UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA / ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

SÉRGIO PEREIRA ANDRADE

O GRUPO COMTEMPU'S E A *DANÇA FROUXA*: (RE)OLHARES SOBRE O PENSAR-FAZER DESCONSTRUTIVO EM DANÇA

Salvador
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

SÉRGIO PEREIRA ANDRADE

O GRUPO COMTEMPU'S E A *DANÇA FROUXA*:
(RE)OLHARES SOBRE O PENSAR-FAZER DESCONSTRUTIVO EM DANÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Fernandes Lobato

Salvador
2010

SÉRGIO PEREIRA ANDRADE

O GRUPO COMTEMPU'S E A *DANÇA FROUXA*: (RE)OLHARES SOBRE O PENSAR-FAZER DESCONSTRUTIVO EM DANÇA

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Dança e Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia

Aprovada em 19 de agosto de 2010.

Banca Examinadora

Lúcia Fernandes Lobato – Orientadora_____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia,
Salvador, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Eliana Rodrigues Silva_____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador-Brasil, com Pós-Doutorado pela Université de Paris VIII, Paris, França.
Universidade Federal da Bahia

Paulo César Duque-Estrada _____
Doutor em Filosofia pelo Boston College, com Pós-Doutorado na New School for Social Research de Nova York, Nova York, Estados Unidos da América.
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Aos

Zezas, pelo companheirismo e confiança.

Familiares, em especial, Raema e Sérgio, meus pais, pelas oportunidades e amor.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Raema e meu pai Sérgio, que sempre me apoiaram e me encorajaram a viver todos os dias como os mais importantes da vida; obrigado por tudo: pela dedicação de ser mãe e pai, pela educação e oportunidades, pelo respeito às minhas escolhas, pela família que somos e por todas as coisas que nem sei dizer em tão poucas linhas. Amo vocês.

Às minhas irmãs Aline, Andrea e Juliana por serem tão companheiras e por terem compartilhado todos os momentos mais significantes da minha vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC-UFBA), seus professores e funcionários, pela infraestrutura e ensino de qualidade.

Aos colegas de curso de mestrado pelos embates e colaborações nas disciplinas do curso. Em especial, a colega Cecília Acciolly, que me ajudou muito para o cumprimentos de normas da ABNT e UFBA. A todos, muito obrigado.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio financeiro e pelo incentivo à pesquisa em Artes Cênicas de nosso país.

A Escola de Dança da UFBA (funcionários, professores e alunos) pelos ensinamentos e experiências como aluno e professor. Obrigado por todas as mudanças que proporcionaram em minha vida, por me apresentar os vários mundos da Dança e me despertar o desejo de experimentação e dinamismo diário.

Ao Professor Doutor Paulo César Duque-Estrada pela disponibilidade e esclarecimentos para entender o universo derridariano, ou derridiano, como quisermos chamar, e por aceitar ser membro de minha banca de qualificação e defesa de Mestrado.

À Professora Doutora Eliana Rodrigues Silva pela delicadeza e orientações durante meu processo de pesquisa e também por fazer parte de minhas bancas de qualificação e de defesa de Mestrado.

À Professora Doutora Lúcia Fernandes Lobato, minha orientadora em várias etapas de minha formação acadêmica (graduação, PIBIC, Estágio e Mestrado), pela amizade, dedicação e cumplicidade de mais de cinco anos. Muitíssimo obrigado por acreditar em mim e me fazer sentir-me capaz, por saber ser uma educadora e por toda estrada que percorremos juntos no nosso processo mútuo de ensino e aprendizagem.

Aos amigos que carrego pela vida pelos desafios, críticas, alegrias; por apoiarem, questionarem e, por vezes, discordarem de minhas propostas artístico-acadêmicas e visões de mundo. Obrigado por serem tão especiais.

Ao Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo, em especial, Eros Ferreira, Iara Sales, Mariana Gottschalk, Natália Matos, Victor Hugo e todos os colaboradores que nos ajudar em vários momentos de nossa trajetória. Obrigado a todos pela insistência, credibilidade, experimentalismo e companheirismo e por tudo que construímos juntos em nossas *Zezices e Danças Frouxas*. Essa dissertação não teria o mesmo sentido sem a presença de todos vocês na minha trajetória e os sinto como coautores desse resultado.

A todos que contribuíram com essa pesquisa e meu processo de formação como artista, educador, pesquisador e cidadão.

ANDRADE, Sérgio Pereira. **O Grupo CoMteMpu's e a *Dança Frouxa*:** (re)olhares sobre o pensar-fazer desconstrutivo em Dança. 178f. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RESUMO

Trata-se de uma pesquisa sobre a perspectiva desconstrutiva, sua ocorrência e aplicabilidade na Dança tomando como campo observacional o Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo, criado em 2005 pelo autor junto a outros artistas de Salvador-BA. Adota como principal estratégia metodológica a proposta da Pesquisa-ação, segundo Michel Thiollent, uma vez que, além de sujeito, o autor faz parte do objeto de investigação. É um estudo transdisciplinar e qualitativo que entrecruza o campo das Artes Cênicas, em especial da Dança, com a Filosofia e os Estudos Culturais. A fundamentação se apoia principalmente na perspectiva desconstrutiva de Jacques Derrida, estabelecendo contatos com outros autores e estudiosos sobre Contemporaneidade, Dança, Corpo, Cultura e Estética, como: Stuart Hall, Henri-Pierre Jeudy, Eliana Rodrigues Silva, Laurence Louppe, Paulo César Duque-Estrada, Homi Bhabha, Luige Pareyson, entre outros. Levanta como problema que a Dança ainda lida com processos de (re)produção e preservação de modelos estéticos que remetem a ideia mecanicista do corpo, o que reafirma o pensar-fazer logocêntrico. A hipótese da dissertação apresenta a Desconstrução como um movimento contínuo de *afrouxamento* no pensar-fazer em Dança como uma postura pós-colonial, evidenciada pelo surgimento de uma organização coreográfica sem *a priori* canônicos e de um corpo em estado de prontidão artístico-político-cotidiana: a *Dança Frouxa* e o *Corpo Zeza* – perspectivas encontradas nas proposições artísticas do Grupo CoMteMpu's. A proposta apresenta entrecruzamentos com os estudos pós-coloniais sobre o Corpo e a Dança com a pretensão de contribuir para uma proposição de estética crítica e multifacetada para o pensar-fazer coreográfico.

Palavras-chaves: Dança. Desconstrução. Processo de Criação em Dança. Pós-colonial.

ANDRADE, Sérgio Pereira. **O Grupo CoMteMpu's e a *Dança Frouxa:*** (re)looking at deconstructionist thinking-doing in Dance. 178pp. 2010. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ABSTRACT

This is an investigation of deconstructivist perspective, its occurrence and application in Dance, using as field of observation the Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo, created in 2005 by the author together with other dance artists from Salvador, Bahia. Its principal methodological strategy is the *Pesquisa-ação* ("research-action"), following the work of Michel Thiollent, and the author is one of the subjects of the research. It is an interdisciplinary and qualitative study that crosses the field of performing arts, especially dance, with philosophy and cultural studies. The theoretical foundation is based principally on the deconstructivist perspective of Jacques Derrida, linked with other authors and scholars in contemporaneity, dance, body, culture, and aesthetics, such as: Stuart Hall, Henri-Pierre Jeudy, Eliana Rodrigues Silva, Laurence Louppe, Paulo César Duque-Estrada, Homi Bhabha, Luige Pareyson, among others. It raises the issue that dance is still read as a process of (re)production and preservation of aesthetic models that remit a mechanic idea of the body that reaffirms the thinking-doing logic. The hypothesis of the thesis presents the deconstruction as a continuous movement of *afrouxamento* (can be translated as "loosely" or "to play") of thinking-doing in dance as a post-colonial posture, evidenced by the rise of a choreographic organization without a priori canons and of a field in a artistic-political-routine ready state: the *Dança Frouxa* ("Loosing Dance") and the *Corpo Zeza* ("Zeza Body") – perspectives encountered in the artistic purposes of Grupo CoMteMpu's. The proposal presents intersections with postcolonial studies about the body and dance with the objective of contributing to an approach of critical and multifaceted aesthetics of thinking-doing choreography.

Key words: Dance. Deconstruction. Creative Process in Dance. Post-colonial.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 Colagem de Eros Ferreira..... 76

Ilustração 2 Homem Vitruviano..... 93

Ilustração 3 Imagens do processo de colagem de Natália Matos..... 100

Ilustração 4 Proteja-se!: imagens do espetáculo *Safo*..... 125

Ilustração 5 Letra da música *Papai me dá um dólar*..... 125

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 Hiperextensão de Iara Sales..... 92

Fotografia 2 Mochila-Corpo – Eros e Sérgio..... 92

Fotografia 3 Sérgio Andrade e Eros Ferreira manipulando Mariana Gottschalk em *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome*..... 93

Fotografia 4 Grupo CoMteMpu's em *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome*..... 93

Fotografia 5 Natália Matos sendo colada na parede..... . 99

Fotografia 6 Aristina segurando uma bomba de 500g de pólvora – *Safo*..... 101

Fotografia 7 Obras de Uma Carta Anônima 108

Fotografia 8 Cena do espetáculo *Safo*..... 123

Fotografia 9 Grupo CoMteMpu's em *Aglomerado*, Projeto Quarta que Dança da FUNCEB 2009/2010 136

Fotografia 10 *Aglomerado* passando ao lado do mercado informal popular na Av. Sete de Setembro..... 138

Fotografia 11 *Aglomerado* em frente à Igreja de São Francisco no Pelourinho..... 140

Fotografia 12 *Out-doors 1* em Bogotá (Colômbia)..... 144

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12

2 PARTE 1 – A PERSPECTIVA DESCONSTRUTIVA 18

2.1 DERRIDA E A DESCONSTRUÇÃO 19

2.1.2 Do logocentrismo ao *afrouxamento*: ampliando noções de fronteiras e escritura ... 23

2.2 PISTAS DESCONSTRUTIVAS PARA UM PENSAR-FAZER AFROUXADO 31

2.2.1 O movimento da *différance:* inversão, afastamento e disseminação 31

2.2.2 Indecidibilidade 34

2.2.3 *Forcener:* o processo cirúrgico da desconstrução 37

2.2.4 O não-ético e o apoliticismo como ético-político da desconstrução 42

2. 3 A PERSPECTIVA DESCONSTRUTIVA NA DANÇA: UM PARADIGMA (?) 45

2.3.1 A não-representação do corpo que dança 50

3 PARTE 2 – O PENSAR-FAZER DO GRUPO COMTEMPU'S 59

3.1 RASTROS, POSICIONAMENTOS E ORGANIZAÇÃO 61

3.2 ESTRATÉGIAS PARA UMA HETEROAUTONOMIA 67

3.2.1 Cocriadores e cocriAção em Dança 69

3.2.2 O entre técnica, cocriAção e obra: ato *continuum* de processo em grupo 76

3.3 PROPOSIÇÕES ARTÍSTICAS 81

3.3.1 O corpo *Zeza* 81

3.3.2 Pré-inscrições corporais para a *Dança Frouxa* 89

3.3.3 Multifaces para o pensar-fazer afrouxado em Dança 96

4 PARTE 3 – A *DANÇA FROUXA* 104

4.1 SITUAÇÕES – RECORRÊNCIAS 106

4.1.1 Acasos, lacunas e erros: elementos detonadores do processo de criAção da cena 107

4.1.2 Desapropriação de memórias individuais e coletivas 110

4.1.3 Não criação de personagens ou funções *a priori* 119

4.1.4 Subversão e ironia **121**

4.1.5 Aparição inesperada - quebra abrupta **128**

4.1.6 Entre o atar e o desatar do nó-criativo: a recepção frouxa **132**

4.2 O RISCO DO ESTAR FROUXO: POR UMA POSTURA ARTÍSTICO-POLÍTICO-COTIDIANA 141

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS **146**

REFERÊNCIAS **151**

APÊNDICES **157**

APÊNDICE A – DVD: Seminário Dança em Debate, com o Grupo CoMteMpu's (Vídeo 1). 157

APÊNDICE B – DVD: Seleção de cenas do espetáculo *Safo* 158

ANEXOS **159**

ANEXO A – Quadro 1: Diferenças entre modernismo e pós-modernismo segundo Ihab Hassan. 160

ANEXO B – Release e Ficha Técnica do espetáculo *Obras de uma carta anônima*...(2006) 161

ANEXO C – Release do espetáculo *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome* (2007) 163

ANEXO D – Argumento e Ficha Técnica das intervenções *Out-doors 1, 2 e 3* (2008) 167

ANEXO E – Texto do programa espetáculo *Safo,* temporada de 2009 (concepção + ficha técnica) 171

ANEXO F – Release e Ficha Técnica da intervenção urbana *Aglomerado* (2008-2010) 173

ANEXO G – Cópia do *post Aristina, la "Artistina"* – Zezolândia 175

1 INTRODUÇÃO

> Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.
> (...) Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes.[1]
>
> Clarice Lispector, 1977

Assim como Rodrigo, personagem-autor de *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, começo essa dissertação com o mesmo problema de estabelecer o início dessa narrativa-risco, porque para isso é necessário se forjar um ponto de partida. O risco torna-se ainda maior quando se fala em desconstrução, estudo que toma como principal mote a quebra da lógica causal, em que necessariamente apontar os meios não justifica os fins, buscando uma cronologia diretiva. Dessa forma, bem como Rodrigo, livre de tentar estabelecer uma lógica causal, identidade, ou originalidade para o aparecimento dos fenômenos, eu inicio esta dissertação pelos fatos antecedentes aos dias de hoje, mas que são (des)construídos agora no momento da escrita-leitura.

Sujeito-trajeto-objeto

Sou Sérgio Pereira Andrade, artista, professor e pesquisador de Dança[2], cocriador e diretor geral do Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo, mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, bolsista CNPq. Apresento a minha dissertação intitulada **O Grupo CoMteMpu's e a *Dança Frouxa*: (re)olhares sobre o pensar-fazer desconstrutivo em Dança**. Os interesses que levaram a essa pesquisa tiveram início em 2005,

---

[1] Fala do autor-personagem Rodrigo S. M., do livro *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector.
[2] A partir de agora, utilizarei "Dança" (com letra maiúscula) para tratar de Dança como área do conhecimento e "dança" com letra minúscula para me referir a dança enquanto ação humana.

quando ainda era aluno de graduação no curso de Licenciatura em Dança na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Posteriormente se desdobrou numa pesquisa PIBIC sobre desconstrução na dança em coautoria com a Profa. Dra. Lúcia Lobato, minha orientadora desde então. Assim, o tema da desconstrução passou a alimentar o meu pensar-fazer artístico até chegar como proposta de estudo para o Mestrado em Artes Cênicas.

Comecei em 2003 meus estudos em dança a partir da Dança de Salão, que lecionei como estagiário até o ano de 2004. Iniciei a graduação em dança em 2005, na Escola de dança da UFBa, quando agucei minha curiosidade pelo tema da desconstrução devido aos resultados obtidos com minha monografia "O Fenômeno da Desconstrução e a Lógica da Fragmentação como Propostas para a Dança Contemporânea", apresentada durante o Módulo de Estudos Críticos e Analíticos I. Os resultados positivos da monografia se uniram ao meu desânimo por conta das frustrantes tentativas de participar de grupos de Salvador e não ser aceito por não corresponder a um padrão corporal desejável pelo mercado da dança. Nesse momento, ainda em 2005, me encontrei com a colega Luciene Munekata, também cansada das suas frustrações em sua experiência como bailarina em grupos profissionais reconhecidos. Juntamos nossos descontentamentos, desejos, perspectivas e fundamos o **Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo**.

Nossa pretensão, a princípio, era criar um núcleo de pesquisa e criação em dança, onde os envolvidos assumissem os papéis de cocriadores. Nasceu ali um grupo de dançarinos que passaram a se autodenominarem *Zezas* e a fazerem da sua dança um discurso desconstrutivo que mais tarde veio a se assumir como *Dança Frouxa*. Naquele momento, a motivação básica para ingressar no grupo e mantê-lo em atividade era a necessidade do dançar em um espaço onde cada integrante pudesse ser sua própria voz-corpo. Assim, toda a organização do grupo foi sendo (des)construída durante o nosso pensar-fazer, criando um sistema de hierarquias horizontais que geraram ações artísticas em um ambiente de convivência e afeto.

O primeiro espetáculo do CoMteMpu's, *Obras de uma carta anônima*, o qual estreou em 2006, já deflagrava meu interesse e os dos outros integrantes em investigar sistemas abertos de cocriação coreográfica que dessem autonomia para o corpo que dança, apoiados por procedimentos de estudos do acaso, improvisação e autobiografia.

Os resultados com o espetáculo me levaram, de 2006 a 2007, a debruçar-me sobre a pesquisa PIBIC intitulada *Identificação dos Princípios da Desconstrução de Jacques Derrida na Coreografia Contemporânea*, financiada pela FAPESB e orientada pela Profa. Dra. Lúcia Fernandes Lobato, inaugurando a minha entrada no campo da pesquisa acadêmica. O objeto

dessa pesquisa foi a análise do espetáculo *Obras de uma carta anônima*. Nessa primeira experiência, comecei a apontar as primeiras conexões entre a desconstrução proposta por Jacques Derrida e a Dança.

Essa pesquisa, aliada à prática do grupo e vivências cotidianas, levantou outras questões e o anseio de continuar caminhando, fortalecendo desejos que já me identificavam e provocavam, além daqueles que me incomodavam. Percebi que a Dança poderia ser realmente retrabalhada em seu pensar-fazer e que o CoMteMpu's era um grande laboratório de experimentações em colaboração. Desses anseios, que eram meus e também dos outros integrantes do grupo, nasceu nosso segundo projeto de criação do grupo: o espetáculo *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome (2007).* Nessa coreografia, iniciada em novembro de 2006 e que se estendeu por nove meses, foi investigado o fenômeno por nós denominado "corpo-plástico-objeto-coisa" (CPOC).

O projeto CPOC se desdobrou e alimentou também o processo de criação de outras obras de dança, em outros formatos, ampliando o olhar do projeto inicial, se permitindo a conexão com outras linguagens. Nesse segundo projeto do grupo, o pensar-fazer em dança se configurou de forma multifacetada: obras de intervenção urbana, instalações, vídeos e performances, que abriram perspectivas para outras investigações no campo artístico que afrouxavam as fronteiras fixas da Dança.

Em 2008, buscando outros desdobramentos da pesquisa que vinha sendo investida no CoMteMpu's, desenvolvi um projeto de Residência Artística no Exterior, o qual foi selecionado por edital da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB. Assim surgiu o *CPOC em Cali*, projeto realizado na *Fundación Lugar a Dudas*, em Cali, Colômbia, onde pude aprofundar ainda mais minhas experiências e meus estudos de desconstrução em dança quanto às metodologias de preparação corporal e criação desenvolvidas no CoMteMpu's, aplicando-as num outro contexto cultural. O projeto me deu a oportunidade de perceber como nos três anos, até então, de vivência com o Grupo CoMteMpu's geramos um modo de pensar-fazer Dança aprofundado, com procedimentos próprios, os quais, ainda que baseados numa experiência inicialmente localizada, poderiam ser levados a (des)construir outros contextos, multiplicando e aprofundando outros resultados.

Hoje, após cinco anos de vida em comum junto aos outros cocriadores do Grupo CoMteMpu's e seus tantos outros projetos, além da experiência extra grupo e vida acadêmica, percebo o quanto a questão da desconstrução na Dança esteve presente tanto no universo acadêmico quanto no artístico. Toda essa trajetória de vida artístico-acadêmica me levou ao tema da perspectiva desconstrutiva e sua aplicabilidade na Dança, que nessa pesquisa toma

como campo observacional o Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo, o qual atuou durante o processo de investigação como colaborador ativo dessa pesquisa.

Para além das experiências vividas no CoMteMpu's, o desejo para a realização dessa pesquisa se deu por perceber que, apesar das implementações contemporâneas e revisão de paradigmas, a Dança ainda lida com processos de (re)produção e preservação de modelos estéticos que remetem a ideia mecanicista do corpo moderno. Até mesmo aqueles que tentaram propor um pensamento anti-hegemônico na Dança também caíram na produção de modelos rígidos que formaram por sua vez, novos cânones para a dança contemporânea, assim geram as questões: como desconstruir em Dança sem criar modelos rígidos? Quais propostas e desafios a perspectiva desconstrutiva traz à estética do corpo e à organização do pensamento coreográfico?

Na tentativa de responder essas questões, levanto como hipótese a noção/ação de ***afrouxamento***, imagem-metáfora que nos guia para um olhar crítico sobre as estruturas internas do pensar-fazer em Dança e que sugere propostas descondicionadoras para o corpo e para a organização do pensamento coreográfico. O entendimento de *afrouxamento* abre a Dança para uma perspectiva de pensamento pós-colonial e subversivo, evidenciado pelo surgimento de uma (re)organização coreográfica sem *a priori* canônicos que demanda um corpo em estado de prontidão artístico-político-cotidiana. Esse estudo/proposta na pesquisa emerge da análise da *Dança Frouxa* e do Corpo *Zeza* – perspectivas encontradas nos trabalhos do Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo.

A pesquisa assumiu como principal proposição metodológica a proposta da Pesquisa-ação, de Michel Thiollent, pois, uma vez que sou sujeito e parte do objeto de investigação, esses papéis foram cocontaminados durante todo o processo de investigação dessa dissertação. Sendo um estudo transdisciplinar e qualitativo, a perspectiva teórico-metodológica entrecruza o campo das Artes Cênicas, em especial a Dança e seus estudos sobre o Corpo, com disciplinas das humanidades, em especial a Filosofia, a Sociologia e a Antropologia Contemporânea, com ênfase nos autores pós-colonialistas. Assim, me apoio principalmente na perspectiva desconstrutiva de Jacques Derrida, estabelecendo diálogos com outros estudiosos sobre Contemporaneidade, Dança, Corpo, Estética e Estudos Culturais. Destaco autores (as) fundamentais como: Homi Bhabha, Henri-Pierre Jeudy, Michell Foucault, Michell Maffesoli, Paulo César Duque-Estrada e, especificamente sobre a Dança, Eliana Rodrigues Silva, Laurence Louppe e Sally Bannes, entre outros (as).

A metodologia e o recorte abordados já apontam uma das relevâncias desse estudo: a valorização de pesquisas fruto de investigações dilatadas cronológica e

transdisciplinarmente. Esse processo desenvolvido há cinco anos se aprofundou em diferentes etapas de execução: graduação, PIBIC, grupo artístico e projetos de intercâmbio. Essa experiência transreferencial sugeriu um estudo de "entre", ou estudos de "hífens", fazendo analogia ao indecidível, proposto por Derrida, que seria um elemento não possível de se representar na estrutura dicotômica. Daí, como diria Derrida (2001), surgem os indecidíveis, que são "unidades de simulacro, falsas propriedades verbais, nominais ou semânticas", como pensar-fazer, teórico-prático, artístico-acadêmico e ético-político, que jogam e transitam com nossos rastros de dicotomia herdados pela tradição.

Por isso considero que essa pesquisa reverbera tanto academicamente quanto no fazer artístico e suas interseções na sociedade, a partir de uma abordagem ético-política, porém, não moralista, nem essencialista. A metodologia toma como campo de observação e ação um fenômeno localizado em um grupo de dança de Salvador, mas os resultados dessa práxis revelam rastros de uma estrutura maior do nosso pensar-fazer cotidiano na Dança e na Cultura.

A revisão bibliográfica promoveu uma discussão sobre as perspectivas desconstrutivas no campo artístico, contribuindo especificamente para a reflexão de questões contemporâneas na Dança e seus estudos pós-coloniais. A pesquisa também proporcionou fundamentação e consistência teórica para as experiências e produções coreográficas do Grupo CoMteMpu's, que se alimentou dessas práticas para delineamento de um estudo aprofundado sobre desconstrução em Dança, conectando Arte e academia.

Para tanto, o estudo não se fecha somente na análise da proposta desconstrutiva de Jacques Derrida, mas se abre para o diálogo transdisciplinar, apontando inclusive para uma perspectiva de estudo pós-colonial sobre o Corpo e a Dança.

> Trata-se de enfrentar as históricas estruturas de poder. Vencer este desafio exige enfrentar os preconceitos e o caráter elitista de nossa colonização de origem escravista que sempre desprezou e inferiorizou nossas práticas espetaculares. Só vencendo nossos medos civilizatórios e desconstruindo a estética colonizadora, imposta como padrão de valor superior, poderemos vir a descobrir a riqueza e diversidade de nossas danças. (ANDRADE; LOBATO, 2007, p. 03).

Essas perspectivas acima são os propósitos dessa dissertação, que está divida em três partes[3]: a Parte 1, denominada **A perspectiva desconstrutiva**, na qual apresento meu campo teórico destacando primordialmente a Desconstrução derridariana suas possíveis implicações

[3] A escolha de propor uma dissertação por "Partes" tem o propósito de dar mobilidade na leitura do texto. Sendo assim, você quem ler essa dissertação pode optar em seguir a ordem apresentada nessa encadernação ou experimentar uma nova ordem de leitura.

para o corpo e para Dança; a Parte 2, **O pensar-fazer do Grupo CoMteMpu's**, na qual analiso dados do campo observacional e de ação (devido ao caráter da Pesquisa-ação), evidenciando recorrências entre o pensar-fazer do grupo, rastros, trajetória e proposições artísticas, e a Desconstrução no processo de criação; e por fim, a Parte 3, **A *Dança Frouxa***, na qual analiso recorrências-situações da *Dança Frouxa* e da postura artístico-política-cotidiana do *Zeza*, para averiguação da hipótese. Logo depois, apresento as considerações finais, referências, apêndices e anexos.

2 PARTE 1 – A PERSPECTIVA DESCONSTRUTIVA

2 PARTE 1 – A PERSPECTIVA DESCONSTRUTIVA

Nessa parte da dissertação, analiso o conceito da desconstrução proposto pelo filósofo francês Jacques Derrida, dialogando com outros autores que já se debruçaram sobre o tema ou que apresentam em seus discursos e suas posturas similitudes ao pensar-fazer desconstrutivo, para, por fim, analisar a aplicabilidade e as implicações da desconstrução no campo das Artes Cênicas, em especial, da Dança. No último momento da Parte 1, ainda discuto sobre perspectivas para criação em dança, evidenciando desafios e recorrências que apontam para os rastros da *Dança Frouxa*, objeto de investigação dessa pesquisa.

2.1 DERRIDA E A DESCONSTRUÇÃO

Jacques Derrida (1930-2004), pensador francês nascido na Argélia, foi um dos principais precursores do movimento denominado como pós-estruturalista, surgido na França na década de 60, que reuniu outros nomes importantes como Bataille, Deleuze, Foucault, Lyotard, entre outros. Sobre essa classificação, é importante deixar claro que o próprio Derrida nunca se definiu como um autor pós-estruturalista e discorda dessa classificação temporal por entender que o termo sugere uma superação ao passado. Para Derrida, a história se dá em *espectralidade*, em que referências estão sempre retornando e se reatualizando como rastros no fluxo do tempo que nunca foram, de fato, experimentados enquanto tal. Até mesmo a própria demarcação do estruturalismo, do moderno e do classicismo é apenas uma necessidade de manutenção de uma genealogia histórica, baseada no sempre reporta-se à discussão da origem.

Esse posicionamento de Derrida apresenta uma filosofia que, embora atrelada a essa *espectatralidade* da tradição do pensamento ocidental, propõe uma revisão crítica a esta dependência, principalmente no que concerne à lógica da identidade herdada de Aristóteles. Por meio do princípio batizado como “desconstrução”, Derrida deu início a uma inovadora investigação sobre a natureza da tradição metafísica ocidental. Como nos informa Russell[4], esta tradição fundamentava seu argumento em três leis: A lei da Identidade, a da Contradição

[4] apud LECHT, 2003.

e a do Excluído.

A lei da Identidade considerava que aquilo que é, simplesmente é. A lei da Contradição definia que nada pode ser e não ser ao mesmo tempo. E finalmente a lei do Excluído admitia que tudo deve ser ou então não ser. É obvio que essas leis não podem admitir que haja fenômenos característicos da complexidade, como a alteridade, a mediação e a diferença.

Essas três leis foram capazes de sustentar o positivismo e o espírito da modernidade, influenciaram a conformação de todo um sistema de conceitos polarizados como ideal/real, espiritual/material, corpo/mente, oral/escrito, bom/mau, marginalidade/centro, dentre tantos outros. Mas os chamados pós-estruturalistas já não se contentavam em pensar as transformações do mundo e das sociedades em bases tão dicotômicas. Afinal "ser ou não ser" já não era uma questão, pois os fenômenos já se apresentavam podendo ser e não ser ao mesmo tempo, cheios de impurezas e porosidades.

As investigações de Jacques Derrida revelaram que a tradição era cheia de paradoxos. Derrida acreditava que era necessário desmontar a tradição ocidental para poder compreendê-la, assim como se desmonta uma edificação ou um artefato qualquer para poder expor suas estruturas internas, nervuras e esqueleto. Com esse desvelamento, podemos perceber e criar tensões com os desgastes, as impurezas e os suplementos, iniciando um processo de inferir, modificar, espaçar, erigir, entre outros. A esse processo constante de desvelamento e intervenção, como num processo cirúrgico, Derrida chamou desconstrução.

Para entender como se dá o processo desconstrutivo, primeiramente, é preciso esclarecer que o termo "desconstrução" não é inaugurado por Derrida. Ele já aparecia na trajetória inicial de Heidegger em seu projeto intitulado "destruição da metafísica", que, como afirma o professor-doutor Paulo César Duque-Estrada (2007, p. 53):

> (...) nada tinha de destrutivo; pelo contrário, ele buscava libertar os conceitos que ao longo da tradição, haviam enrijecido, pelo hábito de sua transmissão, em estruturas semânticas estáveis, fazendo-os retornar a experiência originária de pensamento da qual haviam brotado. (...) Muito sinteticamente, Heidegger pretendia retomar a experiência do sentido do ser que caíra no esquecimento, no decorrer da tradição, com a progressiva adesão do pensamento ao sentido objetivo das coisas.

Deste início, o projeto heideggeriano trazia o termo *Destruktion*, em alemão. Derrida percebeu que a tradução para o francês, *destruction*, traria inevitavelmente um sentido negativo, criando então o termo "desconstrução" (*deconstruction* em francês), para chegar à ideia de desmonte, tensão, intervenção e afastamento. Apesar da semelhança etimológica do

termo, o caminho traçado por Derrida foi distinto ao de Heidegger, o que traz à leitura derridariana uma soberania frente ao filósofo alemão[5]. Uma das diferenças entre os dois pensadores é que para Derrida era impossível restituir o pensamento originário das coisas, até porque a "retomada da origem é manter-se no pressuposto por excelência de toda metafísica" (DUQUE-ESTRADA, 2007, p.54).

Almejar chegar à origem, que é entendida como algo autosuficiente em si, autopresença, seria uma tentativa frustrada de se chegar ao que deveria ser (como a tentativa de se chegar ao ideal e ao espírito, por exemplo). A busca heideggeriana em chegar à verdade e ao *primum signatum* reinstalaria, portanto, toda a instância do logocentrismo, que para Derrida seria a própria tradição da metafísica ocidental. Tradição que nos impede de ampliar nosso campo de pesquisa e percepção, não sendo nada possível antes do *logos* e fora dele.

Por isso, Derrida inaugura o que ele nomeia de *A Desconstrução da Metafísica da Presença*, por entender que toda origem é cheia de impurezas, pois carrega em si uma palavra, que por sua vez carrega já um sentido gerador do discurso. Toda palavra também carrega em si um arcabouço suplementado de outras palavras, por sua vez carregadas de outros suplementos como uma rede infindável. Buscar a origem, ou a essência, como a tão perseguida pela filosofia platônica, também já não é a questão, até porque, *origem* e *essência* também são palavras já carregadas de outros discursos-suplementos, portanto impuros.

Essa visão derridariana de impureza da origem ou enfraquecimento da autopresença traz para a filosofia um caráter de inventividade e criação, e nos ajuda a perceber que toda presença suficiente em si mesma, como as noções de essência e origem, é uma criação forjada que historicamente foi sedimentada pela tradição da metafísica ocidental. Como diz Lechte (2003, p.128), esse "retrabalho crítico da base filosófica da tradição em questão resulta, talvez de forma inesperada, em nova ênfase na autonomia individual e criatividade do pesquisador/filósofo/leitor[6]".

Porém, Derrida também não buscava com a apresentação do seu princípio da desconstrução apontá-la como um instrumento eficaz que findasse as contradições encontradas na metafísica tradicional. Tampouco se coloca imune e capaz de fugir às

---

[5] Apesar dessa distinção clara entre os dois pensadores, em sua obra, Derrida cita em vários momentos contribuições de Heidegger, na incessante tentativa de, assim como ele, entender e desconstruir a tradição da metafísica ocidental. Esse processo de partilhamento e referência, característico ao posicionamento de Derrida, se justifica principalmente por entender que todos nós não escapamos às sedimentações da sistematização e genealogia histórica. Não entender esse lugar é recair no *des-conhecimento* (jogo verbal criado pelos tradutores de *Gramatologia (1973)*, para traduzir a palavra francesa trazida por Derrida, *méconnaissance*, que seria uma prática de recusa e negação de reconhecimento e conhecimento, por má-fé ou pela clausura da época).

[6] Mais a frente, direi "artista/obra/fruidor", onde perceberemos os possíveis encontros da desconstrução com a Dança.

exigências da tradição a partir de um sistema próprio e autônomo. Ao contrário, ele reconhece que ainda é necessário não abandonar, pelo menos temporariamente, os mesmos conceitos considerados insustentáveis para gerar tensões entre eles. Até porque nada, na atual conjuntura, está imune a esse sistema. Quanto a isso, o próprio Derrida (1973, p. 16) diz em *Gramatologia*:

> É claro que não se trata de "rejeitar" estas noções: elas são necessárias e, pelo menos hoje, para nós, nada mais é pensável sem elas. Trata-se inicialmente por em evidência a solidariedade sistemática e histórica de conceitos e gestos de pensamentos que, frequentemente, se acredita poder separar inocentemente.

Derrida (1973, p. 16-17) prossegue:

> Um motivo a mais para não renunciarmos a estes conceitos é que eles nos são indispensáveis hoje para abalar a herança de que fazem parte. No interior da *clausura* [grifo meu], por um movimento oblíquo e sempre perigoso, que corre permanentemente o risco de recair aquém daquilo que ele desconstrói, é preciso cercar conceitos críticos por um discurso prudente e minucioso, marcar as condições, o meio e os limites da eficácia de tais conceitos, designar rigorosamente a sua pertencença à maquina que ele permitem desconstruir; e, simultaneamente, a brecha por onde se entrever, ainda inomeável, o brilho do além-clausura.

Sendo assim, aqui esclarecemos que o termo desconstrução não significa destruição ou demolição de conceitos e pensamentos tradicionais, como é, por vezes, equivocadamente entendido e utilizado no senso comum. Podemos inferir que a desconstrução, como proposta, é um processo de percepção e retrabalho crítico que questiona a estrutura interna do discurso no seu campo cognitivo, que Derrida alerta ser "logocêntrico" e suplementado pela genealogia histórica da filosofia da presença, tradição ocidental.

O trabalho da desconstrução revelaria, portanto, lacunas e discordâncias que sempre existiram, mas somente hoje estão explicitadas, para uma recolocação e afastamento dessas estruturas até então definidas por formas, mas agora apresentadas de outra maneira, sem definições sistemáticas, fazendo-as "imexplodir"[7]. É neste posicionamento que Derrida vai desconstruindo o pensamento (e seus compostos) de Rousseau, Lévi-Strauss, Saussure, entre tantos outros em sua obra, tornando a desconstrução um posicionamento intelectual altamente contestatório de qualquer hegemonia.

---

[7] Aqui crio um indecidível por trocadilho-anagramático entre explodir e implodir, entendendo que o jogo de "arrobamento" na desconstrução se dá na transgressão de espaços. Nem fora (ex - explosão), nem dentro (in - implosão), mas sim no pulverizar de limites. Nesse trocadilho, ao pronunciar a palavra "imexplodir", ainda jogamos com rastros fonéticos de "hímen", uma imagem-indecidível que Derrida lembra não ser dentro nem fora. Assim, um pesquisador, ao desconstruir um determinado conceito, no seu processo cirúrgico de desvelamento e "arrobamento" estaria operando nesse lugar de fluxo, que toca ele mesmo, que enquanto entendimento de *Ser*, suplementado pela metafísica, não estaria distante a esse sistema logocêntrico, e ao próprio conceito, também parte do *logos*.

2.1.2 Do logocentrismo ao *afrouxamento*: ampliando noções de fronteiras e escritura

Percebo que o movimento de desmonte, tensão, intervenção e afastamento da desconstrução é que nos leva a afrouxar as estruturas internas do nosso sistema de compreensão, deslocando-nos do "logocentrismo" que Derrida entendia como sistema de clausura, ou próprio mundo ocidental. Esse processo de *afrouxamento*, portanto, dá margem a ação criativa de novas conexões de conhecimento com o mundo, sob um olhar ampliado e contínuo, ao invés da observação do fenômeno localizado e isolado, que para Derrida não se dá em uma definição sistemática.

Durante minhas investigações, a imagem-metáfora do *afrouxamento* veio se apresentando como uma metáfora do movimento da desconstrução e suas implicações. A percepção do *afrouxamento* foi revelando tensões entre dança e desconstrução justamente pelo trocadilho com a palavra "frouxo", que, consequentemente, me levou à proposta do termo *Dança Frouxa*, que será mais esclarecida nas próximas partes dessa dissertação. Esse jogo de atuar e afetar-se de forma afrouxada possibilitou a ampliação do meu pensar-fazer sobre dança e sobre o corpo em cena.

Afrouxar no senso comum remete a folgar, dar espaçamento e provocar um estado de mudança à rigidez de qualquer sistema. A noção de *afrouxamento*, inevitavelmente, nos remete à imagem de uma estrutura tocável e movediça, estado de não fixidez e em constante busca de reorganização. Essa compreensão nos leva a não entender a desconstrução como um método, pois esse entendimento retornaria à ideia de estrutura rígida remetente ao logocentrismo e à metafísica tradicional e sua clausura que tende a negar as inferências e modificações temporais. "A desconstrução acontece no mundo" (DUQUE-ESTRADA, 2010), ela é um acontecimento e não uma escolha ou decisão controlável.

Ao invés de encontrar um novo molde central congelado, o processo de desconstrução se refere a uma **ação contínua de agenciamentos e mediações**, **portanto, afrouxada,** diferente aos moldes já rigidamente encarnados pelo logocentrismo**.** Isso quer dizer que não se chega a um modelo de desconstrução, pois desconstrução é um movimento *impossível*. Sobre essa afirmação, Derrida (1990 apud DUQUE-ESTRADA, 2008, p.14) diz:

> ... as mais rigorosas desconstruções nunca se auto proclamaram como possíveis. E eu diria que a desconstrução não perde nada em admitir que ela é impossível (...). *Possibilidade*, para uma operação desconstrutiva, significaria, antes, o perigo. O

> perigo de se tornar um conjunto disponível de procedimentos, métodos e aproximações acessíveis baseados em regras. O interesse da desconstrução, de uma tal força e desejo que ela possa ter, é uma certa experiência do impossível.

A impossibilidade nos apresenta a desconstrução como algo que ainda está para acontecer, pois o possível é aquilo que já se pode anteriormente arquitetar e prever quanto a sua forma de apresentação, ou seja, a representação de um modelo. Por esse motivo, a desconstrução não se baseia em regras, em formas possíveis de se fazer, e sim numa *impossibilidade* (im-possibilidade) constante. Porém, impossibilidade aqui não é entendida como uma não ocorrência, mas, sim, como um lugar potencial de ocorrência e evento. Como afirma Duque-Estrada (2008, p. 29), Derrida diz que "só o impossível acontece", entendendo que o acontecimento não se trata de uma mera repetição do mesmo ("atualização de possibilidade"). Acontecimento nos solicita um caráter de inventividade, rompimento de impossibilidade para uma possibilidade. Dessa maneira, a *impossibilidade* derridariana é a iminência do acontecimento, ou seja, *im-possibilidade*[8].

É por esse motivo que essa leitura-proposição derridariana me remete a experiência de *afrouxamento* como continuidade dinâmica da desconstrução. Assim, podemos afirmar que desconstruir não é um manual onde se deduz procedimentos a partir de instruções de uso que poderão ser relidas num segundo momento e sugerirão os mesmos procedimentos.

A insistência contínua de um *afrouxamento* que não busca a formatação de um novo modelo revela, ainda no discurso de Derrida, a sua capacidade de entender o consequente ressaltar da diferença, como caminho para o desvendamento de discursos contidos no logocentrismo que ultrapassam o próprio objeto inicial estudado, num movimento de **disseminação**[9] que não retorna a uma origem. Assim, afrouxar seria um estado de ousadia e risco de se permitir a não deter os rumos sob clausura.

Mesmo acreditando que o conhecimento, ainda que sistematicamente seccionado, se articula sob uma comunicação embaraçada, Derrida revela que essa comunicação ainda é operada sob os moldes do nosso padrão referente logocêntrico. Desconstruir, então, agrega mudanças de paradigmas que reverberam em todo conhecimento humano para um (im)possível descentramento do padrão.

Se para Derrida o mundo ocidental seria o próprio logocentrismo, seria possível admitir que toda a nossa formação e configuração atual social, política, histórica, científica, artística e intelectual estariam enrijecidas aos padrões ocidentais e seus processos de

---

[8] A partir de agora, portanto, ao tratar de impossibilidade dentro dessa concepção derridariana, utilizarei o indecidível *im-possibilidade*.

[9] O conceito de "disseminação" trazido por Derrida será estudado no item 2.2.1.

diferenciação. É como se houvesse uma constante dependência entre a presença e o ocidentalismo encarnado, que na sua genealogia histórica neo-euro-americano-colonizadora-liberal criou padrões político-estético-culturais também enrijecidos. Nessa perspectiva, desconstruir passa a ser um desafio (im)possível para todas as áreas de conhecimento humano, tendo o *afrouxamento* como uma característica alargadora de fronteiras.

Quando anteriormente citei Lechte (2003), que nos disse sobre o caráter criativo e autônomo emergido pelo olhar crítico da desconstrução, dei margem a iniciarmos aproximações entre a desconstrução e a arte. Primeiramente, a compreensão de Arte que aqui estou sugerindo concebe-a como um campo de negociação de entendimentos já encarnados que são subvertidos para dar forma (inventividade) a terceiros objetos simbólicos. Esses objetos ganham sentido a partir da coexistência dele frente ao que já se faz presente sobre eles mesmos que envolvem as teorias e os julgamentos estéticos, memória coletiva, recepção do público, entre outros processos de alteridade no cotidiano. É nessa compreensão de que a Arte somente torna-se Arte dentro de um contexto de diferenciação que a desconstrução encontrará um campo fértil de atuação e afeto.

Autores que optam por produzir por essa linha pós-estruturalista encontram nos seus textos um espaço de ampla performatividade. Seja por anagrama, jogo, trocadilho ou qualquer outra estratégia, o movimento desconstrutivo na escrita sempre se utiliza de brechas dentro do próprio sistema lexical (o logocentrismo) para provocar um *afrouxamento* na estrutura pesquisador-texto-leitor-recepção. Nessa perspectiva, a escrita se abre a neologismos, disseminação semântica, justaposição e hibridização de termos. Essa abertura dá à relação pesquisador-texto-leitor-recepção um caráter de inventividade, aproximando a prática desconstrutiva ainda mais do pensar-fazer artístico.

Um bom exemplo dessa discussão é o livro *Enlouquecer Subjétil* (1998), de Jacques Derrida, o qual, na edição brasileira, foi produzido em parceria com a artista plástica Lena Bergstein. Nele, a escrita performativa de Derrida/ Lena, para falar da obra de Antonin Artaud[10] (1896 – 1948), entrecruza filosofia e poesia de tal maneira que definir a disposição do livro entre as prateleiras de filosofia ou de arte torna-se um problema para qualquer bibliotecário.

Essa conexão entre desconstrução – um princípio, à primeira vista, filosófico – e arte seria também mais um jogo advindo do *afrouxamento* à nossa tradição logocêntrica que secciona e restringe nossas formas de conhecer. Entendendo que as fronteiras entre disciplinas

---

[10] Poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês.

do conhecimento são também convenções históricas, torna-se possível subvertê-las pelas brechas da própria fragilidade das noções identitárias que essas categorias disciplinares carregam (Arte, Filosofia, História, Ciência, entre outras.).

Como já mencionei, a noção de identidade herdada por Aristóteles nos mostra que esta surgiu de uma noção de essência teologicamente pura, mas que Derrida contesta e diz não escapar aos processos de suplementação. Ou seja, arte, e aqui, mais especificamente, dança, não opera sob a ideia de autopresença, suficiente em si, da mesma maneira que a filosofia também não, mas, sim, ambas existem em "relação a", em processo de alteridade. É nesse embate de diferenças que se faz possível o trânsito entre as duas áreas, arte e filosofia, mais especificamente, dança e filosofia, ou ainda, dança e desconstrução.

Para entender essa proposição, é necessário revisar a questão da Teoria da Escritura desconstruída por Derrida (1973).

Acredito, examinando parte de sua obra, que as reflexões de Derrida sobre a escritura foram um dos seus maiores legados. Em *Gramatologia*, obra considerada primeira referência dessa questão, Derrida inicia um processo de emancipação da escritura, que historicamente sempre esteve entendida como suporte de representação da fala. Na concepção teológica da tradição ocidental, a escritura sempre esteve atrelada a concepção de **mero suporte da fala**, portanto, mais distante da alma, impura e exteriorizada.

Essa concepção estigmatizou a escritura como um sistema de representação, de aprisionamento e morte da alma. O ato de escrever seria como uma tentativa frustrada de fidelidade à representação da fala, pois ela sempre estaria fadada à morte. Esse pensamento sobre a escritura retomaria ao próprio problema da autopresença, identidade, essencialismo, chegando até a dicotomia entre corpo e alma, estigmas advindos da relação fala e escritura. Sobre essa questão, Derrida (1973, p. 42) diz:

> Não é uma simples analogia: a escritura, a letra, a inscrição sensível, sempre foram consideradas pela tradição ocidental como o corpo e a matéria exteriores ao espírito, ao sopro, ao verbo e ao logos. E o problema relativo à alma e ao corpo, sem dúvida alguma, derivou-se do problema da escritura a que parece – ao invés – emprestar as metáforas.

A escritura na visão tradicional era uma espécie de vestimenta, imagem e representação exterior, ou ainda, uma "transvestimenta", do *logos*. Nessa concepção, a escritura seria vista como um processo de usurpação e violência à criação espiritual e sobre essa questão que Jacques Derrida segue retrabalhando - desconstruí-la não é uma simples inversão que busca inocentar o lugar da escrita ao longo da história. Porém, Derrida alerta

que, se existe esse processo de usurpação e violência, ele existiu desde sempre, pois a linguagem sempre foi escritura.

Derrida re-trabalha a ideia de escritura para além de um sistema linguístico, em nosso caso, alfabético, ampliando a noção de texto. Apresenta o texto como todo e qualquer rastro, registro e marcas de um sistema de diferenças (a *différance*[11]), que vão se configurando numa arquitetura disseminada no mundo historicamente, socialmente, institucionalmente e economicamente. Como o próprio Derrida (1991 apud DUQUE-ESTRADA, 2004, p. 49) diz:

> Gostaria de recordar que o conceito de texto que eu proponho não se limita nem à grafia, nem ao livro, nem mesmo ao discurso, menos ainda à esfera semântica, representativa, simbólica, ideal ou ideológica. O que chamo de "texto" implica todas estruturas ditas "reais", "econômicas", "históricas", socioinstitucionais, em suma, todos os referenciais possíveis. (...) isso quer dizer que todo referencial, toda realidade tem a estrutura de um traço diferencial e só nos podemos reportar a esse real numa experiência interpretativa. Esta só se dá ou só assume sentido num movimento de retorno no diferencial. *That's all*.

Nessa concepção poderíamos entender também como escritura: corpo, oralidade, dança, pictogramas, entre muitos outros e seus compostos. Até mesmo aquela dita voz que escutamos inconscientemente, às vezes entendida como sopro ou criação espiritual, não escaparia ao processo de constituição e jogo de significantes (significação), passando assim, consequentemente, a operar numa arquiescritura.

Ou seja, a tradição forjou e estigmatizou a escrita como um utensílio técnico que falha à alma, que se distancia, portanto, do divino, deflagrando na tradição uma preocupação de afirmação de um programa teológico. Porém, a escritura nos ensina que nada escaparia ao processo de significação, que, por sua vez, não obedece a uma representação de um significado anterior, mas, sim, à construção de uma arquiescritura de associação de significantes que estão em relação a outros significantes. Perceber a escritura desta maneira seria admiti-la como nosso sistema de operação cognitiva que insiste no caráter de inventividade.

O problema que carrega a escritura está no fato de que ela sempre foi utilizada como um instrumento de etnocentrização que privilegiou o modelo de escrita capaz de representar a "interioridade dos sistemas fônicos", prerrogativa do sistema alfabético, ou seja,

---

[11] *Différance* é um termo cunhado por Derrida que faz um jogo com *differer*,diferir em francês, e *ance*, extensão nominal para designar continuidade e adiamento, podendo ser entendido como "diferenciamento"- ação contínua de diferença. Derrida sugere a criação desse termo para que se distinguisse de *difference*, diferença em francês, que genealogicamente foi utilizada para designar uma simples oposição binária. A *diffèrance* será melhor abordada no item 2.2.1 dessa dissertação.

> (...) aquelas que representam foneticamente elementos sonoros constituindo palavras, como ocorre, por exemplo, mas não apenas, nas línguas européias e também na língua grega. Com isso se exclui, para ficarmos apenas com um grande exemplo que não é certamente o único mas que é o exemplo apresentado na *Gramatologia*, a escritura hieroglífica chinesa.[12]

Esse mesmo etnocentrismo, como estratégia de sobrevivência e ramificação teológica, ainda privilegiou a inventividade de dicotomias, desde as mais primárias, entre imagem e representação, significante e significado, sentido e signo, até as mais sofisticadas, como corpo e mente, para a sedimentação de uma arquiescritura logocêntrica.

Podemos perceber que essa arquiescritura logocêntrica/etnocêntrica se ramificou até na própria Dança. Laurence Louppe (2005, p. 09) aponta que a Dança dentre as grandes Artes do tempo, como a Música e a Literatura, é "a única no Ocidente que guarda uma relação contínua com a tradição oral". Devido ao seu caráter oral de transmissão, a dança foge completamente a qualquer aprisionamento à representação do signo, ou mais especificamente, a representação da palavra. O caráter efêmero dos movimentos e partituras corporais dançados faz com que nenhum sistema de notação coreográfica seja capaz de traduzir de forma fiel a experiência cinestésica-corporal de quem produz e frui a dança. Também, não coincidentemente, foi a dança, entre as grandes Artes do Ocidente, a última a ter sido reconhecida como Arte e, até hoje, ainda é uma das linguagens artísticas mais estigmatizadas.

No entanto, historicamente, inúmeros criadores e escolas de Dança, atendendo a própria evolução da tradição logocêntrica ocidental, tentaram constituir vocabulários que traduzissem o movimento corporal em um código lexical. A execução de uma coreografia no decorrer dos tempos veio a ser entendida como uma combinação de passos codificados por um sistema léxico que assegurasse a representação do movimento em palavra, a exemplo: *grand plié, battement tendu, sauté, tombé* – vocabulário de passos do balé; *romário, ésse, pro ladinho, gancho* – vocabulário de passos do samba de gafieira, dança de salão; entre outros. Assim se fundamentaram inúmeras escolas técnicas de dança, dentre elas, o balé clássico foi o que mais soube se utilizar dessa empreitada de notação coreográfica, sendo, não coincidentemente, a técnica que ocupa o lugar de maior hegemonia e tradição ocidental na Dança Cênica.

A experiência de criação de um sistema léxico da dança, que condicionou o movimento à palavra, levou as produções de Dança Cênica a criar uma virtualização de um corpo altamente codificado e sedimentado. Dentro desse pensamento tradicional da Dança, o

---

[12] DUQUE-ESTRADA, 2006, p. 24

corpo passou a ser um mero instrumento de execução técnica de movimentos equivalentes a um vocabulário pré-estabelecido. Mesmo lidando com essa noção, no entanto, a dança enquanto fenômeno escapa ao léxico. Sobre essa questão Louppe (2005, p. 9) diz:

> É que a dança, sobretudo a dança contemporânea, não produz imagens fixas. Ela suscita atos. A análise e a transmissão do ato, nós sabemos não passa pelo signo, mas pela contaminação entre os estados criados enquanto o movimento se desenvolve em graus de qualidades de energia, em tonalidades. A captação, a leitura desses dados só poderá ser imediata, ela não sofre atraso, nem se deixa passar por um enquadramento de tradução.

Ou seja, essa empreitada de escolas tradicionais da dança de tentar criar um sistema de códigos a serem seguidos somente deflagra o intuito de atender a uma hegemonia maior advinda de uma tradição logocêntrica que sempre colocará o *logos* e seu atendimento como circunstância primária para o reconhecimento e participação de qualquer área do conhecimento, ou prática social, dentro da conjuntura ocidental. Porém, mesmo nessa tentativa de atender a uma hegemonia, a escritura oral da dança, diferente da escritura alfabética, ainda nos deixa, necessariamente, grandes brechas para manutenção de seu caráter vital de inventividade e transformação.

Retornando a estratégia desconstrutiva sugerida por Derrida (1973), retrabalhar a noção de escritura, portanto, busca em primeira instância reconhecer esse sistema etnocêntrico ao qual ela está condicionada. O retrabalho se utiliza de brechas encontradas dentro da própria arquiescritura que permitam desconstruir seu modo de operação. Ou seja, trata-se de provocar intervenções na escrita dentro da própria escrita, se utilizando dos seus próprios operacionais. Não basta falar de desconstrução, a escrita em si necessita de um caráter performativo.

Derrida, em sua escrita performativa, para evidenciar as falhas entre noções de imagem, representação e vestimenta da escrita, sugere a criação de jogos de coerência entre fala e escrita, aporia, desterritorialização de idiomas, neologismos, indecidibilidade, inversão de dicotomias, disseminação semântica, etc. Assim, entendo que Derrida cria um movimento de *afrouxamento* ao sistema escritura-etnocentrismo-logocentrismo pela *imexplosão*[13] da própria escritura e seu caráter de abertura à inventividade. Ou seja, ele propõe desconstruir a escritura no ato da própria escrita, não apenas falando sobre desconstrução mas apresentando o pesquisador/texto/leitura como o próprio agente de.

É nesse aspecto de performatividade que podemos encontrar entrecruzamentos entre dança e desconstrução, entendendo que “artista/obra/fruidor”, durante os seus processos de

---

[13] Nesse sentido, *imexplosão* é um exemplo desse jogo anagramático de criatividade da desconstrução da escritura;

atuação e agenciamento, a todo tempo jogam com a inventividade de conceitos, rastros culturais, ações, normas de sociabilidade, etc. Na dança, em que pensar-fazer e querer-dizer ganham corpo no próprio corpo humano e suas próteses, agindo sobre e sob discursos culturais encarnados, a desconstrução encontra um campo ainda mais fértil, pois é também no, e através do, corpo-cultura que se dão nossos processos de escritura e agenciamento de conceitos, que tanto operamos ou desejamos intervir no processo cirúrgico da desconstrução. Sendo assim, a dança poderia ser entendida como um rastro de nossa escritura-corpo no mundo.

A concepção de dança como rastro da escritura-corpo cria infinitas perguntas contrastantes sobre o mesmo corpo. Não se trata de um simples atendimento a um sistema vocabulário desenvolvido por notações coreográficas. A escritura-corpo da dança entende o corpo como um lugar de agência. Promover caminhos de desconstrução na e da dança nos ajudaria portando a compreender, desmontar, conectar, intervir e deslocar nossos processos civilizatórios, que em nossa condição histórica estão engendrados nos processos de colonização entre corpo e cultura.

Assim, o *afrouxamento* de nossos sistemas rígidos de compreensão e identificação nos revela ainda uma necessidade de revermos e reconhecermos nossos contratos históricos já sedimentados e esquecidos pela autoinventividade da tradição que é etnocêntrica = logocêntrica. A dança como objeto da cultura não escaparia a esses agenciamentos da tradição, o que nos leva a entender que, nessa perspectiva, a desconstrução em dança também nos solicita uma visão pós-colonialista engendrada, por sua vez, de um posicionamento crítico às nossas práticas culturais.

Quanto a essa postura pós-colonial, Homi Bhabha[14] alerta em seu livro *O Local da Cultura* (1998) que é primordial que entendamos cultura exteriormente aos objetos de arte, ou para além da canonização da ideia de estética, e passemos a lidar com a cultura como "produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social" (BHABHA, 1998, p. 240).

Nessa perspectiva culturalista trazida por Bhabha, é possível entender que a dança, enclausurada na sua condição espaço-temporal, ao longo de sua tradição foi construindo pensares-fazeres arquiescrituralmente colonizados que durante seu processo de sobrevivência

[14] Um dos principais autores dos estudos pós-coloniais. A perspectiva pós-colonial em seu transcurso se alimenta muito das proposições pós-estruturalistas tendo Derrida como uma de suas principais referências, sobretudo na discussão sobre critica ao etnocentrismo, concepção de alteridade e diferença.

excluiu e constituiu valores e sentidos. Retrabalhar a dança sob uma perspectiva pós-colonial como a trazida por Bhabha (1998, p. 244) "nos força a repensar as profundas limitações de uma noção 'liberal' consensual e conluiada de comunidade cultural. Ela [a postura pós-colonial] insiste que a identidade cultural e identidade política são construídas através de um processo de alteridade". Nesse sentido, Bhabha (1998, p. 245) ainda esclarece que esse posicionamento pós-colonial perante a cultura a torna

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

Assim, se entendermos a desconstrução como um *afrouxamento* de sistemas de colonização e ao trazermos essa prerrogativa para dança, poderemos retrabalhar estruturas históricas de poder, agenciadas pelo corpo em cena. Essa perspectiva é o que dá ignição a esta pesquisa que compartilho com você leitor neste momento da escrita-leitura.

2.2 PISTAS DESCONSTRUTIVAS PARA UM PENSAR-FAZER AFROUXADO

Identifiquei quatro pistas do pensamento derridariano que evidenciam e promovem um pensar-fazer afrouxado: 1) O movimento da *différance*: inversão, afastamento e disseminação; 2) Indecidibilidade; 3) *Forcener:* o processo cirúrgico da desconstrução; 4) O não ético e o apoliticismo como ético-político da desconstrução. Essa análise, logo depois, ajudará a compreender o entrecruzamento entre dança e desconstrução e suas implicações para o corpo que dança, bem como seu processo criativo.

2.2.1 O movimento da *différance:* inversão, afastamento e disseminação

Uma das recorrências mais presentes na desconstrução que se aproxima ao pensar-fazer afrouxado que aqui defendo é o movimento da *différance*. Primeiramente é importante

perceber o jogo entre grafema e fonema desse indecidível, pela inclusão do "a", différ**a**nce, ao invés de "e", *différ**e**nce*. *Différance* vem de uma justaporia entre: *differer*, do francês, diferir em português, mas que também poderia ser traduzido como retardar, adiar, protelar, e *ance*, que no francês assume um papel de extensão temporal para designar presente contínuo. Apesar de possuírem grafias distintas, a pronúncia dessas palavras é a mesma no francês. Ou seja, *différance* não é "nem estritamente palavra, nem estritamente conceito", não podendo distinguir fala de escrita, nem signo de forma-palavra[15].

Com a *différance*, Derrida inicia um processo de desconstrução do entendimento da diferença, apresentando-a como um processo de adiamento e continuidade que na arquiescritura *imexplodiria* a noção tradicional de presença e identificação. Essa *imexplosão* surge da percepção de que qualquer movimento de interpelação e nomeação, consequentemente, identificação, se daria na afirmação e estacionamento de diferenças: isto se difere daquilo, que difere disto, e isto não é aquilo. O risco desse jogo de diferenças é a tendência de recair numa dialética supressória de oposições binárias apenas para a constituição e afirmação de uma síntese. Nessa lógica, a diferença passaria a operar como uma simples contradição, ou até mesmo como um simples recurso de identificação.

Essa contradição se deve ao caráter de violência primeira, recurso da linguagem – *subjétil* de toda metafísica ocidental – em seus processos de interpelação e diferenciação. O ato violento de nominar (interpelar) marca o traço da diferença entre uma coisa e outra, delimitando território, afirmando uma identidade, o sentimento de nação, entre outros absolutismos que tornam a diferença um dispositivo de afirmação e manutenção de identidade, logo, criando a equação: diferença = identidade = indiferença. Ou seja, a *différance* derridariana nos alerta que esse processo de violação pela interpelação, surge de uma expropriação e não de uma simples contradição entre uma coisa e outra, como se essas oposições já fossem dadas. A cada uma dessas oposições, construímos a dada diferença. A leitura dialética apenas entende que essas oposições estão dadas e devem ser neutralizadas para constituição de uma síntese. Nesse sentido, a *différance* é antidialética.

Como diz o professor Geoffrey Bennington (2004, p. 29-30):

> A *différance* é o que salva um pensamento da diferença dos argumentos hegelianos sobre a diferença absoluta que malogra em indiferença e absoluta identidade, como não receptiva, ou então afirma a diferença *na* indiferença e absoluta identidade, como não-receptiva à resolução dialética que Hegel pensa seguir-se, inevitavelmente, da verdade da diferença que supostamente reside na oposição e na

[15] Dessa forma, discordo da tradução de *différance* por diferência em português, pois esse neologismo na nossa língua não contempla a dispersão linguística proposta por Derrida.

> contradição. O pensamento aparentemente máximo da diferença como contradição, de fato, sempre leva a uma reafirmação da identidade para além da diferença, enquanto o pensamento aparentemente mínimo da diferença, ao lado da oposição e contradição, libera um conceito de diferença mais radical e refratário, que não deve ser teologicamente ou dialeticamente reunido numa identidade maior.[16]

A *différance* não busca entender a diferença por uma simples neutralização de oposições e sua estagnação. A *différance* demanda uma leitura em movimento, uma *imexplosão* da lógica identitária através de etapas contínuas e superpostas, que, na sua obra *Posições (2001)*, Derrida apresenta como **inversão, afastamento e disseminação.**

A **inversão** seria uma etapa inicial do movimento da *différance*, que Derrida (2001, p. 48) diz ser como uma etapa de se fazer justiça e reconhecimento de uma arquiestrutura já posta:

> Insisto muito e incessantemente na necessidade dessa fase de inversão que se pode, talvez, muito rapidamente, buscar desacreditar. Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda axiologicamente, logicamente etc) ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. Descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição.

Essa estrutura conflitiva e subordinante é claramente reconhecida na tradição da metafísica, onde os papéis binários sempre recairão na afirmação de um programa teológico de fala/escrita, bom/mau, alma/corpo. Porém, Derrida ainda alerta da necessidade de um movimento duplo e contínuo de inversão, para que não se recaia na simples contravenção de pólos do sistema anterior. Ou seja, inversão seria uma "bi-fase" ou "bi-face", onde o movimento de interpelação ocorre dos dois lados, em ida-volta sem fim.

Essa inversão de mão dupla e contínua fará emergir um novo conceito que não se deixa mais, nem nunca se deixou, compreender no regime anterior. Esse conceito passaria a operar no limite – nem um, nem outro –, iniciando então um processo de **afastamento**. Para lidar com esse movimento, Derrida ainda esclarece a importância da desterritorialização de qualquer processo disciplinar. O pesquisador-texto-leitor precisa lançar mão de todos os instrumentos possíveis e necessários para a operação cirúrgica da desconstrução, permitindo-se, inclusive, perder o referente inicial, fazendo emergir novos escapes à estrutura. Derrida (2001, p. 49) diz: "No limite, é impossível localizá-lo, situá-lo; um texto unilinear, uma posição pontual, uma operação assinada por um único autor são, por definição, incapazes de

[16] In: DUQUE-ESTRADA, 2004, p. 29-30.

praticar esse afastamento".

Esses múltiplos movimentos de afastamento, por sua vez, iniciam um processo de **disseminação** que Derrida entende como uma "*différance* seminal". Seria como um processo de fluxo contínuo de afastamentos que não se permitem mais ao retorno da origem (sêmen), nem à limitação de qualquer território (demarcação, traço), pois o movimento da disseminação estaria sempre aberto a novos processos de significação. Assim, a disseminação promove fluxos de ações que não podem ser reunidos em uma definição, mas que se distingue da polissemia devido ao seu caráter diaspórico, sem retorno ao movimento e origem ou referente inicial. Derrida (2001, p. 51-52) diz:

> Se não se pode resumir a disseminação, a *différance* seminal, em seu teor conceitual, é porque a força e a forma de sua ação perturbadora *fazem explodir* o horizonte semântico. A atenção dada à polissemia ou ao politematismo constitui, possivelmente, um progresso relativamente à linearidade de uma escrita ou de uma leitura monossêmica, ansiosa por se amarrar ao sentido tutelador, ao significado *principal* do texto, até mesmo ao seu referente primordial. Entretanto, a polissemia enquanto tal organiza-se no horizonte implícito de uma retomada unitária de sentido, até mesmo de uma dialética (...). A disseminação, ao contrário, por produzir um número não-finito de efeitos semânticos, não se deixa reconduzir a um presente de origem simples (...) nem a uma presença escatológica. Ela marca uma multiplicidade irredutível e *gerativa*. O suplemento e a turbulência de uma certa falta fraturam o limite do texto, interditam sua formalização exaustiva e clausurante ou, ao menos, a taxonomia saturante de seus temas, de seu significado, de seu querer-dizer.

As etapas colaborativas de inversão, afastamento e disseminação da *différance* afirmam a compreensão-proposição do pensar-fazer afrouxado. Em todas suas etapas, esse movimento nos apresenta a possibilidade de uma escritura movediça e tocável geradora de novos horizontes para o ato desconstrutivo, seja ela em forma do texto tradicional alfabético, seja numa escritura corporal e de dança.

2.2.2 Indecidibilidade

O movimento da *différance*, ao jogar com o bi-face da inversão, provoca afastamentos que se configuram na criação de conceitos distantes ao sistema logocêntrico, fazendo emergir um horizonte semântico que não se permite ao fechamento de uma escrita, cria um desafio ao pesquisador-texto-leitor: como grafar esse movimento? É nessa tentativa que Derrida (2001) irá propor a constituição de indecidíveis, que são quase-conceitos,

conceitos incompletos, pois traduzem lógica paradoxal do sistema logocêntrico ao mesmo passo em que se apresentam de forma menos rígida que um conceito.

A compreensão do indecidível solicita uma incisiva tomada de posição do pesquisador-texto-leitor, pois esse se verá num perturbador jogo do nem/nem, como nos sugere Carla Rodrigues[17], se permitindo a transitar no não-lugar, na aporia e na dúvida. Essa sensação de não fixidez (nem/nem) nos chega por não ser possível representar o indecidível numa lógica cartesiana, nos levando a forjar conceitos-grafemas *imexplosivos*,

> (...) isto é, unidades de simulacro, "falsas" propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na, mas sem nunca constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução de forma dialética especulativa (*pharmakon* não é nem remédio nem veneno, nem o bem nem o mal, nem o dentro nem o fora, nem fala nem escrita; o suplemento não é nem um mais nem um menos, nem fora nem um complemento de um dentro, nem um acidente nem uma essência etc; o *hímen* não é nem confusão nem distinção, nem identidade nem diferença, nem a consumação nem a virgindade, nem o velamento nem o desvelamento, nem dentro nem fora etc.; o *grama* não nem um significante nem um significado, nem um signo nem uma coisa, nem uma presença nem uma ausência, nem uma posição nem uma negação etc.; o *espaçamento* não é nem espaço nem tempo; o *encetamento* não é nem a integridade |encetada| de um começo ou de um corte simples nem a simples securidade. Nem, nem quer dizer ou "ao mesmo tempo" ou "ou um ou outro" [Ni/ni, c'est à *la a marcha* etc.]. (DERRIDA, 2001, p. 49-50)

O indecidível vai ao encontro do movimento da disseminação e seu caráter diaspórico e desterritorializado, que instaura a dúvida da significação ao passo que não permite que se estabeleça nem referente, nem conceito formado, colocando a desconstrução numa busca incessante de alteridade. Carla Rodrigues (IN: DUQUE-ESTRADA (org.), 2008, p. 102) traz metáforas que nos ajudam a compreender melhor o indecidível:

> Os *indecidíveis* de Derrida parecem fazer questão de nos lançar não no cinza – o que seria apenas um novo lugar –, mas nos inúmeros matizes que existem entre o preto e o branco, em um deslocamento permanente que obriga a cada vez a nova tomada de posições, que interpela a cada outro. Esse não-lugar é, segundo Haddock-Lobo, "esta linha invisível da dobra, o entre-dobra que não permite que nenhum indecidível se decida: isto é, se represente, se apresente, se presente".

Essa inventividade trazida pela constituição de indecidíveis ainda revela à desconstrução um caráter lúdico com a linguagem. O pesquisador-texto-leitor torna-se um espaço de jogo que agrega outras características, como risco, prazer, imprevisibilidade, acaso, desafio, entre outros. Para isso, não entendamos ludicidade, a brincadeira, ou até mesmo o

---

[17] RODRIGUES, Carla. Mulher, verdade, indecidibilidade. In: DUQUE-ESTRADA (org.). **Espectros de Derrida.** Rio de Janeiro, NAU Editora, 2008, p. 91-118.

fazer brinquedo, como uma prática estouvada.

A ludicidade é uma das formas mais complexas de aprendizagem de nossa cultura. Trata-se de uma prática despretensiosa que não visa chegar a um resultado fechado, e sim a geração-solução de problemas e desafios, geradores de prazer e conhecimento. A ludicidade está tanto no ato quanto no afeto: tanto na prática de jogar quanto no afetar-se pelo jogo. O brincante brinca para testar, conhecer, sentir, resolver, tentar de novo, modificar, refazer, sacudir, violar, colar, bricolar, representar, fazer de conta, ser, em geral, conhecer tanto sobre si quanto sobre o objeto que brinca, que em algum momento pode ser ele mesmo.

Ao jogar com a constituição de indecidíveis, Derrida reverte a escritura para seu estado de brinquedo. Um rastro lúdico na desconstrução abre mais uma porta para o *afrouxamento* de fronteiras dicotômicas entre Filosofia e Arte, que abre margem para o *devir*, que não se estagna nem se neutraliza. Nem é um descuidado devaneio, nem um racionalismo absoluto, mas, sim, mais uma vez, um "nem/nem". A ludicidade trazida pela experiência do indecidível coloca a escritura em estado experimental de *imexplosão*: age sobre dicotomias conceituais usando do jogo entre as próprias dicotomias, fazendo-as explodir (*in* e *ex*), e lançar-se em *disseminação*.

No entanto, é importante que não confundamos a noção de "indecidível" com "indizível". Apesar de uma ligeira aproximação fonética e até mesmo conceitual, precisamos esclarecer que uma fundamental diferenciação entre as duas noções está quanto à permissão ao risco do enunciado. O indecidível enuncia, arrisca, ousa dar forma, mesmo que em estado provisório ou em estado de simulacro. O indecidível se permite ao fluxo entre diferenças, mas reconhece a margem e opera em cima dela, pulverizando-a: não sendo nem rio, nem terra, nem preto, nem branco, nem mesmo cinza. Para essa experiência de "nem/nem", cria-se um enunciado que nos força a refletir sobre dentro e fora, e acima de tudo, sobre a noção de alteridade. O indecidível não diz de forma diretiva, mas se arrisca a tentar dizer.

Durante a escrita-leitura dessa dissertação, apresentei vários indecidíveis sugeridos por Derrida, como: escritura, *différance*, hímen, *forcener*, entre outros; além dos também sugeridos por mim, como: *imexplodir*, cocriAção, técnica-criação-obra, (des)construção, entre outros jogos anagramáticos e estudos de entre conceitos e hífens. Essa autopermissão de lidar com a escrita desconstrutiva de forma performativa é abarcada pela própria sedução do indecidível e seu caráter de risco, ousadia e inventividade. Trata-se de fazer da escrita um instrumento de interlocução e ação, um próprio indecidível, criando escapes e aporias para o pesquisador-texto-leitor, desterritorilizando e desmistificando a escrita acadêmica, escrita artística e escrita jogo: numa escrita frouxa.

2.2.3 *Forcener:* o processo cirúrgico da desconstrução

Uma *obstetrícia* atravessa as palavras pelas quais no entanto ela passa.

Jacques Derrida, 1998

Forcener, que pode ser traduzido como *enlouquecer* em português[18], aparece em Derrida na sua obra *Forcener le Subjectile (1986)*, a qual recebeu o título, no Brasil, de *Enlouquecer o Subjétil (1998),* contando com a parceria da artista plástica Lena Bergstein. A obra trata de uma investigação para a significação do termo "*subjétil*" que aparece na obra de Antonin Artaud. Logo no início do livro, Derrida deixa claro que não se pretende chegar a uma solução fechada sobre o termo, tanto que sua escrita é altamente contaminada pelos versos de Artaud, além das imagens de Bergstein, provocando uma leitura altamente descentralizada e aporética sobre o *subjétil*.

Essa escolha está presente até no título do livro, o qual Derrida explica fazendo um jogo de decomposição da palavra francesa *forcené* (louco): *"fora [for], forte [fort], força [force], fora [fors] e nascido [né]"*[19].Na condição verbal, *forcener*, enlouquecer em francês, somente é tratado como verbo intransitivo: quem enlouquece, enlouquece a si e não a. Derrida (1998) aprofunda o entendimento de tal concepção chegando à discussão do desmembramento etimológico da palavra, que vem do "italiano *fosennato,* do latim *foris*, fora de, e do alemão *Sinn,* senso: fora de senso"[20]. Dessa maneira, ele conclui que a ortografia forcené com **c** teria sido apenas uma confusão com a palavra *force*, sendo mais correta a grafia *forsené.*

Derrida (1998, p. 35) diz:

> A palavra corresponderia, portanto, ao termo alemão *Wahnsinnige,* de que Heidegger ressalta que não designa primeiramente o estado de um alienado *(Geisteskrank)*, de um doente mental, mas principalmente daquele que é sem *(ohne)* o *senso*, sem aquilo que é o senso para os outros: '*Wahn* é palavra do alto-alemão antigo e significa *ohne:* sem. O demente [*der Wahnsinnige,* poderíamos traduzir

[18] Apesar da palavra *forcener* ter uma tradução direta em português, aqui continuarei usando o termo em francês a fim de diferenciar do enlouquecer comumente usado no nosso vocabulário.
[19] DERRIDA, 1998, p.34.
[20] Ibid., p. 34.

> aqui por *forsené*] sonha [*sinnt*] e sonha como nenhum outro teria meios de fazê-lo [...]. Ele é sensato de modo diferente [de um outro senso, *anderen Sinnes*]. *Sinnan* significa originalmente: fazer viagem, tender para..., tomar uma direção. A raiz indo-européia *sent* e *set* significa caminho'.

Forcener transitivamente (enlouquecer a) trata-se, portanto, de uma tomada de decisão para ingresso numa viagem que não busca um rumo acertado (senso), mas um estado errante de loucura e demência que toma uma direção não alienada, ou uma sensatez diferente em que não se busca nem o fim nem a certeza. Nessa perspectiva, ao *forcener* um dado objeto de estudo, como *forcener le subjectile*, o ato desconstrutivo estaria preocupado com um processo cirúrgico de intervenção que é requerido pelo próprio objeto. Seria uma "*demiurgia ao mesmo tempo agressiva e* reparadora, assassina *e* amorosa. A Coisa é reconstruída, a cicatrização lhe vêm do próprio gesto que a fere" (DERRIDA, 1998, p. 115).

Essa estratégia proposta por Derrida torna-se ainda mais visível quando ao ler *Enlouquecer o Subjétil* (1998) percebemos que em nenhum momento há uma preocupação em definir o que vem a ser em síntese o *subjétil* em Artaud. Nessa obra, Derrida dispara uma complexa produção de significações que o termo gera pelo efeito da *disseminação* semântica que dilacera qualquer fechamento de sentido. Para Derrida, o que importa é falar da necessidade de se falar sobre o *subjétil* e para isso ele apresenta o máximo de diferenças possíveis de se entendê-lo. O *subjétil* aparece como força, verdade, linguagem, suporte, entre tantas outras significações arbitrárias da palavra em fluxo.

Mais do que dizer onde está o *subjétil* do qual Artaud tanto nos fala, a ideia de *Forcener le Subjectile* está mais preocupada com o processo dessa busca. Assim, Derrida apresenta o *subjétil* em estado de operação de movimento duplo e não dialético, que nos faz escapar em aporia do nosso senso racional logocêntrico para uma possibilidade metafórica. Derrida lembra da necessidade da ambivalência de cada **gesto** no seu processo cirúrgico, os quais são retirados da própria obra de Artaud, que são: *sondar, talhar, raspar, limar, coser, descoser, esfarrapar, costurar.* A cada gesto uma tentativa de se chegar ao *subjétil*, aquilo que estaria mais próximo à verdade, da teologia negativa (*khora*), para, como numa estratégia de guerra, aniquilá-la.

Sondar seria um golpe de *penetração* no e ao objeto. Ação tanto agressiva, no sentido de romper e inferir sob a epiderme, quanto transgressiva, no sentido de mergulhar, aprofundar-se nele e ele em mim. Sondar ainda nos remeteria a instruir-se e perceber sinais e sintomas de verdade sobre aquilo que o identifica, realizando um diagnóstico. Esse gesto de reconhecimento daquilo que é senso nos ajuda a operar sobre o objeto identificando o desejo

do próprio objeto. Pois, “recusando-se ou expondo a inércia de um corpo doente é aprestar-se para tratá-los para seu bem a partir de sua verdade”[21].

Talhar vem de partir, trinchar, recortar e pôr em pedaços, com auxílio de equipamentos como tesouras, dissecadores, facas, entre outros. Porém, Derrida alerta que talhar também se refere a um ato regenerador retirando aquilo que há de excesso ou que prejudica o crescimento: “(...) desbastar, rejuvenescer, devolver o vigor a uma árvore ou a um membro, salvar em suma, física e simbolicamente, sair em socorro de sujeito ou de um objeto”[22]. Podemos usar como metáfora a arte japonesa Ikebana, que, no seu processo de lavramento, mais do que preocupar-se com o aspecto decorativo da planta, visa o seu crescimento, a construção harmônica de caules, folhas, ramos e flores.

Raspar trata-se de um gesto de provocar a pele, aquilo que recobre o objeto. Nesse gesto há tanto um risco de fazê-lo sangrar, querê-lo mal, quanto há um ato de purificação, apagando o que está escrito para se escrever outra vez. Ao raspar, também dou acesso àquilo que está por debaixo da superfície dissimulada e asfixiada, “enterrada sob o depósito”[23].

Limar significa mais uma vez cortar só que de uma forma diferente, obliquamente. É um polimento,através do qual se retira as excrescências inúteis.

Coser é realmente furar com agulha ou algo pontudo, ao mesmo tempo penetrando e fechando feridas, para cicatrizar. “Faço passar o fio que repara, reúne, mantém juntos os tecidos; ajusto a vestimenta que, recobrindo a superfície do corpo, esposa-a em sua forma natural, revela-a ao cobri-la. Ainda a verdade” (DERRIDA, 1998, p. 118-119).

Descoser, no sentido de **“**desfazer e fazer toda a operação anterior às avessas, mas essa já é o inverso de si mesma”. Aqui Derrida lembra do movimento de ida-volta, fazendo da cirurgia um estágio de ligamento que não cessa, entendendo que a verdade não possui um corpo próprio, imutável. “Os seres nunca tiveram um corpo próprio e foi sempre o que lhes *ensinei*...” (ARTAUD apud DERRIDA, 1998, p. 119).

Esfarrapar é entendido como na concepção de um cirurgião com um corte inábil, que deixa fiapos e desmedidas nas pontas. Como uma rasgadura de papel, que não tem seu corte tão polido.

Costurar se relaciona diretamente ao coser, porém, Derrida (1998, p. 122) aponta que Artaud sugere a utilização do verbo no infinitivo, que seria entendido como “cobrir de cicatrizes”, além do uso no particípio passado “costurado”.

---

[21] DERRIDA, 1998, p. 117.
[22] Ibid., p. 118.
[23] Idem.

> Ter o corpo costurado é poder mostrá-lo coberto de vestígios, as cicatrizes de golpes e feridas. Mas *'cobrir de cicatrizes'* pode querer dizer ao mesmo tempo multiplicar os golpes e ferimentos *e* os gestos de reparações, suturas e pensos que pertencem ao tempo de cicatrização. A cirurgia faz os dois, sucessiva ou simultaneamente.

Derrida, ainda explicando sobre o gesto de costurar, nos esclarece sobre a noção de verdade que o *subjétil* carrega, de que todo o processo cirúrgico alcança diretamente a ela, mas não se mistura a ela. Verdade aqui não é tratada como uma essência já dada, mas aquilo que se persegue e ainda assim não se encontra. A iminência de *forcener* o *subjétil*, portanto, não se apoia numa observação passiva sobre a verdade, mas, sim, num processo de intervenção sobre ela, que ainda assim faz o *subjétil* escapar. Isso se deve ao próprio caráter indecidível do *subjétil* e seu poder agregador de a tudo receber e aceitar, com um fundo sem fundo, indeterminado. Sobre essa questão Derrida (1998, p. 122) diz:

> Nesse fundo indeterminado, o *subjétil* não se deixa nem tomar, nem figurar, nem determinar, são se deixa *terminar*. Ele é infinito mas enquanto matéria indeterminada, é um "mau infinito", teria dito Hegel, um infinito negativo, um indefinido. Um infinito *mau* traduziria Artaud, um indefinido maligno, obsceno, trabalhado pelas forças do mal que ele representa, habitado pelos subpostos e pelos súcubos que ele *banaliza* sob a neutra superfície. Não parece jamais ser ele mesmo, somente por figuras interpostas. (...) É preciso, portanto, acabá-lo, determiná-lo para livrar-se dele. É preciso acabar com o *subjétil*. E para isso determiná-lo, *analisá-lo* fazendo sair de si. Que se torne enfim alguma coisa ou alguém! Que ele porte seu nome, seu nome próprio! É preciso acabar com o julgamento de deus de todas as teologias negativas, e pôr fim a isso com suas próprias mãos. Cirurgicamente, pictograficamente.

Para *forcener* o *subjétil*, não adianta, portanto, abandoná-lo, negar sua existência. Artaud o "ama e cultiva" para antes falar mal dele. Trata-se de um gesto de amor *e* traição, pois a não fidelidade preserva o caráter de mobilidade do *subjétil*. Trair para fazê-lo sangrar e cicatrizar. Criar um corpo cheio de rastros e marcas.

Trata-se de uma estratégia de guerra de "acalmar, domesticar, lisonjear, cativar o outro, seduzir ou ganhar o inimigo mediante a carícia, mas também ardê-lo, inflamá-lo, pôr-lhe fogo. (...) A cratera faz obra" (DERRIDA, 1998, p. 123-124).

O processo cirúrgico do *forcener* nos apresenta a possibilidade de entender a verdade como algo tocável, afrouxando a ideia do que seria algo inalcançável para algo que pode ser intervencionado, penetrado, rasgado, polido, costurado, cosido, descosido, mas ainda assim não detido pelas mesmas mãos que a operam. A verdade inalcançável sempre nos escapa, nos trai e deve ser traída. Verdade aqui também pode ser entendida como a própria arquiescritura da linguagem. Aquilo que, por uma complexa rede de criação de significantes, estabeleceu

conceitos que sustentam tais verdades. Sendo assim, a suposta verdade sustentada pela arquiescritura é sempre forjada e nos trai.

Nessa perspectiva, a análise de Derrida sobre a obra de Artaud nos mostra como este artista sempre buscou dentro da própria linguagem a criação de crateras com os próprios recursos da linguagem.

A escrita, a música, o desenho, a pintura, a dança, o teatro, entre outros recursos de significação cultural toma como *leitmotiv* o *forcener* da própria linguagem, intervindo desde a sua estruturação, e não somente na criação ou utilização de temáticas que falam a respeito de alguma questão (des)estruturante. Derrida esclarece que a temática é sempre um posto ou um suposto do *subjétil*, lugar onde ele, o *subjétil*, estagna. Já o *leitmotiv* toma o *subjétil* como um motivo, aquilo que dá força. Diferente de uma temática, o *leitmotiv* não busca reafirmar, manter-se fiel ao *subjétil*, mas expropriá-lo, traí-lo, violentá-lo. Para isso, como nos sugere Derrida (1998, p. 42), a linguagem precisa de um "sofrimento pré-natal", enlouquecer o próprio *subjétil*, aquilo que é suporte da escritura:

> não se pode alcançar a natureza inata, in-nata, a não ser forçando o *subjétil*, tornando-o *louco de nascença*. Devemos fazê-lo desejar freneticamente o nascimento e enlouquecê-lo já na origem, fazendo-o sair de si mesmo e parir essa nova proximidade: 'É da natureza nua e pura visão, tal como ela se revela, quando se sabe abordá-la de muito perto'. (...) Tal proximidade beira a loucura, mas aquela que arranca da outra loucura, da loucura da estagnação, da estabilização inerte quando o sentido se torna tema subjetivado, introjetado ou objetivado, e o *subjétil* até que, louco de nascença, ele abra passagem ao inato que um dia foi assassinado. Uma *obstetrícia* atravessa as palavras pelas quais no entanto ela passa.

Essa *obstetrícia* apresentada por Derrida traduz a possibilidade de entender que a linguagem (escritura) nos trai e também é traída por si mesma, devido à porosidade em sua própria configuração. A mesma palavra, traço no papel, representação, dramaturgia, corpo, ou qualquer outro *subjétil* que compõe uma escritura, que faz pertencer a esta, torna-se um dispositivo de expropriação dela (*forcener* a).

Não há uma ética de fidelidade a uma suposta natureza da linguagem, nem sua suposta definição territorial, pois esses limites construídos pela linguagem, como já vimos, partem de uma violência de um enrijecimento, necessário, da própria tradição. A desconstrução, nesse sentido, em seu processo cirúrgico de *forcener* é antiética, amoral e apolítica, como um posicionamento de justiça frente a uma violência primeira da *différance*, o que revela, por sua vez, o caráter ético-político da desconstrução.

2.2.4 O não-ético e o apoliticismo como ético-político da desconstrução

A política se opõe a moralidade assim como a Filosofia se opõe a ingenuidade.

Emmanuel Levinas, 1969.

A abertura à violação e à traição que a desconstrução sugere nos faz refletir sobre o seu caráter ético-político, que deve ser entendido como um antagonismo a qualquer programa político do que vem a ser ético. Em outras palavras, devido ao caráter alargador de fronteiras da desconstrução, esta irá se permitir a uma inventividade do que vem a ser ética, entendendo que essa categoria é uma construção social que tende a reafirmar uma hegemonia para além da relação face a face (alteridade). Mais do que manter e afirmar um programa ético, a desconstrução lida necessariamente com a noção de justiça.

Se, ao nos relacionar face a face, seguirmos um programa anterior que dite regras de comportamento e tratamento ao outro fora dessa relação face a face, estaremos recaindo sobre uma traição a própria relação face a face. Sendo assim, poderíamos entender que tanto a ética quanto a política tratam-se em primeira instância de um ato de desrespeito originário, que não estaria acima de nenhum outro ato de traição. Ou seja, uma relação absolutamente respeitosa e intocável sobre o outro estaria apenas mantendo um programa moral que originalmente foi forjado na violação da relação face a face, criando uma terceira parte da relação.

Derrida alerta que essa terceira parte tende a afirmação de uma tradição herdada de um programa já estabelecido de como se devem proceder as relações face a face. Porém, ele ainda diz que essa herança originalmente veio de uma construção, de uma inventividade inicial, e, portanto, o seu herdeiro deve se ver nesse lugar também inventivo dando luz àquilo que nunca foi visto dentro da herança, para que se faça justiça a ela.

Por sua vez, é importante lembrar que nossa tradição herdada (a terceira parte) vem de um histórico etnocêntrico e colonizador, que nos leva a manter um programa político de ética baseado em leis de afirmação de pureza identitária, ou estado-nação, ou, ainda, o próprio conceito de moral teológica. Essas concepções forjaram a criação de um programa de face a face que vê o outro de uma forma absolutamente inacessível, invocando uma relação absolutamente respeitosa ditada por uma terceira parte além do face a face. Sobre esse

aspecto, Derrida diz que a ética lida com uma noção de perjúrio tendo em vista que a inacessibilidade e respeito absoluto ao outro é uma falsa promessa. Derrida diz (DERRIDA apud BENNINGTON, IN: DUQUE-ESTRADA, 2004, p. 23-24):

> Daí em diante, no desdobramento da justiça, já não se pode mais discernir a fidelidade à promessa feita do perjúrio do falso testemunho, mas, antes de tudo, já não se pode mais discernir traição de traição, sempre mais do que uma só traição. Deve-se então, com toda prudência analítica necessária, respeitar a qualidade, a modalidade, a situação dos fracassos em relação a esta "palavra original de honra" diante de todos os juramentos [*serments*]. Mas estas diferenças jamais apagariam o rastro deste perjúrio inaugural. Tal como a terceira parte, que não espera, a instância que abre tanto a ética quanto a justiça encontra-se nestas em uma situação de [*en instance de*] perjúrio quase-trascendental ou originário, mesmo pré-originário.

Essa percepção nos alerta de que, mais do que a afirmação a uma herança de qualquer programa político ou ético, a desconstrução lida com noção de justiça, sendo esta, para Derrida, a única condição indesconstrutível, que, porém, está em eterno estado de inventividade.

O cumprimento a regras, leis e deveres sociais somente seria uma postura de manutenção de hegemonia ou programa político do que vem a ser ético, mas não a ética em si. Geoffrey Bennington (IN: DUQUE-ESTRADA, 2004, p. 16-17), ao analisar esse posicionamento derridariano, diz que o seguimento a essas regras é tudo menos ético:

> [...] É, no melhor dos casos uma *administração* de direitos e deveres, uma *burocracia* da ética. Neste sentido, um ato ético digno deste nome é sempre *inventivo*, mas de modo algum inventivo com o interesse de expressar a liberdade "subjetiva" de um agente, mas sim como resposta a responsabilidade para com o outro.

Essa concepção sobre o caráter inventivo da ética, e, por consequência, da política, traz ao agente da desconstrução uma postura altamente subversiva. Como afirma Derrida (2004), se entendermos a ética como uma responsabilidade anterior à relação face a face (a terceira parte, o perjúrio) e a política como "um programa, uma agenda ou, ainda, um nome de um regime", a desconstrução se vê numa postura não-ética e até mesmo apolítica.

A desconstrução não estaria preocupada com nenhuma afirmação de território, nem mesmo seguimento de leis. Não há nenhum objeto que esteja absolutamente intocável, nem mesmo que não se deva trair, pois tudo está passível de inventividade e retrabalho, e não há concepção moralista que balize a desconstrução. O posicionamento ético-político da desconstrução estaria numa abertura completa ao estrangeiro, na quebra de território,

permissão ao *arrivant* [24].

Dizer "Sim!" ao outro e requerer um espaço de inventividade faz da desconstrução um lugar de permissão à subversão, amoralidade e traição. Essa postura foge a qualquer noção de culpa vinda da herança colonial-católica-cristã e abre portas ao exercício de alteridade, tão solicitada por Derrida. Assim, aqueles que se dedicam a desconstrução dizem sim à subversão por nos apresentar outras possibilidades de realidade; à amoralidade por nos deslocar de um padrão teológico de face a face ou agenda de sociabilidade; e à traição por nos colocar em estado de transgressão e pulverização de território. Esse exercício de dizer "Sim!" ao outro é um posicionamento ético-político para que se faça justiça – uma vez que a inventividade nos ajuda a deslocar nossos referenciais sedimentados pela tradição, que tanto diz "Não!" ao outro. "Um 'Não!' que é dirigido a um *outro* no sentido de excluí-lo, e isto de vários modos e em vários níveis: barrando o acesso, anulando, descaracterizando, não reconhecendo, desmerecendo, acusando, intimidando, condenando, subjugando, 'preparando armadilhas' etc". (DUQUE-ESTRADA, 2004, p. 34-35).

Esse estado de "Sim!" ao outro, quando trazido para a dança, nos leva a perceber que ao optar por essa postura desconstrutiva podemos chegar a um processo que não se identifique mais como dança, sobretudo na sua concepção tradicional, margeando mais uma vez o estado de *afrouxamento*. Nessa perspectiva, a desconstrução aponta caminhos de subversão para Dança, sem se preocupar se esse processo retorna a origem ou a uma identidade, ou, ainda, se o objeto artístico (coreografia, *performance*, instalação, entre outras configurações) deflagra as referências de uma tradição já sedimentada e reconhecível.

Seja como for, corpo e dança, nesse pensar-fazer ético-político, sempre serão vistos como um lugar de embate e, nesse campo de embate, não há espaço para uma moralidade-guia da desconstrução, afirmado por um programa *a priori*, mas sim a explosão desses territórios. Mais do que instituir uma identidade para essas categorias – corpo e dança, os estilhaços da desconstrução produzem diferenças, que não devem simplesmente ser solapadas com um discurso totalizador de identidade (afirmando e negando o que vem a ser Dança ou corpo, corpo que dança, bailarino).

Dessa mesma maneira, uma dança desconstrutiva requererá certo *afrouxamento* no seu processo de recepção. Ao se colocar como um fruidor de uma obra com características desconstrutivas cabe percebê-la também no estado do "Sim!", não se preocupando se uma dada cena, ação, imagem ou movimento deflagra ou não uma referência reconhecível na

---

[24] Segundo Bennington, *arrivant* seria uma imagem trazida por Derrida para designar "a absoluta imprevisibilidade do ainda por vir" (In: DUQUE-ESTRADA, 2004, p.25).

tradição da Dança. É necessário permiti-la em complexa experiência *arrivant*, a ser traído quanto às próprias expectativas.

Todas as pistas para o pensar-fazer afrouxado aqui apontadas abrem possibilidades de tensões entre dança e desconstrução. Atualmente, esse encontro vem se tornando cada vez mais recorrente dando a pesquisadores e artistas a possibilidade de retrabalhar diversas concepções que margeiam os caminhos da Dança ao longo do tempo. Essa percepção nos permite aceitar a perspectiva desconstrutiva como um paradigma na Dança. É sobre esse assunto que tratarei a seguir.

2. 3 A PERSPECTIVA DESCONSTRUTIVA NA DANÇA: UM PARADIGMA (?)

[...] A dança / e por conseqüência o teatro/ ainda não começaram a existir.

Antonin Artaud, 1948

Muitos estudos contemporâneos em Dança vêm se dedicando a investigação do pensar-fazer da Dança em sua relação aos novos paradigmas da contemporaneidade, destacando e reconhecendo seus padrões. Entre tantos outros paradigmas recorrentes, podemos destacar a instauração das dúvidas e a constituição de um pensamento complexo coreográfico. Com isso, a Dança já não se garante pela execução mecânica de bem fazeres técnico-expressivos-corporais. A Dança assume o desafio da revelação a partir do questionamento da sua própria estrutura interna: quais os elementos que definem uma coreografia? Qual o papel do coreógrafo? Há uma técnica eficiente e segura para a preparação do dançarino? O que é Dança? Enfim, surgem infinitos questionamentos e não menos infinitos caminhos para os pesquisadores da dança se debruçarem em suas investigações.

Libertada da narrativa linear e das enfadonhas mensagens do balé romântico, a Dança passa a admitir que há um misterioso inconsciente no “mover” que fala a despeito do dançarino. Este mover engloba a sensibilidade, a fisicalidade, a história de vida, a herança cultural e genética, entre outras, que somadas ao seu preparo profissional e artístico resultarão no seu discurso corporal pessoal e intransferível promotor da dança.

O mundo contemporâneo rompe com a precisão, com a certeza e instaura o momento

do risco, do *afrouxamento* e da incoerência coerente. O novo desafio não está na resposta ao outro, mas no que digo a mim mesmo. Não está na observação isolada, mas na totalidade do fenômeno e suas reverberações. A ênfase está na noção de corporeidade que apresenta o corpo formado por inscrições que são próprias de suas experiências vividas. O corpo é sempre um corpo local, coletivo e temporal, que produz cultura, poder, desejos e subjetividades, resultantes de suas complexas relações com o mundo. Refletir a Dança hoje, necessariamente leva a esta noção de corporeidade.

O processo de experimentação em dança passa a ser estabelecido na busca de descobrir como possibilidades criativas podem ser geradas a partir de competências singulares e coletivas do corpo. Dessa forma, dançarinos passam a ser entendidos como corpos-que-dançam mais autônomos, participativos, criadores e corresponsáveis de suas funções e proposições em cena. Este perfil de dançarino gera responsabilidades e papéis tanto para ele quanto para a velha função de "coreógrafo", pois ambos contribuem para uma dança mais recorrente aos tempos atuais. Nesta situação, o dançarino, agora mais autônomo, torna-se corresponsável, em todas as instâncias da criação em dança.

O coreógrafo passa a assumir o papel de mediador ou facilitador de ideias criativas, necessitando se dedicar a uma pesquisa mais profícua sobre novas tecnologias de criação que instiguem e dialoguem estreitamente com esse corpo que dança e cria sua dança, produzindo singularidades em linguagens e organizações coreográficas próprias da estrutura de montagem do espetáculo.

Felizmente já se sente o *afrouxamento* ao sistema rígido de referência. Estamos "desconstruindo", ou seja, estamos nos deslocando do logocentrismo, aqui também entendido por eurocentrismo, e buscando a ampliação de novas conexões, com outros conhecimentos, outras relações com o mundo e com a diversidade estética.

A instauração de um novo momento pós-moderno na Dança, no entanto, não refuta o momento anterior. Mais que gerar discordâncias, a contemporaneidade se propõe à abertura para uma revisão crítica. Sobre esse aspecto, Eliana Rodrigues Silva[25] (2005, p. 60), aponta que o próprio termo "pós-modernidade" na Arte deflagra certa dependência ao modernismo ao mesmo tempo em que traz a instauração de um novo momento:

> O tão debatido prefixo "pós" é contraditório por si mesmo, pois não nega o movimento antecessor e também não pretende sinalizar uma continuação literal do mesmo. O termo assinala ao mesmo tempo dependência e independência em relação

[25] Pesquisadora em Dança, Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Escola de Dança da UFBA, autora do livro *Dança e Pós-modernidade* (2005).

> ao movimento da arte moderna que possibilitou sua existência, lhe dando elementos para florescer e ramificar-se de maneira tão rica.

Essa característica do pensamento pós-moderno na arte trazido por Silva vai ao encontro do movimento da desconstrução que propõe um *afrouxamento* do sistema tradicional, mas não uma refutação. Como já discuti anteriormente, Derrida (1973, p. 16-17) diz: "É claro que não se trata de 'rejeitar' estas noções: elas são necessárias e, pelo menos hoje, para nós, nada mais é pensável sem elas. (...) Um motivo a mais para não renunciarmos a estes conceitos é que eles nos são indispensáveis hoje para abalar a herança de que fazem parte.". O encontro entre as propostas de Derrida e Silva para entender os tempos atuais começa a nos apontar a desconstrução como um paradigma também presente na Dança.

Segundo Silvio Zamboni (1990), em sua análise sobre o ciclo de paradigmas na arte, tomando como referência a obra de Thomas Kuhn sobre o ciclo das pesquisas em ciências, quando surge um novo paradigma, normalmente instala-se um período de intensiva atividade, onde começam a aflorar novas descobertas de relevância. Novas teorias vão se formando e tudo passa a ser repensado, fase que estamos vivenciando na produção artística em Dança atualmente.

Silva (2005), em sua análise da obra de Harvey (1998), ainda nos fornece um quadro de diferenças entre o pós-modernismo e o modernismo escrito por Ihab Hassan [19-][26]. Nesse quadro podemos perceber a desconstrução como uma recorrência na Arte pós-moderna, o que deflagra que a concepção de desconstrução já faz parte de seu vocabulário. A presença da concepção desconstrutiva no pensamento pós-moderno de Hassan apresenta-se não somente pelo uso do termo "desconstrução", mas também por outras concepções trazidas no quadro, como: significante, diferença-diferença/ vestígio, *scriptible* (escrevível), indeterminação, entre outros.

Porém, apesar de a desconstrução já fazer parte de uma epistemologia da Arte pós-moderna, mais especificamente da Dança pós-moderna, isso não garante a sua aceitação e compreensão por parte dos que produzem e testemunham a Dança. Como diz Zamboni (1990), o problema é que, diferente dos paradigmas da ciência que são determinados por uma comunidade científica/acadêmica, ou seja, os cientistas, na arte, para além dos artistas, existe o público receptor, a crítica, teóricos de toda espécie, além de *marchands*, mecenas, entre outros. Isto significa que a assimilação da desconstrução na Dança necessita ainda negociar com essa complexa rede de agenciadores da Dança, o que nem sempre é alcançado.

---

[26] Ver ANEXO A – Quadro 1.

Além disso, antes de chegar à questão da Dança, é importante esclarecer que a filosofia desconstrutiva também gera estranhamento, confusões e equívocos na própria comunidade científica, que sempre se dedicou a construir as ditas verdades – principal alvo da desconstrução. Derrida se diz tão amante da verdade que diz não ser capaz de afirmar o que ela é, mas, sim, questionar os rastros ou, ainda, uma genealogia histórica que sempre sentiu a necessidade em falar sobre e construir arbitrariamente sua suposta delimitação conceitual. Tal posicionamento causa muitos conflitos à comunidade científica e por esse motivo a desconstrução não é tão bem quista na ciência. O fato da desconstrução já ter uma relação tão conflituosa na comunidade científica, que costuma ser o lugar de legitimação do conhecimento, contribui ainda mais para uma distorção do termo.

A palavra desconstrução no meio artístico da Dança, por vezes, é equivocadamente utilizada para anunciar uma simples possibilidade de inversão ou refutação a um padrão estético. É também utilizada para nomear aquilo que não está organizado, como uma execução de sequência de movimentos aleatórios e despretensiosos justapostos em tempo-espaço numa coreografia. O problema gerado por essa equivocada utilização do termo é que se tende a apresentar a desconstrução como uma prática relativista e que vem somente se opor, se não, destruir, a tradição. Por esse motivo, muitas vezes um artista que se dedique a desconstrução na Dança soa quase como um "rebelde sem causa".

No entanto é necessário que a desconstrução seja entendida como um fenômeno que, mesmo preservando seu caráter de *arrivant*, possui suas próprias organicidades, que em nada se assemelham a esses equívocos gerados pela banalização da palavra pelo uso. Ao mesmo tempo, àqueles pesquisadores que desejam se dedicar a essa prática é indispensável que entendam, que como todo paradigma recém-instaurado, a desconstrução ainda encontra contraposições provindas de uma tradição de pensar-fazer Dança. Como diz Zamboni (1990, p.30):

> (...) é importante frisar que tanto na ciência quanto na arte que um paradigma, por ter sido substituído, não perde a sua validade. A diferenciação é que em ciência o pesquisador descarta rapidamente a sua história. Os paradigmas são substituídos e esquecidos, o referencial histórico tem nesse sentido valor quase nulo, enquanto que na arte esse valor histórico é de suma importância, e mesmo fundamental para a formação de qualquer artista.

Assim, a desconstrução não se impõe como eliminador de teorias ou outras práticas na Dança. A coreografia desconstrutiva não destrói os modelos da dança clássica e moderna, criados pelas escolas euro-americanas, ao contrário, necessita deles para construir tensões

capazes de produzir um olhar ampliado e contínuo sobre modelos localizados no tempo e isolados dos anseios e interesses do mundo atual. Essa proposta geradora de estranhezas aos códigos tradicionais é desveladora dos fenômenos do *afrouxamento* tanto para o corpo que dança quanto para criação em Dança.

Devido ao caráter inventivo da desconstrução, essa ainda sempre promove estranhamentos e aversões. A Dança desconstrutiva, tanto para quem a produz quanto para quem a testemunha, demanda uma atitude agressiva para os dois lados, e entre os dois lados, de se permitir ser um agente de operação e intervenção (*forcené*). Produção e apreciação estética tornam-se um ambiente de pulverização de fronteiras, não somente entre público e obra, coreógrafos e dançarinos, mas entre todas as concepções que forjam e suplementam essa relação: o papel da Dança, a noção de corpo e bailarino, o lugar do público, o gosto, memórias pessoais e coletivas, entre outras concepções.

Sobre o estranhamento e a aversão, podemos ainda inferir que isso se deve ao fato da desconstrução tocar em feridas do nosso imaginário social, provocando deslocamento nessas concepções. Ou seja, a forma de sociabilização de uma Dança que assume a desconstrução como discurso lida com um caráter antissocial, que, como aponta Martha D'Angelo (IN: CESAR *et al*, 2009, p. 124), é um paradigma da arte contemporânea:

> A arte contemporânea parece desconcertante porque rompe com arraigados padrões e vícios de pensamento e linguagem, não se submetendo às aparências do "Belo". Sua "feiúra" e caráter antissocial são indissociáveis do esforço empreendido na preservação de sua autonomia; a arte precisa ser antissocial para ser social, precisa endurecer-se para humanizar-se. Por isso mesmo, toda crítica ao individualismo dos artistas de vanguarda, por desconhecer a social deste individualismo, é mesquinha. As mudanças de estilo na arte têm registrado melhor a história da humanidade que os documentos. A forma da arte no século XX deve ser vista na sua ambigüidade, isto é, como esforço de superação de suas próprias contradições.

No caso da Dança, podemos dizer que a desconstrução do corpo em cena é sem dúvida um lugar de embate recorrente. O *afrouxamento* à tradição do corpo traz à arte uma noção de corpo estranho e, por vezes, um corpo grotesco e abjeto, não presente somente na cena mas também no próprio cotidiano.

Várias são as teorias sobre o Corpo que dialogam com essa perspectiva: David Le Breton (2003) decreta a morte do corpo; Henri-Pierre Jeudy (2002), por sua vez, traz uma concepção de corpo-objeto, que pode ser entendido também como corpo-imagem; Sally Banes (1999) diz sobre um corpo efervescente e grotesco – esse último substanciado pela teoria de Mikhail Bakhtin (1977) sobre o grotesco como uma categoria estética; Michel Foucault (1975) nos apresenta o corpo disciplinado, vigiado e punido; Antonin Artaud (1946),

ainda, nos traz a possibilidade de um corpo sem órgãos, livrado do automatismo para "dançar às avessas"; entre tantos outros.

Todas essas concepções de corpo parecem devolver um caráter de humanidade ao corpo solapado pelo progresso técnico-científico que passou a entendê-lo como mero instrumento de operações servis, próprio do pensamento moderno. Mais do que operar máquinas, cargos, funções, o corpo contemporâneo passa a operar a si mesmo por meio de intervenções cirúrgicas, o surgimento do *body-art*, *body-build*, *avatars*, entre outros. A visão teológica (corpo sagrado) e a visão tecnicista (corpo dualista/corpo e mente) do corpo dão lugar ao corpo como um "campo de batalha", lugar de perguntas e ações que colocam a tradição do corpo em estado de corda bamba.

2.3.1 A não-representação do corpo que dança

As diversas concepções do corpo contemporâneo trouxeram uma verdadeira revolução às Artes Cênicas, sobretudo à Dança, que tem o corpo como lugar de agência - campo de inscrição e propagação de informações: do corpo para o próprio corpo. Assim, surge a demanda de uma visão mais autônoma sobre o corpo em cena.

O corpo do dançarino não pode ser mais visto como um mero executor de passos pré-codificados, da mesma maneira que o corpo do ator não se restringe a reprodução de um texto previamente dado. Nem fala, nem gesto, nem qualquer ação se submete à representação de um signo anterior. Essa visão nos encaminha a entender o corpo em cena como puro ato: ele está para existir sempre.

Sobre esse aspecto da não-representatibilidade, Antonin Artaud (1896 – 1948) foi um dos seus grandes propositores, e por isso sempre despertou interesse a Derrida. Seja na poesia, nas artes plásticas, no teatro, ou Dança, Artaud propunha pistas para a fuga do *logos* e sua lógica de submissão/representação à palavra. A essa possibilidade de fuga trazida por Artaud, Derrida (2009, p. 346) chama *espaçamento*, "isto é, produção de um espaço que nenhuma palavra poderia resumir ou compreender, em primeiro lugar supondo-o a ele próprio e fazendo assim apelo a um tempo que já não é o da dita linearidade fônica; apelo a uma 'nova noção do espaço' e 'uma ideia particular de tempo'". Em outras palavras, *espaçamento* (como num texto) é o próprio vazio (o entre uma linha e outra), onde não se há palavras e nem pode ser representado por elas, mas existe em tempo e espaço.

Apesar das produções de Artaud sobre esse tema serem tradicionalmente ligadas ao Teatro, aqui utilizo parte de seu argumento, analisado e apresentado por Derrida, para entender a possibilidade da não-representatibilidade do corpo na Dança. Essa possibilidade de cruzamento de epistemologias de Dança e Teatro também contribui para uma proposição de estudo transdisciplinar que está para além da tradição que essas linguagens carregam.

A tradição nas Artes Cênicas sempre buscou entender a encenação como um espaço de representação. Seus agentes (bailarino, ator, *performmer* etc.) estariam presos a uma noção de corpo-suporte que seguem um texto, uma dramaturgia, ou uma codificação anterior, capaz de ser reproduzida, por consequência, repetida/representada. Essa característica revela certo logocentrismo nas Artes Cênicas, costume que Artaud entendia como *perversão* ao Teatro. Nessa concepção, tendo em vista que o Teatro e, em linhas gerais, as Artes Cênicas têm como premissa a instauração de um ambiente de criação, a simples representação/repetição de um código ou signo anterior seria tudo, menos Teatro. Na tentativa de reinstaurar o caráter inventivo do Teatro, entendendo como um ambiente de nascimento/morte – a própria vida e todo seu caráter de irreversibilidade, submissão à necessidade, rigor e determinismo, Artaud irá propor a criação de um Teatro da Crueldade[27].

No artigo O *Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação*, que compõe o livro *A Escritura e a Diferença* (1967)[28], Derrida faz uma minuciosa análise da obra artaudiana apontando a necessidade da criação de um Teatro sempre "ainda por existir". Artaud diz da necessidade de entender o palco como um lugar de força ou, ainda, como vida; não como representação/imitação da vida, mas como o próprio viver que se faz no ato presente, onde não é possível se identificar um texto pré-existente. Assim, Artaud instaura certo parricídio (crueldade) no Teatro, entendendo que esse, em sua tradição, sempre esteve pendente de um texto pré-existente.

O Teatro da Crueldade nos mostra a necessidade de um espaço autônomo para a teatralidade apresentando-a como um lugar de ação e não-representação:

> Enquanto a encenação permanecer, mesmo no espírito dos diretores mais livres, um simples meio de representação, uma maneira acessória de revelar as obras, uma espécie de intervalo espetacular sem significação própria, só valerá na medida em que conseguir dissimular-se por detrás das obras que pretende servir. E isto durará enquanto o interesse principal de uma obra representada residir no seu texto, enquanto no teatro-arte de representação, a literatura se

[27] Apesar de Artaud sempre utilizar o termo "Teatro", devo esclarecer aqui sua concepção "Teatro" como a arte do espetáculo, teatralidade. Além disso, toda a concepção de teatralidade artaudiana, segundo Derrida (2009, p. 337), passa pela tentativa de "atravessar e restaurar a 'existência' e a 'carne'. Dir-se-á portanto do teatro o mesmo que se diz do corpo". Além disso, a concepção de Teatro da Crueldade lida com uma concepção total da arte e todos seus possíveis meios de significação (música, dança, gesto etc).

[28] O livro foi lançado em três outras edições. Nessa pesquisa utilizo a mais recente edição lançada em 2009.

> sobrepuser à representação impropriamente chamada de espetáculo, com tudo o que esta denominação acarreta de pejorativo, de acessório, de efêmero e de exterior. (ARTAUD apud DERRIDA 2009: 347)

Como proposta de superação logocêntrica, ou, mais especificamente, superação da representação, Artaud nos apresenta a linguagem do palco como um espaço do sonho que tem como seus principais meios de encenação as imagens e não as palavras. Mesmo que haja palavras num sonho, ainda assim a simples repetição dessas não será capaz de traduzir a experiência do acontecimento ao sonhar. No entanto, é preciso esclarecer que a ideia de sonho artaudiano nada tem a ver com o devaneio. Derrida (2009, p. 353) diz que Artaud propõe que esse sonho seja um sonho cruel, "isto é, absolutamente necessário e determinado, de um sonho calculado, dirigido, em oposição ao que julgava ser a desordem empírica do sonho espontâneo".

A ideia do sonho como espaço de ocorrência da encenação nos abre a possibilidade de imaginar uma cena que não se repete, nem se deixa traduzir por palavras. O sonho não é representável, e sim vivido. Ou seja, a proposta de um Teatro da Crueldade não se trata de criação de cenas que traduzam a experiência do sonho, mas, talvez, trata-se daquelas que criam um *espaçamento* de produção ou reprodução da *lei* do sonho.

Porém, Derrida (2009, p. 354) nos alerta que o Teatro da Crueldade não se entrega ao acaso trazido pelo inconsciente: "O Teatro da Crueldade **não** seria, portanto, um teatro inconsciente. Quase o contrário. A crueldade é a consciência, é a lucidez exposta"[29]. Ou seja, torna-se um desafio a qualquer artista a criação da experiência do sonho, um trabalho de desconstrução contínua no seu processo: a teatralidade ainda está para existir, sempre. Como num sonho, a cena é um lugar onde não se pré-textualiza.

Nessa perspectiva, podemos traçar um primeiro encontro entre o Teatro da Crueldade e a concepção de Dança que aqui me interesso investigar, que é a noção de não tradução fiel da ação teatral (encenação) por uma palavra, ou signo. Essa concepção nos remete a Louppe (2005), quando diz sobre o caráter da oralidade na Dança – "arte sem escriba", entendendo que esta foge a qualquer aprisionamento de um signo. Porém, mesmo acreditando na proposição de Louppe, é necessário que reconheçamos os rastros do logocentrismo na Dança, que codificou movimentos e passou a entender a Dança, sobretudo a própria noção de coreografia, como um encadeamento de códigos, executados/representados por um corpo disciplinado em cena: o dançarino. A concepção de dançarino tradicionalmente lida com a ideia de entendê-lo como instrumento de representação, e por isso o olhar do imaginário

[29] Grifo meu.

coletivo também tende a seguir essa concepção.

Podemos identificar os rastros dessa *clausura* em várias recorrências da prática tradicional da Dança, seja: no exercício do dançarino como um suporte da ideia de um coreógrafo; na representação de um texto anterior que conta/ justifica uma suposta narrativa da Dança (como as narrativas românticas do balé clássico); na noção de rítmica/mecanicismo, "para dançar tem que se ter música!" ou "tem que se dançar num ritmo de padrão regular" ou, ainda, "a Dança *representa* a música em movimento corporal"; no cumprimento a um sistema de códigos de movimentações específicas para atender a um estilo de Dança, geralmente, etnocêntrico e elitista; entre outros.

Como nos apresenta a leitura de Derrida/Artaud, o problema não está na utilização desses recursos para a constituição da Dança. Como no caso do uso da palavra num sonho, esses rastros da tradição podem aparecer na encenação do corpo que dança, porém não devem ser o seu propósito.

A ideia da não-representação da encenação, mais especificamente do corpo, nos leva a pensar na possibilidade de uma Dança que se desprenda ainda mais do retorno ao *logos*, e todo o perjúrio que esse retorno implica. Sobre esse aspecto, Derrida apresenta algumas pistas no Teatro da Crueldade, das quais me des-apropriarei para uma proposição de *afrouxamento* na Dança, que, mais adiante, denominaremos de *Dança Frouxa*.

A primeira delas, já apontada anteriormente, como a **não necessidade de retorno, nem privilégio, à palavra**, e que aqui, na especificidade da Dança, é entendida como o não retorno a qualquer sistema de códigos que deflagre a preocupação com a relação representante/significado. Essa compreensão, por sua vez, se desdobrará na recusa a qualquer entendimento de que a Dança necessita carregar uma "mensagem" a ser passada.

Derrida (2009, p. 356) ainda diz de uma aversão do Teatro da Crueldade a um teatro abstrato "excluindo a totalidade da arte, portanto da vida e dos seus recursos de significação: dança, música, volume, profundidade plástica, imagem visível, sonora, fônica etc.". Nessa perspectiva, pensando num *afrouxamento* da Dança, podemos perceber uma vital despreocupação com um seguimento de agenda ou programa para a Dança ou qualquer Arte. Uma dança desconstrutiva lança mão de qualquer recurso necessário a seu processo de significação, seja ele plástico, fônico, gestual, sonoro etc.

Outra questão também abordada como alheia ao Teatro da Crueldade que nos serve para pensar num *afrouxamento* na Dança é quanto à noção de distanciamento. Como já apresentei como característica de uma proposta afrouxada na Dança, é necessário pulverizar as barreiras que dicotomizam e distanciam público e obra, representação e ação, encenação e

fruição, cena e não cena. Segundo Derrida (2009, p. 357): "Já não há espectador e espetáculo, há uma *festa*.". A imagem da **festa** tanto nos abre para a criação de um espaço de comunhão quanto para um espaço de transgressão do próprio corpo. Essa perspectiva nos remete à proposição de Banes (1999, p. 257) sobre o corpo efervescente e grotesco:

> Quando ele se torna efervescente, o corpo construído pelas regras da conduta polida é virado de dentro para fora – enfatizando a comida, a digestão, a excreção e a procriação – e de cima para baixo, acentuando o extrato mais baixo (o sexo e a excreção) a cima do estrato superior (a cabeça e tudo o que ela implica). E, significantemente, o corpo efervescente e grotesco desafio o "novo cânone corporal" – o corpo singular, psicologizado, privado e fechado – do mundo moderno e pós-renascentista, de auto-suficiência individual, pois fala do corpo como uma entidade histórica, assim como coletiva.

Esse corpo efervescente e grotesco se permite às aversões do corpo socialmente polido, tornando a festa/encenação num ***ato* político** coletivo. Derrida aponta que essa concepção vai ao encontro também do que diz Rousseau, sobre a arte do espetáculo como um caráter da privação da festa pública, restringidas a uma corte elitista. Os espetáculos clássicos, e o próprio distanciamento entre público e obra, carregam em si esse rastro: a determinação daqueles que fazem a festa/espetáculo e aqueles que a/o assistem. Como numa festa pública, numa proposta desconstrutiva para a dança, é necessário tornar espectadores em obra, num espaço onde não haja nada para ver, e sim, fruir, fazer parte, agir e afectar-se.

Porém, Derrida (2009, p. 358) também nos alerta para não compreendermos esse *ato* político como ideológico. A noção da encenação como um *ato* político é alheia a "todo Teatro [e Dança] de cultura, todo Teatro [e Dança] de comunicação, de *interpretação*". Como já apontamos, uma das pistas da desconstrução está no seu caráter apolítico, que não se permite a seguir qualquer agendamento político-ideológico. Assim, mais uma vez, Derrida lembra da necessidade de entender a cena para além da propagação de mensagens seja de qualquer natureza – política, religiosa, filosófica, metafísica, ou outra qualquer.

O caráter político da encenação aqui defendido por Derrida aproxima da compreensão de "Arte Crítica" trazida por Miguel Chaia[30], em seu artigo *Arte e política: situações (2007),* no qual ele nos informa que a Arte Crítica se estabelece

> (...) a partir da aguçada consciência crítica do artista, propiciando ao indivíduo ou a um pequeno grupo criar obras baseadas na sensibilidade social, no gozo da liberdade e nos esforços e pesquisas para o avanço ou a revolução da linguagem. Estão envolvidos neste caso aspectos formais e questões sociais. (CHAIA, 2007, p. 22).

---

[30] Professor do Departamento de Política e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais – PUC-SP, onde integra o Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (NEAMP).

Chaia (2007) mostra que o caráter político numa Arte Crítica se estabelece na promoção de revoluções dentro da própria linguagem, em seu caráter filosófico, técnico, formativo, intelectual e analítico. Ou seja, a opção de fazer a festa, de transgredir a submissão logocêntrica, pulverizar o distanciamento entre público e obra, e entender a Dança para além de uma agenda codificada de regras e passos, já é em si um *ato* político. Em outras palavras, por criar outras possibilidades de relacionar-se fora de um padrão tradicional socialmente estabelecido faz da desconstrução em Dança um *ato* político não necessitando ancorar-se em nenhuma ideologia.

Por último, Derrida apresenta que, em linhas gerais, a proposta artaudiana do Teatro da Crueldade se dedicou a ***não-repetição*** na encenação. Essa noção está na própria concepção de "crueldade" de Artaud, que nos apresenta a vida diretamente relacionada à morte. Para que haja vida é preciso que haja a morte. Isso vai totalmente de encontro às noções de perenidade, eternidade, igualdade, e sendo mais radical, a própria noção de Deus e Ser, base de toda metafísica ocidental. Por entender que essa concepção está diretamente relacionada a uma noção de idealismo purista, e que, como já vimos, idealismo e purismo são apenas perjúrios forjados como verdades, Derrida/Artaud nos aponta a necessidade de entendermos a encenação para além da repetição.

Outra armadilha da repetição é que ela nos apresenta uma falsa possibilidade de retorno a uma origem perdida, desde sempre, no gasto da ação. Repetir na tentativa de restaurar aquilo que foi perdido, que é a própria expectativa da escritura alfabética: estabelecer códigos universalmente reconhecíveis para que a informação possa ser propagada, repetida numa próxima vez. No entanto, essa expectativa, até mesmo no sistema alfabético, não passa de um mito, pois não garante nenhuma fidelidade da recepção do texto original. A leitura, seja ela qual for, sempre lidará com um movimento de des-apropriação, certa não-ética ao texto, como já apontei anteriormente. Como afirma Bennington (IN: DUQUE-ESTRADA,2004, p. 13) "Uma relação *absolutamente* respeitosa para com um texto proibiria alguém de sequer tocá-lo". Artaud (apud DERRIDA, 2009, p. 361) ainda diz: "Se deve acabar com essa superstição dos textos e da poesia *escrita.* A poesia escrita vale uma vez e depois destruam-na"[31].

Se até a poesia, suplantada pelo próprio sistema alfabético, corre o risco de sofrer de certo perjúrio pela expectativa da repetição, as Artes Cênicas, "artes sem escriba", devem

[31] Aqui podemos fazer uma relação com *Enlouquecer o Subjétil (1998)*, onde Derrida fala sobre os buracos, marcas de queimaduras, nos papéis de poesia de Artaud.

pensar numa possibilidade de não recair sobre a *clausura* da representação, ou seja, devem propor *atos* de *não-repetição*.

No entanto, não confundamos a *não-repetição* como uma improvisação provinda do acaso inconsciente. A *não-repetição* está diretamente ligada à proposta de não-representação, que, como já argumentei anteriormente, não trata de um devaneio, mas de um ***ato* político**. Por essa concepção, podemos inferir a proposição de *Dança como ação.*

Em cena, o corpo que dança é a promessa de uma representação, mas nunca representa de fato porque ele age sobre o presente. O discurso da dança é *ato* presente. O dançarino é encarado em vesso e avesso do corpo. Falhas, tombos e fragilidades em geral são entendidos como parte de seu discurso e não como desvio de um programa anterior. A *não-representação*/ *não-repetição* nos apresenta um corpo que dança aberto e tocável; que se vê e se mostra em sua (in)completude.

A proposição de *Dança como ação* também nos leva a entender o caráter frouxo da encenação. Na ideia de ação, não há uma forma de acontecer e sim há o acontecimento. Ação remete a movimento e não um congelamento de uma forma. Essa concepção traz o desafio de entender a Dança, seja qual for a configuração em que se apresente (coreografia, performance, videodança, instalação etc.), para além da execução de sequências, e seus processos de aprendizado, cópia e repetição.

Mesmo acreditando que a escritura-corpo só ocorre uma vez, a tradição da Dança historicamente privilegiou aquelas configurações que se baseiam na tentativa de fidelidade de repetição de um modelo ideal. Os títulos de "corpo ideal" e "bom dançarino" estavam dependentes da fidelidade a um modelo virtual de corpo, que, por sua vez, quanto mais virtuoso e fantástico, melhor. Porém, como já indiquei, a noção de desconstrução lida muito mais com possibilidade de traição do que fidelidade.

Essa discussão nos remete aos movimentos da dança pós-moderna americana nas décadas de 60 e 70, apontados por Silva (2005), que buscaram fugir a qualquer concepção de idealismo e virtuose. Nesse aspecto, Yvonne Rainer foi uma das principais militantes, como vemos num trecho de seu manifesto *'No' to Spectacle* (Não ao Espetáculo), de 1965, onde Silva acredita definir claramente o posicionamento de Rainer (1965 apud SILVA, 2005, p. 110):

> Não ao espetáculo não ao virtuosismo não às transformações e faz-de-conta não ao glamour e transcendência da imagem do estrelismo não ao heróico não ao anti-heróico não à pobreza de imagem não ao envolvimento do performer ou espectador não à sedução do espectador pela esperteza do performer não à excentricidade não a mover ou a ser movido.

Esse posicionamento também era muito presente no movimento dos *happenings* que ocorriam em Nova York no mesmo período, que reunia artistas de várias linguagens. O *happening*, do inglês, "acontecimento", foi uma das modalidades mais experimentadas pelo movimento da arte pós-moderna norte-americana da década de 1960, tendo como principais precursores John Cage e Allan Kaprow, além do *Grupo Fluxus*. O *happening* se caracteriza como ações artísticas (visuais ou cênicas) definidas pela imprevisibilidade, improvisação e acaso, nunca podendo ser reproduzidas da mesma maneira em cada apresentação. Alguns autores ainda indicam o *happening* como precursor da *live art* e da *performance art*.

Coreógrafos, dançarinos, artistas da dança em geral que se contaminaram por esses movimentos buscaram naquele período livrar a Dança de muitas amarras do pensamento tradicional. Mesmo assim, ainda hoje, vemos uma grande hegemonia de uma concepção totalmente alheia a esses pensamentos, sobretudo ao pensar-fazer desconstrutivo em Dança. A maioria das companhias e escolas de preservam estruturas altamente enrijecidas, compreendendo o dançarino como um instrumento.

A concepção de técnica e preparação corporal em dança, mesmo com todos os experimentalismos que se abriram com as concepções pós-modernas, atualmente, hegemonicamente, tendem a priorizar a criação de um corpo total, auto-suficiente, pronto para atender a qualquer demanda (dança clássica, moderna, jazz, hip hop, capoeira, lambada etc.). A virtuose do corpo contemporâneo está na ilusão de criação de um corpo polivalente. Porém, apesar dos discursos mais promissores ancorados numa justificativa de diversidade, essas concepções só tendem a atender a um esquema de mercado. Como um produto, o artista da Dança tem que ser agora composto de infinitas técnicas e ter experiências múltiplas. Quanto mais, melhor.

As composições contemporâneas de Dança que lidam com a manutenção dessa concepção entendem que aqueles que não estão aptos a encarar o mito do corpo polivalente, nem produzirem obras que trabalhem e apresentem essa concepção, fatalmente estarão na marginalidade. Ou seja, a tentativa de se distanciar de um sistema tradicional sedimentado na Dança tem nos levado a constituição de outros parâmetros tão exclusórios quanto o anterior.

Foi por esse motivo que em 2005, ainda no curso de Graduação em Dança, iniciei minhas investigações sobre a desconstrução, por entendê-la como uma proposta de retrabalho que não busca o estabelecimento de um modelo por uma lógica de inversão. Nesse mesmo período, juntamente a outros colegas de profissão e formação, criei o Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo, o qual sempre foi um espaço laboratorial que alimentava as

investigações sobre desconstrução em dança, ao passo que se contaminava pelos desafios que essa arriscada empreitada nos abria. Dessa experiência, surgiram as proposições artísticas, metodologias de criação em grupo, e uma escritura em dança que me parece atender a grande parte das expectativas dessa minha pesquisa de mestrado e suas inquietações sobre a desconstrução em dança: a *Dança Frouxa*, produzida pelos *Zezas*[32] do Grupo CoMteMpu's.

O CoMteMpu's nunca foi um espaço de aplicação da teoria da desconstrução, mas sim um laboratório de **cocriAção** onde teoria e prática se cocontaminaram e permitiram ao grupo desenvolver proposições autônomas e soberanas. A análise das proposições artísticas do grupo, portanto, nos ajudará a entender a desconstrução em Dança sob uma perspectiva teórica/prática ou, ainda, como diz o título dessa dissertação, sob um pensar-fazer. A análise do Grupo CoMteMpu's e sua *Dança Frouxa* está desenvolvida nas Partes 2 e 3, respectivamente.

[32] Cocriadores do grupo CoMteMpu's. A concepção de *Zeza* está melhor esclarecida na Parte 2.

3 PARTE 2 – O PENSAR-FAZER DO GRUPO COMTEMPU'S

3 PARTE 2 – O PENSAR-FAZER DO GRUPO COMTEMPU'S

Nessa arte 2 da dissertação, analiso o Grupo CoMteMpu´s – Linguagens do Corpo, seus rastros e proposições artísticas, eleito como objeto de observação desta pesquisa por defender e atuar numa perspectiva desconstrutiva. Trata-se de um grupo residente na cidade de Salvador, Bahia, do qual sou fundador e no qual, desde 2005, atuo como diretor e cocriador. É desafiadora essa tentativa de (re)escritura da história e legado do grupo, visto que sou parte observadora e observada desse estudo, e, ao produzir essa pesquisa, tenho total consciência de que estou revisando, se não reinventando, conceitos. A tentativa do distanciamento será sempre um norte, embora acredite que a possibilidade de misturar-me ao objeto desvelará outras falas, possibilitando uma leitura multirreferencial. Nessa direção, a minha proposta assumida como metodologia da pesquisa se aproxima da proposta da Pesquisa-ação sugerida por Michel Thiollent.

Os resultados aqui apresentados envolvem reflexões e análises de dados levantados por mim, enquanto pesquisador acadêmico, com a participação dos integrantes cocriadores do Grupo CoMteMpu's. Assim, considero que essa parte do trabalho é reflexo-registro de uma "estrutura de aprendizagem conjunta", como sugere Thiollent (2004, p. 66). Visando esse propósito, alguns trechos dessa parte da dissertação contêm outros textos-vozes sobre o grupo retirados de blogs, programas de espetáculos, portfólios e registros em geral do CoMteMpu's. Essa metodologia de análise-trabalho da pesquisa-ação, além de borrar as fronteiras entre sujeito e objeto, também contribui para um (re)pensar sobre discursos categóricos-binários de saber formal e informal.

Durante essa escrita-leitura fui percebendo que o Grupo CoMteMpu's na sua prática reflexiva artística já apresenta um pensamento organizado, mas fora de uma pesquisa acadêmica pode soar como conhecimento informal. Buscando desmistificar esse olhar, a escrita-metodológica aqui proposta dá lugar ao leitor para também analisar, diretamente, os discursos que carregam as escritas artísticas e acadêmicas, permitindo assim contaminar esses espaços.

Vale ressaltar ainda que essa escrita-metodológica vai ao encontro da proposta de pesquisa desconstrutiva em Dança, apontada por Stinson e Green (1999, p. 207):

> Enquanto o pós-modernismo professa uma visão que desafia posições de universalidade e de sistemas dominantes de significação, o desconstrutivismo e a pesquisa pós-estrutural demonstram primeiramente uma prática discursiva que

> mostra discursos privilegiados e realidades múltiplas, através de formas literárias narrativas. Muitas vezes, as vozes silenciadas de grupos marginalizados são sobrepostas contra a autoridade do pesquisador. Todas as realidades, inclusive as conclusões escritas do autor, são admitidas parcialmente e problematizadas. De acordo com Lather, o objetivo da desconstrução, "não é nem um todo unitário, nem uma resolução dialética. O objetivo da desconstrução é manter as coisas em processo, romper, porém mantendo o sistema no seu funcionamento, estabelecer procedimentos para continuadamente desmistificar as realidades que criamos e lutar contra a tendência de congelar nossas categorias".

Como sugere Stinson e Green, ao colocar documentos produzidos pelo CoMteMpu's como parte do discurso dessa dissertação, potencializo uma leitura descentralizada e metacrítica.

3.1 RASTROS, POSICIONAMENTOS E ORGANIZAÇÃO

O Grupo CoMteMpu's foi fundado em 2005 nos corredores da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia por mim e outros colegas do curso de Graduação em Dança. O desejo de criar o grupo surgiu por conta da falta de espaço-voz no cenário da Dança em Salvador e pela tentativa de experimentar conceitos e levantar questões na criação em dança, que tanto discutíamos em sala de aula. Entre tantos desejos, surgiu a proposta de uma colega de sala, Luciene Munekata, de criar um grupo. Munekata vinha de uma larga história como dançarina de grupos profissionais, dentre estes, a nomeada companhia oficial do Estado da Bahia, o Balé do Teatro Castro Alves (BTCA), mantida pelo Estado há quase 30 anos[33]. Mesmo com tantas experiências, Munekata ainda buscava um espaço onde ela pudesse atuar de forma mais democrática, onde as ideias não estivessem presas a um pensamento dominante (do coreógrafo) e o bailarino fosse mero executor dessas ideias. Deste modo, curiosamente, Munekata me fez a proposta: "vamos criar um grupo?".

[33] Aqui se abre uma séria discussão sobre a ideia de representação das nomeadas Companhias Oficiais do Estado. As companhias estatais carregam em sua gênese a missão de representar a dança do seu estado de origem e residência. No entanto, essa mesma missão abre margem a discutirmos qual dança elas representam e como se formaram esses lugares de representação. A titulação de "Companhia Oficial" trata-se de um rastro de nossa colonização. Uma repetição de um modelo de tradição europeia, onde as antigas cortes, redutos das primeiras escolas de *balé* clássico, mantinham grupos estáveis que competiam entre si e representavam a corte de onde vinham. O bom ou o mau desempenho dessas companhias era diretamente atribuído ao Estado, patrono da arte, o que nos leva a entender as Companhias Oficiais como grandes estratégias políticas de difusão ideológica que por anos assolaram a historiografia da Dança, deixando de fora os grupos e manifestações que não faziam parte da estrutura de poder estatal. A replicação desse modelo, hoje, sem uma reflexão de seus rastros tende a nos amarrar sob a mesma estrutura colonizadora e, dado a diversidade de nossas danças brasileiras, torna-se incoerente, sobretudo, quanto ao título de representação.

O termo curioso aparece aqui porque os nossos perfis eram muito distintos. Minha experiência em dança, na normatividade do pensamento sobre bailarino profissional, era ainda muito restrita em comparação à de Munekata. A maior parte da minha formação estava ligada às atividades do curso de Graduação em Dança e outros cursos que fiz antes de entrar na faculdade, como capoeira e dança de salão, sendo que neste alcancei o status de professor estagiário. Além disso, somavam-se à minha história na Dança as tentativas frustradas de participar em grupos, audições perdidas, portas fechadas, etc. Ou seja, minha experiência não estava nada próxima aos títulos de "Dança Oficial" e "Corpo Ideal", enquanto Munekata não só já havia passado por uma formação técnica em dança como também já havia participado de grupos que carregavam esses títulos - como o próprio BTCA, onde Munekata atuou por quatro anos até ser dispensada pelo diretor, após retornar de sua licença-maternidade. Porém, apesar da distância entre nossas histórias na dança, nossos perfis se cruzavam em desejos: queríamos dançar e desenvolver uma pesquisa crítica e responsável, um laboratório de diálogo aberto.

Partimos então ao convite de outras pessoas que também estivessem em busca desse mesmo desejo: alguns sem a experiência com as técnicas exigidas na formação tradicional do dançarino profissional, que estavam em contradição com as leis do mercado oficial da dança, e outros que buscavam experimentar novas situações artísticas e organizações mais autônomas e colaborativas. No começo, ninguém sabia ao certo como fazer tantas ideias se encontrarem, e posso dizer que fomos aprendendo, como se diz popularmente, "no tombo". Em meio a quedas e desacertos, foi difícil encontrar pessoas que comprassem a mesma ideia e se vissem sujeitos responsáveis pelo seu próprio processo de trabalho e sua própria dança. Foram várias tentativas: doze, dez, oito e finalmente sete pessoas, vindas de ambientes e histórias distintas, se mantiveram na primeira formação do grupo[34]. Funda-se então o Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo, sem direção, sem instituição e sem patrocínio.

A residência-abrigo da Escola de Dança da UFBA era apenas parcial. A Escola tinha seu grupo oficial e naquele período não havia incentivos para criação de novos grupos, nem mesmo apoio a projetos de discentes. O incentivo da Escola era sempre no campo da marginalidade, podíamos ocupar o espaço, mas "sem fazer barulho". Além disso, no ano de 2005, a Escola de Dança se empenhava em investir na reabertura do Grupo de Dança Contemporânea (GDC), fundado em 1965, que tinha recentemente retomado às suas atividades. Para o GDC havia financiamento, estrutura, equipamentos, salas de ensaio

[34] A primeira formação do grupo era composta por: Karina Leiro, Luciene Munekata, Lucimar Cerqueira, Mariana Gottschalk, Rogério Guerra, Vinícius Paim e por mim, Sérgio Andrade.

garantidas, registros em projetos de pesquisa, entre outros tantos meios técnico-burocráticos que facilitavam a permanência e manutenção do grupo. As outras iniciativas, e nesse caso, de discentes, poderiam conviver ali na Escola, porém sem garantias. Não havia nada que as regulamentassem ou incentivassem. Mesmo com tantas dificuldades de permanência no espaço da universidade, o CoMteMpu's até a presente data ainda reside na Escola de Dança da UFBA, ou melhor, metaforicamente falando, reside nos corredores da escola. É um grupo que vive na instituição, mas não é residente. Os encontros do CoMteMpu's ainda ocorrem predominantemente na Escola de Dança da UFBA, através de concessões temporárias e ocupação furtiva de espaços ociosos durante intervalos de aulas e de atividades regulares.

Em meio aos problemas com a residência do grupo, a proposta de linguagem do CoMteMpu's foi surgindo *pari passu* a sua história. Os sentimentos de estranheza, não pertencimento e insatisfação aos domínios estabelecidos na Dança deram o primeiro *start* para as produções do grupo. Optamos então por nos apartar do comprometimento de responder ao padrão de referência e assumir o risco do experimentalismo-investigação das linguagens corporais. Tornar a dança, os desejos e as histórias problemas.

> O CoMteMpu's é um grupo de investigação de linguagens do corpo, onde os resultados dessas pesquisas se configuram em dança. Não nos preocupamos, de verdade, em estar fazendo algo "novo", e isso não é devido ao fato de sermos inexperientes ou preguiçosos, ou até mesmo por não termos o dito "gabarito" para isso – afinal, não queremos roubar o lugar da "Deborah Colker" [coreógrafa carioca muito renomada no Brasil e no exterior], ela com certeza tem mais investidores do que nós – simplesmente acreditamos que tudo já está aí, o que procuramos é um olhar diferente. Buscamos analisar os sucessivos acasos que nos ocorrem e como nossos corpos reagem a eles. Confiamos tanto no dito acaso que passamos a acreditar que ele não existe, pelo menos não dessa forma excludente, como se tudo já tivesse uma maneira certa de acontecer e qualquer coisa que saia dessa fôrma, o acaso, fosse um simples deslize ou acidente a ser descartado. Também não se trata de destino, porque se não seria uma outra fôrma. Entendemos os acasos como lacunas, espaços a serem preenchidos, portanto parte do todo tão relevante como qualquer outra. O desvelar desses "acontecimentos acidentais" provoca-nos a desconstruir estruturas rígidas e é assim que somos felizes, assumindo-os.[35]

A não preocupação com o novo nas propostas do CoMteMpu's não vem desacreditar a possibilidade de acontecimento (novidade). Porém, fazendo uma analogia à própria concepção de Derrida (1978 *apud* DUQUE-ESTRADA, 2010, p.240), o novo (acontecimento) que é "digno de ser pensado" não pode ser previamente mensurado e criado enquanto tal. O novo acontece, mas não por um desejo de criação. Por isso que, ao invés de

[35] COMTEMPU'S. Acasos... eterna parceria. **CoMteMpu's e os Acasos,** Salvador, 18 jun. 2006. Disponível em: <http://comtempus.blog.terra.com.br>.

buscar a novidade, a proposta do CoMteMpu's sempre foi lidar com o jogo de acasos que foi delineando nossas produções.

A proposta de observar o acaso abriu a linguagem para uma infinidade de possibilidades. Tudo poderia se tornar objeto de investigação e questão, até mesmo o fato daquelas pessoas se reunirem num espaço de criação coletiva. Desde o seu primeiro trabalho o grupo buscou investigar sistemas abertos de cocriação coreográfica aliados ao estudo do acaso, improvisação, autobiografia e heteroautonomia[36] para o corpo que dança. Desde então, os integrantes do grupo passaram a autonomear-se como *Zezas*, uma postura artístico-político-cotidana, e assumiram a função de **cocriadores**.

Todo esse entendimento não chegou assim pronto. O *Zeza* mesmo inicialmente era apenas uma forma carinhosa de nos chamarmos. *Zeza* remete a "Zé" – apelido de José, nome muito popular no Brasil – que em alguns nichos urbanos, inclusive em Salvador, é usado sob uma ideia-metáfora parodiando ser simples, acanhado, tolo. Assim, dizer *"Vai seu Zé!"* é como dizer *"Vai seu bobo!"*. Um quase-xingamento que nem é violento nem ingênuo.

O termo *Zeza* ainda carrega em si a possibilidade de gênero híbrido – Ze(za) –, podendo tanto ser "O *Zeza*" ou "A *Zeza*". Todo esse contexto nos remetia à forma como nos movimentávamos e agíamos em cena, e passamos a nos chamar assim como uma espécie de código de estado de despretensão, de zombaria de si mesmo. Se compreender como um *Zeza* era divertido, e essa brincadeira com o passar dos anos foi ganhando corpo e passou a ser entendida como uma proposta política de corporeidade para cena e vida cotidiana[37].

A descoberta do *Zeza* somou-se às nossas outras instabilidades, estranhezas, incertezas e perguntas cotidianas. Assim chegamos à criação do primeiro espetáculo do grupo, intitulado de *Obras de uma carta anônima*, estreado em maio de 2006 no Teatro Gregório de Matos. *Obras de uma carta anônima*, que será analisado ainda ao final dessa parte do trabalho, foi responsável pela primeira cara do CoMteMpu's e seus desejos. Um espetáculo autobiográfico, coletivo, multifocal e que se utilizava do erro, da instabilidade e da estranheza como discurso. Em cena, era evidente a tentativa do tom de incômodo e autocrítica na dança encenada.

Logo após a estreia de *Obras de uma carta anônima* (2006), sete meses depois da fundação do CoMteMpu's, o grupo passou por uma forte reestruturação. A manutenção do

---

[36] Heteroautonomia é um jogo verbal que Derrida faz para designar um retrabalho sobre a noção de autonomia. Heteroautonomia seria uma autonomia da *différance*, ou seja, um jogo de emancipação e compartilhamento. Este pensamento é distante à noção de autosuficiência e se aproxima a um entendimento de codependência e coresponsabilidade dentro de um contexto hierárquico. Essa questão será melhor tratada no item a seguir.

[37] O *Zeza* será melhor estudado mais adiante.

grupo foi se tornando cada vez mais solicitante, o que levou ao afastamento de alguns membros (inclusive à saída de Luciene Munekata) e à entrada de outros. O Grupo acabou se consolidando com a participação de cinco membros cocriadores que trabalham continuadamente até os dias de hoje[38]. A experiência e a tentativa de se manter presente no mercado da dança trouxeram ao grupo um lugar cada vez mais politizado.

Para manter-se em continuidade com uma linguagem assumidamente provocativa que carregava o termo-conceito de *Zeza*, o grupo necessitava de um posicionamento cada vez mais crítico. O posicionamento do CoMteMpu's não estava em palavras de ordem nem em hasteamento de bandeiras, mas, sim, na proposição de uma dança autoreflexiva, promotora de revisões dentro da sua própria linguagem, em seu caráter filosófico, técnico, formativo, intelectual e analítico. Esse entendimento nos remete mais uma vez a Miguel Chaia (2007, p. 23) e sua concepção de Arte Crítica, que aqui transponho como Dança Crítica:

> A *arte crítica* deixa transparecer os caracteres filosófico, intelectual e analítico da arte e dever ser remetida à pessoa do artista, exercendo um papel que o aproxima do estudioso social e, não raras vezes, do cidadão combativo. Poder-se-ia dizer que o produto arte não carrega a intenção política, mas sim a ação do artista produtor é que se aproxima da política. De tais condições nascem obras de reflexão que carregam o desejo de intervir na sociedade – sendo que estas obras, nas formas tradicionais, conceituais ou tornadas ações, deixam transparecer idéias articuladas e concepções de mundo dissonantes com a ordem estabelecida. Assim, esse tipo de arte traz em si o potencial da radicalidade, por oferecer as condições para emergência da transgressão e da resistência.

Ou seja, o posicionamento do *Zeza* é um ***ato político*** devido a seu caráter de resistência e transgressão frente à concepção tradicional de corpo. A partir dessa forma de ser-estar *Zeza* no mundo (palco ou cotidiano), o CoMteMpu's foi constituindo sua *Dança Frouxa*. Assumir o *Zeza* como uma postura corporal subversiva e a *Dança Frouxa* como lugar de atuação para esse corpo trouxe ao CoMteMpu's o desafio de se colocar na corda bamba e no *continuum* de desconstrução.

Porém, aqui se abre uma questão primordial para entendermos o lugar dessa pesquisa: em toda trajetória do CoMteMpu's, o grupo nunca colocou como seu propósito primordial de trabalho a ideia de desconstrução. A análise sob essa ótica é um propósito meu como pesquisador acadêmico, também integrante do CoMteMpu's. Ou seja, todo o discurso-conceito de desconstrução não é acompanhado plenamente por todos os cocriadores do grupo, pois eles se utilizam de outras lentes-ferramentas para entender seus próprios processos.

---

[38] Atualmente o CoMteMpu's é composto por: Eros Ferreira, Iara Sales, Mariana Gottschalk, Natália Matos e por mim, Sérgio Andrade. O grupo ainda conta com vários colaboradores que participam de projetos pontuais.

Da mesma forma que nossa poética buscava uma organização movediça em cena, a organização do grupo teve que lidar com a mesma questão no seu próprio processo de funcionamento. O *afrouxamento* passou a ser entendido como estratégia de sobrevivência: estica daqui, sobe, torce, desce, cai, levanta e ajusta a roupa – o grupo se mantinha em processo e readaptação. A flexibilidade tanto era uma questão de subsistência quanto um procedimento/tentativa para criação de uma estética singular **frouxosamente organizada**. Essas questões estavam dentro e fora da cena, na estrutura do grupo.

Ensaios, elaboração de projetos e gestão em grupo não são entendidos como um lugar de aprisionamento e rigor técnico, e sim como um espaço de convivência e lugar de laboratório. Sendo assim, muitos encontros, inclusive, são sempre dedicados a extensas conversas para afinação e discussão de ideias. Não se trata de homogeneização de discursos, mas de entendimento das diferenças. Refiro-me a diferença no sentido derridariano, no qual "não há referência sem diferença, sem *différance*, sem as operações da textualidade, espaçamento diferencial e contextualidade" (Caputo, 2002, p. 42), ou seja, a diferença não é um súcubo de identidade, e, por isso, num trabalho em grupo, trata-se de compreender como as diferenças se articulam entre si.

No caso do CoMteMpu's, essa compreensão era duplamente importante: em primeiro lugar, por se tratar de um grupo recém formado com corpos muito diversos (em faixa etária, conhecimentos técnicos específicos de dança e biografias); em segundo lugar, porque uma proposta de heterautonomia, instabilidade, acaso e improvisação, demanda uma coesão muito grande entre seus pares para tomadas de decisão: como lidar com uma ação inesperada em cena sem conhecer o outro que está ao meu lado? Como (des)construir uma linguagem sem entender como minhas próprias ferramentas e referências operam?

A flexibilidade enquanto processo de criação no Grupo CoMteMpu's se traduz no respeito ao tempo. Entender o tempo de preparação técnica e o tempo de reflexão sobre a preparação técnica, o tempo de criação e tempo para reflexão do que é criado e o tempo de entender as reflexões e propor mudanças dentro do programado, mesmo que instantaneamente. Trata-se de entender o processo de criação em dois eixos, um de alargamento e outro de profundidade. Muitas vezes uma questão que aparece numa obra como uma citação incidental torna-se uma lacuna que somente é entendida meses ou anos depois, e que, nesse entretempo, sempre estará presente como incômodo-motor. Esse incômodo-motor nos leva a cavar ainda mais essas lacunas na busca de ver o que há ali dentro.

Essa consciência nos remete à "temporização" falada por Derrida, em que a consciência do presente tem por base o princípio da *différance*, no qual um elemento só

significa em articulação a outro remetido no rastro (passado) ou no futuro. Temporizar a experiência vivida no processo em grupo ajuda a manter o estado transitório passível de desconstrução.

Assim, o trabalho de criação em grupo do CoMteMpu's tanto tem buscado a ampliação de produção e execução de obras quanto tem buscado também a criação de perguntas e dúvidas na Dança que permitam uma possibilidade de arte tocável, movediça e perigosa em si mesma. O perigo de estar sempre na corda bamba. Para tanto, foi necessário que o desafio de continuar em grupo fosse assumido por todos, em ajuda mútua, para manter o desejo de sobrevivência. Segundo Mafesolli (1998, p.37):

> A ajuda mútua, tal qual aqui entendemos, se inscreve numa perspectiva orgânica em que todos os elementos, por sua sinergia, fortificam o conjunto da vida. Desse modo, a ajuda mútua seria a resposta animal, não consciente, do querer viver social. Espécie de vitalismo, que a unidade é a melhor resposta ao domínio da morte, que é de alguma forma um desafio.

É nesse contexto que o Grupo CoMteMpu's se formou e se mantém há cinco anos. Na sua trajetória, o grupo carrega um legado de mais de nove obras que se configuram em multifaces de espetáculos, intervenções, instalação coreográfica, videodança, entre outras ações artísticas. A criação desses trabalhos foi sempre um espaço de compartilhamento e questão, como veremos nos próximos itens.

3.2 ESTRATÉGIAS PARA UMA HETEROAUTONOMIA

A ideia de colaboração na dança não é uma exclusividade nem ineditismo do Grupo CoMteMpu's. O já citado movimento artístico da década de 60 e 70 de Nova York, como a *Judson Church Theather* e o *Grupo Fluxus*, já haviam experimentado organizações em grupo que partissem da ideia de colaboração. Outra referência mais local é o Grupo Experimental (Salvador-BA), de Lia Robatto[39], que durante as décadas de 1970 e 1980 reuniu artistas e profissionais de diversas áreas para produzir propostas de trabalhos colaborativos em dança.

[39] Coreógrafa e bailarina paulista que atua em Salvador desde os anos 50. Em 1956 veio para Bahia auxiliar sua então professora Yanka Rudzka (POL) na fundação da Escola de Dança da UFBA, de onde, logo em seguida, tornou-se professora, permanecendo na instituição por mais de 20 anos. Na década de 1970, fundou o "Grupo Experimental de Dança", referência histórica entre os pioneiros da Dança Contemporânea na Bahia.

No caso do *Grupo Fluxus* e do movimento da *Judson Church Theater*, muitos dos artistas da dança que neles participaram, como nos aponta Silva (2005), saíram de experiências como bailarinos da Companhia de Dança Merce Cunningham (1919 – 2009)[40] e outros foram frequentadores de suas oficinas em parceria com John Cage (1912 – 1992)[41]. As investigações de Cunningham abriram inúmeras possibilidades para a dança pós-moderna que se iniciava, no entanto artistas mais ousados achavam que mesmo com todos os avanços de suas propostas ele ainda preservava alguns pressupostos da modernidade, como o virtuosismo técnico, que aprisionava o bailarino num esquema de ensaios árduos e dolorosos.

Outra questão que ainda era presente na proposta de Cunningham era a "imagem-fantasma" da função do **coreógrafo.** Tradicionalmente, o coreógrafo era visto como aquele detentor da ideia que deverá ser representada, por consequência, sinônimo de homogeneização estilística. A não utilização da figura do coreógrafo, portanto, possibilitaria à criação em dança uma imensa variedade de estilos e métodos de criação, como diz Silva (2005, p. 109):

> A dança podia ser montada ao acaso, surgindo de improvisações em cena aberta; danças geradas a partir de tarefas cotidianas e movimentação funcional; danças criadas a partir de *scores* previamente concebidos; de brincadeiras infantis de atletismo; danças construídas a partir de outras danças; de livre associação; de rituais; de jogos; de literatura; de artes visuais; de situações comportamentais; da manipulação de objetos; enfim, de um universo absolutamente amplo e permissivo. Não havia homogeneidade estilística ou temática.

É nesse contexto que as criações em colaboração desencadearam o movimento da dança pós-moderna em Nova York nas décadas de 60 e 70 e, até hoje, sob uma historiografia mais tradicional, são dadas como marco inicial da Dança Contemporânea no mundo. Porém, no caso do Grupo CoMteMpu's, a imagem-fantasma do coreógrafo não foi o maior motivo que levou o grupo a optar por um ambiente de colaboração. Não se tratava de reviver os gloriosos momentos dos movimentos de *happenings* do passado. A opção de trabalhar em ajuda mútua surge muito mais por uma questão de sobrevivência do que da tentativa de libertação de um sistema hierárquico.

As condições adversas de um grupo independente, sem espaço, sem instituição, iniciado pelo simples desejo de criar, levou o CoMteMpu's a constituir uma estrutura de

---

Recentemente, em 2009, Robatto recebeu o título de cidadã soteropolitana, durante o evento *Dia D da Dança*, no dia 29 de abril, Dia Internacional da Dança, organizado pelo Fórum de Dança da Bahia. Lia Robatto é autora dos livros *Dança em processo: a linguagem do indizível* (1994) e *Passos da Dança: Bahia* (2001), este escrito em parceria com Lúcia Mascarenhas.

[40] Um dos precursores da dança pós-moderna americana, considerado por historiadores tradicionais como o pai da dança contemporânea.

[41] Compositor de música experimental que participou ativamente da efervescência criativa que acontecia em todas as artes em Nova York nas décadas de 1960 e 1970.

funcionamento que acompanhasse o ritmo do grupo. Já que não havia um modelo pré-definido de funções, o grupo ia se organizando pela necessidade. Todos os integrantes passaram a colaborar desde o começo como parte do todo entendendo as diferenças que construíam o contexto de organização do grupo. Essa compreensão demandou um entendimento de heteroautonomia nas relações hierárquicas, onde papéis e funções de organização em grupo se davam por relações de codependência e coresponsabilidade. Da mesma maneira que ninguém é empregado de ninguém, a responsabilidade é de todos e a colaboração mútua é necessária.

Esse é o contexto atual do CoMteMpu's, que apesar de ser uma experiência localizada também desvela sintomas contextuais de outros grupos independentes de dança. Como em todos os casos de formação de um grupo independente, o artista não é somente artista, mas é também produtor, diretor, *designer*, elaborador de projetos, preparador físico, entre tantas outras coisas. Essa é uma realidade já muito conhecida nesses grupos, e, provavelmente, essa batalha diária de manutenção seja a circunstância que une os seus integrantes, embora também os separe. Geralmente os grupos independentes acabam devido à falta de recursos humanos e materiais. O acúmulo de funções é tão grande que artistas e seus grupos lutam diariamente para não se tornarem um mero campo da mecanização e produção de objetos artísticos.

O caso do CoMteMpu's não é diferente. Porém, buscando desconstruir impactos do funcionalismo na arte, o grupo passou a carregar a ideia de heteroautonomia como parte de seu posicionamento, permeando os ambientes de gestão e, sobretudo, ambiente artístico. O grupo ainda preserva a figura do diretor (que sou eu), responsável em assinar papéis, organizar ideias e confluí-las no processo criativo. À essa figura, somam-se os cocriadores, os outros integrantes do grupo, dentre os quais o diretor também se inclui. Esse papel de "cocriador" sugere um ambiente de ideias compartilhadas, coautores, coresponsáveis e codependentes no processo de criação e execução da obra. A imagem do cocriador desconstrói os lugares de dançarino e coreógrafo tradicionais e é esse lugar de (des)construção que tratarei a seguir.

3.2.1 Co-criadores e cocriAção em Dança

Ao sugerir o termo de cocriador para nomear a categoria que comumente é entendida como dançarino, o CoMteMpu's criou no mínimo dois problemas: um relativo à diferenciação (por que se denominar cocriador e não dançarino?); e outro que concerne à questão da autoria no processo de criação e, consequentemente, à revisão da ideia tradicional de coreógrafo.

No que se refere à diferenciação, podemos inferir que essa discussão vem carregada da revisão do desgaste do termo dançarino/bailarino[42], que já carrega em si um significado que cristaliza o papel do corpo que dança. A adoção do termo cocriador tenta quebrar com a barreira de entendimento do dançarino como mero executor de ideias criativas de um dado diretor ou coreógrafo. No caso do CoMteMpu's, a utilização do termo cocriador inverte e desloca essa figura do tradicional dançarino para o lugar de criador sem sair dele mesmo.

Não que o tradicional dançarino já não fosse um criador de suas próprias estratégias de imitação e decodificação dos passos, por exemplo, mas, também tradicionalmente, a figura do criador como autor da coreografia estaria muito mais próxima ao lugar do coreógrafo. A proposta do cocriador passa então a ser entendido como parte propositora da criação, aquele que (co)labora com a constituição das cenas, dos conceitos, movimentos e propósitos de criação, como também aquele que executa ideias compartilhadas em grupo. Ou seja, a empregabilidade do termo implica uma noção de interdependência e corresponsabilidade entre os corpos que compõe a criação.

A proposta do cocriador se aproxima do entendimento do bailarino-pesquisador-intérprete de Graziela Rodrigues[43], a autora já desconstrói o lugar do dançarino-máquina-funcional e passa a entender o lugar do dançarino como aquele que também participa do processo de criação da obra e não somente a executa. Apesar da similitude de propósitos, é importante também estabelecer o lugar de diferenciação.

Rodrigues (1997, p. 19-20) define que o bailarino-pesquisador-intérprete

> (...) está inteiro em cada fragmento da cena, o conteúdo do espetáculo faz parte dele. No entrelaçamento sujeito-personagem o bailarino não interpreta, mas vive no seu corpo a vida dimensionada pelo espetáculo, sem restrições, (...) A dança passa a se organizar a partir de uma história que vem da personagem. O corpo está a serviço de

[42] Alguns autores, e até mesmo atores do ambiente cotidiano da Dança, fazem uma diferenciação entre os termos "dançarino" e "bailarino". O primeiro se entenderia como aquele artista da dança popular ou social, ou que se difere do balé clássico (como a dança moderna). O segundo já estaria ligado ao artista do balé clássico. É evidente que essa categorização também gera uma oposição hierárquica entre os dois termos devido ao lugar de atender ou não a um cânone ou padrão do corpo-que-dança. O bailarino, personagem que dança balé, ocupa um lugar privilegiado, erudito em comparação ao dançarino. Essa divisão somente reforça dicotomias entre objetos da cultura erudita e popular, privilegiados e subalternos. Buscando fugir desse lugar, para efeitos dessa pesquisa, os termos bailarino e dançarino serão tratados como sinônimos.

[43] RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete:** Processo de Formação. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

> uma idéia onde bailarino-intérprete encontra-se sem o tolhimento de ser naquele momento o que realmente é. Tornam-se cristalinas as suas necessidades, passando a ter um referencial de continuidade de trabalho quanto à ampliação de seus recursos técnicos de uma forma mais sensível.

Esse conceito provocou grande mudança no entendimento do papel do dançarino. O bailarino-pesquisador-intérprete de Rodrigues – que anos depois foi assumido por outros criadores e pesquisadores como "intérprete-criador" – nos traz a imagem de um bailarino que agora, além de interpretar a ideia do coreógrafo, também é pesquisador-autor do seu próprio processo de descoberta. Seria aquele agente responsável em construir a sua própria partitura de movimentos e ações em cena e o seu entendimento sobre a obra. Inclusive, essa proposição se aproxima aos anseios de não-representação que abordei anteriormente, dando um caráter de poder, *ato* político, para o corpo em cena.

Porém, nem o termo bailarino-pesquisador-intérprete nem o termo intérprete-criador contemplam, em seu significante (palavra), a relação de compartilhamento, interdependência e corresponsabilidade a outros. Um trabalho artístico pode ter cinco intérpretes-criadores que são autônomos no seu processo de criação, mas não são dependentes dos outros criadores. Mas calma! Estou me referindo aos termos em seus significantes, as palavras[44] que compõe, "bailarino-pesquisador-intérprete" e "intérprete-criador".

Aqueles que usam tais termos podem, sim, estar trabalhando com processos colaborativos de interdependência, porém, no significante dos termos, esses aspectos não estão contemplados. Os termos em si não atendem ao propósito de corresponsabilidade das partes que o compõem. No caso do intérprete-criador, ainda é possível inferir a leitura de um intérprete que cria sua interpretação, mas não necessariamente será aquele que depende da troca com outros membros em cena para executar sua ação.

Na ideia de cocriador, a palavra carrega em si o prefixo co- (do latim *cum*, *com*), que infere como elemento o sentido de companhia, concomitância, simultaneidade. Ou seja, para existência de um cocriador em cena ou na criação é necessário que ele divida a sua **criAção**[45] com, no mínimo, um outro cocriador que também estabelece, simultaneamente, uma relação de dependência com o primeiro. Ao dizer criAção, chamo atenção a própria formação da palavra, que já pressupõe a noção de ato. Esse jogo no grafema nos ajuda a perceber que a criAção em dança se dá no momento presente, ocorrência da dança, e não numa fase anterior.

---

[44] A perspectiva derridariana sobre a escritura entende a palavra (escrita alfabética) como um lugar da *différance*, rastro e manutenção (adiamento) da estrutura: *trace* [traço] *"écart [rastro] = grammè = diférrance"*. Ver Johnson, 2001.

[45] De agora em diante, quando grafar "criAção" estarei me referindo a essa concepção. Essa discussão será retomada no próximo item referente à tríade técnica-criação-obra.

Sendo assim, o caráter de inventividade da criAção não está reservado somente aos momentos de ensaio, mas também é parte da própria emergência da obra: ato cênico. Em outras palavras, o ato cênico é um *espaçamento* de criAção (momento de inventividade) e, sendo esse um *espaçamento* colaborativo, o ato cênico é *espaçamento* de **cocriAção.**

CocriAção nos remete ao ambiente de grupo, a um conjunto de elementos ou partes ou integrantes que forma um todo: um coletivo. Reconhecer-se como cocriador implica em admitir em seu próprio rastro significante a dependência de seu lugar participativo e inventivo em grupo.

Assim, cocriador leva ao deslocamento simultâneo das figuras dançarino e coreógrafo, pela porosidade e inversão, também simultâneas, de seus significantes. Ao mesmo tempo, o termo cocriador desloca o conceito tradicional de dançarino/bailarino fazendo esse personagem inverter-se para o papel de criador – função na tradição dada e reconhecida ao coreógrafo. Nesse caso, ele também desloca o tradicional coreógrafo do seu lugar de observador diretor para o lugar de cena, colocando-o no mesmo lugar de observado (pelos outros membros), antes dado ao bailarino. O cocriador, portanto, atende ao pressuposto da desconstrução de dissolução de dicotomias de papéis na Dança, pela inversão e deslocamento de seus polares, nesse caso dançarino/coreógrafo.

A essa possibilidade de desconstrução por inversão do binarismo imposto pela linguagem sob a escritura-hierárquica, Derrida mostra-se incisivo em *Posições* (2001, p.48): "em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica face a face, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa um lugar mais alto".

Porém, como já apontei na parte 1, Derrida deixa claro também que a inversão é uma fase (não necessariamente cronológica) de análise e reconhecimento de oposições intrínsecas na lógica binária, mas não é o fechamento do processo desconstrutivo. Tal postura de inversão levará ao surgimento de um novo conceito deslocado do regime anterior. Portanto, não adiantaria simplesmente chamar o coreógrafo de dançarino e o dançarino de coreógrafo. Podemos entender que a proposição de "Cocriadores em Dança", tal qual levantada no CoMteMpu's, abre margem para um afastamento aos pólos do sistema binarista entre coreógrafo-dançarino, para fazer referência ao hífen que os une: a criAção em dança e seus compostos técnicos, estéticos, políticos, histórico-civilizatório e filosóficos.

Essa visão provocadora de um (novo) conceito – cocriador – não vem se opor nem ao papel de um coreógrafo nem ao de um dançarino. Trata-se apenas de uma abstração

conceitual que se aproxima analogamente aos propósitos de Derrida sobre o **indecidível.** Ao enunciar o indecidível "cocriador em Dança" damos forma (falsa propriedade verbal) a um estado de trânsito que supera a dicotomia cartesiana e até mesmo a própria dialética, como já tratei anteriormente.

O cocriador, portanto, seria uma tentativa de deslocar e inverter papéis que envolvem o processo de criAção em Dança, sem destruir esse sistema de referência, mas afrouxando-o, permitindo-o constituir outras funções dentro do processo de criação e execução de uma dança que somente emerge pelo movimento duplo de inversão/deslocamento. Apesar de soar como um terceiro termo fora da relação binarista (coreógrafo/dançarino), "cocriador" apenas ressalta a ambiência onde esses polares estão imersos: a criAção em Dança. Porém, o conceito de cocriador não impede a possibilidade de similitudes com os tradicionais papéis de dançarino e coreógrafo, propositor e executor, mas os entende concomitantemente, agrupados e conflitantes.

Nessa perspectiva, o entendimento cocriador lança à Dança num outro desafio relativo à discussão sobre a autoria. Coreografia, performance, instalação ou qualquer outra configuração em Dança perderia o caráter de assinatura una privilegiada de um autor (tradicionalmente entendido como o papel do coreógrafo) para a ideia de um *corpus* criativo: um conjunto de fatores que compõe um mesmo assunto, nesse caso, a criAção da Dança.

A figura do diretor, nesse caso, comumente seria confundida como esse novo personagem que assinaria a autoria da obra. Porém, nesse modo de criAção, a figura do diretor, exercida por mim no CoMteMpu's, funciona como um organizador administrativo, mantenedor e provocador do *corpus* criativo. O (meu) papel enquanto diretor de cocriadores do CoMteMpu's está muito mais próximo a essas funções do que da função de autor. Sou autor como todos os outros cocriadores do grupo, componho parte do *corpus* criativo, mas isso não se deve somente a função de diretor do grupo.

Na função de diretor de uma proposta de trabalho entre cocriadores, este poderia dirigir o grupo num trabalho sem necessariamente participar do processo de geração e execução de ideias. Poderia ser responsável por organizar os horários de ensaio, buscar recursos para viabilização da obra, determinar funções entre os outros integrantes para manutenção do grupo (como promover workshops, aulas internas e pesquisas extraensaios), trazer referências conceituais ou empíricas, teorizar, entre outros. Esse lugar de intervenção no processo de criação - edição final de obra, direção da performance em cena - é uma tarefa que cabe a qualquer cocriador, funções que passam de mãos em mãos durante o processo.

Um exemplo claro dessa experiência foi quando realizei um projeto de residência artística na Colômbia durante três meses. Neste período da minha ausência, o restante do grupo, que estava em Salvador, teve que produzir e orientar a criação das intervenções urbanas *Out-doors 2 e 3* (ambas criadas em 2008), apresentadas num evento de intervenção urbana na cidade. Nesse caso, a minha participação foi somente como observador à distância que recebia informações sobre o andamento do processo e contribuía com minhas observações tanto na criação quanto na gestão do grupo. A obras foram executadas e meses depois, quando retornei, realizamos outra vez a intervenção *Out-doors 2* já com a minha participação mais próxima e em cena.

Nos dois momentos citados, *Out-doors 2* contou com diferentes observadores que exerciam posições distintas no processo. No período em que permaneci na Colômbia, continuei sendo diretor do grupo, organizando reuniões *online*, escrevendo projetos em conjunto, orientando a produção das obras em processo, além de desenvolver o projeto de residência, que era referente às metodologias de criação do grupo. O lugar do observador-autor – quem dá retorno do que está acontecendo no processo de criação, sugere mudanças e analisa criticamente – ficou partilhado por todos em diversos níveis.

A experiência da partilha da autoria não ficou isolada somente no processo *Out-doors*. A proposição de cocriadores, que, como já vimos, pressupõe que os mesmos que criam são os mesmos que estão em cena sendo observados por si e por seus pares, ainda sugere um desapego ao sentido de autenticidade da obra. Se, por exemplo, alguém esquecer ou optar em não executar alguma partitura numa cena específica que desempenhava, certamente será necessário corecriar a cena, pois não haverá a figura do observador fixo (coreógrafo-autor) que garantirá a suposta autenticidade (ideia motriz original, verdadeira, essencial) da obra. Com a perda desse observador único, fixo e onipotente, a Dança pensada-encenada por cinco cocriadores torna-se um eterno *arrivant* compartilhado, que a toda hora pode ser modificada em cena (em consonância a *não-repetição*), dando margem para a constituição do que considero uma *Dança Frouxa*.

A partir desses argumentos, é possível compreender que o cocriador também é um elemento promovedor constante de coautoria. Tanto durante o processo de criação, quanto na execução da obra, a cocriAção promove a desconstrução de uma obra multirreferencial que envolve diferentes pessoas aplicando ao mesmo tempo em cena seus desejos e seus projetos artísticos sobre um determinado *leitmotiv*, gerando uma obra múltipla em si. Essa

multiplicidade leva também a um segundo nível de coautoria, promovido pela *disseminação*[46] semântica que desencadeia uma leitura/recepção descentralizada entre ato e testemunho da obra.

Apesar dessas grandes perspectivas lançadas pelo conceito-fazer de cocriador, é preciso deixar claro no trabalho do CoMteMpu's que sua atividade ainda é muito estudada e nem sempre atinge uma plenitude de produtividade dessa analogia indecidível, como sugere Derrida. Ou seja, a figura do cocriador é uma experiência de (im)possibilidade, pois em algum momento pode cair na repetição do binarismo por mera substituição dos termos dançarinos por cocriadores e coreógrafo por diretor. Assim trata-se de um pensar-fazer em contínuo processo de a todo tempo inverter e deslocar esses locais já congelados e postulados tradicionalmente no processo de criação e execução de uma obra de dança.

Sobre essa (im)possibilidade de plenitude do engajamento do cocriador, é importante tomar cuidado para não cair na repetição de nosso binarismo logocêntrico. Achar que todos os cocriadores tenham que verbalizar seus processos, ser autossuficientes e engajados na tentativa de uma plenitude é cair na repetição do racionalismo absoluto. Nem todos os cocriadores precisam teorizar sobre seus processos, nem defendê-los publicamente sob uma oratória sistematizada. Essa necessidade somente recai na repetição de atender a um modelo logocêntrico que determina o que é pensar-fazer conhecimento, que assertivamente gera a dicotomia entre saber formal e informal.

O fato de os integrantes do CoMteMpu's se constituírem como cocriadores e alimentarem a *poiésis* do pensar-fazer **cocriador em Dança** já os legitima como tal, e já é uma forma de discurso. O que cabe discutir-perceber é como esse (novo) papel revoluciona a escritura da Dança em si, provocando desconstrução em questões como autoria, subordinação e dicotomia.

As contribuições da ideia do cocriador vistas sob a ótica derridariana vêm com imagem de *hímen:* que não é nem dentro nem fora, não está no limite nem de um espaço nem do outro. Nem para um novo conceito de coreógrafo nem para um novo conceito de dançarino, mas, sim, na coexistência de suas *différance*s na criação num mesmo *corpus* compartilhado e interdependente, que permitem colocar as funções de um processo criativo sob rasura e em estado de autopergunta. Aqui ilustramos essas funções entre os papéis de

---

[46] Aqui fazendo uma referência a Derrida e sua proposição de *disseminação,* que já foi tratada na primeira parte da dissertação. A disseminação seria entendida como um jogo de múltiplos afastamentos entre a relação significante/significado, ou como já sugere Derrida, significante/significante. Nesse jogo, a disseminação faria *explodir* um horizonte semântico que não permite retorno ao significado principal de uma escrita, ou ao seu referente (significante) primordial.

coreógrafo e dançarino, mas a discussão de cocriador nos permite falar de outras dicotomias que perpassam esses papéis como pensar/fazer, criar/executar, autor/obra, etc.

Ilustração 1 Colagem de Eros Ferreira.
Fonte: CoMteMpu's , 2005-2010.

Colagem de Eros Ferreira (2007). Nela podemos ilustrar a autonomia do cocriador que estou falando. A colagem foi feita durante a realização do Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Dança da artista Verônica de Moraes, a qual esteve durante quatro meses observando o processo de criação do grupo e ministrando aulas de preparação corporal para os cocriadores do CoMteMpu's. Numa de suas atividades, Moraes solicitou que todos os integrantes do grupo respondessem um questionário que indagava sobre o processo de criação do espetáculo "(Semi)novissíssimos, ainda sem nome". Ferreira respondeu o questionário com a apresentação dessa colagem, que revela um discurso não linear e imagético carregado de muitos códigos internos do processo de criação do grupo desconstruídos por uma Cadeia Simbólica. Nela estão impressões individuais e coletivas, criAção artística e cotidiano do grupo, borrando espaços de dentro e fora do processo de criação da obra.

Assim, seguindo a ideia de hímen, cocriar, ao invés de criar, também estabelecerá sobre a técnica e a própria constituição da obra um extenso e *continuum afrouxamento*, criando uma mobilidade na tríade técnica-criação-obra. É sobre essa discussão que trataremos no próximo item.

3.2.2 O entre técnica, cocriAção e obra: ato *continuum* de processo em grupo

Nesse item tratarei do movimento triádico entre técnica-criação-obra na Dança, discussão já iniciada com enunciação do termo cocriAção. Para entender como se dá esse movimento no trabalho do CoMteMpu's, é preciso estabelecer aqui que essas categorias são elementos codependentes e portanto não se apresentam sob um *a priori*

externo a essa relação.

A técnica surge na criação de um fazer. Todo ato criativo lida com domínios (de procedimentos, regras, agenciamentos, entre outros) e nesse ato são constituídos outros saberes gerados para existência daquele objeto-obra criado (domínios técnicos). Esses saberes gerados na criação-ato, por sua vez, abrem margem a outros saberes-fazeres. Sendo assim, é possível inferir que nenhuma dessas categorias-limites (técnica, criação e obra) necessita já estar dadas *a priori* num processo investigativo em dança. A opção de estabelecer hierarquias entre elas cabe a cada criador, e nesse caso, os cocriadores do CoMteMpu's, optam por lidar com essa tríade numa dinâmica horizontal e porosa.

Para entender como se dá esse movimento, é necessário colocar essas categorias-limites sob rasura[47] no campo da Dança. Um primeiro passo para rasurar essas categorias é remetê-las para o estado de autopergunta: o que seria Técnica de Dança? Quais os limites do ato-criação em Dança? O que se define e se constitui como obra na Dança?

Se partirmos da origem etimológica da palavra "técnica" (do grego, *techné*), uma técnica de dança seria um saber-fazer com habilidade[48] em dança ou, ainda, um conjunto de instrumentos e domínios para o saber-fazer-dançar. Essa definição seria incontestável dentro dos cânones da Dança. Um saber-fazer técnico em balé, como uma pirueta[49], precede um domínio específico de controle e força muscular, posicionamento, forma e consciência dinâmica de eixo corporal. Para chegar a esse apuramento técnico, o bailarino deveria passar por longos treinamentos corporais, por exaustivos exercícios de fortalecimento muscular e repetição do movimento em busca da perfeição. Aquele que consegue dominar e executar esses preceitos para "piruetar", certamente, obtém o domínio técnico sobre a pirueta.

Nesse exemplo escolhido, a pirueta no balé clássico, a função/ação da técnica é rapidamente reconhecida porque nesse contexto de Dança sempre se buscou a superação do corpo por meio da virtuose, execução de movimentos, a partir de um vocabulário pré-estabelecido, que se distanciam do cotidiano e aproxima o corpo a imagem do sublime e do ideal, desenhando formas milimetricamente pensadas e postas em cena. Esse universo distanciado e fantástico do corpo se encaixava completamente ao contexto romântico da época de sistematização do balé. Porém, se aplicarmos o mesmo conceito ao contexto

---

[47] No artigo *Quem precisa de identidade?* Stuart Hall apresenta possibilidade de lidar com conceitos já desgastados sob "rasura". Essa compreensão ajuda a entender que tal conceito já demanda certa revisão, mas, devido a nossa *clausura* temporal, ainda não conseguimos abandoná-lo. Portanto, na des-apropriação que aqui faço, ao colocar as categorias-limites (técnica, criação e obra) sob rasura busco pulverizá-las em sua definição limiar, gerando perguntas sobre a sua constituição. Ver em Stuart Hall (2000).

[48] Marcel Mauss (1973) define esse tipo de classificação técnica com o fim para aquisição de algum produto, nesse caso, uma técnica de dança seria uma habilidade para saber-fazer uma dança.

[49] Vocabulário codificado do balé clássico para designar o giro corporal no eixo vertical sob um dos pés.

contemporâneo da Dança que já admite o cotidiano e até mesmo a abjeção do corpo como parte do seu discurso, torna-se um problema definir o "saber-fazer" de uma coreografia contemporânea.

O que diferenciaria tecnicamente o andar e mascar chiclete em cena, por exemplo, de uma ação cotidiana de um garoto que anda na rua mascando chiclete? Não haveria conhecimento técnico específico nessa ação a ser treinado? Se não há um conhecimento específico que necessite de horas de ensaio, não haveria dança? Se andar e mascar chiclete já se apresenta como parte de uma dança, o mesmo garoto que está na rua teria um saber técnico de dança? Não nos precipitemos na resposta, pois esse paradoxo se complexifica ainda mais quando tratamos de obras de dança que trabalham com improvisação, jogo e acaso como elementos constituintes da cena.

Nesses casos, onde a coreografia se apresenta em eterno devir, sendo incapaz de ser repetida com fidelidade em qualquer sala de ensaio ou treinamento prévio, como se daria a preparação técnica para execução dessa dança? Poderíamos arriscar dizendo que a técnica possivelmente estaria em saber como articular os conhecimentos prévios que o dançarino carrega e sua capacidade de cruzar essas experiências com as situações apresentadas ao passo que mantém a coreografia. Porém, nesse caso, essa capacidade do bailarino de cruzar experiências e executar uma ação não seria um ato criativo? Ou ainda, o saber-fazer-resolver soluções no instante da cena não seria a própria obra? Técnica, criação e obra habitariam o mesmo lugar?

Se voltarmos ao caso da pirueta, poderíamos inferir precisamente que nessa ação do bailarino não há nenhum grau de criação durante a execução? Toda a ação é meramente técnica? E os acordos/soluções imprevisíveis que cada corpo tem que fazer durante a execução do movimento – com o estado de ânimo e consciência, ritmo de cena, sincronia, a sapatilha que aperta, o linóleo que prende o giro, velocidade, etc. – não poderiam ser entendidos como um ato criativo? E o que seria da obra se essas variáveis todas se apresentassem contrárias às condições da sala de ensaio? Se no palco, no momento da apresentação, por exemplo, o linóleo[50] estivesse mal estirado no piso, impedindo o movimento de deslizamento ideal para execução do giro, o bailarino não executaria o movimento com perfeição e assim a obra de dança (ou parte dela) não existiria? Se, superando e agenciando essas dificuldades, o bailarino executa o movimento e mantém a coreografia em

[50] "Espécie de tecido impermeável, feito de juta e untado com óleo de linhaça e cortiça em pó". (Fonte: Wikipedia.org). O linóleo, geralmente de cor preta ou branca, é usado como revestimento do piso do palco para evitar o deslize dos pés dos dançarinos.

funcionamento, facilmente diríamos que ele possui uma “técnica” apurada. Porém, não estaríamos aqui mais uma vez diante de uma porosidade entre técnica, criação e obra?

Sim, certamente, podemos admitir que todo fazer artístico, nesse caso, de dança, se apresenta no movimento dinâmico dessas três categorias-limites. O que poderíamos diferenciar desses exemplos que citei são os graus de amalgamamento dessa relação. Provavelmente, os acordos e *hímens* que um dançarino precisa fazer para mascar chiclete e andar, não são os mesmos que um outro dançarino faz para piruetar sem sair do ritmo, nem o mesmo para o dançarino que improvisa em cena soluções criativas para um problema gerado pelo acaso.

É devido a essa variedade de possibilidades de identidades da dança hoje e suas variadas escolas-técnicas de preparação corporal que o CoMteMpu’s propõe entender essa relação como uma tríade dinâmica partilhada e codependente: técnica-criação-ato. Essa possibilidade nos leva mais uma vez a cairmos num jogo do “entre”, como nos sugere o indecidível de Derrida. Sendo assim, não se trata de apagar as diferenças que essas categorias carregam entendendo-as de forma homogeneizada, mas sim entendê-las no espaço de relação.

Nessa apologia ao “entre”, o CoMteMpu’s opta em caminhar as três categorias-limites como um *continnum* – que não se fecha a representante fixo, mas se mantêm em fluxo no tempo. O desafio dessa opção está tanto na descoberta de procedimentos (saberes-fazeres), quanto na criação de soluções/ideias, e ademais na execução/manutenção para e durante uma obra – etapas que interagem concomitantemente. Ou seja, a tríade técnica-criação-ato abre margem ao desafio de se ver em processo.

Trata-se de criar para pôr em desafio o próprio potencial técnico, da mesma forma que a técnica não busca apenas criar habilidades, alcançar um objetivo, mas busca manter o corpo em estado de risco, de pesquisa. Este corpo não executa a obra como ponto final, como objetivo alcançado, mas como ambiente, meio, lugar de teste, e, claro, de erros. O objetivo não é fazer do risco uma temática da obra, mas sim um *leitmotiv* constituinte de *continuum* “meio”, “entre”, “hífen”, “hímen”, “indecidível” processo.

É por esse motivo que o *continuum* processo do Grupo CoMteMpu’s não admite um *a priori* canônico, estabelecendo uma prática de técnica específica (como balé, técnica de Limon, Graham, Pilates, entre outras). Essa escolha de trabalho em grupo, em que todos se veem obrigados a fazer um mesmo determinado tipo de aula, somente reforça um treinamento técnico distanciado da sua prática criativa, ou seja, trata-se de uma mera reprodução de um modelo de companhia de Dança. Dessa mesma forma não haveria também uma obra milimetricamente pré-definida ou um modo de fazer (a *performance* em cena) ou

procedimentos criativos já estabelecidos. As categorias-limites técnica, criação e obra ao serem entendidas no indecidível "técnica-criação-ato" passariam a propor um estado de *devir* da Dança, que aponto como uma *Dança Frouxa*.

O CoMteMpu's busca se colocar no lugar do *afrouxamento* constante entendendo ensaios e encontros (internos ou com a presença de público) como espaços de investigação, de pergunta. Se o grupo já identifica antecipadamente que tal técnica e tais procedimentos de criação e dramaturgia servirão para manutenção de qualquer corpus de uma obra que virá (ainda) a ser criada, não se trata de investigação, e sim reprodução de um modelo: não há pergunta, não há *afrouxamento*. Técnica-criação-ato, portanto, devem passar a operar, como diz Derrida, em *arrivant* ou, ainda, como diz Artaud, "está para existir".

A escolha em *arrivant* trará consigo resultados também em *arrivant*. Nada garantirá que um determinado procedimento adotado preparará o corpo do dançarino cocriador para o bem executar da obra. Da mesma forma, a obra também não estará garantida de funcionamento pleno e a criação pode não estar certa de sua tentativa de conectar o saber-fazer ao desejo criativo. Até porque os conceitos de "bem", "plenitude" e "certeza" somente atendem à lógica do progresso, da virtuose e do sublime, realidades distantes da Dança que o CoMteMpu's se propõe a investigar.

A tríade técnica-criação-ato em *arrivant* pode levar à traição da própria Dança. Ou seja, não se buscará assumir uma fidelidade a Dança, como numa noção essencialista à linguagem coreográfica, ou ao que se reconhece como tal. Trair é abrir a possibilidade de fazer sangrar, perceber sua vitalidade, como nos sugere o processo cirúrgico da desconstrução (*forcener*), sugerido por Derrida. Essa traição é fundamental para manutenção do estado de dúvida, de pergunta, de desafio, de meio e entre no *continuum* processo. Porém, a ideia de traição nos força tanto a agir (trair) quanto a nos permitir a atuar em si, afetar-se (trair a si mesmo), e deixar ser afetado (ser traído). É essa postura de alteridade que garantirá um exercício de *afrouxamento* codependente em grupo, que sugere a proposição de cocriador.

No entanto, não irei me furtar em dizer que para dançar a *Dança Frouxa* do CoMteMpu's não é preciso adquirir habilidades corporais. Da mesma forma que também não direi que essa prática afrouxada não gerará habilidades, nem se chegará a configurações recorrentes. Claro que essas instâncias são fatos. O que evidencio aqui é que a opção de caminhar numa tríade partilhada e interdependente como técnica-criação-ato demandará/promoverá outras leituras e perfis para essas categorias-limites. Essa busca de trair, afetar e gerar e permitir riscos para si e para o outro, suscitou ao cocriador do CoMteMpu's um estado corporal subversivo entendido pelo grupo como *Zeza*, que no seu

processo de técnica-criação-ato também criou mecanismos de preparação e habilidades para o seu pensar-fazer, entendidas como **pré-inscrições corporais**.

Essa investigação resultou ao grupo uma Dança multifacetada em diversas possibilidades de configuração, demandando pré-inscrições específicas para cada ação artística. É nesse complexo caminhar movediço que se vai se constituindo a *Dança Frouxa* do CoMteMpu's. Essas proposições artísticas serão tratadas no item a seguir.

3.3 PROPOSIÇÕES ARTÍSTICAS

3.3.1 O corpo *Zeza*

Anteriormente, argumentei que a proposição do *Zeza* no CoMteMpu's teve início como um quase-xingamento (como um quase-conceito indecidível: nem violência/ nem ingenuidade) que com passar do tempo foi ganhando o entendimento para os cocriadores do grupo como uma proposição de corpo. Desde a passagem de um mero termo apelido ao conceito de postura e propósito artístico, o *Zeza* sempre foi uma grande incógnita do CoMteMpu's: uma espécie de código interno para o qual o grupo nunca se preocupou em estabelecer um esquema, uma sistematização fechada, nem cartilha a seguir. Porém, ao mesmo tempo em que essa postura foi sendo criada longe de um modelo de representação, o *Zeza* significou uma imagem em fluxo, recorrente na corporeidade construída e sugerida coletivamente pelo CoMteMpu's em suas obras, com uma proposta consentida na conivência e visão de mundo.

Reconheço aqui um segredo partilhado conforme aponta Maffesoli (1998, p. 131), "Às vezes o segredo pode ser o meio de estabelecer o contato com a alteridade no quadro de um grupo restrito; ao mesmo tempo ele condiciona a atitude deste último frente ao exterior, qualquer que seja ele". Ou seja, compreendo o *Zeza* como algo partilhado por aqueles que pertencem ao grupo, pois constitui uma compreensão que faz sentido por quem o vem construindo nas vivências e experiências do dia a dia. Uma espécie de "não-sei-quê", mas que define o perfil coletivo. Porém, ao mesmo tempo, características do *Zeza* são reconhecidas em outros perfis para além dos integrantes do grupo. Ou seja, a compreensão do *Zeza* não é uma afirmação ou fechamento de uma tribo, como um dispositivo de identidade coletiva, mas se

apresenta como uma corporeidade, corpo vivo em ação no mundo, a todo tempo forjado e retrabalhado dentro e fora do CoMteMpu's. Nesse sentido a corporeidade *Zeza* se trata de um conceito múltiplo e movediço.

A sistematização do que é o *Zeza*, para efeitos dessa pesquisa, buscou identificar rastros do seu processo de composição a partir de recorrências estético-políticas apresentadas nesses cinco anos de trabalho em grupo. Vale ressaltar também que, como disse na abertura dessa segunda parte da dissertação, muito desses rastreamentos sobre o *Zeza* foram levantados durante encontros e atividades com o grupo observacional, o que evidencia o caráter metodológico de pesquisa-ação. Outra compreensão necessária a essa escrita-rastro é focalizar o momento em que o *Zeza* saiu do estágio de codinome para o lugar de proposição artística com uma corporeidade.

Ao rastrear essa passagem, é possível observar que o *Zeza*, enquanto proposição estética implica numa reflexão autobiográfica de estranhamento de si. Durante o processo de criação de *Obras de uma carta anônima* (2005-2006), um dos procedimentos de criação para o espetáculo era a elaboração de uma carta autobiográfica respondendo as seguintes perguntas: "O que estou fazendo com minha única vida? O que estou fazendo com a única vida das pessoas que passam pela minha única vida? O que estou deixando que façam com minha única vida?"[51]. As perguntas foram escolhidas porque incitavam uma reflexão sobre a vida, provocando uma sensação de vertigem, perda do controle sobre o querer-viver – assuntos que remetiam a ideia de instabilidade *versus* segurança, temática que regia o processo de criação da obra. Foram observadas nessas cartas várias recorrências que recaíam no sentimento de não pertencimento, estranhamento de si, incertezas, como: "(...) não pertencer a nada, como um ser estranho, autista, um E.T." [52].

Essas recorrências coletivas biográficas ao estranhamento e sensação de desconforto diante da vida, tocou a nós cocriadores e foi um elo, um *leitmotiv* inicial daquela obra. O interessante durante as nossas discussões é que também percebíamos que esse lugar íntimo de desconforto caminhava no mesmo passo da vida. Era como se guardássemos em cada um de nós o lugar estranho de si, maquiado pela presença, pela necessidade de seguir na realidade, porém, fora dela. A esse estado de presença hiper-real em si chegou-se a analogia do *Zeza*, ainda como aquele chamamento para designar um ato ou comportamento de bobagem e despretensão: "Vai seu bobo!"/"Vai seu *Zeza*!".

---

[51] Essas perguntas foram proferidas pelo Professor Doutor José Antônio Saja, professor de Estética da Faculdade de filosofia da UFBA, durante uma palestra que assisti ainda no período da graduação em 2005.

[52] Expressões retiradas de uma das cartas produzidas durante o processo de criação do espetáculo *Obras de uma carta anônima* (2006).

Estabelecer essa analogia entre o estranhamento em si com o *Zeza* era como admitir que, "sim, todos carregamos isso!". Além disso, a analogia ao chamamento (quase-xingamento) ainda revela o lugar da interpelação, do olhar do outro sobre o eu. Antes o *Zeza* entendido como uma zombaria de mim, agora, assumido como discurso próprio de inversão e autochamamento (autoxingamento), uma autopresença: "Sou *Zeza*!".

A mudança para o estado de ser chamado para o autochamamento do *Zeza* passou a evidenciar o lugar do estranhamento em si como lugar de inversão da ordem do discurso. O que antes era escondido e guardado como recusa, negação, menor, erro e antipositividade, passa a ser apresentado como transgressão da presença. Não se trata de chegar ao avesso, mas de deslocar essa própria relação vesso/avesso, realidade/irrealidade.

O *Zeza* passa a não admitir o abandono de si (vesso/avesso, real/irreal) em prol da representação e afirmação de um modelo de beleza ou virtuose corporal *a priori*. A estética produzida pelo *Zeza* assume a possibilidade de transgredir esses limites aproximando-se da estética do grotesco pela admissão do dito feio, do ridículo, do bizarro, do animalesco como parte do seu discurso.

Um dos grandes autores sobre a estética do grotesco, sem dúvidas, foi o teórico em Literatura Contemporânea russa, Mikhail Bakhtin (1895-1975). Em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1993), o autor dedica um capítulo inteiro para tratar da imagem grotesca do corpo na obra de Rabelais. Bakhtin (1993, p.267) diz que o grotesco é

> um fenômeno negativo preciso que é ridicularizado, alguma coisa que não devia ser. (...) exagera caricaturalmente um fenômeno negativo. É isso, portanto, que distingue o grotesco da bufonaria e do burlesco. Mesmo que essas duas últimas formas possam admitir exageros, elas não são com efeito dirigidas contra o que não devia ser. Além disso, no grotesco, o exagero é de um fantástico levado ao extremo, tocando a monstruosidade.

Porém, mais adiante, Bakhtin ainda nos alerta que a hiperbolização não deve ser entendida como a característica mais importante da imagem grotesca. Não se trata de uma simples extrapolação de limites, enumeração de inconcebíveis e acumulação de sinônimos. Qualitativamente, o grotesco deve ser entendido pela sua lógica de inversão, revertendo tudo que está em cima para o "*baixo* material corporal". As imagens grotescas "corporificam e rebaixam as coisas, misturam o corpo ao mundo" (BAKHTIN, 1993, p. 271). Em sua inversão, o grotesco joga com o cânone do corpo, destronando seus suplementos religiosos, morais, éticos e estéticos.

Essa ideia de admitir um discurso contrário ou uma fuga ao que deveria ser nos remete até a própria carta de Guerra, cocriador do CoMteMpu's, quando se referia em se sentir um "ser estranho, autista, e.t.". Esse dizer "Sim!" ao ser-estar *Zeza* provoca os cânones do esteticamente correto ("o que deveria ser") criando um diálogo crítico para além da sátira e depravação. Como nos afirma Sodré e Paiva (2002, p. 26) [53],

> O grotesco revela que os bem-aventurados também se danam e que todos estão no mesmo plano, apesar dos diferentes modos de ser. É uma revelação sem ressentimento, mas ferozmente sarcástica, como se a parte considerada inferior risse da outra, presumivelmente superior.

A aproximação com a estética do grotesco denuncia o caráter estético-político da corporeidade promovida pelo *Zeza*. Trata-se de um discurso corporal, transgressor, resistente e subversivo provocado pelo rebaixamento de valores que adere ao estranhamento e ao estado incômodo, sem se preocupar com os ditames moralistas do corpo.

Sodré e Paiva (2002, p. 72) sugerem quatro "**espécies** (modalidades expressivas) diversas" do grotesco que são: escatológico, teratológico, chocante e crítico. Dessas modalidades, o *Zeza* se aproximaria mais do grotesco crítico que

> (...) não se define como um simples objeto de contemplação estética, mas como uma experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte direta entre a expressão humana e a existência cotidiana. A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível – aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco.

Nessa perspectiva, o *Zeza* corresponde ao lugar de desvelamento de inquietudes do próprio corpo que não coincide com ditames das regras culturais estabelecidas. A manutenção de um corpo *Zeza* parte de um olhar para dentro de si, do seu lugar ocultado pela presença. Recortando esse olhar para o campo da Dança, o *Zeza* revelaria uma postura deslocadora para o corpo em cena e para o ideário de bailarino. Uma postura incômoda para si e para o outro que dá ao corpo um lugar de poder de discurso do bailarino. Nesse poder de discurso encarnado pelo grotesco, os *Zezas* cocriadores do CoMteMpu's se permitem, sem ressentimentos, uma aparência relaxada e uma postura (aparentemente) indolente, provocando o estado duplo de deslocamento-inversão de cânones do corpo na Dança.

---

[53] Muniz Sodré e Raquel Paiva em sua obra *O império do grotesco (2002)* criam muitos diálogos com a teoria bakhtiniana, analisando a presença da estética grotesca nos meios de comunicação de massa no Brasil, sobretudo os programas de auditório. Sodré é considerado um dos nomes mais importantes no Brasil sobre tal discussão.

A aproximação ao grotesco ainda sugere recepção **risível** ao corpo *Zeza*, emergente pela ludicidade gerada de sua corporeidade de auto-estranhamento. O riso aparece como um elemento de empatia à situação de ridículo que o corpo *Zeza* pode sugerir sem pudores ao que se afigura como politicamente e moralmente [in]correto. Nessa perspectiva o risível no grotesco abriria um maior grau de aproximação entre o humano e o animalesco, zona que sobrevoa a crueldade, o vulgar e o grosseiro. Citado por Sodré & Paiva, Henri-Pierre Jeudy (1996 apud SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 62-63) acrescenta:

> Ele [o riso] não conhece nenhum limite, sua obscenidade expansiva transforma em sujeira tudo o que poderia parecer inocente. Ela não dá nenhuma chance à ilusão, já que destrói a nobreza das intenções. Mas, apesar de sua malandragem, tem também suas virtudes quando demole as bases do pudor por demais afetado e abala a segurança dos protocolos.

Porém, é importante destacar que apesar das similitudes com o risível do grotesco, o *Zeza* não tem um propósito do fazer rir ou nem se utiliza do riso como subterfúgio de catarse entre público e obra. Nesse sentido, o *Zeza* estaria muito mais próximo da ironia do que da comicidade. Com a aproximação a ironia, o rir aparece como dúvida e ambiguidade e, por vezes, sugere sua negação, abrindo espaço para outros estados de recepção. Sendo assim a fórmula "Grotesco = Homem # Animal + Riso", sugerida por Sodré & Paiva, não encerraria a discussão sobre a corporeidade *Zeza*.

Outro ponto de divergência é que o grotesco não é uma escola para o CoMteMpu's, ou seja, não há a tentativa de fidelidade a uma constituição corporal grotesca. Na análise das recorrências sobre o corpo *Zeza*, aponto o grotesco como uma parte do que vem a ser essa corporeidade. Outra contraposição do *Zeza* ao grotesco é quanto ao **disforme** ("o grotesco toca a monstruosidade"). Para efeito de uma ação em cena ou até mesmo por desejo do cocriador, a corporalidade do *Zeza* não precisa se apresentar no estado disforme e retorcido. Isto significa, neste sentido, mais uma vez, que o grotesco não se define para o *Zeza* como linha/objetivo de padrão de forma e movimento corporal.

A postura do *Zeza* se aproxima, ainda, de um programa artístico dadaísta no qual imagens, corporalidades e ações vão se conectando por analogias e relações (absurdas) de distanciamento. O *Zeza* admite-se como um campo de *disseminação*[54] semântica corporal. Se nada está moralmente correto e definido, a postura *Zeza* se configura no trânsito da dúvida e no jogo de multiplicar-se e inverter-se. Signos, conceitos e metáforas se hiperbricolam na

[54] Aqui mais uma vez se referindo a Derrida.

imagem movediça do *Zeza* abrindo-o para a possibilidade da contradição de si, do ser e não ser ao mesmo tempo, ou melhor, o nem/ nem (o próprio *indecidível*).

Essa experiência de aderir a tudo, admitindo coerência e contradição num mesmo corpo, nos remete ao movimento dadaísta. Mattar (2005, p. 10) nos lembra que a palavra dadaísta deriva da palavra francesa *dadá*, que na linguagem infantil remete a *cavalo de pau*. "Esse nome escolhido não tinha sentido nenhum e era assim que os dadaístas pensavam: as belas-artes haviam perdido todo significado diante da irracionalidade da guerra. Sua proposta era soltar a arte das amarras racionalistas e da materialidade, da busca da Beleza". A experiência dadaísta tem como uma de suas principais características a despreocupação com a lógica de significados, conectando livremente significante a significante, dessacralizando a concepção da linguagem artística, sobretudo o próprio artista. O dadaísmo nos liberta da preocupação com o rebuscamento retórico apresentando o cotidiano como objeto de arte.

A postura do *Zeza* em aproximação a postura dadaísta (dessacralização e aderência a tudo) nos remete ao conceito de *subjétil*, que aparece na obra de Artaud e é compartilhado por Derrida em *Enlouquecer o Subjétil* (1998). Nesse livro, já analisado anteriormente, Derrida inicia uma saga para tentar entender o que seria o *subjétil* anunciado por Artaud. Nessa busca, Derrida (1998, p.108) acaba por nos fornece uma leitura que se aproxima do estado dadaísta do *Zeza*:

> Suporte, subposto ou súcubo, ele sofre tudo o vem deitar-se ou lançar-se sobre ele, da mesma como a gente se deita ou como se lança sobre o papel. Ele suporta sem sofrer. Ele sofre isso ou aquilo, transitivamente, sem sofrer – intransitivamente. Ocupa o lugar que Artaud acaba em suma de definir ao *execrá-lo*, ao rejeitá-lo: "... sem a gente mesma ter nada sofrido e vir em seguida *ensinar* martirizado o que sofre, quando a gente mesma não sofre". (...) O *subjétil* (quem é?) sofre tudo sem sofrer. Portanto, sem se queixar. Padece mas continua impassível. ***Aceita e recebe tudo***[55], tal qual um receptáculo universal. Já que ele simboliza também o lugar, a localização de todas as figuras pensa-se na *khora* do *Timeu*. Mas deixemos aguardar essa lembrança. Um *subjétil* é paciente, ele espera tudo, está preparado para tudo mas continua impassível. É um lugar de incubação. Toma sobre si todas as formas, se supõe ou pressupõe e se subtrai portanto a todas as oposições, por exemplo, a do homem e da mulher, ou mesmo do pai e da mãe. Toma as formas que são determinadas *sobre ele*, toma-as sobre si sem assumi-las, é por isso que ele se exaspera.

O *Zeza aceita e recebe tudo*, como na ideia do *subjétil* de Derrida/Artaud. E é justamente essa característica que dá ao *Zeza* um caráter de *impossibilidade*, mobilidade ao sabor de desejos temporários, para além das regras (nem dentro nem fora delas) do corpo social. Ao mesmo passo que cumpre funções prontamente, o *Zeza* se permite a uma

[55] Grifo meu;

contradição em si (o nem/nem) como parte do seu discurso. O *Zeza* não estaria na afirmação plena nem do politicamente correto nem do seu inverso, talvez numa margem indecidível. Por isso o *Zeza* não se satisfaz apenas com a definição do grotesco nem com qualquer categoria estética estanque.

Porém, é importante que não confundamos a experiência dadaísta que aqui aponto como um jogo à deriva que desloca o *Zeza* para uma irrealidade. Essa é uma visão preconceituosa de entender a estética *dadá*, que sempre lidou com uma escritura explosiva, comprometida com o deslocamento de conceitos reais de percepção de mundo. A experiência dadaísta nos abre para uma perspectiva de *impossibilidade* trazida por Derrida, que abordei na primeira parte dessa dissertação, e em nada tem a ver com a ficção da *Derri-dada land* [56], que apresenta, como nos alerta John Caputo[57], uma ideia distorcida da desconstrução. O fato de aderir a tudo, de dar espaço ao outro (certa promiscuidade), não quer dizer deriva, mas "sim!" ao *arrivant.*

Nessa perspectiva a noção de *subjétil* ainda nos ajuda ao trazer ao *Zeza* um desafio de ser provocado e provocador ao mesmo tempo, mesmo que de forma indolente. Um lugar de trair e ser traído, sabotar e ser sabotado, subverter a si e a outro – *forcener: "fora [for], forte [fort], força [force], fora [fors] e nascido [né]"*[58]. Seria como um estado de perder a razão, mais precisamente o senso – seria como "se achar fora do senso (*fors e sem)*"[59].

Derrida alerta para o estado "louco de permanecer", o que significa trazer para o corpo *Zeza* (*subjétil*) um processo cirúrgico de sondar, talhar, raspar, limar, coser, descoser, esfarrapar e costurar. Um ato duplo de amor e reconciliação (enlouquecer a si e ao outro) que também nos remete a "preparar, reparar, reatar, reunir, eregir, fazer sangrar, cicatrizar etc." (DERRIDA, 1998, p.123). Porém, essa concepção não é um devaneio inconsciente, mas, sim, um ***ato político*** no corpo, pois se trata de uma escolha de *forcener* no e pelo corpo. A leitura do *subjétil* traz a imagem do corpo para um processo de crime, risco, operação, desgaste e traição, provocando um deslocando constante do *Zeza* e seu processo de cocriAção.

A não defesa de limites, moral e ordem assumida pelo caráter promíscuo-dadaísta, traz ao *Zeza* um irônico estado de simulação de passividade. Essa postura *Zeza* se faz no autochamamento de bobo, indolente e (a)politizado que não se preocupa em aproximar-se da coerência da realidade nem opor-se a ela. *Zezar* é optar pela criação de um ambiente hiper-

---

[56] Que pode ser traduzido como o "Mundo do Derri-dadá" (Derrida + dadá), que tenta criar uma visão preconceituosa sobre o jogo de aporias com a qual a escritura desconstrutiva lida, além de inferiorizar a estética subversiva do dadaísmo.
[57] Professor da *Villanova Universit*, um dos principais interlocutores de Derrida em língua inglesa.
[58] Derrida, 1998, p.34.
[59] Idem;

realista, que supera dialética do real e irreal, para render-se – dizer "Sim!" – ao Outro. Essa característica mais uma vez nos remete a desconstrução de Derrida, que como nos aponta John Caputo (IN: DUQUE-ESTRADA, 2002, p.41), "deve ser pensado como um realismo além do realismo, um 'realismo sem realismo', de acordo com a lógica do *sans*, tal como a encontramos na sua 'religião sem religião'.

Sobre o hiper-real, Baudrillard (2004, p.68-69), ainda, diz:

> (...) Curto-circuito fantástico: o real é hiper-realizado; nem realizado, nem idealizado: hiper-realizado. O hiper-real é a abolição do real não por destruição violenta, mas pela afirmação, elevação à potencia do modelo, Antecipação, dissuasão, transfiguração preventiva etc.: o modelo opera como esfera de absorção do real. Isso se vê em alguns traços sutis, superficiais, imperceptíveis, nos quais o real aparece como mais verdadeiro que o verdadeiro.

Porém, apesar desse conceito nos servir para entender o sentido de hiper-real, é importante apontar que em seus estudos, Baudrillard o entendia como "efeitos produzidos pelas tecnologias avançadas de informação"[60], *mass media*, além de apresentar o hiper-realismo das massas com a finalidade de pôr "fim ao real como referencial ao exaltá-lo como modelo" (Baudrillard, 2004, p. 69). Na perspectiva derridariana, nada estaria fora do contexto e o hiper-realismo seria entendido como um entregar-se ao Outro e não ser o Outro, o risco "Sim!" do *arrivant*.

Nessa pretensão, não haveria erro, nem nada fora da (im)possibilidade de ser *Zeza*. Assim, não haveria o real *Zeza*, mas uma hiper-realidade em processo-criação-ato do *Zeza*, aproximando-o mais uma vez da postura desconstrutiva. Sobre a relação do hiper-realismo na desconstrução, Caputo (IN: DUQUE-ESTRADA 2002, p. 41-42) diz:

> Se realismo significa essencialismo – a reivindicação de que os nossos universais e tipos eidéticos correspondam a ordens ontológicas reais – então o hiper-realismo de Derrida cumpre o seu caminho sem este realismo, já que, para Derrida, cada *eidos* ou idealidade universal é uma construção, uma forma forjada pela repetição e a *différance*, e, justamente por ter sido construída, é desconstrutível. Tudo na desconstrução se organiza em torno da idéia de que não temos acessos à natureza essencial das coisas, de que o trabalho de interpretação nunca poderá cessar, pois jamais teremos um contato definitivo com a natureza essencial das coisas.

Assim, o *Zeza* em seu processo-criação-ato desconstrutivo nos revela constantemente uma possibilidade de deslocamento, que quando trabalhadas em cena desencadeia a produção de um pensar-fazer em Dança descentralizador e movediço. Uma proposta que por sua ética sem ética se permite às vezes trair a própria fidelidade à Dança, e estar além da constituição

[60] CAPUTO IN: DUQUE-ESTRADA, 2002, p.40.

de obras, mas num estado frouxo de ser. Daí surge a proposta da *Dança Frouxa* e sua postura artístico-políto-cotidiana, que será melhor abordada na Terceira Parte dessa dissertação.

3.3.2 Pré-inscrições corporais para a *Dança Frouxa*

As pré-inscrições corporais são mecanismos norteadores de preparação corporal para a *Dança Frouxa*. Essa concepção de pré-inscrição é uma tentativa de preparar o corpo *Zeza* para uma obra que está por existir tanto no processo de ensaios e encontros anteriores a obra quanto no ato cênico. Essa preocupação surgiu pelo fato de muitas obras desdobradas do pensar-fazer da *Dança Frouxa* não possuírem uma partitura corporal estável.

A maioria das cenas em diversos trabalhos analisados do CoMteMpu's não possuem uma preocupação com a manutenção de uma sequência de movimentos ou um ação que se repete no dia seguinte de realização do trabalho. Sendo assim, como preparar um corpo para lidar com esse *afrouxamento* na criAção-ato da cena? Como congregar concepções desenvolvidas em grupo (cocriAção) ao passo de dispersá-las, dar espaço a aporias e escapes tão necessários ao frescor da inventividade e heteroautonomia para o corpo que dança? Foi na tentativa de atender a essas expectativas que surgiu a concepção de pré-inscrições corporais, identificada no trabalho do Grupo CoMteMpu's.

A ideia de pré-inscrição corporal busca a elaboração e execução de procedimentos que ajudarão no desenvolvimento de qualidades de movimento, estados corporais, conceitos, formas, condições físicas, entre outros aspectos necessários a construção da corporeidade do *Zeza* em cena numa determinada obra ou ação artístico-cotidiana. Esses mecanismos aprontarão o *Zeza* para seus estados de risco em cena, da mesma maneira que ampliam o primor estético e poético da obra. Os mecanismos de pré-inscrições poderiam então ser entendidos como elementos "técnico-estético-conceituais" do corpo *Zeza* na *Dança Frouxa*.

Essa compreensão entende que as pré-inscrições funcionam como *starts* ou válvulas propulsoras ou, ainda, mecanismos de ignição para a investigação corporal do *Zeza*, mas que não determinam uma formatação final para esse corpo. Por exemplo, ao buscar uma investigação de qualidade de movimento "X", o *Zeza* passa então a buscar tanto o máximo de qualidades de mover que se aproximem ao desejado quanto o máximo que se distancie, desloque e até mesmo inverta aquela qualidade. Ou seja, os mecanismos de pré-inscrição

passam a operar como ignições para desconstrução da qualidade de movimento “X” que, durante o seu processo de investigação disseminado, certamente, se permitirá a trair o “X”.

Uma imagem interessante que ilustra essa discussão foi uma experiência vivida durante ensaios e processos de criação da obra *Safo* (2009). Nessa ocasião, para definir a imagem de um “corpo safo” estávamos trabalhando com a ideia de resistência. Um corpo safo seria aquele que faz oposição às pressões de um sistema social ao mesmo tempo em que se escamoteia. A primeira recorrência da ideia de resistência que vinha a todos os *Zezas* era a ação de não ceder. Resistir seria criar uma postura que não permitisse o acesso e nem a invasão do outro.

No entanto, em dado momento do processo, foi sugerido ao grupo que imaginassem a seguinte situação: pego uma bexiga cheia e coloco sobre uma mesa qualquer. Deixo por alguns instantes para que todos percebam aquele objeto em sua textura, cor, forma e significações. Depois trago uma televisão de 20” (vinte polegadas) e coloco em cima da bexiga. A bexiga **não resiste e estoura.**

Essa situação apesar de ser uma experiência de não resistência (certa traição ao que nos propusemos a investigar inicialmente) nos leva a pensar sobre a capacidade de resistência ao passo que nos desloca da ideia de resistência. Pensar numa postura de um corpo resistente poderia passar por uma experiência da não resistência. Esse caminho inverso, ou até mesmo traidor, nos levou a perceber outras possibilidades para corpo em cena que sequer tinham como preocupação retornar à ideia de resistência. Resistência passou a operar como *leitmotiv* e não como temática, colocando a ideia de resistência numa condição anterior ou para além da sua concepção.

Como já expliquei na Parte 1 dessa dissertação, o *leitmotiv* diferentemente da temática não se propõe a um retorno ou afirmação de propósito, e sim pode escapar ao desejo inicial e levar a pesquisa à disseminação. O *leitmotiv* seria como um “arrombamento” inicial que gera outras explosões de dentro para fora e de fora para dentro, colocando a pesquisa corporal em *imexplosão.*

A *imexplosão* nos remete a experiência de tornar o *subjétil* (súcubo onde se trabalha) “louco de nascença”[61]. Tanto o ato de pensar sobre essa possibilidade de concepção quanto à tentativa de buscar qualidades de movimento, situações, corporeidade em geral que transpusessem o *leitmotiv* trabalhado, são pré-inscrições corporais.

---

[61] Ideia aborada no item 1.2.3 dessa dissertação.

Os mecanismos de pré-inscrições se dão em função macro e micro da investigação do grupo. A utilização desses mecanismos cria ignições para um processo investigativo da obra que não se restringe a sala de ensaio, mas também contaminam o ato cênico. Os mecanismos de pré-inscrição criam uma corporeidade (ambiência corporal, imagem-corpo coletiva) a qual faz congregar e dispersar a experiência em grupo sobre uma determinada investigação. No ato cênico, os *Zezas* terão um vocabulário provindo de uma experiência passada em comum (segredos partilhados), mas que no ato presente se renova com a inventividade da cocriAção-ato. Essa experiência atemporal das pré-inscrições corporais promove uma heteroautonomia aos *Zezas* que, mesmo sem uma partitura corporal pré-definida, conseguem manter a comunicação interna da obra não se confundindo nem com ideia de improvisação gerada por um acaso inconsciente nem tampouco com a concepção de técnica condicionadora, se não, mecanicista, do corpo.

Essa heteroautonomia do *Zeza* em seu processo de investigação de corporeidade deu oportunidade para o grupo desenvolver e desdobrar muitos projetos. De uma simples ideia, os mecanismos de pré-inscrição abriram infinitas portas que pulverizavam barreiras entre técnica e criação, fazendo operar no desafio da tríade de técnica-criAção-ato, já sugerido anteriormente.

Uma imagem interessante e ilustrativa para esse corpo em estado de desafio é o *tropeço*: um tropeço na rua por haver um buraco, por se chocar com outro corpo que passa (e esse choque pode ser proposital ou não), por um descuido desse próprio tropeçante, ou por uma autoprovocação. De qualquer forma, nesse instante do *tropeço* é necessário haver uma reorganização do corpo em tempo presente. É nessa emergência de resolução instável que torna um *tropeço* incidental em Dança: uma *Dança Frouxa*. Uma *Dança Frouxa* como um ***ato* político** de dança que descentraliza os rumos da obra criando um sistema de corresponsabilidade entre as partes que a compõem.

Sobre esse aspecto, um dos projetos do CoMteMpu's que mais soube se aproveitar da concepção de mecanismos de pré-inscrição foi o *Projeto Corpo-plástico-objeto-coisa* (projeto CPOC), iniciado em 2006, mas que, até os dias de hoje, se desdobra em muitos estudos, obras, textos escritos, oficinas, entre outros. O Projeto CPOC, que trata da utilização da imagem do corpo nas relações de poder e os *mass media* como um de seus maiores agenciadores, se utilizou de muitos *leitmotivs* para criação de pré-inscrições. Identifico como os mais recorrentes quatro deles: manipulação, distorção, subversão e exibição da imagem-corpo – que foram trabalhadas de diversas formas.

No caso dos estudos da manipulação, entre outras questões, por exemplo, a pesquisa seguia na busca de investigar: como manipular o corpo do outro? Como ser manipulado? Quais exercícios podem colaborar para potencialização dessa manipulação? Que informações sobre meu corpo e o corpo do outro necessito para que possa manipular e ser manipulado?

Essas perguntas levaram, inicialmente, o foco para as articulações ósseas e suas mobilidades em relação com plasticidade muscular. Era quase que um estudo anatômico só que experimentado no próprio movimento corporal de manipulação da estrutura corporal (o corpo vivo), aliado aos estudos bibliográficos, quando necessário. Foram criados inúmeros trabalhos de percepção da estrutura óssea que partiam manipulação com o próprio tato em si e no outro.

Fotografia 1 Hiperextensão de Iara Sales
Fonte: João Meireles, 2007

Fotografia 2 Mochila-corpo – Eros e Sérgio
Fonte: João Meireles, 2007

Na fotografia 1, Iara Sales exibe a sua hiperextensão nos cotovelos. Na fotografia 2, Eu carrego Eros Ferreira como uma mochila-corpo. Ambas as fotos são fotos de divulgação do espetáculo *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome* (2007).

Aos poucos, cada *Zeza* foi percebendo quais são as suas articulações mais maleáveis, além de percebê-las também no corpo do outro. O corpo passou a ser entendido como um objeto onde cada parte pode ser tocada, manipulada. Nessa investigação, a nossa busca era encontrar suas especificidades: onde cada corpo era individualizado em sua estrutura? Como manipulá-la ao ponto de percebê-lo como um corpo-plástico-objeto-coisa?

Dessas perguntas surgiram imagens-ações que se desdobraram em cenas e estados corporais: mapear osso a osso com as mãos, segurar, exibir, torcer, girar, puxar, folgar, desenhar, raspar, bater, lançar, machucar, cuidar, entre outras.

Meio a essa investigação-manipulação fomos percebendo as limitações e os estranhamentos que dessacralizavam o corpo "simétrico-vitruviano" para um corpo-plástico-objeto-coisa. Em cena, não usávamos manipulações pré-ensaiadas e pré-organizadas em sequências a serem repetidas a cada apresentação.

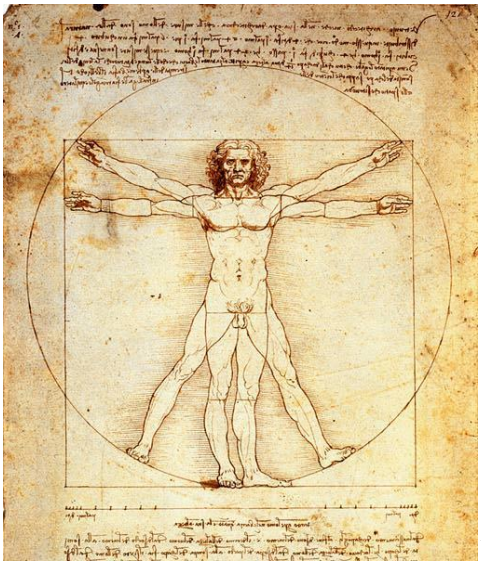


Ilustração 2 Homem Vitruviano
Fonte: Leonardo da Vinci, 1490

Fotografia 3 Sérgio Andrade [à esquerda] e Eros Ferreira [à direita] manipulando Mariana Gottschalk em *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome*
Fonte: Wallace Nogueira, 2007

X

Fotografia 4 Grupo CoMteMpu's em *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome*
Fonte: Wallace Nogueira, 2007

Na Ilustração 2 vemos a imagem do *Homem Vitruviano* (1490) de Leonardo Da Vinci, tido como símbolo do homem moderno. As fotografias 3 e 4 (a direita), são imagens do espetáculo *(semi)novissíssimos, ainda sem nome* (2007), do Grupo CoMteMpu's, obra que é parte do resultados do Projeto CPOC. A imagem de Da Vinci apresenta um corpo simétrico, proporcionalmente calculado, chegando a ser entendido como Cânone das Proporções. Já na imagem do CPOC vê-se o jogo de desproporções, assimetrias e decadência gerado pelo exagero de distorção, manipulação, exibição e subversão da imagem-corpo.

Com os estudos de pré-inscrições corporais, os *Zezas* desenvolveram a experiência de manipular a cada um no ato presente da cena. Porém, isso não impede que algumas manipulações sejam pré-codificadas para marcações de cena. Pré-codificações/marcações de cena existem, mas não necessitam ser entendidas como um programa a ser seguido – a lógica da repetição – como é trabalhada na noção

tradicional de sequência coreográfica onde é criada uma estrutura de movimentos pré-sequenciados a ser repetida e aprimorada dia a dia.

As experiências com os mecanismos de pré-inscrições corporais foram levando o CoMteMpu's a se distanciar cada vez mais dessa estratégia tradicional de coreografia. Isso pode ser observado em todos os trabalhos do grupo, pois, ao passo em que as pré-inscrições iam se desenvolvendo, suas obras foram se desprendendo cada vez mais das sequências. Se observarmos o primeiro espetáculo realizado pelo grupo *(Obras de uma carta anônima* – 2006) e os outros trabalhos desenvolvidos mais recentemente *(Safo* – 2009, *Aglomerado* – 2008, *Out-doors* – 2008*)* percebemos que cada vez mais as configurações apresentadas em cena são estruturadas no ato da obra a partir das referências construídas em salas de ensaio, aprimoradas pelos mecanismos de pré-inscrição corporal.

O prazer do risco de inventar a coreografia todos os dias foi instaurando a cena como um lugar onde cada um leva o seu baralho (suas referências construídas partilhadas nas salas de ensaio) para jogar um jogo cujas regras não se sabe todas *a priori*, mas que vãosendo desveladas *pari passu* na tríade técnica-criação-ato[62].

Outra demanda que esse conceito de pré-inscrição corporal ajudou a atender foi com relação à noção de instabilidade do corpo presente em quase todas as obras do grupo. Uma vez que o CoMteMpu's se propõe a construção de uma *Dança Frouxa*, o corpo em cena precisou lidar também com um *afrouxamento* na sua forma de mover. Assim, uma das grandes recorrências do *Zeza* em cena é sua postura (des)instabilizada e brincante. Um corpo em equilíbrio dinâmico contínuo e afrouxado, que por vezes cai ao solo e brinca sua decadência. Para esse corpo não adianta ensaiar um modelo a ser repetido de cair e de se trançar meio aos outros corpos. Como numa brincadeira, a graça é a inventividade/risco do *a cada dia.*

Assim a elaboração de mecanismos de pré-inscrições vem contribuir para a lida desse estado de risco do corpo. Os ensaios são constituídos de pré-simulações que gerarão imagens do que pode vir a acontecer em cena, mas, ainda assim, essas pré-simulações/imagens podem vir a falhar ou, ainda, não tem a obrigação de corresponder ao *arrivant* que é o ato cênico. As pré-inscrições buscam abrir possibilidades e até mesmo instigar uma atitude proativa do *Zeza* em criar novas situações e escapar à pré-simulação estudada em ensaio.

---

[62] Ver vídeo 01 em anexo *(semi)novissíssimos, ainda sem nome – Dança em Debate (2008)*, no qual a debatedora, a Professora Doutora Fabiana Brito, faz uma consideração sobre o espetáculo do grupo como um jogo onde as regras são definidas no ato da cena. Nesse vídeo também pode ser observado as qualidades corporais do CPOC que foram desenvolvidas pelos mecanismos de pré-inscrições.

É como ensinar a andar de bicicleta: aprende-se a pedalar, frear e manter o equilíbrio sobre as duas rodas, mas as experiências necessárias para se saber andar de bicicleta nas ruas – mesmo que seja andando sempre nos mesmos caminhos, como de casa ao trabalho ou de casa para escola – só se aprende a cada dia, sempre como uma experiência única. Da mesma maneira que a experiência do dia a dia de andar nas ruas suplementa o saber andar de bicicleta, as experiências geradas pelo ato cênico também passam a fazer parte dos mecanismos de pré-inscrições. Isso faz com que as apresentações das obras a cada dia se alimentem de experiências anteriores e das que acontecem em tempo presente, modificando o ato cênico ao passo de sua execução. Nessa perspectiva, a ação artística ganha o caráter de **obra aberta**[63] que nos ajuda a entender a concepção de *arrivant* da *Dança Frouxa*.

A experiência dos estudos de pré-inscrições são desenvolvidos dia a dia pelo CoMteMpu's e alguns deles chegaram a se tornar propostas de cursos e oficinas para outros artistas, estudantes e interessados em geral, como: pré-inscrições para queda, pré-inscrições para o simulacro, pré-inscrições para o *Corpo-Plástico-Objeto-Coisa*, entre outros. Nesses cursos, o grupo compartilha suas experiências ao mesmo tempo em que as revitaliza ao experienciar com os outros que até então estavam fora do processo. Assim, mecanismos de pré-inscrições são revisitados, modificados e até surgem outros sendo assumidos pelo grupo como parte de seu processo.

Cada projeto desenvolvido pelo grupo demandou a elaboração de novos mecanismos de pré-inscrição. Um mesmo mecanismo pode ser usado em mais de uma obra, porém esse estudo não pode se tornar um *a priori*, como aquilo que tem que ser feito independente do que a investigação seja. A proposição dos mecanismos de pré-inscrição vai de encontro à concepção de que haveria uma técnica essencial preparatória do corpo do dançarino para qualquer evento. Da mesma maneira, as pré-inscrições nada têm a ver com a noção de corpo-polivalente, já abordada anteriormente. Não se trata de equipar o corpo que dança com infinitas técnicas, mas de fazê-lo compreender que a *Dança Frouxa* demanda uma nova percepção a cada dia que está para além das habilidades pré-treinadas em ensaios.

Os mecanismos de pré-inscrições estudados, seja através de consultas bibliográficas, ou de ativação de memórias autobiográficas, de percepção de acasos, de experimentação corporal, de investigação de movimentos, dentre outras formas, buscam criar no *Zeza* experiências coletivamente partilhadas. Essas experiências ajudarão a renovar o vocabulário de imagens, desempenhos, movimentos, sensações, ou outros estados que poderão ser

[63] Um maior aprofundamento sobre o conceito de "obra aberta" pode ser encontrado na obra de Umberto Eco, 2008.

acessados e criados durante a execução de uma ação artística e ajudaram a manter o êxito interno da obra: o seu próprio existir.

Como informa Pareyson (1997, p.184):

> *Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita.* O que significa, em primeiro lugar, que em arte *não há outra lei senão a regra* individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que se está fazendo. (...) O artista não inventa só a obra, mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a está submetido.

Os estudos de pré-inscrições, portanto, englobam princípios técnico-corporais, estéticos e conceituais. Sejam quais forem estes princípios, eles estarão em consonância com a ideia da *Dança Frouxa* como uma **ação**, que mesmo frouxa, é consciente e cirurgicamente operada.

Mais adiante, na Terceira Parte dessa dissertação, apresentarei algumas situações recorrentes nas Danças Frouxas do CoMteMpu's que ilustrarão alguns mecanismos de pré-inscrição elaborados pelo grupo.

3.3.3 Multifaces para o pensar-fazer afrouxado em Dança

A proposta de *forcener* o *subjétil* da Dança nos leva a colocá-la em estado operatório (talhar, coser, descoser, limar etc) e foi trazendo a possibilidade da *Dança Frouxa* se configurar em diversos formatos: coreografia, *performance*, instalação, intervenção, vídeo, textos, entre outras possibilidades de ação artística. Essa possibilidade trouxe a *Dança Frouxa* para um lugar da traição, despreocupação com certa fidelidade a tradição da Dança, daquilo que se reconhece como Dança.

Essa concepção traz a possibilidade de entender a traição para além da ordem moral da palavra. Trair aqui deve ser entendido como uma consequência ao próprio movimento da *différance:* inversão, afastamento e disseminação. Ao iniciar um movimento desconstrutivo sobre um dado objeto, já não é possível reconhecer a sua origem, nem mesmo devemos nos preocupar com essa recodificação. Abrir-se a traição é nos colocar na possibilidade de não saber o que outro nos guarda. Colocar a Dança em um estado frouxo que permite superar a dialética do ser e não ser Dança.

Por esse motivo, com o passar do tempo das investigações, o CoMteMpu's foi percebendo que a tradicional coreografia sugerida pelo encadeamento de passos harmonicamente organizados já não dava mais conta do *arrivant* sugerido pela *Dança Frouxa*. Nos primeiros trabalhos do grupo, *Trecho* (2005) e *Obras de uma carta anônima* (2006), é possível perceber que em algumas cenas ainda usávamos o encadeamento de passos como estratégia de composição. Essa estratégia era bem restrita a algumas cenas, mas devido à instabilidade da obra acabavam nunca sendo respeitadas. Sempre modificávamos alguma coisa durante a execução e acabamos por assumir essa possibilidade como parte da obra. Nos trabalhos posteriores, o encadeamento de passos foi sendo abandonado cada vez mais, ao ponto de fugirmos totalmente da concepção tradicional de coreografia. A *Dança Frouxa* com o passar do tempo foi sendo entendida como num **ambiente de investigação e cocriAção,** podendo resultar na composição de coreografia, espetáculo, *Performance*, ação intervencionista, colagem, *happening*, instalação e qualquer outro sistema gerador de significação frouxo. Revertemos as questões de Dança à *leitmotivs* de investigação, dando à *Dança Frouxa* a possibilidade de escapar tanto ao ser quanto ao não ser Dança, para se colocar no espaçamento de nem/nem ou (im)pura margem: indecidível.

A postura de assumir a possibilidade de afrouxar a Dança e configurá-la para além do que se reconhece ou se nega como tal é percebido pelo próprio nome do grupo: "CoMteMpu's – linguagens do corpo". O entendimento do corpo como linguagem quebra qualquer hierarquia entre suas possíveis produções: movimento, gesto, ações biológicas (excretar, digerir, respirar etc.), forma, peso, enunciado, sonoridades, e qualquer ato do corpo é entendido como possibilidade de investigação do "ato festivo do corpo" e sua *Dança Frouxa*. Sendo assim, porque se manter fiel a uma estrutura fixa de configuração em Dança?

A tradicional coreografia não parece dar conta dessa totalidade. Aliás, qualquer que seja a configuração em que a dança se apresente, ainda assim, ela não será capaz de reduzir a possibilidade de sua desconstrução. A Dança, assim como qualquer linguagem, se constitui numa formação arbitrária e contextualizada. Faz sentido ser Dança quando tecemos relações possíveis daquilo que entendemos como Dança com aquilo para além desta. Ou seja, o entendimento de Dança dança se faz num contexto. Porém, é preciso reconhecer também que essa construção de contexto, hoje entendida como Dança é desde sempre arbitrária, portanto, a Dança para ser Dança opera sobre uma arquiescritura que a conecta e a desapropria no face a face. Sendo assim, é possível entender a Dança em sua *différance* e não simplesmente na afirmação de um modelo já estabelecido. A concepção de multifaces para Dança vem

justamente compreender a possibilidade de reinventá-la , forjar novas conexões arbitrárias, em *continuum*.

Como já disse Derrida/Artaud (1998), é preciso *forcener* o *subjétil* de nascença, trazer a Dança a um sofrimento pré-natal, para que "não se reconheça nem pai nem mãe nem, mesmo, Deus"[64]. Esta metáfora do parricídio na Dança nos leva a entender que para configurar-se como tal não é preciso afirmar uma origem, nem mesmo reconhecer-se como criatura dela. A Dança, como *subjétil*, pode trair, escapar ao modelo identitário e dilacerar-se, e é com essa concepção que a *Dança Frouxa* lida. Ou seja, a *Dança Frouxa* do CoMteMpu's não segue uma cartilha nem afirma um território (nação) da Dança, e sim é construída durante a trajetividade do grupo.

Essa concepção levou o CoMteMpu's a produzir obras em configurações diversas, entrecruzando a Dança com a linguagem da Performance, das Artes Visuais, dentre outras linguagens, constituindo uma escritura própria e desterritorializada. As investigações da *Dança Frouxa* são entendidas como **projetos**, que contém partes, etapas, desdobradas em micro e macro ações artísticas, que por sua vez, vão configurando o todo.

Um exemplo dessa noção foi a realização do projeto *Safo* (2008-2009), composto de: espetáculo, realização de laboratórios (oficinas, encontros e debates), intervenções, vídeo, fotos, e seus sub-compostos - concepção visual, peças gráficas publicitárias, objetos cênicos, texto, citações, música etc. *Safo* estava presente tanto nos corpos em cena quanto nos seus estilhaços, rastros do pensar-fazer em processo, acessados pelo público fruidor.

Esses estilhaços emergiram da *imexplosão* gerada no processo de desconstrução da *Dança Frouxa*. Ou seja, ao se abrir para o movimento desconstrutivo a Dança se dilacera em multifaces, que desencadeiam as microações do projeto a que um grupo se dedica. Porém, como estilhaços, essas ações não retornam ao eixo inicial, e sim reverberam em outros espaços, autonomamente. Para ilustração desse fenômeno, aqui apresentarei duas ações (estilhaços) do projeto *Safo*.

Transcrevo, primeiro, parte do texto colocado no programa do espetáculo, entregue ao público na entrada da sala de apresentações do teatro (os grifos são meus):

> Mera coincidência com a poetisa de mesmo nome, mas aqui, "*SAFO*" vem de se safar: escapar, resistir, desviar, escorrer entre linhas e sobreviver em um ambiente onde já não se resolve ser contra ou favor, marginal ou centro, academia ou botequim.
> Pulverizam-se os heróis, os "contra-heróis" e os anti-heróis. Posturacorpodiscursos se [des]fazem a cada situação apresentada: vestir, desnudar, agir, gritar, mover – tanto faz. imagens se colam num discurso" hiper-dadá" onde tudo cabe.

[64] Pai, mãe e Deus criam imagens metafóricas da noção de origem e ponto fecundo.

> Nesse ambiente a coerência não busca aproximar-se da realidade, ou se opor a ela. Tudo é um grande acordo onde nada mais importa além da sustentação e mobilidade da imagem-corpo. Assim dizemos em coro:
> *Tanto faz* – pelo não-fazer, pela não-defesa, pelo silêncio, pela amoralidade, pela tensão que não se concretiza, pela promiscuidade, pelo deboche, pela indolência, pelo não se importar, pelo ruído, pelo desnecessário e pela simples provocação – porque é isso que se espera de nós.
> Para que ser um homem bomba se posso ser um homem-chabú: que cria alarde, fede a pólvora queimada, incomoda, mas não despedaça o próprio corpo?
> **Imagem**corpo**discurso**provocador**objeto**ritual**dança**coisa**multilingue**ideo**sabotage** **m***very***crazy***people*. Enfim, fizemos "mó" safadeza![65]

Esse texto veiculado ao público – que poderia optar em lê-lo antes ou depois da apresentação, ou, ainda, não lê-lo – não buscava representar ou traduzir o que o público veria sendo realizando no palco. O texto cria imagens ligadas ao ambiente de subversão, imagem-corpo e política que *Safo* se dedicou a investigar. Essas imagens fazem conexões a um imaginário coletivo e proporciona ao leitor a experiência da imaginação, que como diz Bachelard (1990), trata-se da "faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção". Bachelard diz que a imaginação é, sobretudo, a experiência de "libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*" (1990, p. 01).

Outra ação desenvolvida pelo projeto *Safo* foi um intervenção no Painel Performático da Escola de Dança da UFBA. Na ocasião, a ação foi intitulada como "Parte da pesquisa Safo". Na realidade, a ação não teria um nome, mas por exigência da organização do evento, intitulou-se dessa maneira.

Basicamente, a intervenção era composta da ação de colar Natália Matos, integrante do grupo, na parede com fita-crepe, a cerca de 1,50m do chão. A ação partiu de um teste simples: "uma lata de *Coca-cola* [cheia] fica presa na parede com três pedaços de fita. E Naty?"[66].

Fotografia 5 Natália Matos sendo colada na parede.
Fonte: Aldren Lincoln, 2009.

[65] In: COMTEMPUS, 2005-2010.
[66] COMTEMPU'S. Painel Safo 2, no XIII Painel Performático da UFBA. **Zezolândia:** O blog do Grupo CoMteMpu's**,** Salvador, 28 jun. 2009. Disponível em: <www.zezolandia.blogspot.com >.

Matos, então, subiu numa mesa pequena na altura de 1,50m. Os outros *Zezas* se utilizaram de escadas, cadeiras, além da ajuda do público, que foi convocado a também participar do teste. A intervenção nunca tinha sido realizada, e a tensão para saber o que aconteceria tocava tanto o público quanto os *Zezas*.

O ambiente foi pensado também visualmente. A escolha da parede, o material a ser usado, tudo era parte do discurso. Nada de utilizar uma fita especial, a proposta era usar uma fita crepe cotidiana – aquela que todos têm em suas gavetas de estudos ou escritório. Além disso, os *Zezas* vestiam camisetas pretas cujos textos e estampas eram diferentes: uma com "Narco" e a bandeira da Colômbia; outra com "Terrorista" e a bandeira do Irã; noutra havia um balão no qual se lia "Bum!"; e outra, ainda, com uma estampa do primeiro escudo de 110 anos do Esporte Clube Vitória, clube de futebol de Salvador. Além disso, todos os *Zezas* usavam óculos escuros, e Matos era alimentada apenas por goles de "Coca-cola" durante toda a intervenção. Outro artefato utilizado foram traques de massa, que eram colocados entre os dentes de Matos, que decidia onde e em quem jogar.

Foram gastos cerca de dez rolos de fita crepe, passados sobre Matos e a parede, durante três horas de *performance*. O público era rotativo. Alguns vinham, ajudavam por algum tempo, depois abandonavam, retornavam de novo: – *E aí? Já acabou?*

Ilustração 3 Imagens do processo de colagem de Natália Matos.
Fonte: Aldren Lincoln, 2009.

Por fim, todo o público do evento se reuniu para ver a retirada da mesinha: – *Ela vai ficar ou não vai?* Quando a mesa foi retirada, segundos de tensão se instalaram e ela ficou. A vibração era de mesma proporção tanto no público quanto nos *Zezas*. Por poucos segundos uma grande festa se instaurou, pois o público se sentia responsável também pela obra. Coautores. Finalmente, pegaram a fita com as próprias mãos; serviram Coca-cola a Matos; opinaram; e se surpreenderam com o resultado tanto quanto nós.

Outros estilhaços emergiram do projeto *Safo*. Sem sombra de dúvida, um dos mais instigantes foi a aparição da boneca "Aristina", que vem de uma experiência vivida coletivamente pelo grupo numa de suas viagens à Colômbia em 2008, durante o *7º Festival de*

Performance de Cali [67]. Aristina, boneca de aproximadamente 40 anos, foi um presente dado pela artista colombiana Catalina Restrepo, que participou de oficinas e intervenções do grupo na cidade de Santiago de Cali. Toda a aventura vivida pelo grupo com a boneca na Colômbia e seu aspecto macabro – vestido de renda manchado pela ação do tempo, rosto sujo e certo descuido com a aparência – remetia ao imaginário de subversão e marginalidade que o grupo investigava. Assim, Aristina tornou-se ironicamente a mais nova integrante do grupo, participando de várias ações do projeto, inclusive do próprio espetáculo.

O aparecimento inesperado da boneca Aristina no projeto *Safo* nos mostra mais uma vez a intrínseca relação da *Dança Frouxa* com cotidianeidade coletivamente partilhada do grupo. A ocorrência da *Dança Frouxa* não se limita somente às ações artisticamente declaradas, mas se misturam às referências biográficas dos *Zezas*, criando tensões entre Arte e Vida.[68]

Fotografia 6 Aristina segurando uma bomba de 500g de pólvora – *Safo*.
Fonte: Aldren Lincoln, 2009.

Tanto o texto poético quanto a intervenção e a boneca ilustrados aqui fizeram parte da proposição de *Safo*, sem o traduzir. Não se trata de representações da ideia de *Safo*, e sim, de microações de um projeto total, multifacetado em outras tantas.

---

[67] Para entender sobre os caminhos que levaram Aristina à Safo, ver o Anexo G: cópia do *post* "Aristina, La Artistina", retirado do blog Zezolândia.

[68] A questão da des-apropriação de memórias individuais e coletivas no processo de criAção da *Dança Frouxa* será melhor abordada na Parte 3 da dissertação.

O público não vê no espetáculo nenhum momento em que se enuncia parte do texto do programa, nem a representação das palavras em ato cênico; também não se vê nenhum *Zeza* suspenso no palco por fita crepe; da mesma maneira que não se vê a história de Aristina contada no palco. A experiência de fruição desses estilhaços não busca que o público identifique os rastros das pequenas ações como suporte para se chegar ao espetáculo. Essa concepção cairia no erro de entender o espetáculo como o ponto primordial do projeto. O espetáculo é tão parte (estilhaço) quanto às outras ações (texto, vídeo, intervenção, performance, fotos etc.). Cada parte apresenta uma possibilidade autônoma e codependente de se configurar o projeto *Safo,* criam conexões e ativam a imaginação do público (ação *imaginante*) tornando-o íntimo ao processo-ato cênico, sendo ele afetado por vários estilhaços.

Aqueles que acompanharam todas as ações sentiram uma experiência multifacetada e mais ampla do projeto. Puderam perceber que a fita crepe aparece em várias funções no projeto, em cada uma remetendo a uma significação diferente. Da mesma maneira, as bombas, ruídos, textos e falas encenados e escritos, além de Aristina, presente em todos os eventos que o grupo foi convidado a participar desde a sua aparição. Todos esses rastros se comunicam numa rede embaralhada em que não é possível distinguir quem chegou primeiro ou quem levou quem.

Para o público, a identificação desta arquiescritura de rastros ajuda a perceber a coerência do projeto (que se expande a cada ação) de forma mais ampliada, porém tal identificação não é necessária para que a fruição estética aconteça. Aqueles que somente fruíram uma parte do projeto também entrarão numa ação imaginante, e terão uma experiência ampliada sobre a obra, pois aquela microparte, estilhaço do projeto, vem carregada de experiências coletivas.

Assim, a compreensão de multifaces para *Dança Frouxa* traz a possibilidade de ampliar a percepção da proposta de desconstrução iniciada. A propagação de estilhaços – desenvolvimento de ações – pode ser infinita, dependendo da escolha do agente desconstrutivo, contaminando vida e obra. Essa possibilidade ajuda ao não congelamento da Dança sob um molde e permite que os seus investigadores se coloquem abertos a uma postura *arrivant.* No caso do Grupo CoMteMpu's, essa perspectiva de multiface gera um pequeno problema para essa dissertação, que tem como primazia apresentar de forma sistematizada a produção da *Dança Frouxa* do grupo.

Porém, entendendo que seria impossível destacar todas as multifaces nas quais a *Dança Frouxa* já se dilacerou, na Parte 3 da dissertação, tratei de recorrências-situações entre

as obras do grupo. Essa estratégia se utilizará por vezes da ilustração de algumas ações do grupo – espetáculos, performances, intervenções e vídeos produzidos de 2005 a 2010 – mapeando assim elementos de conexão que nos ajudarão a compreender/ visualizar o movimento desconstrutivo da *Dança Frouxa* e do *Zeza*.

4 PARTE 3 – A *DANÇA FROUXA*

4 PARTE 3 – A *DANÇA FROUXA*

A proposição da *Dança Frouxa* consiste na cocriAção de um ambiente para atuação do *Zeza*. A postura provocativa e subversiva dos *Zezas* na atuação da Dança foi gerando um estado de risco para o pensar-fazer coreográfico do CoMteMpu's que permitiu ao grupo produzir uma dança cada vez mais afrouxada. Assim, como o *Zeza*, a *Dança Frouxa* não possui uma estrutura categórica de análise. Porém, para efeito dessa pesquisa, vou analisar a *Dança Frouxa* a partir de características recorrentes entre espetáculos, performances, intervenções, enfim, criAções do CoMteMpu's, recortados aqui nos trabalhos: *Obras de uma carta anônima...* (2006); *Projeto CPOC* – seleção das obras *(semi)novissíssimos, ainda sem nome* (2007), *Out-doors 1, 2 e 3* (2008), e *Aglomerado* (2008-2010); *Projeto Safo* (2008/2009); espetáculo *Safo* (2009) e intervenções.

A análise será apresentada tanto sobre a forma formante quanto sobre a forma formada dessas obras escolhidas. Para isso, analisei os procedimentos de pesquisa e criAção do grupo (processo/execução), assim como a recepção das obras por parte do público, a partir de registros diversos contidos no acervo do Grupo CoMteMpu's. Para o estudo de recepção, além dos registros, também me muni de experiências vindas dos *laboratórios de recepção* desenvolvidos pelo CoMteMpu's que periodicamente se reunia com convidados (especialistas, artistas, professores, estudantes e público geral) para discutir os trabalhos que estavam em processo de criação e, a partir daí, redimensionar nossas práticas.

As recorrências foram pesquisadas, encontradas e compartilhadas com todos os integrantes do CoMteMpu's, conforme caracteriza a proposta metodológica de pesquisa-ação. A atividade de levantar essas características se deu durante encontros com o grupo, nos quais fomos apontando cenas e ações, tanto na execução de nossas obras quanto na nossa convivência cotidiana em grupo, que remetiam ao imaginário da *Dança Frouxa* e do *Zeza*. Primeiramente apontamos essas situações de forma bem descritiva, buscando similitudes entre elas e, acima de tudo, o porquê daquela dada recorrência pertencer ou se aproximar ao universo simbólico (segredo[69]) tanto da *Dança Frouxa* quanto do *Zeza*.

A partir desse processo compartilhado, chegamos a apontar como situações-recorrências: acasos, lacunas e erros como elementos detonadores em cena; criação de crivos e códigos internos (piadas internas, regras, etc) que norteiam nossa atuação; referência à des-apropriação de memórias individuais e coletivas; não criação de personagens ou funções *a*

[69] Aqui fazendo mais uma vez alusão à ideia de "segredo" trazida por Maffesoli, já abordada no item 2.3.1.

priori; subversão e ironia; criação de estados de alarde e expectativa; aparição inesperada - quebra abrupta; potencialização do ruído e do excesso; estado de despretensão e permissão a bobagem, ao ridículo, ao não canônico e ao supérfluo; pré-inscrições corporais; multifaces para o pensar-fazer coreográfico – essas duas últimas já tratadas anteriormente.

4.1 SITUAÇÕES – RECORRÊNCIAS

Para efeitos dessa pesquisa, entrecruzei essas situações-recorrências levantas pelo CoMteMpu's analisando obras e momentos de ensaios em grupo, para organização de seis itens que deflagram o processo desconstrutivo na *Dança Frouxa*. São eles: a) acasos, lacunas e erros: elementos detonadores do processo de criAção-ato da cena; b) des-apropriação de memórias individuais e coletivas; c) não criação de personagens ou funções a priori; d) subversão e ironia; e) aparição inesperada - quebra abrupta; f) entre o atar e o desatar do nó-criativo: a recepção frouxa.

Vale ressaltar que esses itens devem ser realmente tratados como situações-recorrências e não como categorias para uma *Dança Frouxa*. Ou seja, se trata de imagens, ações e características que se repetem ou apresentam graus de similitudes entre obras produzidas de 2005 a 2010, além de aproximações com nossa postura artística-política-cotidiana, que envolve nossos estados no dia a dia, rotina de encontros e ensaios, posicionamentos, entre outros.

Assumir essas características como recorrências-situações ajudou a entender o estado movediço e transitório da *Dança Frouxa*, podendo-se admitir, no futuro, criações de outras obras que não apresentem a repetição dessas características acima citadas, e sim que sugiram outras. Da mesma maneira, durante a análise dessas situações-recorrências percebi que elas não se configuram isoladamente. Numa mesma ação artística podemos encontrar todas elas operando e se contaminando ao mesmo tempo. Porém, para ajudar na nossa compreensão de leitura, apresentarei em seguida cada situação-recorrência separadamente, deixando margem, sempre que possível, para uma leitura interdisciplinar.

Ao final dessa parte da dissertação, faço uma reflexão sobre os riscos do estar frouxo, discutindo os desafios da *Dança Frouxa* e sua necessária postura artística-política-cotidiana.

4.1.1 Acasos, lacunas e erros: elementos detonadores do processo de criAção da cena

Para entender essa primeira recorrência, é preciso compreender como se dá a constituição de um *leitmotiv* de uma dada obra no CoMteMpu's. A escolha de um *leitmotiv* se dá na tríade técnica-criação-obra, onde os *Zezas* estabelecem um ambiente comum (regras, conceitos, sensações, corporalidades, etc.) que nos orientam na constituição de um propósito estético compartilhado, que pode ser tanto de ordem conceitual quanto uma simples execução de uma ação criativa.

Por se tratar de um delineamento multirreferencial (estabelecido por cinco cocriadores), o *leitmotiv* compartilhado também pressupõe que seus limites serão movediços e por vezes impensados, ou nem sempre acordados previamente por todos. Esse fenômeno ocorre devido ao próprio grau de autonomia dado ao *Zeza* cocriador, que no momento do *ato* cênico decide sugerir novos delineamentos e colocá-los à prova durante o fazer da ação, levando a obra a um estado-limite inesperado.

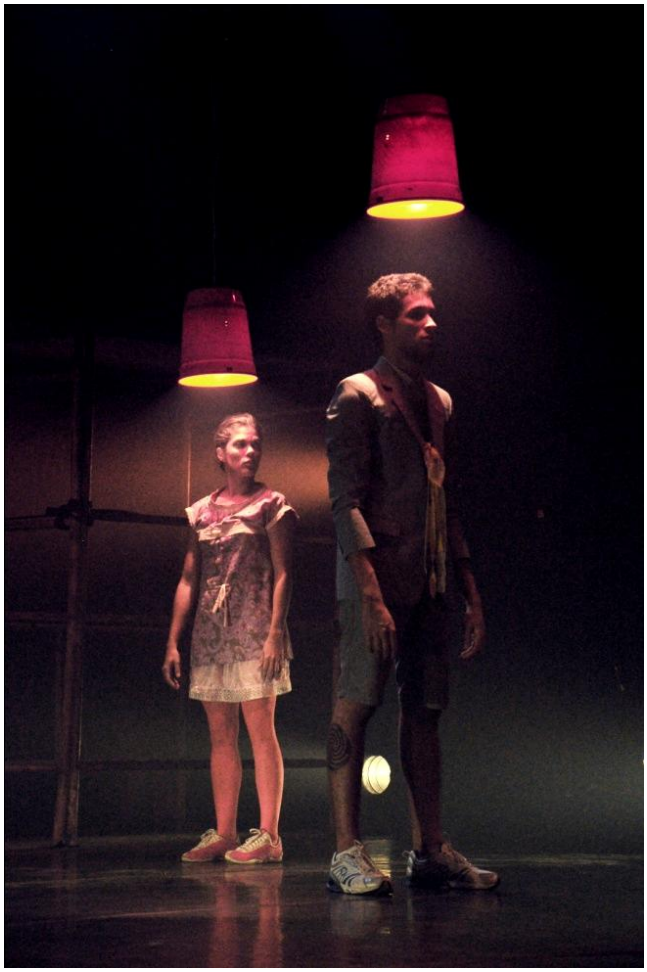
O motivo que leva o *Zeza* cocriador a criar esse estado-limite pode ser devido: 1º) a situações-problemas emergentes no momento da ação, devido à própria instabilidade de elementos da obra (opção por partituras coreográficas improvisadas, relação público e obra, figurino, trilha sonora etc); 2º) ao simples desejo de provocação incidental como um propósito de sabotagem.

Quanto à primeira situação, devemos entender que esses problemas podem ocorrer devido à constituição também afrouxada desses elementos. Ou seja, todo elemento que aparece em cena, e a constitui, deve contribuir para o estado de risco da obra. Assim, nas obras da *Dança Frouxa* pode haver cenários que falham, figurinos que apertam ou dificultam, situações que deslocam o papel do *Zeza* para o desafio constante. Em cena, tudo parece tender a dar errado e o *Zeza* precisa dar conta de resolver emergências em tempo presente.

Um exemplo dessa ocorrência pode ser aferido no espetáculo *Obras de uma carta anônima* (2006), que tem parte de sua iluminação cênica composta por luminárias artesanais. A estrutura da luminária é feita de forma artesanal, sendo composta por um balde vermelho de construção civil e uma lâmpada caseira de 60 watts. A estrutura é sustentada por um fio que conecta diretamente a lâmpada à energia elétrica do teatro. Essas estruturas por diversas vezes são responsáveis pela iluminação do espetáculo, assim como marcações espaciais e entradas e saídas de cena. Devido a sua estrutura frágil, as luminárias por diversas vezes falham e sugerem novas organizações na execução da obra. Essa instabilidade torna-se ainda maior

quando numa das cenas do espetáculo todos os *Zezas* correm e dão várias pancadas nos baldes, provocando um grande caos nas cenas posteriores.

Quanto à sabotagem, é necessário não entender esse conceito na sua forma habitual. Sabotar aqui não é impedir a ignição do sistema que move a dança, e sim uma provocação para o estado de alerta de um jogo acordado por todos os *Zezas*. Trata-se da ciente possibilidade de qualquer elemento da coreografia ser, propositalmente, deslocado por algum *Zeza* de forma imediata. Se isso não acontecer por uma ação do outro ou pela instabilidade de um elemento qualquer da cena, é necessária uma atitude proativa individual, mantendo assim o ar instável no corpo e na dança.



Fotografia 7 Obras de uma carta anônima.
Foto: Andrés Murillo (2010)

O ato de provocar instabilidades é como uma atitude de pirraça. É um convite à convivência a partir da provocação de erros, lacunas e acasos. Esse ato desloca o rumo da obra aprontando problemas por uma aparente indolência, colocando-a no estado de "limite-suicídio". É quase como se abrir para a morte: resolver-se, deslocar-se e lançar-se ao limite dela, numa mesma ação. Trata-se de se colocar num estado indecidível que gera uma angústia durante a execução, mas ao mesmo tempo um prazer do jogar, do resolver-se no entre limite-suicídio, permitindo a obra nos escapar e perder o rumo preciso e seguro.

A sabotagem nessa concepção é sempre individual e sutil, em que cada *Zeza* fica buscando, ao longo da sua criAção, como provocar o outro *Zeza*, fazê-lo deslocar-se. Para isso, cada *Zeza* elege seus pequenos esquemas de sabote e modificam, propositalmente, partituras, marcações e acordos em tempo presente da execução. Do exemplo que já citei anteriormente em *Obras de uma carta anônima* (2006), seria como bater no balde com a intenção de queimar a lâmpada, ou ainda, esquecer uma das luminárias acesas para ver o que vai acontecer. Em qualquer uma das opções, o acaso é previamente provocado, mas não é

controlado. Trata-se de uma tomada de decisão, habilidade que deve ser desenvolvida continuadamente. Nunca se estará totalmente pronto para provocar e lidar com o acaso porque ele é emergencial.

Essa característica nos remete a ideia de *impossibilidade* da desconstrução, a qual já apresentei anteriormente. A impossibilidade aqui está justamente na compreensão de que o ato desconstrutivo ocorre no tempo presente e não está preso a regras pré-moduladoras. Nessa perspectiva, o dito erro é entendido como um escape ao modelo, uma porta ainda não acessada. Cabe aos *Zezas* perceberem essas lacunas e lidar com elas no processo de criAção da cena. Nesse contexto, não importa se a solução dada é a mais interessante ou complexa, é a experiência de tentativa e impossibilidade que faz a Dança afrouxar-se e ver-se como um *ato* presente.

Outra relevante observação sobre o uso do acaso, erros e lacunas é que esta recorrência-situação foi identificada como um estado possível de acontecer em todas as obras da *Dança Frouxa*, porém não se trata de uma obrigatoriedade. Não é em todos os dias de apresentações que ocorrerão grandes modificações nas obras devido aos acasos que se sucedem. Nem em todos os dias, ou em todas as cenas, ou em todas as obras, os *Zezas* se utilizarão do jogo com o acaso para detonar uma nova possibilidade de disseminação da obra.

Acasos, lacunas e erros sempre ocorrem a todo instante, seja em cena ou na vida cotidiana. A opção pelo jogo com essas ocorrências são como “cartas na manga”: estão ali sob conhecimento e à disposição de todos e poderão ser usadas a qualquer momento, ou simplesmente descartadas. A eleição de usar ou não usar essas ocorrências como elementos detonadores se faz a depender da percepção individual de cada *Zeza*. Para cada um, a escolha de detonar ou não a obra pelo uso do acaso vai passar por um **crivo** que depende de: rastros biográficos; formas de entender a proposta da cena ou de toda a obra; intimidade com as questões que emergem durante o fazer da obra; capacidade de entender aquele acaso como uma possibilidade de detonação; códigos internos criados em grupo durante a convivência de trabalho.

Esse crivo é como se fosse um contrato que nos remete ao segredo partilhado de Maffesoli, do qual tratei na Parte 2. Em outras palavras, o crivo seria uma espécie de acordo arbitrário não declarado que todos conhecem e, de certa maneira, assinam pela convivência em grupo. Ao se munir desse crivo, os *Zezas* poderão perceber melhor as organizações do ato cênico e saber reconhecer o momento em que algo está sendo sabotado, deslocado, ou simplesmente se apresentando como lacunas para o surgimento de novas possibilidades dentro do acordo não declarado.

Nessa concepção, o dito erro não seria entendido como desvio ao propósito do trabalho, mas como mais uma possibilidade de ocorrência. A emergência do dito erro deve ser considerada como uma nova porta e, portanto, não deve ser apagado, disfarçado em cena. No momento de ocorrência do dito erro, cabe ao *Zeza* escolher a partir de seu crivo, desenvolvido durante a convivência em grupo, se aquele erro deve ganhar uma dimensão maior e detonar outras modificações em tempo de sua ocorrência. Para o público, o ato de perceber quando esses detonadores redimensionam a obra pode também ampliar a sua percepção da *Dança Frouxa.* Mais do que perceber os signos que se entrecruzam em cena, o jogo com acasos na *Dança Frouxa* convida a uma leitura também afrouxada, instigada pelo prazer de ver a resolução de um dado problema no acaso. Cabe também ao *Zeza* instigar essa postura participativa entre público-obra-recepção buscando criar tensões entre ato e testemunho da ação cênica.

Assim, para lidar com a utilização de acasos, erros e lacunas na *Dança Frouxa*, é necessário que o grupo constitua procedimentos de integração de seus membros ao ponto de transgredir a experiência individual para experiência coletiva. É preciso construir rastros em comum e reconhecer outros rastros que pertençam à experiência de cada corpo que dança e que está inserido num contexto sócio-político-econômico-cultural. É a partir dessa experiência partilhada que os *Zezas* poderão des-apropriar-se de memórias para afetar o imaginário, deformar referências, tanto de quem atua quanto de quem testemunha o ato cênico. É sobre essa questão que tratarei a seguir.

4.1.2 Des-apropriação de memórias individuais e coletivas

O trabalho com as memórias leva o cocriador a se entender como fonte autorreferencial para criação de uma obra, seja partindo de uma temática, de uma discussão ou de uma ação. Investigar e organizar essas memórias para um propósito estético faz uma convocação para o compartilhamento de referenciais imaginários, cotidianos e autobiográficos tanto entre *Zezas* quanto para o público. Esse convite pulveriza dicotomias entre individual e coletivo, privado e público, cena palco e cena cotidiana, dando margem à *Dança Frouxa* de se colocar em estado de hiper-realidade.

A hiper-realidade aqui não se trata de uma interpretação fantástica da vida, mas sim a hiper-realização de não realidades e [ir]realidades imaginárias que deslocam a própria

presença: o real. Em outras palavras, trata-se de tentar fazer do real ainda mais real do que é – construir uma hiper-realidade. Nesse sentido, se explica porque toda apropriação de rastro biográfico para criAção cênica sempre será um ato também de des-apropriação, como um redimensionamento da vida que se permite afastar-se da referência cotidiana. Esse processo de jogo entre apropriar-se e desapropriar-se ao mesmo tempo de memórias individuais e coletivas em cena (obras, espetáculos, etc) e no cotidiano (convivências em grupo) desconstrói o próprio sentido de realidade, trazendo o imaginário como campo de investigação. Por isso circunstancio a decomposição da palavra des-apropriação, sugerindo um movimento duplo que nem é inverso de uma dada memória nem seu completo afastamento. Não se trata de chegar a um consenso entre esses dois universos, mas, sim, de ressaltar sua *différance*.

No processo de criação de uma obra, o jogo de des-apropriação de memórias se constitui a partir da busca de trazer registros, construir rastros, identificar recorrências e distanciamentos entre elas no coletivo, desconstruir referências próprias e do outro, colocar imagens em ação, imaginar. O jogo de memória e manipulação-nutrição do imaginário no grupo ajuda a entender e a brincar com nossos processos de simbolização tanto em cena quanto no cotidiano. Uma prática que além de ser uma atividade que proporciona grande integração em grupo ainda apresenta um vasto campo de possibilidades investigativas.

Como já discuti anteriormente nesta dissertação, toda prática investigativa em sala de ensaio também se impõe durante a execução da obra. A experiência vivida no processo de criação dá a cada *Zeza* a possibilidade de estabelecer uma grande intimidade com a obra. Como acontece com todo objeto íntimo, uma obra formada de intimidades se torna passível de modificação, aprimoramento e observação de sua configuração. Assim, na cena, cada *Zeza* atua e testemunha ao mesmo tempo os rumos pelos quais a dança "frouxosamente" vai se organizando. Rumos a todo tempo redirecionados pelos ruídos provocados pelos outros cocriadores que atuam e testemunham ao mesmo instante com o mesmo objeto/obra íntimo.

Para o público, essas experiências íntimas dos *Zezas* desveladas em cena soam como mais uma partitura da obra. Ao ter como constituição um formante movediço e descentralizado, formado por referências tão diversas, a proposta da *Dança Frouxa* acaba por abrir ao máximo às possibilidades de leitura, proporcionando a cada observador uma nova obra. Porém, essa abertura necessita ser alimentada pelos *Zezas* (propositores da obra) e pelo público.

Para o *Zeza*, a tentativa é criar uma *Dança Frouxa* que toque o imaginário tanto de quem atua como de quem testemunha (seja o público ou, até mesmo, os outros *Zezas*). Trata-

se de uma tentativa de levar a plateia a tecer seus próprios caminhos, provocando acionamentos nos outros *Zezas*, contaminando-os em seus próprios processos de ação e mobilidade imaginante, o que me remete a proposta de Bachelard em *O Ar e Sonho* (1990). Para Bachelard (1990, p. 01), o processo de imaginação se estabelece na deformação de imagens, ou seja, na mobilidade das imagens:

> A exemplo de tantos problemas psicológicos, as pesquisas sobre a imaginação são dificultadas pela falsa luz da etimologia. Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e formas.

Essa *ação imaginante* numa recepção-ato da obra artística desloca a visão do público do lugar passivo para o lugar de coautor. No caso da *Dança Frouxa*, o público deve se tornar tão cocriador da obra coreográfica quanto o *Zeza*. Ou seja, não se trata de congelar a capacidade imaginativa do público num fechamento de um signo, mas, sim, deformá-lo, disseminá-lo, afastá-lo, ao ponto de romper, intervir, fender, *forcener*, dando mobilidade (*afrouxamento*) a obra. Ao mesmo tempo, essa ação cria um desafio ao *Zeza* de provocar esse *afrouxamento* cada vez mais na criAção da cena.

Para contagiar o público nesse processo, é preciso criar um ambiente favorável que torne a obra cada vez mais acionadora da capacidade de imaginação do público, levando-o a imaginar a criação de outras realidades, inclusive, de outras hiper-realidades/leituras possíveis desencadeadas pela obra. Dessa maneira, os ambientes detonadores (ações artísticas da *Dança Frouxa*) promovem uma revolução de metalinguagem.

Isso ocorre pelo próprio fazer dança, que por sua vez faz a própria Dança se abrir à detonação de si mesma pela disseminação do imaginário (atuante-testemunho), levando a uma produção-recepção de sentidos que podem afastar-se ao próprio "referente" da obra. Essa capacidade de disseminação explode o horizonte semântico e gera um rompimento com qualquer tentativa de origem simples, tema, sêmen ou concepção única da obra. Como apresenta Derrida (1998, p. 52) sobre a disseminação:

> Ela [a disseminação] marca uma multiplicidade irredutível e *gerativa*. O suplemento e a turbulência de uma certa falta fraturam o limite do texto, interditam sua formalização exaustiva e clausurante ou, ao menos, a taxonomia de seus temas, de seu significado, de seu querer-dizer.

A capacidade de disseminação na criação-recepção-ato da *Dança Frouxa* tem como aliado o jogo com a memória. Dar mobilidade ao imaginário coletivo e individual cria um ambiente aberto e dinâmico, tanto para o *Zeza* em cena quanto para o público, aproximando a própria vivência do processo ao imaginário cotidiano na sua hiper-realidade.

Sobre a experiência do leitor, aqui entendido como o público, na mobilidade do imaginário, Bachelard (1990, p. 13) acrescenta:

> [...] cabe ao leitor ajudar-nos, por sua meditação pessoal, para que perceba, no breve intervalo do sonho e do pensamento, da imagem e da palavra, a experiência dinâmica da palavra que ao mesmo tempo sonha e pensa. A palavra *asa*, a palavra *nuvem* são provas imediatas dessa ambivalência do real e do imaginário. O leitor fará delas imediatamente o que bem entender: uma vista ou uma visão, uma realidade desenhada ou um movimento sonhado. O que pedimos ao leitor é que não apenas viva essa dialética, esses estados alternados, mas que os reúna numa ambivalência em que se compreende ser a realidade um poder de sonho e o sonho de uma realidade.

Esse lugar de mobilidade do público se dá diretamente pela profusão de imagens proferidas pela obra, as quais funcionam como válvulas de acesso ao imaginário. Essas imagens são brotadas pela comunicação de elementos simbólicos, ações, objetos, estados corporais e situações postas na *Dança Frouxa*. Tanto na proposta (discurso, argumento, concepção etc.) quanto na execução da obra, a mobilidade busca um pensar-fazer disseminado. Para isso, é necessário a criação de um espaço que contribua para o poder de imaginação (imagem + ação = mobilidade) tanto no processo quanto na execução, borrando essas fronteiras mantendo a obra em ato de mobilidade do imaginário.

Por sua vez, a consciência do rastro temporal do imaginário irá constituir a memória, alimentada coletivamente. Aquilo que entendemos como memória é um registro do imaginário, que repetimos como referência histórica e experiência de vida, e só se constitui na relação social (coletividade). Sendo assim, trazer a memória para a criação em dança pode ser um dispositivo de grande comunicação com o público.

A criação desse espaço de investigação e mobilidade de imaginário e memórias sempre foi alimentado no CoMteMpu's e sua *Dança Frouxa*. Porém, esse investimento de geração de ações imaginantes sempre jogou com a arbitrariedade e des-apropriação de imagens. Não se trata de colocar em cena uma cópia fiel de imagens vividas, até porque seria impossível representá-las, pois, como já vimos, a experiência do *ato* é não repetível. Pelo contrário, a *Dança Frouxa* quer colocar essas referências em conflito, deslocá-las de seu referencial, fazendo as associações mais absurdas e [inicialmente] desconexas. A ação

imaginante, a partir de agora entendida como des-apropriação, na *Dança Frouxa* busca um espaçamento de aporia tanto para *Zeza* quanto para o público.

Das experiências realizadas no grupo, aponto três estratégias de trabalho para desenvolvimento/utilização da des-apropriação na *Dança Frouxa*: **compartilhamento de biografias, painel de livre associação** e a ***Zeza*ção**. Essas estratégias podem ser trabalhadas em níveis distintos, mas se entrecruzam durante todo o processo da *Dança Frouxa*.

O **compartilhamento de biografias** foi uma estratégia realizada desde a execução do primeiro projeto do CoMteMpu's, *Obras de uma carta anônima* (2005-2006). Nele, uma das primeiras estratégias de investigação partiu da criação de cartas autobiográficas dos integrantes do grupo, já citadas anteriormente, a partir de três perguntas: "O que estou fazendo com minha única vida? O que estou fazendo com a única vida das pessoas que passam pela minha única vida? O que estou deixando que façam com minha única vida?".

A criação dessas cartas deu oportunidade a todos os *Zezas* de buscarem suas referências, recordarem suas histórias e até mesmo de criar suas histórias. No jogo de partilhamento de memórias, não importava manter uma suposta autenticidade da experiência vivida, mas o poder de "leitura" da experiência: o contar a história, com todas as suas digressões. Os anos de convivência em grupo foram dispensando a necessidade da construção de cartas. A biografia de todos já se misturavam devido à própria permanência do trabalho continuado.

Uma segunda estratégia de compartilhamento da des-apropriação de memórias é a criação de um **painel de livre associação**. A proposta do painel surgiu no início do projeto *Corpo-plástico-objeto-coisa*, quando, partindo das palavras "CORPO", "IMAGEM", "TV" e "PLÁSTICO" [70], todos os *Zezas* foram registrando-as em papel e conectando-as a outras imagens-palavras. A proposta era que utilizassem desde as primeiras associações imaginárias até associações mais complexas, absurdas e disseminadas. Mais uma vez aqui, não se fazia necessário manter a autenticidade ou coerência nas associações, mas, sim, o jogo de manutenção das imagens.

Nesse jogo não há necessidade de retorno ao significante primeiro (imagem-palavra que estimulou a conexão), mas do registro do fluxo de imagens traduzidas por outras imagens-palavras ao mesmo tempo em que se exercita a imaginação. Esse exercício foi

[70] Palavras-imagens que nortearam inicialmente a investigação do espetáculo *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome* (2007). Os resultados de investigação em *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome* desencadearam a continuidade do projeto *Corpo-plástico-objeto-coisa* (CPOC), gerando produção de outras obras. Ver Apêndice A. Nele, a Professora Doutora Fabiana Brito, debatedora do evento, faz uma consideração de que usar no processo o painel de livre associação levou a organização do espetáculo a também se dar em "mera associação de idéias".

utilizado em outros momentos na trajetória do grupo, tanto em outras obras quanto em oficinas abertas ao público. O tipo de discurso imagético que aparece nesse painel nos lembra o painel-colagem de Eros Ferreira, como uma ilustração do imaginário construído pelo ambiente de cocriAção (citado no item "Cocriadores e cocriAção em Dança").

Uma terceira estratégia de trabalho com a memória é a **ação de *Zezar*, ou a *Zeza*ção**. Consiste num momento de convivência hiper-real dos *Zezas* onde todos se colocam dentro de um ambiente em que todo desejo de provocação, dispersão, aceitação ou negação de propostas é válido como mote. *Zeza*r nada mais é que construir hiper-histórias com imagens, ações, movimentos, conversas, textos, dentre outras possibilidades de convivência com outro *Zeza*. (Des)construir um cotidiano compartilhado, colocando-o em lugar de problema. Qualquer ação que aconteça durante a ***Zeza*ção** pode ser desdobrada pelo outro ou simplesmente ignorada.

Para desdobrar a ***Zeza*ção**, os *Zezas* utilizam suas referências partilhadas durante a convivência em grupo: hábitos, costumes e comportamentos – segredos partilhados no processo – declarados em cartas, atividades desenvolvidas durante ensaios, convivência cotidianas, dentre outras, são usados como elementos detonadores. Ou seja, a memória (des)construída e partilhada em grupo é utilizada como acesso ao imaginário do outro, provocação de incômodos, reações e compra de ideias: "Mova-se!", essa é a proposição. Ainda que pelo motivo mais bobo, ela está passível de ser desdobrada.

A ***Zeza*ção** não necessita ficar presa a uma sala de ensaio. A ação de *Zeza*r pode ocorrer em qualquer espaço: na rua, numa festa, numa viagem, na praia. Como já dito, parafraseando Maffesoli, é um "segredo partilhado". Um estado de *arrivant* de fazer cotidiano (hiperpresença). Uma hiper-realidade embaralhada ao cotidiano real, não sendo puramente um nem outro, mesclando biografias, programas estéticos, sem pré-determinação de lugar (tempo-espaço) para acontecer. O que existe é um acordo em segredo partilhado: qualquer um pode iniciar a ***Zeza*ção** a qualquer momento, sem pré-avisos.

As três estratégias citadas podem contribuir de diferentes maneiras para a mobilidade e des-apropriação de memórias individuais e coletivas. Uma possibilidade primeira e de suma importância é a manutenção da relação em grupo, pois todas as atividades descritas permitem ao grupo criar um espaço de compartilhamento e acesso ao outro. Pode ser que nada do que foi gerado durante uma vivência dessas estratégias vá diretamente para cena, mas esse campo de compartilhamento aproxima os *Zezas*, tornando-os íntimos da proposta, do argumento e da organização da obra.

Outras vezes, uma situação ocorrida na ***Zeza*ção** ou uma conexão de imagens-palavras, ou relatos biográficos, alimentam a criação de cenas abrindo novas possibilidades de investigação ainda não pensadas ou até mesmo na tradução da situação para serem partilhadas com o público. O jogo de entrecruzamento dessas estratégias dá à *Dança Frouxa* a constituição de uma partitura coreográfica descentralizada e múltipla que proporciona ao *Zeza* testemunhar e atuar na *Dança Frouxa*, ao mesmo tempo.

A atuação-testemunho de um *Zeza* em cena ultrapassa a leitura semiótica da coreografia. É um segredo que motiva e aproxima o *Zeza* pela releitura de uma memória, diferente da leitura do público que não teve acesso ao que ocorreu durante os ensaios, mas que no compasso da cena também testemunha e constrói sua própria dramaturgia a partir da profusão de fendas e mobilidades em seu imaginário-memória (individual-coletivo) acessado pelo testemunho-ação.

Um exemplo interessante para o entendimento dessas situações de mão dupla indecidíveis (imaginário-memória, atuação-testemunho, individual-coletivo), tanto para os *Zezas* quanto para o público, pode ser apresentado com a análise de uma das cenas do espetáculo *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome* (2007).

Num dia de ensaio durante o projeto de criação da obra, Eros Ferreira, Verônica de Moraes e eu, Sérgio Andrade, estávamos brincando e experimentando formas de cair no chão. Era um momento de dispersão no ensaio. A experimentação que fazíamos não tinha nenhum grande propósito direto com as investigações para o espetáculo, era apenas uma troca de experiências. Eu mostrei uma cena que fazia no espetáculo *Obras de uma carta anônima* (2006), na qual me atirava a dois outros *Zezas* que faziam uma prancha com os braços para me carregar. Com o corpo suspenso , eles retiravam rapidamente os seus braços ao mesmo tempo, fazendo com que eu caísse ao solo.

Dada a explicação, fomos tentar reproduzir a mesma ação. Eu e Morais ficamos na base com os braços estendidos, e Ferreira se jogava sobre nós, repetindo a ação descrita acima, de *Obras de uma carta anônima*. O problema era que estávamos próximos demais das janelas da sala de ensaio, e Ferreira, ao se lançar, por muito pouco não caiu mais de dez metros abaixo, fora do prédio. Por segundos, ficamos todos assustadíssimos com o que aconteceu e, após verificarmos que tudo estava bem, caímos na risada. Na mesma hora, corremos todos aos risos para janela e começamos a gritar: “EroOoOOoos! ErOOos, não! Por favor! Não, Eros! EroOOs! Não vá! NÃaÃAAO!...”. Assim criou-se uma brincadeira de forjamento de uma cena dramática, como uma zombaria ao acidente quase ocorrido.

Passado o fato, em outro dia, quando estávamos mais uma vez em dispersão de ensaio, Ferreira, sem avisar, saiu correndo do fundo da sala e saltou sobre minha cabeça (altura de 1,92m) e caiu em frente a mim, provocando, mais uma vez, segundos de pausa no ensaio. Estávamos todos parados sem reação, pois acabávamos de presenciar um salto de mais de dois metros de altura subitamente. No segundo seguinte, com Ferreira caído ao chão, entramos todos em estado de riso outra vez e começamos a gritar "EroOOos! EroOOS!...", fazendo referência ao fato passado anteriormente. Meses depois, quando estávamos organizando o roteiro da obra, as duas cenas nos vieram em mente e acabou entrando no espetáculo *(Semi)novissíssimos, ainda sem nome*.

Em cena, após um momento de metamorfose corporal, em que Ferreira exibe o deslocamento de sua escápula para o público, motivo que deforma sua caminhada, ele se dirige ao megafone segurado por Natália Matos e diz: "Boa noite! Meu nome é Eros e agora eu vou mostrar 'pra' vocês como foi que eu entrei no Grupo CoMteMpu's".

Ferreira se coloca ao fundo do palco e Mariana Gottschalk traz para ele uma pequena capa vermelha que fazia alusão ao "Super Mário Bross", personagem de videogame pelo qual Ferreira tem um grande afeto desde a infância, e que todos os outros *Zezas* também vivenciaram durante sua formação infantil e midiática. Vale ressaltar que a imagem do Mário Bross apareceu citada durante os ensaios na confecção do painel de livre associação supracitado.

Após colocar a capa, a trilha sonora dispara a vinheta de introdução dos filmes da *Fox Studios*, que remete àquelas músicas típicas de super-heróis norte-americanos. Ao som da vinheta, Ferreira coloca suas mãos sobre os grandes dorsais[71], estufando o tórax para frente, impondo-se como um corpo ávido e fantástico. No fim da música, eu sigo para o centro da arena e me posiciono de pé, em frente do aquário. Ao rufar do chimbal[72] tocado ao vivo por Iara Sales, Ferreira corre em minha direção e salta sobre minha cabeça despencando de capa e tudo na minha frente. Todos correm se jogam no chão e começam a gritar: – "EroOoOOoos! ErOOos, nãaaao! Por favor! Eros! Eros!". A cena de histeria se estende em intenção e tempo até que Ferreira resolva se levantar. Passados alguns segundos ou minutos, ele se levanta

[71] Músculos das costas, localizado logo abaixo das escápulas.

[72] Parte da bateria (instrumento musical) que tem como função conduzir o ritmo. O rufar do chimbal é muito comum em números circenses tradicionais, tocado enquanto os *performmers* se preparam para execução de uma ação de desafio corporal e virtuose, como saltos de trapézio, acrobacias, etc. Esse recurso sonoro é geralmente utilizado para geração de suspense em uma cena final ou num momento de clímax do número.

retira a capa e nos oferece garrafinhas de água mineral. Entra a vinheta do programa "Show de Calouros do Silvio Santos" [73], encerrando a cena.

No exemplo citado, é possível identificar vários desdobramentos da mobilidade do imaginário e des-apropriação de memórias tanto individuais quanto coletivas na obra e no público. Primeiro, ao entender o processo de como se deu a cena, é possível identificar uma situação de aproveitamento de acasos na sala de ensaio que se desdobraram durante o cotidiano do grupo e foram des-apropriados para cena. Nesse contexto, toda vez que executamos a cena, recompartilhamos nosso segredo vivido num momento de ***Zeza*ção**, nos permitindo hiper-realidades absurdas – como o caso de Ferreira não ter, de fato, entrado no grupo devido aquele quase incidente. Ao mesmo tempo, essa experiência se entrecruza com as imagens-palavras que apareceram no painel de livre associação (como videogame, corpo fantástico, vermelho, super-herói, Super Mário, etc.) e que estão relacionadas consequentemente às nossas biografias, acessadas pelo fluxo de nosso imaginário registrado em papel por imagens-palavras conectadas à memória de experiências vividas. Nesse jogo de entrecruzamento, vamos tecendo uma dramaturgia afrouxada que se aproxima do público por referências individuais e coletivas.

O espetáculo *(semi)novissíssimos, ainda sem nome*, que partiu da discussão da utilização da imagem-corpo nas relações de poder da sociedade midiática, nessa cena, se faz compreender pelo trânsito e jogo de referenciais individuais e coletivos dos *Zezas* e o imaginário coletivo de uma sociedade bombardeada pelos meios de comunicação de massa. As citações a signos midiáticos - como referenciais de videogame, vinhetas de filmes e programas de auditório, rufar de tambores, ação aparentemente virtuosa e fantástica, junto a um corpo decadente que se espatifa no chão após executar uma ação minimalista - criam uma Cadeia Simbólica[74] que dissemina referenciais imaginários e transgride os limites de público/privado, individual/coletivo.

A leitura da cena pode ocorrer pelo grau de acesso ao imaginário de quem atua e testemunha a obra. Para o público, não é necessário que saiba como se chegou à elaboração da cena. Da mesma maneira, não é necessário que se identifique todas as conexões entre os elementos simbólicos ali postos em cena. Para os que executam a obra, os *Zezas*, a cena do super-herói decadente desconstrói uma situação de ensaio ao passo que escreve um discurso dadaísta sobre o corpo.

---

[73] Famoso programa de televisão da SBT que apresentava calouros e suas performances das mais simples, como cantar uma música, até as mais grotescas como shows de *Drag Queens*, comediantes etc.
[74] Ver Ciane Fernandes, 2002.

O teor desse discurso se faz pela capacidade de invasão do imaginário, bombardeio de imagens em ação carregadas de significante a significante, referências diretas ao cotidiano social coletivo e ao íntimo segredo dos *Zezas*. Para os que não acessam as citações de vinhetas, elementos simbólicos, etc., a significação se constrói pela leitura das ações dos corpos e elementos postos em cena que se entrecruzam, dando ao público a liberdade de disseminar as imagens para suas referências próprias na memória e imaginários individuais-coletivos.

Porém, o fato de optarmos por imagens que se des-apropriarem de experiências/memórias locais (ocorrências em sala de ensaio) contaminadas por experiências/memórias globais (a influência dos meios de comunicação em massa) parece abrir margem a um maior diálogo entre público e obra.

4.1.3 Não criação de personagens ou funções a priori

Essa situação-recorrência na *Dança Frouxa* é bem simples de ser entendida. Ao partir de uma estrutura de hierarquia horizontal, todo e qualquer papel em cena, ou até mesmo no grupo, não está pré-determinado. A afinidade com a execução de uma ação em cena não corresponde ao lugar de privilégios, como nos antigos balés onde os momentos solos são dedicados aos que chamados "primeiros bailarinos" – título dado aos mais virtuosos tecnicamente.

Isso não é nenhuma novidade da *Dança Frouxa*. Merce Cunningham, na década de 1950, já apontava em um de seus princípios, que mais tarde tornar-se-iam um dos pressupostos da Dança Contemporânea, que "qualquer dançarino pode ser solista" [75]. Esse princípio foi tão amplamente usado por quase todos os artistas da Dança Contemporânea que passou a, praticamente, eliminar o papel de "primeiro bailarino".

No caso do CoMteMpu's, em sua *Dança Frouxa*, essa questão não se restringe somente aos solos em cena, mas é amplamente usado na definição de qualquer papel, função, estados corporais e ações em geral em cena. Não existe alguém previamente adequado para executar uma ação, mas, sim, alguém que durante o processo foi construindo sua intimidade

[75] CUNNINGHAM 19? apud SILVA, 2005, p. 105;

com aquela ação. Ou seja, não é construído um solo para X ou Y, nem X ou Y é convocado a criar um solo (como uma premiação). Esse papel é construído no processo.

Trata-se de alguém que começou a desenvolver uma pesquisa solo ou criou uma determinada cena junto a outros *Zezas* ou, no seu jogo com a memória, apresentou rastros de intimidade com aquele papel ou, ainda, possui algum fator técnico que o auxilie na execução da ação. Sobre essa questão, é importante lembrar que me refiro à técnica como um saber-fazer com habilidade, como nos sugere Marcel Mauss (1973), ou, ainda, técnica como pré-inscrições corporais, o que defendo nessa dissertação.

Como já expliquei anteriormente, os mecanismos de pré-inscrições corporais englobam noções de aprimoramento e percepção fisiológicas, conceituais, estéticas e afetivas construídas pela experiência entre o pesquisador (*Zeza)* e o objeto investigado (ação a ser executada). No caso da cena citada anteriormente, em que Ferreira saltava sobre minha cabeça, ele foi a pessoa quem saltou porque foi ele quem fez a ação emergir durante o ensaio e toda vez que a executamos em cena, reativamos nossa memória, fazemo-la recriar. Da mesma maneira, o fato de ter sido ele a pular também se deu por ele ter um corpo que suporta fisiologicamente pular sobre uma pessoa de 1,92m de altura. Da mesma forma que os outros papéis na mesma cena foram sendo constituídos pelo histórico que cada um desempenhou durante a criação da cena ou anterior ao próprio grupo, como é o caso de Sales que já tinha intimidade com instrumentos ritmistas.

Assim, funções e papéis em cena na *Dança Frouxa* não devem ser anteriores ao objeto artístico, e sim surgir dele. Quem executa cada função é aquele que possui mecanismos, pré-inscrições, que permitem executar a ação com maior intimidade. Da mesma forma, não há propriedade do objeto criado. Uma determinada cena pode ser sugerida por um *Zeza* “X” e ser executada por “Y”. Essa mudança pode ser até mesmo uma estratégia de revezamento em cena ou para colaborar com a construção semântica. A troca de X por Y pode liberar o primeiro para executar uma próxima cena seguinte e vice-versa. O importante é não criar um papel fixo e centrado num integrante do grupo buscando um padrão de virtuose.

Ao mesmo tempo, a abertura para a criação de intimidade da ação artística e o *Zeza* geram um quase problema para futuras remontagens das obras. Quando, por algum motivo, um *Zeza* não pode participar de uma determinada apresentação, gera-se um transtorno para realocar todas as funções em cena. Não somente pelo fato de ter que ensaiar uma nova pessoa para assumir o papel, como acontece em qualquer coreografia, mas porque, no caso da *Dança Frouxa* que parte de referências autobiográficas dos *Zezas* em cena, a execução da ação pode

ficar, de certa maneira, comprometida. Aquela nova ação pode correr o risco de virar mera execução, repetição de um modelo feito por alguém anteriormente.

Para não cairmos no risco da repetição, discutida na Parte 2 desta dissertação, toda vez que é preciso modificar uma cena por algum motivo de ausência indica-se que se recrie novas experiências em grupo. Aquele que vai assumir o novo papel deve encará-lo em um lugar de inventividade. Não se trata de repetir o que o outro já fazia, mas de des-apropriar a experiência, trazê-la para sua intimidade. Esse novo processo de descoberta pode sugerir até a criação de outra cena, superando aquilo que foi executado anteriormente. Outras vezes, certas ações em cena, ou até mesmo uma obra inteira, não poderiam ser mais executadas e simplesmente deixariam de existir, perde-se o sentido.

Em ambos os casos, não devemos encarar essas situações como problemas, mas, sim, como quase problemas. Não se trata de um fim de uma obra, mas de um outro momento da experiência em grupo. Num trabalho continuado de pesquisa, não se deve ter medo da impermanência. A continuidade está justamente na reinvenção diária do grupo e não na sua *não repetição*, ou seja, está em manutenção im-permanente. Dessa maneira, o quase-problema, ajuda a ativar outros caminhos da pesquisa, seja na reestruturação de uma obra, seja na aceitação de um outro que está por vir/que chegou, ou, ainda, no encerramento de um ciclo. A Dança e aqueles que a fazem necessitam se entregar ao *arrivant* do afrouxamento.

4.1.4 Subversão e ironia

Subversão e ironia são recorrências muito significativas na *Dança Frouxa*. Esses fenômenos ocorrem, sobretudo, devido ao fato de a *Dança Frouxa* lidar com noções de inversão, afastamento e disseminação que denunciam uma despreocupação moral e controle dos rumos da obra. A *Dança Frouxa* lida com a contradição como parte de seu discurso, o que por sua vez abre a obra para possibilidades que nem mesmo os *Zezas* imaginaram anteriormente ao ato cênico e o contato com o público. É nesse momento alteridade (entre público e obra) que moralidade e ordem são colocadas em questão, na busca de provocar uma leitura descentralizada tanto no ato quanto no testemunho da obra.

Para entender melhor essa relação, primeiramente gostaria de apresentar a concepção de ironia como uma tentativa intencional de desdizer aquilo que está sendo enunciado, e a subversão como a possibilidade de criação de um ambiente de contradição moral, desvio da

conduta esperada pela normatividade e polidez social. Esses dois recursos são suplementares e relacionados. Tanto a ironia quanto a subversão em cena são dispositivos de provocação e pulverização do processo partilhado, do face a face, colocando em conflito as relações entre sujeito e objeto, enunciado e enunciação, público e obra, um *Zeza* e outro.

Ao se utilizar dos recursos de ironia e subversão os *Zezas* trazem para a criAção referências coletivas, deslocando-as do seu uso e contexto habitual. Isso pode ser conseguido pelo cruzamento, justaposição e colagem de referências opostas, dando margem a uma mesma ação proporcionar significações divergentes. Ao trazer essas oposições e fazê-las conviver lado a lado, os *Zezas* abrem a *Dança Frouxa* para um espaçamento de transfiguração de significados, reivindicando uma leitura/fruição mais ativa.

Se analisarmos a mesma cena citada no item anterior, poderemos perceber como a *Dança Frouxa* lida com a subversão e ironia: um *Zeza* se coloca de peito erguido, ao som de uma música midiática, com capa de super-herói de videogame, executando uma ação ridícula. Porém, ele não voa, não é um pássaro, nem um avião, nem mesmo um super-herói, e por isso cai no chão de forma espetacular e virtuosamente decadente. O cruzamento de imagens opostas (como espetacular e decadente) dá possibilidade de uma leitura que subverte o sentido de corpo fantástico. Assim, a contradição de referências gera perguntas como: “Cair é fantástico?”; “Ele entrou no grupo por isso?”; “Não era pra ser um herói?”, entre outras.

Outra obra em que podemos deflagrar a presença de ironia e subversão na *Dança Frouxa* é o espetáculo *Safo* (2009). O espetáculo, que é recheado de estados de tensão e alarde, tem um de seus momentos mais significativos numa cena [absurda] de casamento que ocorre próximo aos trinta minutos de espetáculo: Mariana Gottschalk recebe de minhas mãos um pé de alface e segue em direção ao proscênio. Ao chegar ao limite do palco, Gottschalk deixa os cabelos caírem sobre o rosto cobrindo-o como se fosse um véu e segura o pé de alface como um buquê de casamento. Os outros *Zezas* se aproximam: eu estou com o rosto todo enfaixado de fita crepe, onde estão coladas várias fotos recortadas de sorrisos, vestindo uma camisa com a estampa com a imagem do Che Guevara; Natália Matos aparece guiando um cachorrinho de pelúcia rosa que toda vez que é chutado emite um som de gemido misturado a latido; Iara Sales carrega Aristina nos braços; Eros Ferreira se apresenta com sua barba de mais de 10 cm de comprimento.

Ao fundo, inicia-se uma música melódica tocada em sinos desafinados em loop. Gottschalk e todos os *Zezas* iniciam uma caminhada passo a passo de costas, como se fosse um caminho ao altar invertido. Os *Zezas* em momentos alternados jogam pipocas para cima, fazendo um jogo entre o tradicional banho de arroz de casamento, que simboliza os votos de

prosperidade, e o banho de pipoca, que no candomblé é usado em reverencia a Omolú, orixá da cura e da doença.

Fotografia 8 Cena do espetáculo *Safo* [Da esquerda para direita: Ferreira comendo pipoca, Gottschalk e o buquê de alface, Andrade com o rosto enfaixado, Sales carregando Aristina, e Matos guiando seu cachorro de pelúcia].
Fonte: Aldren Lincoln, 2009.

Assim, a absurda marcha nupcial segue: uma noiva de véu de cabelo e buquê de alface, acompanhada por outros quatro estranhos *Zezas*. Todos caminham passo a passo em marcha à ré. Comem pipoca, jogam pipoca para cima, chutam um cachorrinho de pelúcia rosa, que late e geme irritantemente, ao som de sinos melódicos e desafinados.

Na metade do caminho da estranha marcha nupcial, uma baterista inicia um solo de percussão ao vivo, improvisando ritmos e exagerando em sua *performance*. A batida progressiva da bateria eleva o clima da cena que segue. A imagem da baterista é referenciada em shows de música, onde, geralmente, ao fim da apresentação os percussionistas fazem um espetáculo à parte, estendendo o final do show a um momento apoteótico, com pirotecnia, show de luzes, etc. No espetáculo, o disparo simultâneo de luzes ritmadas ajuda a reforçar o clima desejado.

Os *Zezas* aos poucos vão encerrando sua marcha à ré e se retiram do palco. A baterista fica junto com a plateia, prolongando o fim do espetáculo que ganha mais um efeito apoteótico: uma chuva de cerca de setecentos balões verdes caem sobre a plateia. O público, envolvido pela profusão de imagens que explodiam no ato cênico, começa a estourar os balões, ajudando assim a complementar a sonoridade da cena. A baterista faz uma última

reversão de batuques e encerra a cena. Luzes se apagam e se acendem as luzes de serviço e plateia. Assim constrói-se o fim do espetáculo.

Nesse momento, realiza-se o ritual de encerramento: os *Zezas* retornam ao palco com um semblante risonho e relaxado, curvam-se diante do público e puxam os devidos aplausos para que se encerre a obra. O público responde aplaudindo. Parte dele se levanta e saúda os artistas em cena. Eu – o diretor (elemento que tradicionalmente faz as honras de finalização de um espetáculo) – peço um minuto de silêncio e inicio os agradecimentos verbais aos presentes, apoiadores, patrocinadores e colaboradores em geral. A minha fala, mesmo amplificada por um microfone, é pouco compreendida devido à fita crepe que perpassa sobre minha boca e dificulta a emissão da voz. Esse desconforto da audição gera certo estado de deboche levando, algumas vezes, o público a reagir com risos ou comentários dispersivos.

Ao passo que vou proferindo o discurso, Sales se dirige a plateia e começa a catar os balões que sobraram, colocando-os dentro de sua roupa. A roupa cheia de balões cria uma imagem de um grande corpo inflado - ainda dá margem a acessar outras referências, como um corpo obeso ou um corpo halterofilista ou, ainda, as antigas brincadeiras de programa de auditório da TV brasileira, nas quais crianças competiam para ver quem colocava mais balões dentro da roupa num determinado tempo, para serem estourados ao passo da contagem. Assim, muito inspirada nessa última imagem midiática, Sales pede a algumas pessoas do público que a ajudem colocando os balões dentro de sua roupa para executar mais rapidamente a sua ação. Essa ação de envolvimento com o público cria certa dispersão de foco entre mim (encerrando o espetáculo) e Sales (iniciando um novo momento), o que gera um clima de certa desconfiança sobre o que está acontecendo.

Encerro meu discurso em cena e, mais uma vez, juntamos toda a equipe para nos curvarmos diante da plateia como se estivéssemos dando por encerradas as atividades do dia. A plateia, normalmente, inicia seu processo de desocupação do teatro. Aqueles mais desconfiados, devido à ação de Sales, ficam esperando algo acontecer. Ao passo dos agradecimentos finais, os *Zezas* iniciam uma sessão de quedas sobre o próprio eixo corporal e choques entre um e outro, reinstaurando o prosseguimento do espetáculo.

O público que já estava se retirando do teatro retorna às cadeiras. Alguns se colocam meio risonhos e outros ficam, de certa forma, indignados. A confusão do (falso) encerramento gera em *Safo* um início de certo desconforto. O público não sabe se o que faremos durará mais meia hora de espetáculo ou se é somente uma pequena extensão da obra. Porém, o espetáculo prossegue por cerca de pouco mais de vinte minutos, em uma sucessão de cenas de provocações diretas à plateia.

Primeiramente, uma banda de rock, liderada por Eros Ferreira, se instala na lateral do palco. Gottschalk, Matos e Eu entramos em cena e, numa coreografia que se baseia em gestos de comissários de bordo, indicamos que o público se proteja colocando baldes sobre suas cabeças. Os baldes são de cores preta, verde e marrom, as quais criam uma impressão de camuflagem para o público, como nas roupas utilizadas pelo exército. Enquanto isso, Sales que está com sua roupa cheia de balões se dirige ao centro do palco.

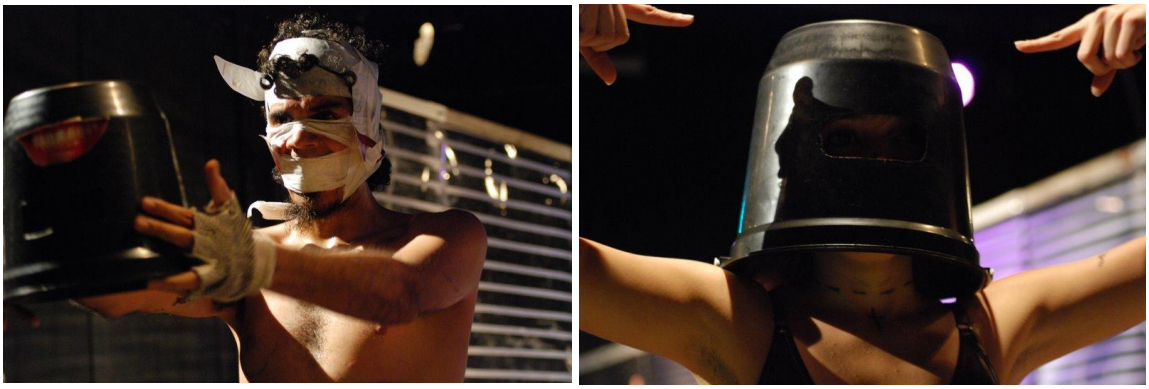


Ilustração 4 Proteja-se!: imagens do espetáculo Safo [Andrade, à esquerda, e Matos, à direita, orientam o público a colocar os baldes na cabeça]**.**
Fonte: Aldren Lincoln, 2009.

A banda inicia a música *Papai me dá um dólar*, uma música de punk rock de autoria de Eros Ferreira, ao passo que os *Zezas* puxam algumas cordas amarradas no urdimento do palco, fazendo cerca de cem pares de tênis e sapatos caírem sobre suas cabeças. A partir daí, os *Zezas* iniciam uma guerra de sapatos lançando-os em direção ao corpo de Sales, que realiza uma série de impactos contra o piso (quedas), estourando assim os balões. Outros sapatos também são atirados em direção ao público, gerando um momento de catarse e tensão no espetáculo. As pessoas se protegem como podem. Alguns gritos e certa euforia tomam conta do espetáculo.

Papai me dá um dólar,
Papai me dá um dólar,
Papai me dá um dólar, que eu faço
"dois reaaaaal"!
Papai me dá um dólar,
Papai me dá um dólar,
Papai me dá um dólar, isso sim
que é capitaaaal!
(2x)
Give me baby one more time!

Ilustração 5 Letra da música Papai me dá um dólar
Fonte: Eros Ferreira, 2008.

Ao final da canção, vou me dirigindo em direção a Sales, que está visivelmente descontrolada após a sessão de quedas e sapatadas, e a retiro do palco. Ferreira, Gottschalk e

Matos vão em direção ao público e iniciam o estouro dos balões que ainda restaram espalhados pela plateia, incitando mais uma vez o público a participar da ação. Os *Zezas* caem tanto no solo quanto sobre as pernas do público, enfiam-se por debaixo das cadeiras e mantêm um clima de competitividade ao estourar os balões o mais rápido possível.

Outras cenas se seguem até chegar o último momento do espetáculo, em que todos os *Zezas* com seus rostos cobertos com camisetas, como se estivesse usando brucutus, se dirigem ao proscênio e solicitam que toda a plateia se levante. Ferreira indica verbalmente a todos da plateia que peguem mais uma vez os seus baldes e os segurem por debaixo do braço esquerdo. Após os ajustes da plateia, Ferreira diz: "Agora, vou contar até três e, no três, peço que vocês virem suas cabeças, todos juntos, para a direita [lado oposto ao balde], ok? (...) Um, dois, três!". O iluminador dá um *black out*, deixando luz somente na plateia e os *Zezas* não retornam mais ao palco, nem mesmo para os agradecimentos, pois esses foram feitos e recebidos há cerca de vinte minutos atrás.

Durante toda a temporada de estreia de *Safo* em 2009, realizada durante os meses de Julho e Agosto, em Salvador, o público reagiu das formas mais variadas ao tom de deboche que os *Zezas* o trataram. Alguns ficavam por alguns minutos parados diante do palco esperando se algo mais aconteceria. Outros iniciavam uma série de gargalhadas altas, batendo nos baldes, estourando os poucos balões que ainda sobravam e solicitando o retorno dos *Zezas* ao palco. Houve ainda um caso isolado, registrado em vídeo, de uma senhora que por se sentir tão agredida fez um gesto obsceno para câmera, com um semblante bastante irritado. Num outro dia, uma outra senhora saiu dizendo "Tá certo... tá certo...", como se respondesse ao deboche com certa perplexidade.

Toda essa profusão de ações e envolvimentos entre público e obra ilustra claramente os mecanismos de ironia e subversão com os quais a *Dança Frouxa* lida. Eles aparecem na des-apropriação de elementos simbólicos da cultura local, como: buquê de alface, véu de cabelo, chuva/banho de pipoca, etc.; na sabotagem de acordos entre público e obra - forjamento da finalização do espetáculo, ou melhor, no deslocamento dele; na transgressão dos espaços palco e plateia; na irreverência da letra de *Papai me dá um dólar*; entre outros.

A postura agressiva e debochada dos *Zezas* quebra também a tradicional quarta parede[76], partindo para cima do público, atirando sapatos e estourando balões sobre os seus colos. É nesse corpo invasivo e provocador que o *Zeza* cria um espaçamento de alta subversão

[76] Nas Artes Cênicas tradicionais, a ideia de quarta parede indica que os artistas devem manter um distanciamento do público virtualizando uma parede que passa na frente do palco, fechando o quarto lado do quadrado do palco italiano. Dessa maneira, atores e dançarinos nunca olham diretamente nos olhos do público virtualizando também certa indiferença ao olhar externo a cena.

da imagem-corpo dentro e fora de cena fazendo explodir o limiar desses dois espaços: quem está fora de cena se todos se entregam ao ato festivo?

Nesse espaço de subversão, o corpo socialmente polido aparece como um transgressor. Isso não está somente deflagrado na indolência do *Zeza* de invadir o espaço do outro, mas está também na indignação do público que gesticula obscenidades e revida a provocação.

A ironia dos *Zezas*, presente na instauração de dúvidas na *Dança Frouxa*, torna-se mais um dispositivo político da obra. Mais do que levar o público a assistir o espetáculo, os *Zezas* detonam um campo de provocação e invasão. A afeição do público transita tanto na indignação quanto na atração. Mesmo se sentindo provocado e invadido, o público ainda participa e se impõe presente. Necessariamente, a ironia precisa passar por esse diálogo participativo. Sobre essa questão, Felipe Scovino (IN: CESAR *et al*, 2009, p. 160) diz que

> (...) em várias ocasiões [a ironia] não é percebida, permanecendo numa espécie de limbo entre o 'dito' e o 'não dito' e muitas vezes é confundida com o humor. A ironia se construirá na intenção do interpretador assim como do seu produtor e atuará num contexto específico (cultural, social e, às vezes, até político), numa relação entre o concebido e o percebido. A ironia acontece como parte de um processo comunicativo; não é instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações; o irônico se estrutura "na" e "pela" linguagem.

Scovino ainda traz a imagem da pólvora para nos levar a compressão da ironia como "um negócio arriscado". As obras que lidam com ironia geram um ambiente que entrecruza perversão, violência e sedução. "Estas obras conseguem subverter a ordem dos fatores e aliam perversidade e sedução no mesmo objeto. São situações incômodas que põem o espectador numa situação de escolha: as aparências definitivamente enganam. Possuem uma violência, mas estão sob controle" (2009: 163). Ou seja, mesmo sendo invadido, o público ainda se sente participante do jogo: tem o direito de manifestar-se, jogar junto. Às vezes, tal invasão perde o controle e para alguns torna-se agressão (como no caso da senhora que fez o gesto obsceno), para outros, como numa brincadeira, o risco faz parte do jogo e é encarado como mais um acordo partilhado em segredo.

Os mecanismos de ironia e subversão trazem consigo esse estado de risco ao ato cênico, que se apresenta em muitas instâncias: há risco do público se sentir agredido e reagir de forma agressora; há risco de se aproximar da morte devido ao alto grau de transgressão de limites do corpo; há o risco de ferir e ser ferido; há risco de expelir e ser rejeitado; entre tantos outros. Usando ainda a metáfora da pólvora, o risco dos estilhaços da explosão assusta e gera

medo. Aqueles que decidem lidar com esses mecanismos (bombas) necessariamente têm que assinar esse contrato de periculosidade e executá-lo. Não se trata de perder o medo, muito pelo contrário. É preciso que haja medo e consciência da possibilidade de morte (risco) para que a subversão e a ironia aconteçam.

No caso da *Dança Frouxa*, esse "negócio arriscado" (ironia e a subversão) ajuda a manter o caráter de imprevisibilidade e expectativa que, por sua vez, mantêm a vivacidade da obra. Permitir-se ironizar e subverter o corpo em cena consegue "quebrar o silêncio dos órgãos" para lembrar que a vida é errante. Ao invés de evitar a falha e a efervescência, a *Dança Frouxa* quer levar o *Zeza* ao estado limite do risco para sentir o corpo vibrar e reivindicar seu estado de vida que é movediço e frouxo.

Essa pré-disposição ao risco da subversão e da ironia é que dá ao *Zeza* a possibilidade de se permitir um estado de despretensão durante a cocriAção. A *zezice* se permite a bobagem, o ridículo e o supérfluo como uma zombaria de si e do outro que desloca o corpo polido socialmente para um lugar de transgressão. Assim, gestos pequenos, que por vezes soam desnecessários ou desnivelados, e ações desconexas são comuns na *zezice* em ato. Imagens, objetos e cenas se hipercolam, aparecem e desaparecem de cena sem uma preocupação precisa com a ordem de construção semântica. É sobre essa questão que trataremos no próximo item.

4.1.5 Aparição inesperada - quebra abrupta

A aparição inesperada e a quebra abrupta são estratégias para deslocar a tendência de encadeamento lógico das ações em cena. Essa estratégia além de contribuir para uma abertura na escritura cênica ainda provoca um descentramento da leitura da obra, contribuindo para um jogo múltiplo e disseminado entre dança e imaginário. Isso dá pelo surgimento inesperado de algum elemento em cena que desloque o contexto da obra por abrir outras portas de livre associação e interpretação das ações em cena. Por vezes, esses elementos são capazes de distanciar o público do foco de um texto primeiro que passa sob os holofotes do palco para pequenos acontecimentos na penumbra, causando porosidades entre cena e não cena.

Gerar aparições e quebras numa obra pode ocorrer em diversos níveis. Um primeiro nível estaria num universo que se aproxima do absurdo dadaísta. A assimilação de imagens, objetos, ações e estados que estão aparentemente desconexos força o leitor a buscar uma teia

de entendimento própria: “por que aquele objeto pareceu ali?”, “o que isso tem a ver com aquilo?”. Essa sensação de tentar resolver a profusão de desconexões gera um “nó-criativo”[77] na leitura do público.

No trabalho do CoMteMpu’s, pode-se perceber que essa quebra abrupta pode ser apresentada tanto no processo de recepção quanto na execução da ação em diversas obras. Quanto a quebra abrupta no processo de recepção, podemos destacar a intervenção *Out-doors 2* (2008), na qual os *Zezas* se colocam numa placa de *outdoor* numa avenida movimentada da cidade. Basicamente a ação em frente à placa é um exagero de exibição corporal. Os *Zezas* se exibem, retorcem e exageram na comunicação com o público transeunte, colocando o corpo como um produto da placa publicitária. Em alguns momentos, as poses em frente à placa remetem de forma satirizada aos modelos de campanhas publicitárias.

Ao passo que a ação em frente à placa se desenrola, Milianie Matos se coloca embaixo, na via por onde passam transeuntes e carros. Numa mão, Matos carrega uma placa amarela onde está escrito em preto “FAÇA A SUA PARTE!”, e, na outra mão, carrega uma cesta de ovos de galinha. A ação dela é oferecer os ovos aos transeuntes, incentivando-os a tomar uma atitude: Matos indica aos transeuntes que se quiserem lançar os ovos nos outros *Zezas* em frente a placa, que se sintam à vontade.

Nas vezes em que foi realizada a intervenção, alguns transeuntes paravam e perguntavam o que estava acontecendo, e demoravam a tomar a atitude: “Para quê jogar o ovo?”, “Por que se mover?”, “O que está acontecendo?”, eram as perguntas, em geral. Outros rapidamente entendiam e reagiam, ou pelo prazer da experiência, ou por ter visto algum outro transeunte fazer e ficar no desejo de realizar a ação, fazer parte da intervenção. A ação chamava tanto a atenção dos que passavam que carros chegavam a parar na via e perguntar se podiam jogar os ovos. Outros gritavam: “Seus loucos! Vão procurar o que fazer!”. E assim, cada um ia fazendo a sua parte na obra.

Nesse caso aqui descrito, aponto um exemplo claro de um objeto gerar a quebra na recepção-ação do público modificando o ambiente passivo da intervenção. Nesse caso, a quebra abrupta está mais presente na ação do transeunte que sai do seu estado cotidiano comum para se entregar ao absurdo de participar de uma saraivada chuva de ovos em frente a uma placa de *outdoor*.

Outra possibilidade de aparição e quebra na *Dança Frouxa*, pode ser percebida no espetáculo *Safo* (2009). Logo no início do espetáculo o público é convidado a entrar num

---

[77] A concepção de nó-criativo será tratada mais adiante.

ambiente de extrema tensão. A tensão é causada pelo clima da cena inicial que acompanha uma trilha repetitiva e hipnotizante, uma luz em penumbra, verde e lilás, ao passo que Eros se desloca no palco todo encurvado, deixando somente uma de suas mãos à mostra, caminhando em direção a boca de cena. Outro foco de luz recorta o passo a passo da mão. A cena é bem lenta e a mão parece caminhar sozinha se metamorfoseando ao ponto de seus dedos se tornarem pernas e braços. A visão é de um "corpo-mão" que arrasta outro corpo encurvado no piso, e a poesia vai se construindo com os passos dos dedos sobre o solo.

Ao chegar no limite da boca de cena, Eros Ferreira se levanta e rapidamente inicia uma correria no palco: a trilha sonora troca para uma cumbia[78] retorcida, eu entro correndo em direção a Ferreira e me atiro sobre o seu corpo; Iara Sales entra segurando o pescoço de Mariana Gottschalk com os dois braços cruzados como um alicate, rodopia manipulando Gottschalk pelo pescoço e a lança, no impulso do rodopio, para o fundo do palco. A cena ganha um estado repentino de tensão acelerada e rapidamente, surge no palco um vapor de extintor de incêndio de CO_2, pressionado por Natália Matos em cima do outros *Zezas*, tudo ao mesmo tempo. A iluminação dá um *blackout* e Matos, no escuro, lança sobre o público uma porção de traques de massa[79], estourando em alguns expectadores. Acendem-se as luzes do palco e damos continuidade a outras cenas.

Diferente de *Out-doors 2*, nesse último caso descrito, as quebras aparecem pelo surgimento de elementos e quebras de ações rapidamente: a mudança de clima (luz e trilha sonora), descontrole do movimento corporal, extintor de incêndio, *blackout*, traques de massa. A aparição repentina desses elementos causa quebras tanto na leitura quanto na execução da cena, exigindo um esforço maior dos *Zezas* e de toda ambientação da obra para a criação da catarse no público. Aqui é necessário um deslocamento da plateia para um estado de suspensão gerado pelo acompanhamento da mão que caminha no palco, seguido, subitamente, de uma profusão de aparecimentos de outros elementos distantes do estado de suspensão, gerando talhos na poesia escrita pela mão. Além disso, o corpo dos *Zezas* sai de um estado de extrema calmaria para uma profusão de descontroles corporais no palco. Nesse caso, portanto, vemos um nível de codependência entre aparição inesperada e quebra abrupta.

As aparições inesperadas e quebras abruptas, desveladas em imagens e ações em cena, constituem um reflexo do próprio processo criativo e da construção dramatúrgica da *Dança Frouxa*. Tomando como ilustração o painel de livre associação, já citado

---

[78] Ritmo musical do pacífico latino-americano, conhecido pelo seu forte som de marimbas, tambores e *swing* contagiantes de festas e celebrações;

[79] Bombas de São João. O efeito do estalo é causado pelo impacto do traque no solo. Esse tipo de bomba não oferece risco às pessoas, sendo utilizada inclusive por crianças a partir de 03 anos.

anteriormente, como estratégia do acesso ao imaginário dos *Zezas*, a aparição inesperada seria uma espécie de jogo absurdo de conexões e livre associações de ideias, imagens e memórias.

O jogo de aparições inesperadas em cena contribui então para um dinamismo na dança abrindo possibilidades de desencadeamento de outras imagens, movimentos e ações, deslocando a leitura do público sobre elas. As múltiplas aparições e quebras abruptas no espetáculo provocam uma leitura ativa do público, que a todo tempo tem de lidar com informações distanciadas da aparente cena primeira ou, como se diria em cinema, do "primeiro plano". Porém, seria um erro achar que esses deslocamentos apenas funcionam como digressões da obra em um mero jogo de distanciamento que afasta o texto primeiro do texto segundo. Sobre isso, Foucault (1998, p. 25) nos alerta:

> Por ora gostaria de me limitar a indicar que no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiro e texto segundo, desempenha dois papéis que são solidários. Por um lado permite construir (e indefinidamente) novos discursos: sua permanência, seu estatuto de discurso sempre realizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funde uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro.

A partir dessa perspectiva de Foucault, podemos inferir que é nesse jogo de negociar texto primeiro e texto segundo, foco de importância num ou noutro, que vão acontecendo confusões, rasuras, ruídos e talhos na leitura do público sobre a obra, e que são o próprio discurso da obra. O jogo de tentar resolver os problemas - "jogar ou não jogar o ovo?", "para quê o ovo?", "por quê?", "o que tá acontecendo?" -, assim como o susto diante a aparição inesperada, é que cria um "nó-criativo" no público. Na ação de atar e desatar o "nó" borra-se público e obra, abandonando-se o papel de espectador passivo para o lugar de coautor, seja lançando o ovo sobre os *Zezas*, seja reagindo ao susto e se indignando com os fatos e comentando com o outro da cadeira ao lado.

A criação desses ruídos presentes na obra não deve ser entendida como desnível, e sim como a própria obra. Numa concepção *frouxa* de Dança, o excesso de informação é uma tentativa de abarcar a infinidade de possibilidades abertas pelo *arrivant* da desconstrução. Não há uma preocupação de que essas portas que se abrem sejam afirmação de uma temática central da obra. O desafio da desconstrução está justamente na criação desse movimento de disseminação e não retorno a uma estrutura ou programa de entendimento.

Mais do que certos do que foi apreciado, o público fruidor da *Dança Frouxa* deve sair perturbado e confuso com o estranhamento que salta do palco e o contamina. Como o

público, não vejo somente formas e articulações estranhas no palco. O estranhamento está em meu corpo, nas minhas formas de compreensão ou até mesmo de dissonância entre as concepções de mundo e criação de outras realidades que o afrouxamenrto nos sugere.

Nessa perspectiva, uma das estratégias para afrouxar o pensar-fazer do processo de recepção entre público e obra que o CoMteMpu's vem utilizando é o que chamo de "nó-criativo" que será explicada a seguir.

4.1.6 Entre o atar e o desatar do nó-criativo: a recepção frouxa

A noção de nó-criativo é mais uma concepção de partilhamento e codependência entre público e obra. Um nó-criativo lida com a compreensão da obra, ou melhor, a recepção do público diante da obra. Trata-se de um jogo de probabilidades no qual os *Zezas* tentam complexificar, gerar ambiguidade e, se não, confundir a recepção/ação da obra. Os nós-criativos podem ser estabelecidos por analogia, citação, associação e choque entre ideias diretas e absurdas. Essa concepção ainda cruza com a noção de Ironia e Subversão que o *Zeza* lida, já tratado no item 4.14, porém, para diferenciar essas duas recorrências, inicialmente, irei ilustrar o nó-criativo a partir de uma relação entre a escrita acadêmica e a coreografia.

Um grande desafio para qualquer pesquisador acadêmico é fazer uma escrita participativa entre o enunciador (escritor) e o leitor (aquele que lê – que poderá ser ele mesmo em um segundo momento). Essa escrita participativa somente é possível quando o texto se mune de dispositivos de percepções e metáforas, que acionem o leitor e o faça entrar numa ação imaginante. São esses dispositivos que chamo aqui de "nó-criativo" (ou nócriativo?, pois depois das novas regras ortográficas[80] sobre a supressão do hífen, até os neologismos ficarão ainda mais complicados de se articular).

O nó-criativo pode ser facilmente reconhecível numa fruição coreográfica, por exemplo. Muito provavelmente porque se trata de um processo de recepção de uma criAção artística e essa não depende de aprovações ou de um programa pré-concebido para existir como tal. A recepção da obra de arte, nesse caso, coreografia, **não** precisa responder a um conjunto de normas pré-estabelecidas. A recepção da obra de arte se dá no ato presente que Pareyson (1997, p. 217) entende como a intrínseca relação entre execução da obra e a obra

[80] Novo acordo ortográfico da língua portuguesa, entrado em vigor em 01 de janeiro de 2009. Esse novo acordo estabelece uma série de novas regras para a utilização e não utilização do hífen.

per si: “ela [a execução da obra] não se contenta com *recordar* a obra mas quer, antes, *ser* a própria obra na plenitude da sua realidade sensível e espiritual, e também não se contenta com ser uma *cópia* dela, mas quer, antes, ser a *realidade plena e viva* da obra”.

Ou seja, a leitura de uma dança passará necessariamente pela experiência do tempo presente: ato que não é representável em nenhuma outra forma possível senão o próprio ato. Não adianta falar sobre o que trata a dança; sua interpretação e juízo estético somente poderão ser constituídos após experiência do ato presente da obra.

Já numa escrita acadêmica, numa dissertação de mestrado como esta, o processo de recepção está diretamente dependente de regras e aprovações (qualificação, defesa, publicação) *a priori*. Nesse caso, espera-se uma escrita e uma leitura mais objetiva e efetiva possível. Para isso, acordos e consensos entre texto e leitura são fundamentais. Aquele que escreve um texto acadêmico deve estar preso a essa relação. Nesse caso, a criação de nó-criativo – que aqui pode ser entendido como espaçamento para uma leitura intencionalmente ambígua – num texto acadêmico é quase que contraditório a função do próprio texto. Sob uma perspectiva tradicional, o texto acadêmico deve obedecer às normas de clareza, coesão e coerência.

Porém, criar um nó-criativo num texto pode ajudar ao leitor a perceber o texto de outra forma, que poderá fugir a essas mesmas noções de clareza, coesão e coerência. Essa experiência ativa percepções que estão para além das palavras grafadas no papel, mas que atingem o imaginário do leitor e constroem um texto segundo que escapa a intencionalidade do autor. Esse processo é similar ao processo de escolhas de citações e comentários que o autor decide incluir no seu texto. No caso do nó-criativo, a intenção é criar um espaçamento para que aquele que lê possa acionar outros textos segundos, fazendo-os parte da experiência de recepção que se segue durante a leitura.

Como já dito por Foucault (1998), esses desníveis [citações, comentários, nós-criativos] entre texto primeiro e segundo desempenham “papéis solidários e fundamentais” no processo de leitura e compreensão, pois ampliam a experiência de recepção. Da mesma maneira, podemos ilustrar o nó-criativo pelas *aporias* trazidas pelos textos desconstrutivos de Derrida que provocam deslocamentos na percepção de quem lê, abrindo a uma infinidade de interpretações para a leitura de um texto. Tanto o desnível foucaultiniano quanto as aporias derridarianas traduzem a experiência do nó-criativo que aqui busco defender como recorrência da *Dança Frouxa*.

Mas, veja bem, caro-você-outro que lê este texto: quanto ao fazer coreográfico, eu disse que o nó-criativo é facilmente reconhecível, mas não facilmente executável. Numa

coreografia, nós(-)criativos[81] são mais complexos que definir o hífen do termo (ter ou não ter hífen). No caso de um texto que segue a regra ortográfica, somente é preciso ler a regra e já saberemos se é possível usar ou não usar hífen para uma escritura "correta", sob tais regras. Para criar uma ambiguidade – nó(-)criativo – quanto a essa questão, basta estar munido dessas regras, para aceitá-las ou subvertê-las.

Numa criAção artística de dança, em que não há necessidade da existência de uma regra *a priori* que garantam uma comunicação, o nó(-)criativo pode simplesmente não funcionar às vistas de seu criador quanto a sua intencionalidade, somente pelo fato de esta depender totalmente do *ato*, execução da obra, que, por sua vez, depende da recepção de quem assiste. Isso ainda é decorrência da efemeridade da dança. Assim, um nó-criativo em Dança é um desafio a qualquer criador, pois esse não possui um manual de regras previamente acordado de como deve ser executada sua criAção. Caso houvesse qualquer desnível ou transitoriedade dessas regras isso seria rapidamente acessado pelo público que também acordaria o uso ou desuso das mesmas regras.

O nó(-)criativo em uma cena pode se estabelecer ao passo que aquele que testemunha a obra não consegue estabelecer conexões, e sim conflitos, estranhamentos e dissonâncias na comunicação com a obra e intencionalidade(s) do criador. Isso é possível porque um nó(-)criativo numa dada experiência estética pode se dar também pela negação à própria obra, para além das intenções ou autorias do artista.

No caso da escrita alfabética e acadêmica – texto como essa dissertação de mestrado –, se você (leitor) não tem a informação sobre as mudanças ortográficas, nem eu (escritor) as coloco claramente sob códigos reconhecíveis em nossa comunicação (como idioma, representação gráfica, etc), ou se você nunca parou para pensar sobre isso, nem mesmo durante esse momento de leitura, todo meu esforço em criar um nó-criativo sobre um "hífen", por exemplo, simplesmente não funcionará. Toda a escrita feita sobre essa questão soará como supérflua na leitura do texto. Se essa for também a opinião de toda uma comunidade acadêmica, esse texto simplesmente não existirá na academia e desaparecerá dessa dissertação.

Para a concepção de Arte que aqui trabalho, o supérfluo, o dispensável e o desnível podem ser grandes válvulas de acesso de complexidade de fruição de uma obra, dando ao seu leitor/fruidor caminhos tortuosos de recepção pelo estranhamento. Sobre a forma complicada

[81] Aqui coloco o hífen entre parênteses a fim de reafirmar a confusão entre ter ou não ter o hífen segundo as novas regras ortográficas.

de se referir às coisas, o professor Paulo Cesar Duque-Estrada (2004, p. 34) diz ser também uma característica específica da desconstrução, como vemos nessa passagem:

> Uma característica desse pensamento – que será priorizada aqui – é o deslocamento de ênfase que, do plano da formulação de questões e respostas, problemas e soluções, passa a recair sobre o plano das aporias, das contradições, dos investimentos arbitrários, das denegações, enfim, dos fatores de complicação de toda ordem que fazem parte, e que, para a desconstrução, *necessariamente* fazem parte da formulação de toda questão e toda resposta, de todo problema e toda solução. Tais fatores, na perspectiva de um tal pensamento, são partes integrantes, *constitutivas*, de toda e qualquer verdade.

Com essa afirmação, entendo que um turbilhão de nós-criativos numa ação artística – provocado por não acessos, ruídos, detalhes bobos, contradições, etc. – pode ser uma possível chave de fruição gerada pelo desejo de multiplicar a confusão na recepção, entendendo a compreensão para além do pragmatismo. Essa experiência é super recorrente na *Dança Frouxa*, sobretudo por essa lidar com a noção de *ato* político, criAção de imagens, festa e universo onírico, como sugerido por Artaud.

Essas noções levam a recepção da *Dança Frouxa* para uma dimensão que nos distancia ainda mais da estrutura logocêntrica. Se perguntássemos a um fruidor da *Dança Frouxa* sobre o que registrou da obra, no máximo, ele conseguiria descrever as imagens que lhes foram recorrentes, sensações durante a apreciação, desejos, etc. Mas, muito provavelmente, não saberia apontar o que há de "essencial", nem mesmo uma temática centralizadora na obra que lhe fez chegar a determinadas conclusões. Talvez porque a *Dança Frouxa*, como já vimos, é construída numa rede complexa de experiências coletivamente partilhadas na criAção das cenas. Comentar os tão pequenos detalhes descontextualizados da apreciação presencial soa como supérfluo.

A ideia de fazer da *Dança Frouxa* um *ato festivo* torna aquele que assiste cúmplice, testemunha do *ato*, se não, agente da própria ação. Ao fruidor é requisitada uma postura ativa durante a execução da obra. Certos momentos, o grau de imersão é tão intenso que o público sente-se à vontade para tomar atitudes e participar diretamente da construção das cenas. Isso se dá devido ao próprio deslocamento do seu papel tradicional de mero apreciador. Num ato festivo, como nos disse Artaud, e aqui repito, "não há nada para ser visto". Objetos, imagens, cenas e ações diversas aparecem de forma tão coletivamente experenciada que o público se vê num lugar de ambiguidade: atar e desatar a compreensão. Um estado de dúvida e confusão (nó) que abre à percepção da obra e a leva para um campo de des-apropriação, inventividade e individualidade (criatividade). A experiência é única e partilhada no ato presente.

No caso da *Dança Frouxa*, isso ocorre porque essa faz questão de lidar e declarar referencias de memória e do imaginário coletivos (por vezes local e por vezes global), ou também por lidar com o extravasamento sensorial entre obra e público: a obra sai do distanciamento do palco e toca diretamente na *pele* de quem a vê. A *Dança Frouxa* faz o público reagir, participar do ato, como no caso da cena do casamento em *Safo* (2009), já citada anteriormente, em que o público *per si* inicia estourar os balões verdes que caem sobre suas cabeças ajudando na construção de sonoridades da obra e da própria ação que se segue. Nesse caso, o público não está ali para ver a cena, mas, sim, agir sobre ela.

A concepção de geração de nó-criativo leva a recepção da obra a se reverter em pura experiência-ato. Mais que somente assistir, o nó-criativo na *Dança Frouxa* demanda a experiência da recepção ativa, incitada por diversos dispositivos, como desníveis, citações, analogias absurdas e até certa violação entres os espaços da cena e não cena. Esses dispositivos são utilizados de maneiras efêmeras e simultâneas, desconstruídos pela relação deles com as outras partes que compõe o ato cênico.

Fotografia 9 Grupo CoMteMpu's em *Aglomerado* no Projeto Quarta que Dança da FUNCEB 2009/2010.
Fonte: Gabriel Guerra, 2010.

Para que percebamos esses dispositivos, vou analisar a intervenção urbana *Aglomerado (2008/ 2010).* A obra compõe parte do projeto CPOC e foi realizada em duas versões, uma na cidade de Santiago de Cali (Colômbia), em 2008, e outra em Salvador (Brasil), em 2010, essa última através do projeto Quarta que Dança da FUNCEB. A intervenção se dá numa ação bem simples: "criar uma procissão em prol do nada". Para melhor entender a concepção do trabalho, transcrevo um trecho do *release* criado pelo CoMteMpu's e veiculado durante o Quarta que Dança, em Salvador:

> A ação se dá pela criação de **uma procissão de em prol do nada,** onde um aglomerado de pessoas caminha reunido, gerando uma curiosidade aos transeuntes: *por que as pessoas acompanham a procissão?*Na busca de responder a esta

> pergunta-chave, outros se juntam ao Aglomerado em ação. Os *Zezas* entrecruzam signos e elementos da cultura local e global, chocando referenciais estéticos e políticos, o que cria uma cadeia simbólica dessacralizadora da imagem do corpo, da massa urbana, da tradição e imaginário popular. [82]

A versão realizada em Salvador aconteceu no dia 19 de maio de 2010, saindo da porta do Shopping Center Lapa, localizado na Av. Sete de Setembro, em direção a Igreja de São Francisco, uma das igrejas mais ricas do Brasil, construída no século XVIII, no Pelourinho. A ação dos *Zezas* foi composta de uma caminhada em aglomerado carregando um andor que tinha um corpo semidesnudo (de Natália Matos) em cima, o qual usava uma macabra máscara da caveira do Mickey Mouse – personagem midiático do Walt Disney. A imagem ainda é completada por balões coloridos de hélio, alguns amarrados na estrutura do andor e outros segurados pelos outros *Zezas* que acompanham a procissão.

Os *Zezas* se apresentam em estados, movimentos e gestos blasés e, por vezes, indolentes. Agem como querem, sem precisar respeitar nenhum programa pré-estabelecido de comportamento. Basta cumprir a ação: fazer uma procissão em prol do nada. Por vezes, os *Zezas* até conversavam com os transeuntes das ruas que se aproximavam para perguntar o que estava acontecendo.

Além da presença de Aristina, que foi carregada por Matos, a versão baiana ainda ganhou elementos da cultura local como a presença das fitas do Senhor do Bonfim amarradas ao longo do andor e estampadas na calça de um dos *Zezas*. Somam-se ainda uma camiseta vermelha, vestida por mim, na qual vinha estampado o termo "Tropicália" e uma outra, preta estampada com o termo terrrorista, vestida por Lincoln.

Além disso, outros elementos eram comprados no comércio popular por onde os *Zezas* passavam, elementos estes que tinha alguma relação direta ou absurda com o imaginário da procissão, como: flores de plástico, para ornamentar o andor; cafezinho para os minutos de pausa e cerveja para refrescar-se do calor; e uma calcinha vermelha de renda, comprada na mão de um ambulante e que foi colocada entre as pernas de Matos, criando válvulas de acesso para um universo de libido.

Algumas dessas ações haviam sido programadas anteriormente a execução da obra, outras ocorreram no ato cênico. Até mesmo as ações que estavam programadas anteriormente dependiam muito do momento de execução, como no caso de um possível banho de pipoca que não ocorreu, pois não houve, naquele dia, nenhum carrinho de pipoqueiro ao longo do

---

[82] COMTEMPU'S in FUNCEB, 2010, p. 20.

trajeto. Por sua vez, a compra da calcinha vermelha não havia sido pensada anteriormente. Foi um dispositivo que emergiu ao passo da experiência-ato de *Aglomerado*.

Sobre a recepção da intervenção, publicamos no blog Zezolândia o seguinte texto:

> A procissão não é algo distante a vida daquelas pessoas que estavam no percurso da Av. Sete ao Pelourinho. Por essas mesmas ruas, freqüentemente, vemos passar passeatas sindicalistas, partidos políticos, carnaval, parada gay, entre outros movimentos sociais diversos. Aglomerar-se em prol de qualquer coisa é parte da cotidianeidade daquelas ruas. Porém aglomerar-se em prol do nada parece criar um deslocamento ainda mais atrativo, nem que seja pela simples curiosidade de perguntar: *por que esse povo tá andando junto, carregando essa alegoria? É o que que vcs estão reivindicando?* Ou ainda os mais intimamente envolvidos: *ela perdeu o filho foi? qual milagre que essa santa faz? Onde que tá a cabeça do corpo?*(frases proferidas por alguns transeuntes que passavam no momento da intervenção)[83]

Nesse relato, podemos perceber que o nó-criativo se ata e desata com o choque de referências político-culturais (populares e midiáticos), presentes em estampas de roupas e elementos carregados, que se misturam ao cotidiano das ruas de Salvador e imaginário nelas encarnado. É nesses choques e entrecruzamentos de imagens, ações e significados que *Aglomerado* constrói nós-criativos provocadores de perguntas que dessacralizam e, por vezes, subvertem a imagem-corpo, a massa urbana, a cultura e o imaginário popular.

Fotografia 10 *Aglomerado* passando ao lado do mercado informal popular na Av. Sete de Setembro.
Fonte: Gabriel Guerra, 2010

[83] COMTEMPU'S. E o aglomerado passou. **Zezolândia:** O blog do Grupo CoMteMpu's**,** Salvador, 21 maio 2009. Disponível em: <www.zezolandia.blogspot.com >.

Em Salvador, *Aglomerado* proporcionou momentos de extremo envolvimento entre público e obra. Pessoas gritavam e riam em voz alta. Alguns chegaram a cantar em coro trechos de uma música de carnaval, fazendo referência a Matos que passava carregada: "toda boa, toda boa, ela é toda boa... Ai, Ai, Ela é toda boa! (...)". Em outro trecho da caminhada, um senhor que passava levando um carrinho de mão se atirou ao solo, cumprimentando o andor gritando "Ajaiô! Ajaiô!", fazendo referência ao grito nagô dos Filhos de Gandhi – bloco afro de carnaval de Salvador que todo ano faz uma grande procissão pela Av. Sete de Setembro, entrecruzando religião e festa.

> Fazendo uma breve comparação entre a versão *caleña* (2008, Cali - Colômbia) e a versão baiana vemos o quanto Aglomerado parece dialogar mais com o nosso imaginário coletivo local. Em Cali, Aglomerado passou quase que ileso pelas ruas. Ninguém se aproximou pra acompanhar a procissão, a não ser nossos os próprios amigos colombianos que já sabiam da ação e foram acompanhar a caminhada. Aqueles poucos que se aproximaram vieram mais com o tom de estranhamento ou até mesmo de controle, como o caso da Polícia Nacional Colombiana que nos cercou a todo tempo, com medo de estourarmos alguma coisa (devia ser, rs).
> Já em Salvador, o povo parava pra perguntar, cumprimentar, ou até mesmo sugerir um corpo aberto a devoção - *que milagre ela faz?*** - como se dissesse: *eu posso crer nela também? Qualquer coisa, estamos aí!* [84]

Podemos dizer que essas reações dos transeuntes surgem justamente como uma estratégia de resolução do nó-criativo: atar e desatar. Os dispositivos de choque, analogia e citação que *Aglomerado* se utilizava (presentes nas imagens tropicália, Mickey Mouse, caveira, universo infantil, religiosidade, festa, etc.) afetavam diretamente os transeuntes das ruas. Ao mesmo tempo em que eles se sentiam afetados eles afetavam a obra, seja proferindo discursos, acompanhando o aglomerado, gritando, cantando, tirando fotos e fazendo perguntas para tentar desatar o nó que a intervenção causava.

Na tentativa de desatar o nó, os transeuntes ajudavam a ampliar o grau de complexidade do Aglomerado que passava, atando outros nós. Ao mesmo passo, a comunicação entre público e obra se tornava cada vez mais ruidosa, evidenciando o ato como pura experiência, não havendo o que se ver, mas, sim, participar, sentir. É nesse atar e desatar de nós-criativos que a concepção da *Dança Frouxa* transita e se abre a inventividade.

---

[84] COMTEMPU'S. E o aglomerado passou. **Zezolândia:** O blog do Grupo CoMteMpu's**,** Salvador, 21 maio 2009. Disponível em: <www.zezolandia.blogspot.com >.

No caso de Aglomerado, é possível afirmar que não bastava somente um grupo de pessoas caminharem juntas pelas ruas para que nós-criativos se estabelecessem ao acaso. Foi preciso criar imagens, ações, fazer citações e deslocamentos que atingissem o coletivo (público e obra), ao passo de fazer chocar referências que provocaram uma reação (afeição) do transeunte. Ou seja, apesar do ruído estar presente em qualquer ato comunicativo, na *Dança Frouxa* ele é entendido como necessário, e por isso deve ser incitado, forjado e manipulado para que o envolvimento aconteça e dê a obra um caráter de ato festivo partilhado.

Fotografia 11 *Aglomerado* em frente a Igreja de São Francisco no Pelourinho
Fonte: Gabriel Guerra, 2010

É por esse motivo que a *Dança Frouxa* tende a lidar com um excesso de informação. Mais que delimitar o que deverá ser visto ou apresentado, os *Zezas* buscam afrouxar e fazer a recepção imexplodir. Os mesmos estilhaços que afetam tanto o público quanto os próprios *Zezas* num dado momento ou dia de apresentação/execução da obra podem num futuro não obter êxito, passar ilesos. Mesmo assim, a obra se concretizará, acessará outras vias, estilhaçará outros afeitos devido à variedade de experiências/informações com que ela joga. Seja por dispositivos previamente pensados, seja por aqueles surgidos durante o *ato*, podemos dizer que um dos maiores desafios do *Zeza* em sua *Dança Frouxa* está na criAção de nós-criativos.

4.2 O RISCO DO ESTAR FROUXO: POR UMA POSTURA ARTÍSTICO-POLÍTICO-COTIDIANA

Todas as situações-recorrências tratadas no item anterior nos apresentam uma proposição em dança arriscada. Seja na instabilidade do jogo de acaso, na constituição de diálogos irônicos, nós-criativos, des-apropriação de memórias individuais e coletivas, a *Dança Frouxa* nos apresenta a possibilidade de poder vir a falhar. Por mais que os *Zezas* se dediquem a um estudo aprofundado, intensifiquem ensaios e encontros, suas preocupações nunca vão ser a de atender a um determinado padrão, e sim sempre tangenciarão o "estar frouxo". Devido a essa postura, a própria constituição da *Dança Frouxa* pode, conscientemente, não corresponder ao esperado.

O risco de estar frouxo traz consigo muitos ganhos ao pensar-fazer da Dança, porém também acarretam alguns problemas. O primeiro deles está relacionado à expectativa dos próprios *Zezas*. Por mais que esses estejam mergulhados no *continuum* processo da *Dança Frouxa*, ainda assim não podemos esquecer que todos convivem numa estrutura social pós-colonial baseada em cânones, ideais e padrões universalizantes. Estar dentro ou fora desses padrões nos coloca a mercê desse sistema. Por isso, os padrões encarnados, por vezes, geram conflitos nos próprios *Zezas* pelo fato do CoMteMpu's e sua *Dança Frouxa* não pertencer a uma suposta elite da Dança brasileira. Por mais que pensemos em nos distender do padrão dessa suposta elite, ainda assim estamos todos à mercê das leis hegemônicas da estética e do mercado, também dominadas por essa elite.

Para se produzir um trabalho no Grupo CoMteMpu's, como tudo no mundo capitalista neoliberal, o investimento financeiro é ainda um grande lapidador do processo artístico. Na sua trajetória, o grupo sempre produziu trabalhos em sua [suposta] marginalidade condicionada, aproveitando brechas dentro do sistema para se manter em atividade. Muitos dos trabalhos aqui analisados, por exemplo, foram produzidos sem apoios externos (patrocinadores, leis de fomento, instituições, entre outros *marchands*) e somente existiram devido à vontade de produzir dos *Zezas.* Com uma dita popular "cara-de-pau", os *Zezas* ainda assim se reúnem para colar uma pessoa na parede com fita crepe, atirar ovos numa placa de *out doors*, ou, ainda, simplesmente invadir as ruas da cidade provocando deslocamentos no imaginário popular, mesmo sem as âncoras de garantia institucional.

Essa situação do CoMteMpu's se deve tanto pelo fato da desvalorização da arte brasileira frente ao crescimento do capitalismo tardio que sofremos, quanto pelo fato da

própria *Dança Frouxa* não atender, mas talvez negociar de forma perigosa e irônica, com os padrões determinados pelos *marchands*. Em alguns trabalhos do grupo, podemos perceber que o jogo de ironia do *Zeza* chega por diversas vezes a alfinetar essa estrutura. Seja em cena, nas reuniões com a classe artística, ou em textos publicados, os *Zezas* citam ironicamente os grandes nomes da Dança brasileira (artistas, pesquisadores e instituições), fazendo uma zombaria com a sua própria [suposta] condição marginal. Essa aparente agressividade soa às vezes como reacionária à estrutura, mas, na verdade, como toda zombaria, a postura do *Zeza* quer brincar, reverter a experiência da *Dança Frouxa* e da vida cotidiana à possibilidade de perder, de dar errado, como num jogo.

É preciso levar em consideração que essa é uma leitura distanciada, que aqui faço como pesquisador. Como artista em cena também me frustrou várias vezes, ao sair da apresentação de *Safo* (2009), por exemplo, ver o público atônito ou até mesmo resmungando da obra, e os críticos tecendo uma leitura negativista ou até mesmo apocalíptica sobre o trabalho. Mesmo sabendo que essas reações já eram esperadas devido ao alto grau de ironia e subversão que o espetáculo propõe, ainda assim, não somente eu, mas todos nós *Zezas*, em algum momento, paramos para nos perguntar para onde esse risco nos levaria: por quanto tempo nos manteremos em conflito? Como temos conseguido sobreviver?

É claro que essas perguntas são da ordem do *impossível* que nos traz a Derrida novamente. Não se trata de saber respondê-las, mas de sempre se colocar em zona de conflito, em *continuum* processo, para vivenciá-las entre o desafio e o desejo criativo.

São essas grandes dúvidas e seu caráter de *impossibilidade* de resposta que tencionam a relação da *Dança Frouxa* com a questão política trazida pelos estudos pós-coloniais. Aqueles que desejam o garantido e o sucesso fácil não devem optar por trilhar esse caminho, pois a condição de estar em zona de conflito nos remete ao espaçamento do entre, que nem pretende deflagrar uma aceitação ao sistema nem se salvar dele. Como nos disse Bhabha, e aqui repito, a postura pós-colonial é "uma prática desconfortável, pertubadora, de sobrevivência e suplementariedade". Não se trata de uma escolha, mas, sim, de uma condição.

Nesse sentido, nos adverte Milton Santos (2008, p. 24):

> A tarefa da renovação da ciência [e aqui poderíamos ler Arte] sempre equivaleu à tarefa da renovação das formas de pensar da sociedade e isso, em nossos dias, é talvez ainda mais válido do que no tempo de Galileu. Qualquer tentativa de renovar uma ciência [Arte] para que ela se adapte ao real vai encontrar um enorme acervo de obstáculos. Tais obstáculos são seguramente mais difíceis de transpor quando partem da própria profissão. De um lado, sua origem traz o selo do saber oficial, que funciona como um aval tanto mais poderoso quanto o erro é mais prolongado. De outro lado, há o risco de ferir suscetibilidades entre companheiros. Na verdade não

> basta dizer como Robert Lynd que este é um tempo crítico para as ciências sociais, não é um tempo para cortesias.

A desconstrução sugerida pela *Dança Frouxa* do CoMteMpu's, nos coloca, portanto, nessa zona de conflito, trazendo demandas que ultrapassam as barreiras do palco e nos levam a uma postura artístico-político-cotidiana. Ao se permitir lidar com esse tipo de organização conflituosa, é preciso saber lidar também com o perigo de permanecer em fronteira, com a não fixidez: nem falhar nem atender a expectativa, nem perder nem ganhar.

Sobre esse estado de fronteira e conflito político da postura pós-colonial, Stuart Hall (2003, p. 104-105) diz:

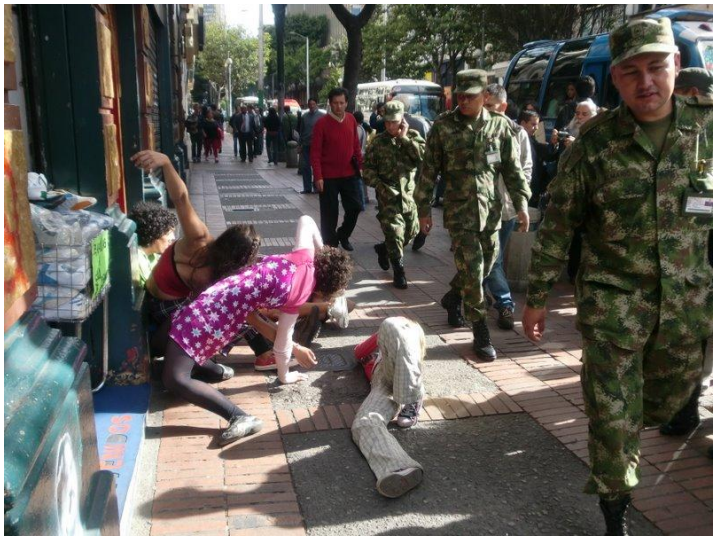
> Os "efeitos de fronteira" não são "gratuitos", mas construídos; conseqüentemente as posições políticas não são fixas, não se repetem de uma situação histórica a outra, nem de um teatro de antagonismos a outro, sempre "em seu lugar", em uma infinita interação. Isso não representa uma mudança da política enquanto "guerra de manobras" para um política enquanto "guerra de posições", conforme Gramsci decisivamente a mapeou no passado? Afinal, não estamos todos, de formas distintas e através de espaços conceituais diferentes (dos quais o pós-colonial definitivamente é um), buscando desesperadamente compreender o que significa fazer uma escolha política ética e se posicionar em um campo político necessariamente aberto e contingente? Ou entender que tipo de política resulta isso?

Essas questões levantadas por Hall (2003) nos ajudam a entender que a desconstrução em Dança e sua consequente postura pós-colonial lida com a *différance*, que aqui pode ser entendida como im-pura margem. Aqueles que decidem trabalhar nessa perspectiva necessariamente terão que saber lidar com a zona de conflito não a entendendo como "uma espécie de honra ao mérito", mas como uma condição. Seguindo Hall (2003, p. 108-109): "Ele [o pós-colonial] nos obriga a reler os binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural, destinadas a perturbar para sempre os binarismos culturais do tipo aqui/lá".

Ou seja, a postura pós-colonial vem solicitar do *Zeza* que veja o seu conflito como parte de seu discurso. Não se trata somente de assumi-lo em cena, mas transfigurá-lo para vida cotidiana, não superando as frustrações, mas as entendendo como rastros de seu processo de relacionar-se tanto artisticamente quanto politicamente, solicitando, portanto, uma postura artístico-político-cotidiana. Essa perspectiva nos dá a possibilidade de pensar ainda mais sobre o caráter intrínseco ético-político da desconstrução, que na Arte, mais especificamente, na Dança, propõe um pensar-fazer desterritorializado. A postura artístico-político-cotidiana não nos faz levantar bandeiras dentro do discurso da Dança, mas nos ajuda a entender a zona de conflito entre posições, abrindo a *Dança Frouxa* para a experiência do indecidível.

Essa concepção indica que a ***Zezação*** precisa deixar de ter horários e locais pré-estabelecidos para acontecer. É como converter a experiência artística em total experiência de vida, diariamente, deixando o cotidiano transitar em estado de hiper-realidade. Como já falei anteriormente, essa experiência hiper-real nada tem a ver com fuga da realidade, mas sim com o seu redimensionamento por se render ao risco de estar frouxo. Trata-se de tornar a vida uma zona de conflito entre ***ato político*** e ato festivo, e no caso sugerido pela *Dança Frouxa*, o corpo cotidiano socialmente polido se reverteria em *Zeza*: um desconstrutivo em potencial. Inverter, deslocar, disseminar, *forcener*, subverter, ironizar, brincar, falhar, desterritorializar-se e entregar-se ao espaçamento do *arrivant*, diariamente.

Um exemplo de como a *Dança Frouxa* torna-se um dispositivo direto de intervenção que transgride barreiras entre Arte, Política e cotidiano foi a realização da intervenção urbana *Out-doors 1* em Bogotá, durante o *7º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política*, organizado pela *New York University*, em 2009. Sobre a experiência, publicamos no Zezolândia:



Fotografia 12 *Out-doors 1* em Bogotá (Colômbia)
Fonte: Tiago Ribeito, 2009.

Out-doors 1 na Colômbia foi realmente um dispositivo detonador. Passamos 3 horas e meia realizando a intervenção na Carrera Septima, Bogotá, a todo tempo "miliciados". A decadência do nosso corpo-plastico-objeto-coisa (CPOC) em contraste à toda situação política colombiana e seus compostos (*desplazados*, violência urbana, guerrilhas, vigília militar, movimentos sociais, etc.) eram quase faísca, estopim e pólvora.[85]

Essas tensões/zonas de conflito entre Arte, Política e cotidiano sempre estiveram presentes em inúmeros movimentos de vanguarda: a *Judson Church Theater*, a Tropicália, a *Live Art*, os Situacionistas, entre outros movimentos, todos buscaram mecanismos para sobreviver a e multiplicar a zona de conflito. Alguns desses movimentos deixaram de existir, outros saíram da posição de conflito e tornaram-se modismos, cooptados pelo sistema que

[85] COMTEMPU'S. Nostalgia ou não "mais(...)". **Zezolândia:** O blog do Grupo CoMteMpu's**,** Salvador, 24 mar. 2009. Disponível em: <www.zezolandia.blogspot.com >.

tanto criticaram. Sendo assim, nos restam as perguntas: que mecanismos ou pistas a desconstrução e os estudos pós-coloniais podem dar a *Dança Frouxa* para permanecer em zona de conflito e manter seu caráter de *arrivant*? Quais outras configurações em Dança, ou outro objeto da cultura em geral, atualmente se mantém nessa zona? Quais suas estratégias?

No projeto *Safo*, o CoMteMpu's levantou essa mesma questão e chegou a apontar o poder paralelo do tráfico como um objeto cultural que consegue transitar de marginalidade a centro. Sempre imprevisível, o Tráfico sobrevive de forma agressiva frente ao sistema, ao mesmo tempo em que o corrói. Na Dança, poderíamos ainda pensar a prática do *funk* carioca que também sobrevive ao sistema e se apresenta como uma proposição altamente transgressiva a qualquer posicionamento moral e contingente. Cabe perguntar: o que esses objetos culturais podem trazer como experiência para *Dança Frouxa* que aqui nos propomos? Quais são os riscos que os artistas da Dança estão dispostos a enfrentar para se manter em *arrivant* sem que precisem nem cair numa experiência de violência social e reacionarismo nem mesmo cair em cooptação pelos rastros da herança colonial?

Responder essas questões demanda um estudo crítico e historicizado da relação intrínseca entre dança, desconstrução, cultura e sociedade, apontando essa pesquisa para uma continuidade de estudo posterior.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados dessa dissertação são frutos de um entrecruzamento de experiências e inquietações acadêmicas, artísticas e cotidianas – que podem ser, arbitrariamente, entendidas como o mesmo. Isso se deve tanto pelo fato de eu transitar pelos três universos quanto pelo fato dessa dissertação ter se tratado de uma Pesquisa-ação, onde sou tanto sujeito quanto parte do objeto pesquisado. Por isso mesmo, fica inviável separar sujeito, objeto, arte, vida e intelectualidade, e aqui se explica, mais uma vez, essa opção metodológica.

Ao mesmo tempo em que estive pensando sobre, estive fazendo sobre, tanto aqui na dissertação quanto na minha prática artística, objeto da pesquisa. Por isso, por ora, gostaria de afirmar que essa dissertação é entendida como um pensar-fazer. Nesse sentido, aponto como um dos principais resultados desse trabalho o aprofundamento também do pensar-fazer do Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo, que se complexificou, se modificou e se propôs a ser contaminador e contaminado, e, por isso, compartilho a autoria dessa dissertação. Sem os espaços de criação, troca, análise e experimentação entre mim e os outros *Zezas* seria impossível chegar a esse material aqui apresentado.

Ainda sobre a questão metodológica da Pesquisa-ação, outro ponto importante a se levantar é quanto ao desafio do pesquisador que se lança a investigar por esse campo. Ao transitar entre sujeito e objeto da investigação, ao mesmo tempo em que tive acesso a informações privilegiadas, frutos de minha experiência íntima com o objeto, também encontrei uma série de dificuldades em balizar meu campo de atuação: nem ser distanciado demais nem íntimo demais. Ao longo dos argumentos dessa dissertação, procurei então (re)olhar o que há de íntimo e distanciado em minha relação com o CoMteMpu's, criando uma escrita performativa condizente também ao pensamento desconstrutivo.

Na Parte 1 da dissertação, trago como referência o professor Bennington, que nos alertou para o caráter de des-apropriação da leitura/escrita desconstrutiva. Nessa concepção

pude quebrar certos mitos sobre a escrita como um posicionamento ético purista, trazendo para o entendimento de que todo o conceito de ética passa por certo perjúrio anterior, construção arbitrária de sentido. Sendo assim, a leitura/escrita de qualquer conceito necessariamente passará também por essa fase de des-apropriação. Aquele que lê e escreve sobre um determinado conceito ou objeto qualquer, necessariamente, está se entregando a um processo de inventividade do conceito, e, portanto, de sua desconstrução (des-apropriação). A preocupação do agente desconstrutivo, portanto, não está em traduzir, transcrever ou apropriar-se de forma fiel do texto primeiro, mas, sim, no caráter de justiça à alteridade, que segundo Derrida é indesconstrutível e não está preso a um programa político pré-definido.

Ou seja, ao me ver como sujeito e objeto dessa pesquisa, numa perspectiva desconstrutiva, não me preocupei em ser fiel a todos os preceitos e desejos do Grupo CoMteMpu's. Muitas informações que aqui foram escritas surgiram *pari passu* a pesquisa do grupo, não sendo possível determinar quem iniciou o movimento primeiro. Essa concepção ainda nos livra do perjúrio de fidelidade e abre margem para vermos essa pesquisa como parte das produções de seu objeto e por isso se permite inventá-lo, traí-lo, fazê-lo sangrar, a cada linha escrita e a cada espaçamento.

Nesse sentido, busquei sempre que possível apresentar outras vozes do objeto, trazendo comentários e texto do blog Zezolândia, citações, vídeos, fotos, músicas, entre outros, não somente para ilustrar o texto, mas para que o leitor pudesse também entrar num processo de des-apropriação, fazendo suas próprias análises e dialogando de forma ativa com o texto que aqui se segue. Essa perspectiva dá margem também a entender essa dissertação como uma possibilidade de produção artística, não somente por ter a participação direta do objeto envolvido, mas também porque sugere um espaçamento de inventividade, recepção e juízo estético no ato de escrita/leitura.

Assim, mais uma vez, deflagro aqui nessa opção de escrita desconstrutiva o caráter da *différance* que no seu movimento de inversão, afastamento e disseminação, sugere justamente uma leitura em indecidível, em im-pura margem, que: nem é um texto puramente acadêmico nem texto puramente artístico; nem um relato distanciado/fora do objeto nem seu diário de confissões íntimas; nem uma apropriação do objeto nem uma fuga dele; nem uma descrição/aplicação da teoria derridariana nem a transcrição/tradução do processo do Grupo CoMteMpu's e sua *Dança Frouxa*; nem um nem outro.

É nesse jogo de nem/nem que posso afirmar que essa dissertação não fala sobre desconstrução em Dança, mas, talvez, apresenta rastros de uma operação desconstrutiva e conflituosa que é tratar de Dança no ato da escrita/leitura que se segue. Esse retrabalho crítico

foi extremamente necessário em todas as etapas do processo de escrita. Analisar a Dança que, como nos disse Louppe (2005, p. 09), “não passa pelo signo", a partir da linguagem escrita textual, logocêntrica, nos trouxe a oportunidade de na prática percebermos como se dá a des-apropriação e o caráter de inventividade do qual os pesquisadores da desconstrução precisam lidar, dos quais Derrida tanto alerta.

No processo de *ato* da *Dança Frouxa*, como procurei evidenciar, esse caráter de inventividade e a des-apropriação é a todo tempo utilizado. Essa constatação me lançou ainda mais ao desafio de buscar uma escrita performativa que fosse o mais próximo possível do ato da dança. Nesse sentido, posso dizer, sem medo, que tal experiência é um tangenciamento do *impossível* trazido por Derrida. Pois, por mais que tentemos *forcener* o logocentrismo, ele sempre nos escapa e por isso precisamos a todo momento criar instâncias de aporia para que possamos escapar a ele também. É nesse jogo de escapamentos de e ao logocentrismo que se seguiu a escrita dessa dissertação.

Sobre as contribuições do pensar-fazer desconstrutivo para a Dança, essa dissertação veio mais uma vez suprimir qualquer aproximação ao entendimento de desconstrução como destruição ou refutação. Como vimos ao longo de todo o trabalho, a desconstrução é um trabalho crítico que redimensiona fronteiras de entendimento e ação. Essa concepção pode ser entendida pela imagem do *afrouxamento*, que, em nosso senso comum, nos remete a folgar, dar espaçamento e provocar um estado de mudança à rigidez de qualquer sistema. A noção de *afrouxamento* na Dança, portanto, inevitavelmente, nos remete à imagem de uma estrutura tocável e movediça, estado de não fixidez e em constante busca de (re)organização que, por sua vez, demandará a aparição de uma postura artístico-político-cotidiana para o corpo em cena. É nessa perspectiva que a *Dança Frouxa* e o *Zeza*, propostas artísticas do Grupo CoMteMpu’s, são proposições desconstrutivas para o pensar-fazer Dança, afirmando a hipótese dessa pesquisa.

Nas Partes 2 e 3 dessa dissertação, vimos o como tanto a *Dança Frouxa* quanto o *Zeza* são propostas que apresentam a possibilidade de criação de espaçamentos em *arrivant* que borram limites que acercam a Arte. Seja pelo caráter debochado do *Zeza* que parece zombar de seus discursos socialmente polidos encarnados; ou pelo grau de intimidade e *afeto* entre imaginários e memórias individuais e coletivos; ou ainda pelo jogo de acasos, deslocamentos e nós-criativos da *Dança Frouxa*. As propostas do Grupo CoMteMpu’s parecem criar uma zona conflituosa e de risco tanto para quem atua quanto para quem testemunha o ato cênico, o que, como nos disse Artaud, torna-o em *ato político*. Essa compreensão de política na Dança vem devido ao seu grau de afeição coletiva, pela

transformação do ato cênico em um momento festivo, em que não há nada para se ver, e sim se experimentar, fruir, fazer agir e mover-se.

Essa perspectiva abre essa pesquisa para uma possibilidade de sua continuação, pensando justamente nesse lugar político que a perspectiva desconstrutiva coloca a Dança. Como vimos em Derrida, aqui, política não é entendida como uma agenda a ser seguida em defesa de uma crença identitária ou de classe, ou, mais amplamente falando, de um território ou estado-nação. O caráter ético-político da desconstrução em Dança não busca a criação de estratégias para afirmá-la frente ao sistema de dominação ou ascensão de poder. Essa proposta trata-se da geração de revolução dentro da própria linguagem artística, nesse caso, da Dança, que em si denota rastros de nosso processo civilizatório.

Como diz Miguel Chaia (2007, p. 39): "A arte [a Dança] deve ser vista como prática ativa na história. Nessas circunstâncias, a arte é a exceção constantemente colocada contra a reificação e homogeneização da vida e geradora de entraves ao controle requerido pela regra". Sendo assim, essa nova porta para onde essa pesquisa se lança busca entender a *Dança Frouxa* como um rastro do momento de "anomia" no qual vivemos atualmente, ou, mais ainda, busca entender qual é o papel da *Dança Frouxa* como agente de transformação e proposição no campo das Artes numa nova mediação entre a Arte e a Sociedade.

Mesmo sabendo que estamos passando pela revisão de velhos paradigmas e surgimento de novos, dentre os quais definitivamente se incluem a desconstrução e o pós-colonial, ainda assim, sentimos certa fragilidade quando lidamos com o fenômeno desterritorialização no qual nos encontramos. Jean Duvignaud compreende este fenômeno como anomia e se propõe discorrer sobre em sua obra *Festas e Civilizações* (1983). Para ele a anomia se aplica aos momentos em que dois sistemas de mundo coexistem em conflito. Todas as vezes que passamos por momentos assim na nossa história ocidental, a Arte se mostrou um grande catalisador de conflitos coletivos e tem sugerido a criação de outras possíveis realidades – como as hiper-realidades trazidas pela *Dança Frouxa* – que tencionam sua relação com a Política. Nesse sentido, será que poderíamos afirmar que a postura artístico-político-cotidiana que a *Dança Frouxa* insistentemente nos solicita poderia ser considerada uma vanguarda do momento atual?

Essa pergunta demanda um estudo aprofundado da evolução histórica dos limites entre Dança e Política. Essa pesquisa precisa ainda de uma revisão que abarque desde o corpo festivo, que sempre se colocou como zona de conflito entre corpo e cultura, até as danças aristocráticas (Balés de Corte e Balés Românticos), o expressionismo pós-guerra, e as atuais danças sociais. Em todas essas configurações históricas da Dança podemos perceber que ela

sempre esteve em constante diálogo com as questões sociais. Porém, a *Dança Frouxa* e sua postura desconstrutiva parecem solicitar um entendimento de *Dança como ação* intervencionista na sociedade em seu caráter simbólico, organizacional e estético. Uma Dança sem data nem horário para acontecer e que se confunda com a própria experiência da vida e seus riscos cotidianos.

Nessa direção de solicitações investigativas, nos saltam perguntas ainda sem resposta: quais são os limites para a criAção do ***ato* político** em Dança? Até que ponto os artistas da Dança estão dispostos a se lançar em estado de risco nesse ato? Como entender a Dança como um dispositivo político de intervenção social? Como produzir em zona de conflito e sobreviver no limite dela?

É pelo risco de tentar responder essas perguntas que essa pesquisa não busca se encerrar aqui nas próximas linhas. Essas perguntas nos lançam a abrir novas portas de dúvidas e questionamentos que colocam o processo de investigação em Dança em estado contínuo de *afrouxamento*, mantendo-a em caráter movediço e provocador da desconstrução. Mas esse já é um possível objeto de estudo num doutoramento.

REFERÊNCIAS

(SEMI)NOVISSÍSSIMOS, ainda sem nome. Direção Geral: Sérgio Andrade; Cocriadores: Eros Ferreira, Iara Sales, Mariana Gottschalk, Natália Matos, Sérgio Andrade. Salvador: Grupo CoMteMpu's, 2007. Espetáculo de Dança, 40 min.

AGLOMERADO. Direção Geral: Sérgio Andrade. Santiago de Cali: 2008. Intervenção Urbana, 60 min.

AGLOMERADO. Direção Geral: Sérgio Andrade; Cocriadores: Aldren Lincoln, Eros Ferreira, Iara Sales, Mariana Gottschalk, Natália Matos, Sérgio Andrade, Victor Hugo Ferreira. Salvador: Grupo CoMteMpu's, 2010. Intervenção Urbana, 90 min.

ANDRADE, Sérgio. P.; LOBATO, Lúcia F. **Derrida e a Perspectiva Desconstrucionista do Padrão da Dança.** Artigo publicado pela ABRACE. Belo Horizonte. Disponível em: <www.portalabrace.org>. Acesso em: fev. 2009.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. – Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século)

BANES, Sally. **Greeniwich Village 1963**: Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, Capítulo 6 – O corpo no poder, p. 251-310.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira, 3ª Edição. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade Federal de Brasília, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas:** o fim do social e o surgimento das massas. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BERNARD, Michel. **De la création chorégrafique.** Paris, Centre National de la Dense (CND), 2001, p. 17-24.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BLOCH, Marc Leopold Benjanmin. **Apologia da História, ou, O ofício de historiador.** Prefácio, Jacques La Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; Tradução, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BREGANTINI, Daysi (editora). **CULT:** Dossiê: Psicanálise, linguagem, justiça, arquitetura e desconstrução na obra de Jacques Derrida. São Paulo: Bragantini, n. 117, Setembro/2007 – Ano 10.

CESAR, Marisa Flórido; DABUL, Lígia; SIMÃO, Luciano Vinhosa (Ed.). **A Ambivalência da Imagem.** Revista Poéisis, n. 13, v1. Niterói, 2009.

CHAIA, Miguel. Arte e política: situações. In: _____. **Arte e Política.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, pg. 13-39.

CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. Tradução:Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COMTEMPU'S. **Acervo de Registros:** Processos de Criação e Diversos. Salvador: 2005 – 2010.

_____. **CoMteMpu's e os Acasos.** Disponível em: <http://comtempus.blog.terra.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2010.

_____. **Projeto Obras de uma carta anônima.** Salvador: (2005-2006)

_____. **Projeto Corpo-plástico-objeto-coisa**. Salvador: 2006-.

_____. **Projeto Safo**. Salvador: 2008.

_____. **Zezolândia:** O Blog do Grupo CoMteMpu's. Disponível em: <www.zezolandia.blogspot.com>. Acesso em: 15 jun. 2010.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

_____. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Enlouquecer o Subjétil.** Jacques Derrida; (ilustrações Lena Bergstein), Tradução Geraldo Gerson Souza. São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editora Unesp, 1998.

_____. **Posições.** Jacques Derrida, Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. São Paulo: Autentica, 2001.

_____. **Torres de Babel.** Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DEPARTAMENTO de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. **Glossário de Derrida.** Supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, F. Alves Editora, 1976.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** Tradução de Mateus Araújo Silva. – São Paulo: COSACNAIFY, 2004 – (Coleção Cinema, teatro e modernidade).

DUQUE- ESTRADA, Paulo César (org.). **Às margens:** a propósito de Derrida. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

_____. **Desconstrução e Ética**: Ecos de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004.

_____. **Espectros de Derrida.** Rio de Janeiro: NAU Editora; PUC-Rio, 2008.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Derrida: O Pensamento da Desconstrução Diante da Obra de Arte. IN: HADDOCK-LOBO, Rafael (org.). **Os Filósofos e a Arte.** Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. Desconstrução e incondicional responsabilidade. **CULT:** Dossiê: Psicanálise, linguagem, justiça, arquitetura e desconstrução na obra de Jacques Derrida. São Paulo, n. 117, 2007, p. 53-55. Setembro/2007 – Ano 10.

ECO, Umberto. **A definição da Arte**. Tradução José Mendes Ferreira – Lisboa: 70, 2008.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro:** repetição e transformação. São Paulo: HUCITEC, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir.** Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

_____. **A Ordem do Discurso.** Tradução de Laura Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1998.

FUNCEB. **Programação do Quarta que Dança 2009/2010.** Salvador: Egba, 2010.

GUATARRI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1992.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: _____. **Da diáspora.** Identidades e Mediações Culturais. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 101-128.

_____. Quem precisa de identidade? In: TOMAZ, Tadeu (org.). **Identidade e diferença.** Vozes, 2000, p. 103-133.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como um objeto de arte.** Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JEUDY, Henri-Pierry et al. **Corpo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

JOHNSON, Christopher. **Derrida, a cena da escritura.** São Paulo: UNESP. 2001.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo:** Antropologia e Sociedade. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

LECHTE, Jonh. **50 Pensadores Contemporâneos Essenciais:** do estruturalismo à pós-modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ltda, 2003.

LOUPPE, Laurence. Les imperferctions du papier, In: LOUPPE, Laurence (org.) **Danses tracées.** Paris : Dis Voir, 2005. p. 9-33.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos:** O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MATTAR, Denise (org.). **O Lúdico na Arte.** São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** Paris, PUF, 1973, pp. 363-383.

OBRAS de uma carta anônima. Direção Geral: Sérgio Andrade; Cocriadores: Eros Ferreira, Iara Sales, Luciene Munekata, Lucimar Cerqueira, Mariana Gottschalk, Natália Matos, Rogério Guerra, Sérgio Andrade, Victor Hugo, Vinícius Paim, Karina Leiro. Salvador: Grupo CoMteMpu's, 2006. Espetáculo de Dança, 50 min.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processo de Criação.** Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 09-31.

OUT-DOORS 1. Direção Geral: Sérgio Andrade; Cocriadores: Aldren Lincoln, Eros Ferreira, Iara Sales, Mariana Gottschalk, Miliane Matos, Natália Matos, Sérgio Andrade. Salvador: Grupo CoMteMpu's, jan. 2008. Intervenção Urbana, 50 min.

OUT-DOORS 1. Direção Geral: Sérgio Andrade; Cocriadores: Aldren Lincoln, Eros Ferreira, Iara Sales, Mariana Gottschalk, Miliane Matos, Natália Matos, Sérgio Andrade. Salvador: Grupo CoMteMpu's, ago. 2009. Intervenção Urbana, 220 min.

OUT-DOORS 2. Direção Geral: Sérgio Andrade; Cocriadores: Iara Sales, Jaquelene Linhares, Mariana Gottschalk, Miliane Matos, Natália Matos, Sérgio Andrade. Salvador: Grupo CoMteMpu's, ago. 2008. Intervenção Urbana, 50 min.

OUT-DOORS 3. Direção Geral: Sérgio Andrade; Cocriadores: Iara Sales, Jaquelene Linhares, Mariana Gottschalk, Miliane Matos, Natália Matos, Sérgio Andrade. Salvador: Grupo CoMteMpu's, ago. 2008. Intervenção Urbana, 50 min.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Tradução Maria Helena Nery Garcez, 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador – intérprete:** processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SAFO. Direção Geral: Sérgio Andrade; Cocriadores: Eros Ferreira, Iara Sales, Mariana Gottschalk, Natália Matos, Sérgio Andrade. Salvador: Grupo CoMteMpu's, ago. 2009. Espetáculo de Dança, 55 min.

SANTOS, Milton. **Por uma Nova Geografia.** São Paulo: EDUSP, 2008.

SELEÇÃO de cenas do espetáculo *Safo*. Direção de gravação: Lilih Curi. Edição: Sérgio Andrade. Vídeo, DVD, Gravado em: 08 de ago. 2009. Grupo CoMteMpu's: Salvador, 2010.

SEMINÁRIO Dança em Debate, com o Grupo CoMteMpu's. Imagens: Ana Pi. Edição: Sérgio Andrade. Vídeo, DVD, Gravado em: 01 abr. 2008. Grupo CoMteMpu's: Salvador, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Rachel. **O Império do Grotesco.** Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação.** Livre Tradução de Eliana Rodrigues, Philippe Degaille e Rita Rodrigues. IN: L'auvre parle, 1961. Trad. Francesa, Paris: Le Seuil, 1968.

STINSON, Susan; GREEN, Jill. Pesquisa pós-positivista em Dança. Tradução Betti Grebler. In: SILVA, Eliana Rodrigues (Coord.). Estudos do corpo III. In: **Cadernos do GIPE-CIT:** Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade; Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança, Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, n. 13, 2005, p. 193-214 , jul. 2005.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio de (colaborador). **A Dança.** 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

ZAMBONI, Sílvio. O paradigma em arte e ciência. In: **Pesquisa em Artes Plásticas.** Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 1990, p. 29-38.

APÊNDICES

Constam:

A) DVD - Seminário Dança em Debate, com o Grupo CoMteMpu's

B) DVD - Seleção de cenas do espetáculo *Safo*.

APÊNDICE A – DVD: Seminário Dança em Debate, com o Grupo CoMteMpu's (Vídeo 1).

(Fonte: SEMINÁRIO Dança em Debate, com o Grupo CoMteMpu's. Imagens: Ana Pi. Edição: Sérgio Andrade. Vídeo, DVD, Gravado em: 01 abr. 2008. Grupo CoMteMpu's: Salvador, 2008).

APÊNDICE B – DVD: Seleção de cenas do espetáculo *Safo*.

(Fonte: SELEÇÃO de cenas do espetáculo *Safo*. Direção de gravação: Lilih Curi. Edição: Sérgio Andrade. Vídeo, DVD, Gravado em: 08 de ago. 2009. Grupo CoMteMpu's: Salvador, 2010).

ANEXOS

Constam:

A) Quadro 1: Diferenças entre modernismo e pós-modernismo segundo Ihab Hassan;

B) Release e Ficha Técnica do espetáculo Obras de uma carta anônima...(2006);

C) Release do espetáculo (Semi)novissíssimos, ainda sem nome (2007);

D) Argumento e Ficha Técnica das intervenções Out-doors 1, 2 e 3 (2008);

E) Texto do programa espetáculo Safo, temporada de 2009 (concepção + ficha técnica);

F) Release e Ficha Técnica da intervenção urbana Aglomerado (2008-2010);

G) Cópia do post Aristina, la "Artistina" – Zezolândia .

ANEXO A – Quadro 1: Diferenças entre modernismo e pós-modernismo segundo Ihab Hassan.

Modernismo	Pós-modernismo
Romantismo/ Simbolismo	Parafísica/ dadaísmo
forma (conjuntiva, fechada)	antiforma (dijuntiva, aberta)
propósito	jogo
projeto	acaso
hierarquia	anarquia
domínio/logos	exaustão/ silêncio
objeto de arte/ obra acabada	processo/ performance/ happening
distância	participação
criação/ totalização/ síntese	descriação/ desconstrução/ antítese
presença	ausência
centração	dispersão
gênero/ fronteira	texto/ intertexto
semântica	retórica
paradigma	sintagma
hipotaxe	parataxe
metáfora	metonímia
seleção	combinação
raiz/ profundidade	rizoma/ superfície
interpretação/ leitura	não-interpretação/ desleitura
significado	significante
lisible (legível)	scriptible (escrivível)
narrativa/ *grand histoire*	antinarrativa/ *petite histoire*
código mestre	idioleto
sintoma	desejo
tipo	mutante
genital/ fálico	polimorfo/ andrógino
paranóia	esquizofrenia
origem/causa	diferença-diferença/ vestígio
deus pai	espírito santo
metafísica	ironia
determinação	indeterminação
transcendência	imanência

(Fonte: HASSAN, 1998 apud SILVA, 2005, p. 64-65)

ANEXO B – Release e Ficha Técnica do espetáculo *Obras de uma carta anônima*...(2006)

Release[86]

Obras de uma carta anônima (2006), primeiro espetáculo do Grupo CoMteMpu's, está sendo remontado em homenagem aos 5 anos do grupo. O espetáculo parte de inquietações sobre relações de instabilidade e segurança na vida, disseminadas em quatro ambientes-discussões para os *Zezas* em cena: autoria, vulnerabilidade, adestramento e recepção. Imagens, movimentos e textos, que partiram de estudos autobiográficos dos co-criadores, se apresentam deslocadas de suas referências e jogam com a simultaneidade e com o acaso surgido em cena, constituindo uma coreografia afrouxada e recentrável. Nessa Dança que se faz de risco, instabilidade e disseminação, cabe ao público dar seu próprio direcionamento de fruição da obra, evidenciando e selecionando recorrências entre memórias individuais e coletivas, público e obra, cena e não-cena, etc.

Ficha Técnica

***Zezas* co-criadores:**

Eros Ferreira (em cena)
Iara Sales
Luciene Munekata
Lucimar Cerqueira
Mariana Gottschalk (em cena)
Natália Matos (em cena)
Rogério Guerra (em cena)
Sérgio Andrade (em cena)
Victor Hugo (em cena)
Vinícius Paim
Karina Leiro

[86] Versão apresentada ao Quarta que Dança 2009 – 2010, remontagem do espetáculo em comemoração aos cinco anos de atividade continuada do Grupo CoMteMpu's.

Pesquisa de Figurino: Carol Diniz

Concepção de trilha sonora: Ana Clícia Ferreira

Sonoplastia: Aldren Lincoln

Iluminação: Flaviana Sampaio

Cenotécnica: Luís Parras

Produção de Cenário: PIAC

Argumento e Direção Geral: Sérgio Andrade

Duração: 45 min.

Espetáculo estreado em 2006

A criação do espetáculo contou com o apoio de:

Escola de Dança da UFBA
Programa de Incentivo as Artes-Cênicas (PIAC)
Fundação Gregório de Matos

(Fonte: COMTEMPUS, 200-2010)

ANEXO C – Release do espetáculo *(Semi)novissíssimos,ainda sem nome* (2007)

Release

O corpo como um fenômeno plástico, o corpo como um objeto, o corpo como uma coisa:
O que é legítimo do corpo? O que permanece corpo? O que é (anti)providencial ou desnecessário para essa imagem-corpo?
Os *Zeza*s trazem para cena o **corpo-plástico-objeto-coisa.**
Um corpo assimétrico e ágil que seduz e se exibe e distorce e manipula e se permite à manipulação, por trinta segundos de propaganda.
Em soluções pílulas de cena, os *Zeza*s em suas ações desajeitadas e aparentemente displicentes, subvertem os referenciais do corpo fantástico,
ditando ordem e significados [ir]reais para as formas distorcidas do corpo.
Se acabaram com a festa, dêem a eles a TV e os programas de auditório.
E viva a decadência dos reis do pop, os (falsos) heróis sem poderes, os coronéis mancos, o descartável, o desnecessário,
num mundo de plástico, com coisas-seres-objetos-plásticos!

(Semi)novissíssimos, ainda sem nome é um espetáculo do Grupo CoMteMpu's – Salvador/Ba, estreado em julho de 2007 no Teatro Vila Velha. A concepção da obra traz a discussão da utilização da imagem do corpo na construção das relações movediças de poder na sociedade midiática, pesquisa que o CoMteMpu's vem chamando de "Corpo-Plástico-Objeto-Coisa (CPOC)". Nos despertamos para essa questão ao perceber que o agente negociador dessas relações é o corpo e que o objeto final de manipulação é o próprio corpo, o que cria um paradoxo. Uma tentativa de construção de uma imagem partida do seu próprio objeto – *"do corpo para o próprio corpo"* – como se os papéis (imagem e objeto, possuidor e possuído) pudessem ser invertidos ou simplesmente afrouxados.

Foram nove meses de desdobramento da pesquisa (Etapa 01 do projeto) até a primeira apresentação de resultados de uma *Dança Frouxa* intitulada de "(semi)novissíssimos, ainda sem nome", organizada em treze cenas que montam e se desmontam em instantes, como as "pílulas" (ícones) criadas pela cultura de massa. A propaganda, a moda, a TV e todo esse ambiente regido por aparências/imagens deram mote

para a criação das metáforas do “Corpo-Plástico-Objeto-Coisa”: um corpo assimétrico que se exibe, manipula e se permite a manipulação, que perde a forma e aparenta um orgulho decadente num jogo de manipulações que compõem sua *Dança Frouxa*.

Em cena, os *Zezas* apresentam uma partitura coreográfica esgarçada: transfiguram a forma e retorcem e caem no chão e não quebram. Em falas displicentes, ditam expressões de ordem, ou comando, sugerindo sentidos [ir]reais para as formas retorcidas do corpo, e ou simplesmente ação para cena. Ditar regras, ações e conceitos por meio da palavra, configuradas em imagens, é mais uma estratégia para discutir a relações de poder. Sua aparência displicente se abre para o exagero, o descontrole, o desajeitado e comportamento variável.

A irreverência do *Zeza* provoca um estado de desorganização harmônica, onde as partes da coreografia se embaralham e por muitas vezes “sobram”, criando arestas (excessos? desperdícios?) que constroem significados positivamente ruidosos.

Os processos autobiográficos vivenciados durante a criação de *(semi)novissíssimos, ainda sem nome* trouxeram para obra citações de objetos-imagem que recorrem ao cenário da década de oitenta, época em que os *Zezas* co-criadores da obra viveram parte sua infância. Outras épocas também vêm à cena. Épocas vividas, ou contadas por alguém, em algum jornal, ou programa de tv. Referências misturam temporalidades permitindo à obra circular em analogias e ou transgressões a ícones referenciais que constituíram a formação desses corpos.

A pesquisa cenográfica tomou como referência os antigos programas de auditório, onde duas platéias se frontalizam e participam e assistem e gargalham e se exibem e se manipulam junto aos apresentadores da tv para a câmera (ponto de fuga). No estúdio: a câmera. No espetáculo: um aquário de peixes, que hipnotizam e referenciam o foco do olhar e exibição do CPOC. A análise dos programas de auditório sugeriu ainda um recorte no espaço, dois quadrados (um dentro do outro) demarcados com fita crepe, que ampliam o olhar para a desordem do jogo de manipulações, numa coreografia disforme e imprevisível da *Dança Frouxa*.

O **figurino** entra como mais uma parte comunicante da obra, reforçando a discussão da exploração do corpo como um produto para o mercado. As peças funcionam como acessórios **(ou embalagens)** para os corpos, com texturas análogas à moda da década de oitenta (ombreiras, cores vibrantes, listras e brilho), contribuindo para a imagem fantástica e decadente do CPOC.

A **Trilha Sonora** entra na obra como citação incidental, hora reforçando as quebras e distorções do corpo, hora deslocando as imagens cênicas para antigas lembranças de quem se formou ouvindo as vinhetas da SBT, da Universal Studios, dos joguinhos de videogame, etc.

Nessa *Dança Frouxa* e performativa, o **CoMteMpu's** se elastece entre frágil e resistente, *clean* e excesso, passado e presente, abrindo à ***(Semi)novissíssimos, ainda sem nome*** para o questionamento e trânsito de referências, recriando e transfigurando conceitos pela imagem e pela forma do corpo.

(Semi)novissíssimos, ainda sem nome já foi apresentado em Salvador (BA), Itabuna (BA) e Jequié (BA), e atualmente está com viagem marcada para sua primeira circulação na Colômbia, nas cidades de Bogotá e Cal. Nessa viagem o Grupo CoMteMpu's participará da *Zona D.C – Vitrina Permanente de Danza Contemporanea*, da Fundação Espacio Cero (Bogotá), e participará da programação do *Teatro La Máscara* (Cali), ambos em agosto de 2009. Ainda no mesmo período, o grupo participará do VII Encontro Hemisférico de Performance e Política, evento organizado pela Universidade de Nova York que este ano será sediado em Bogotá, para realização da intervenção *Out-doors 1* e fará uma mini-residência artística na *Fundacción Lugar a Dudas*.

Ficha Técnica

Co-criadores em cena (*Zezas*)
Eros Ferreira
Iara Sales
Mariana Gottschalk
Natália Mattos
Sérgio Andrade

Participação Especial (palpietagem)
Verônica de Moraes

Pesquisa de Cenografia
Miniusina de Criação

Assistente de Cenografia

Iara Sales

Pesquisa de Figurino

Carol Diniz

Iluminação

Rivaldo Rios

Técnica de Luz

Milianie Matos

Sonoplastia

Aldren Lincoln

Argumento e Direção Geral

Sérgio Andrade

Duração da Apresentação

40 min (máx)

(Fonte: COMTEMPUS, 200-2010)

ANEXO D – Argumento e Ficha Técnica das intervenções *Out-doors 1, 2 e 3* (2008)

Release [87]

Out-doors é uma intervenção urbana fruto da pesquisa a respeito do *Corpo-plástico-objeto-coisa* (CPOC) desenvolvida pelo Grupo CoMteMpu's desde 2006. Em *Out-doors*, fazendo analogia à mídia *outdoor*, os *Zezas* exibem e dissimulam e manipulam e distorcem propagandas pílulas do seu "produto-corpo" meio ao trânsito, monumentos, prédios e pessoas. O comportamento superabundantemente variável desses CPOC's meio aos outros corpos da cidade colocam *Out-doors* a discutir a idéia de "excesso" (?) e "aparente (des)organização" (?) de informações que se auto-organizam e estruturam a sociedade, presentes na estética urbana.

A intervenção *Out-doors* apresenta três possíveis versões/ ações de realização: *Out-doors 1, Out-doors 2 e Out-doors 3*. Nessa nova etapa de Out-doors o CoMteMpu's amplia a discussão do CPOC focando nas ações de exibição, consumo e ruído que sustentam a imagem da cidade de Salvador. Uma imagem construída a partir da idéia de *paradise*, onde a herança histórica se exotiza e se erotiza para o olhar estrangeiro – uma política cultural do governo baiano passado aplicado por muitos anos com o slogan "orgulho se ser baiano".

As baianas de acarajé do pelourinho (todas ornamentadas, cheias de anáguas, cores vibrantes, etc) passaram a ser mais um "ícone" congelado da cidade. Um monumento vivo que atrai e manipula e que cobra R$ 10 para tirar uma foto. Na foto, a pele negra brilhosa estampando um sorriso enorme, ao lado o outro sorriso de "Eu estive na Bahia!" e logo atrás, lá onde o flash já não chega muito bem, um "pescocinho" esticado, de olhos esbugalhados dizendo "eu tô aqui também!". E na hora do pagamento do cachê é "mui amigo" pra lá, "muitchas gráceas" pra cá, sorrisos estampados e "besitos" de despedida, sem esquecer do trocado (não programado) ao jovem "pescocinho". Essa foto depois vira uma "lembrancinha" ("ou coisinha") da cidade de Salvador, num álbum de recordações do verão passado. É nesse mercado paralelo (de dez reais e alguns trocados) que se constrói a imagem da terra da alegria, excessivamente vendida e consumida, utilizando o corpo como principal via de disseminação.

Não se pretende aqui especular valores de mais ou menos importantes, se os "dez reais" ou "os trocados". O interessante a perceber é que os personagens (a baiana

[87] Versão apresentada ao Quarta que Dança da FUNCEB 2008 para realização da intervenção *Out-doors* em maio de 2008 em Salvador.

ornamentada, o turista e o "pescocinho" esticado) e cenário (Centro Histórico de Salvador) disputam ali, juntos, os lugares de exibição, consumo e ruído. Tomando esses lugares como referenciais, o CoMteMpu's propõe três dias para a realização de *Out-doors*, em três pontos da cidade Soteropolitana: Centro Histórico, Praia do Farol da Barra e Campo Grande[88].

- *Out-doors 1:* no Campo Grande, será traçado um roteiro itinerante de ações, criando um micro sistema de dança dentro do macro sistema de trânsito das vias de acesso urbanas. Nas mesmas vias de acesso da cidade (carros, passarelas, ruas, elevadores, faixas de pedestres, telefones públicos e celulares, a praia, etc.) onde os habitantes comuns às utilizam como meio de realização de um propósito cotidiano (trabalhar, ir ao mercado, morar, etc), os *Zezas* as utilizarão como diagrama de sua *Dança Frouxa* e seus propósitos de exibição, consumo e ruído. A intenção é explicitar essas ações utilizando o corpo como via de acesso ao discurso. A *Dança Frouxa* vai se tecendo no uso entrecruzado dessas vias, como: utilizar o telefone público para mediar o diálogo e combinações entre os *Zezas* durante a intervenção; usar o ônibus como via de deslocamento entre pontos do Campo Grande e região, sincronizando horários e ações; provocar ruídos imagéticos explícitos a partir do estranhamento comportamento dos CPOC's nas ruas; entre outros.
  Duração aproximada: 40 min.

- *Out-doors 2:* no Centro Histórico, uma proposta onde a literalidade é o mote. Out-doors numa placa de *outdoor*. Os *Zezas* sobre uma estrutura de ferro se colocarão em frente a uma placa de outdoor para exibir o seu CPOC. Uma instalação (ou foto) num espaço publicitário onde o produto é o próprio corpo que disputa atenção entre os outros ruídos urbanos.
  Duração máxima: 1h.

- *Out-doors 3:* na Praia do Farol da Barra, última ação da intervenção, os CPOC's construirão imagens a partir da subversão de signos dessa imagem tropical (ou "coisificada") do corpo baiano. A proposta inicial segue para a criação da saturação da imagem de um corpo *blasé*, que descansa demasiadamente, de sunga ou biquíni, na areia da praia, tomando água de coco, ornamentando mais um cartão postal da cidade e que abruptamente passa a quicar na beira do mar.
  Duração aproximada: 15 min.

As idéias de exibição, ruído e consumo estão presentes em todas as ações (pontos) da intervenção. Out-doors não é uma pesquisa isolada e sim a continuação de um trabalho que vem sendo desenvolvido pelo Grupo CoMteMpu's desde 2006 que permitiu a geração de

[88] *Out-doors* já foi realizada em duas cidades do interior baiano, Jequié e Itabuna, em janeiro de 2008, na cidade de Santiago de Cali (Colômbia) durante o *7 Festival Performance de Cali* em novembro 2008, e Bogotá (Colômbia) durante o *7 Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política*, organizado pela *New York University*, em agosto de 2009.

outros produtos (intervenções, instalação, espetáculo, etc). Todas as imagens citadas ainda encontram-se em fase de amadurecimento e podem ser modificadas ao decorrer do processo.

Ficha Técnica

Co-criadores (*Zezas*) [89]

Iara Sales

Jaquelene Linhares

Mariana Gottschalk

Milianie Matos

Natália Mattos

Sérgio Andrade

Argumento e Direção Geral

Sérgio Andrade

(Fonte: COMTEMPUS, 200-2010)

[89] Nas versões realizadas na Colômbia em 2008 e 2009, a intervenção ainda contou com a participação de Aldren Lincoln e Eros Ferreira.

ANEXO E – Texto do programa espetáculo *Safo*, temporada de 2009 (concepção + ficha técnica)

SAFO

Mera coincidência com a poetisa de mesmo nome, mas aqui, "SAFO" vem de se safar: escapar, resistir, desviar, escorrer entre linhas e sobreviver em um ambiente onde já não se resolve ser contra ou favor, marginal ou centro, academia ou botequim.

Pulverizam-se os heróis, os "contra-heróis" e os anti-heróis. **Postura**corpo**discursos** se [des]fazem a cada situação apresentada: vestir, desnudar, agir, gritar, mover – tanto faz. Imagens se colam num discurso" hiper-dadá" onde tudo cabe.

Nesse ambiente a coerência não busca aproximar-se da realidade, ou se opor a ela. Tudo é um grande acordo onde nada mais importa além da sustentação e mobilidade da imagem-corpo. Assim dizemos em coro:

> *Tanto faz* – pelo não-fazer, pela não-defesa, pelo silêncio, pela amoralidade, pela tensão que não se concretiza, pela promiscuidade, pelo deboche, pela indolência, pelo não se importar, pelo ruído, pelo desnecessário e pela simples provocação – porque é isso que se espera de nós.

Para que ser um homem bomba se posso ser um homem-chabú: que cria alarde, fede a pólvora queimada, incomoda, mas não despedaça o próprio corpo?

Imagemcorpo**discurso**provocador**objeto**ritual**dança**coisa**multilingue**ideo**sabotagem***very**crazy**people.*

Enfim, fizemos "mó" safadeza!

<u>Ficha Técnica</u>

Grupo CoMteMpu's

***Zeza*s**

Eros Ferreira

Iara Sales

Mariana Gottschalk

Natália Matos

Sérgio Andrade

Estrelando:

Aristina (*la moñeca*)

Cenografia:

Miniusina de Criação

Execução Cenotécnica:

Luís Parras e Paulo Batistela (Nietzsche)

Pesquisa de Figurino:

Carol Diniz

Iluminação: Rivaldo Rio

Ass. de Iluminação:

Emillie Lapa

Operação de Luz:

Milianie Matos

Concepção de Trilha Sonora:

Tonlin Cheng

Palpietagem na Trilha Sonora:

Pauliño Nunes

Sonoplastia:

Tonlin Cheng e Aldren Lincoln

Música *Papai me dá um dólar:*

Eros Ferreira

Músicos Convidados:

Aline Santana (bateria) e Arthur Anderson (baixo)

Assessoria de Imprensa:

Tati Rabello

Design Gráfico:

Iara Sales e Tiago Ribeiro

Fotos:

Aldren Lincoln

Direção Geral e Argumento:

Sérgio Andrade

Safo foi contemplado pelo Prêmio Yanka Rudzka 2008 – Edital da FUNCEB de Apoio a Montagem de Espetáculos de Dança da Bahia.

DURAÇÃO DE ESPETÁCULO (EM MÉDIA): 50 MINUTOS

(Fonte: COMTEMPUS, 200-2010)

ANEXO F – Release e Ficha Técnica da intervenção urbana *Aglomerado* (2008-2010)

Release[90]

Aglomerado é uma intervenção urbana de dança do Grupo CoMteMpu's, desdobrada da pesquisa Corpo-plástico-objeto-coisa (CPOC), e foi já realizada na cidade de Santiago de Cali, Colômbia, em 2008, durante um programa de residência artística de três meses nessa cidade. A ação se dá pela criação de **uma procissão de em prol do nada,** onde um aglomerado de pessoas se reúne gerando uma curiosidade aos transeuntes das ruas sobre sua ação: *por que as pessoas acompanham a procissão? – leitmotiv* inicial da intervenção. Ao passo dessa pergunta, alguns desses mesmos transeuntes instigados em responder a questão podem passar também a acompanhar a procissão alimentando esse complexo Aglomerado em ação. Durante a ação os *Zezas* misturam signos e elementos da nossa cultura local e global, chocando referenciais estéticos e políticos, o que cria uma cadeia simbólica dessacralizadora da imagem do corpo, da massa urbana, da tradição e imaginário popular.

Ficha Técnica

Local de realização:

Trajeto Av. Sete de Setembro/ Pelourinho.

Saída: Shopping Piedade

Chegada: Igreja de São Francisco – Pelourinho

***Zezas*:**

Aldren Lincoln

Eros Ferreira

Iara Sales

Natália Matos

Mariana Gottschalk

Milianie Matos

Victor Hugo

[90] Versão realizada em Salvador, 19 de maio de 2010.

Sérgio Andrade

Confecção de Máscara e andor: MiniUsina de Criação

Argumento: Sérgio Andrade

Estimativa de duração: 50min

(Fonte: COMTEMPUS, 200-2010)

ANEXO G – Cópia do *post Aristina, la "Artistina"* – Zezolândia

Finalmente hospedamos o video da intervenção "Aristina". A ação foi realizada no Hotel Aristi, em Cali (CoLômbia), durante a participação do CoMteMpu's no 7Festival de Performance de Cali.
Na verdade, já ta quase se tornando uma tradição: todo canto que viajamos, criamos umas coisas no local, e de preferencia, tem sido, nos hotéis que nos hospedamos. Assim foi com "226" (no Hotel Dystak - Itabuna/Ba), assim foi com "Aristina": um misto de vida e arte, um presságio, uma brincadeira, uma pílula... acabou!

A gravação é cara de pau e a edição com legendas nem se fala...

se não conseguir visualizar clique aqui[91]

De onde veio?

Aristina, surge de uma paródia com a lenda do Hotel Aristi, primeiro hotel da cidade de Cali (Colombia) - por sinal, super luxuoso. Conta os amigos de Cali, que na década de 50 o dono do hotel, Dr. Aristizabal, médico, foi acusado de realizar experiências, digamos que macabras, com as criancinhas de Cali. Aristizabal tinha leucemia e achava que se auto-injetasse sangue de crianças saudáveis em suas veias, chegaria a cura da doença. Na década de 50, "DIZEM" que, crianças desaparecidas foram encontradas mortas e sem sangue. Ligaram alhos com bugalhos e pronto! Descobriram que o Aristizabal fazia as transfuzões no quinto andar do Hotel Aristi. Com o escândalo, o hotel caiu na boca de povo e entrou em crise (ta na moda a palavra)...

[Na verdade, diminuiu o volume de pessoas que queriam se hospedar no Hotel. Porém o Aristi ainda tem todo o glamour da década e é um super hotel conservado, com brilho, mármores, etc]

Como todo grande hotel em decadência, Aristi se tornou um grande asilo de luxo para idosos. Senhoras e senhores com mais de 60 anos, muitos frequentadores dos antigos bailes do Artisti, passaram a morar no hotel, sob um esquema de pagamento mensal... Esses mesmos moradores,

[91] Vídeo disponível em http://zezolandia.blogspot.com/2008/04/aristina.html

passaram a ouvir ruidos de crianças correndo pelos corredores do quinto andar... Risos, choros e a criação de mais um lugar mal assombrado. Surge então a lenda do Hotel Aristi que já virou filme e tudo (*El Monstruo de los Mangones, 1960*).

O boato é comprovado por notas em jornais de época. De fato aconteceu tudo isso em Cali, ressalvo os entres que têm em toda lenda (pq se não, não é lenda). Mas a história é fato em Cali. Não atoa, o quinto andar do hotel está desativado e cerrado a cadeados. Até demos um pulo por lá, mas aí é outra história...

Como paramos no Aristi?

O Festival de Performance tem uma parceria com o Hotel Aristi e todos os anos, todos os artistas do festival ficam hospedados lá. Na edição de 2008, setimo ano (7FPC), na mesma temporada ainda aconteciam em Cali o 41 Salón Nacional de Artistas e Jugatela de Cali (uma espécie de olimpíadas nacional). Todos esses eventos tinham parceria com o Aristi e o hotel era um verdadeiro "artistes".

Daí foi fácil. Buscamos a produção do 7FPC, Helena Producciones, pedimos a lista dos números de quartos dos participantes do festival. Tudo foi acertado numa mesa de bar às 2h. a.m. (to chutando... ninguém olhou no relógio, mas deve ter sido isso). Contamos ainda com a participação de duas artistas da cidade (Catalina e Angélica) que foram nosso despertador para o compromisso (rs). A coisa toda aconteceu as 8:30h da manhã, cheios de remela.

Na surpresa matinal, Cata nos apareceu com a sua linda *moñeca,* herdada de sua avó, e já sugeriu a sua participação. Achamos OTIMO. Surgiu nome e enredo (quase escola de samba).

Gravamos a ação com uma câmera de foto. Até convidamos um cinegrafista, mas ele não acreditou que acordaríamos as 7:30h pra fazer isso. POis bem... nem nós.

Foto de *Juan David Ramirez - Archivo del Festival de Performance de Cali.*

No fim do dia, estava agendado um debate do CoMteMpu's no 7FPC *(Danza y performance: hibrismo o génesis).* Já aproveitamos e levamos Aristina e as imagens da ação ainda não editadas, abrindo margem para discussões sobre arte e vida, o que é ou não é arte (e a dança?), técnica ou não

técnica, etc. O debate foi fervoroso, mas chega uma hora que acaba. Quando vimos: **bOOoM, artistina, bOOoM!** Fotos, moedas, óculos escuros...

A coisa não parou aí. Na realização de Out-doors 1 e durante toda a Jornada de Performance do 7FPC, Aristina, mais uma vez, esteve lá e tirou mais fotos que nós (hahahHA). A coisa ganhou um proporção tão grande que a *nuestra hija* é agora mais um *Zeza* do grupo e está no Brasil conosco.

Pronto, é isso! uffs!! Pensei que não chegaria ao fim.
O resto guardamos na memória...

(Fonte: COMTEMPU'S. Aristina, la "artistina". **Zezolândia:** O blog do Grupo CoMteMpu's**,** Salvador, 23 fev. 2009. Disponível em: <www.zezolandia.blogspot.com >).

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