TEORÍA TEMAS DE DANZA - UN MODO DE ESTUDIO

FLAVIA PINHEIRO MEIRELES[1]; MARIANA PATRÍCIO[2]

Bordas do corpo: dançar sobre as fronteiras, enfrentar o silêncio

INTRODUÇÃO: CORPO E HISTÓRIA

O grupo de pesquisa Temas de dança surgiu, sobretudo, da necessidade de instituir um espaço, onde pudéssemos pensar sobre nossas práticas artísticas e teóricas, colocando todas as questões que nos inquietaram e continuaram nos inquietando durante nossa trajetória. Surgiu também do desejo de pensar novos modos de estudar a história da dança de modo a abrir, simultaneamente, uma nova perspectiva sobre dança e sobre a história, no qual texto e corpo, pudessem se relacionar de forma não hierárquica.

Esses dois impulsos iniciais forçavam, em primeiro lugar, a reconhecer uma relação intrínseca entre os dois (corpo e história), mas também uma distinção, uma separação. Partimos do princípio de que existe algo no corpo que escapa à história, ou pelo menos à sua escrita, à historiografia. Nosso desafio desde então, resumidamente, implica em pensar quais modos de abordar essa dupla relação entre corpo e história, considerando que há algo que sempre escapa à escrita, mas que, ao mesmo tempo não pode prescindir dela. Não nos bastava considerar o corpo como matéria assignificante, mas pensar de que forma ele cria modos singulares de responder aos significados que os atravessam.

Que forma dar para isso?

Nossa primeira iniciativa foi criar um espaço *fora*: fora da sala de ensaio, fora da cena, fora da universidade, para onde pudéssemos levar todas as incertezas que apareciam durante os processos criativos que exigiam de nós um resultado previamente configurado: um espetáculo, um artigo acadêmico, uma performance, uma conferência. Nosso desejo era instituir um espaço, no qual essas configurações pudessem ser tateadas, esgarçadas, questionadas, redesenhadas. Abrir uma passagem de ar, para onde pudéssemos levar o lixo produzido nos processos de criação e olhar para ele, pensar: "por que isto aqui está sendo jogado fora?" Quais opções estéticas, políticas, filosóficas nos fazem descartar esse material? O que é que nos impulsiona a fazer essas opções?

1 UFRJ
2 (PUC Río, BR)

Enfrentar o nosso "lixo", pensando naquilo que estamos deixando na invisibilidade, no silêncio, no que está sendo jogado para fora da *partilha do sensível*, para utilizar a expressão do filósofo francês Jacques Rancière, é questionar os limites da representação.

De certa forma, esse lixo que escapa à história, é como o próprio corpo. Essa comparação pode ter um efeito negativo e niilista pela relação que entretemos, no mundo capitalista, com aquilo que para nós perde seu valor de uso. Mas o que nos interessa aqui, justamente, é repensar formas de valorar os objetos que não se resumam a seu uso, sua funcionalidade, sua inscrição em significados preexistentes. Há uma relação, para nós, muito forte, entre estudar história da dança e repensar como o corpo pode dançar fora das valorações pré-estabelecidas. Como o corpo pode se mover fora de um sistema capitalista, sem ser jogado no lixo. De certa forma, estamos pensando junto com Karl Marx, em *O Capital* quando comenta que o processo através do qual um objeto adquire um valor para além do seu valor de uso é uma dança:

> Uma mercadoria, à primeira vista parece algo trivial e perfeitamente compreensível. Como valor de uso, nele nada há de misterioso (…) A forma da madeira, por exemplo, muda quando se faz dela uma mesa. Contudo, a mesa continua sendo madeira, ou seja, um objeto comum que recai sob os sentidos. Mas ao se apresentar como mercadoria, a questão é totalmente diferente. Ao mesmo tempo apreensível e inapreensível, já não lhe basta pousar os pés em terra; ela se endireita por assim dizer, sobre sua cabeça de madeira diante das outras mercadorias e se abandona aos caprichos mais estranhos como se se pudesse a dançar (Marx, apud Agamben, 2007:65).

O fetichismo da mercadoria é uma dança, mas será possível dançar/fetichizar sem se transformar em mercadoria?

I - Estamira

A partir de 2011, enfrentar esses questionamentos nos trouxe a necessidade de estudar, sentar juntas, enfrentar novamente os textos que marcaram nossa formação como artistas e pesquisadoras. Mas, já nesse primeiro movimento, apareceu um problema com o qual nos deparamos até hoje, e que acreditamos ser uma questão antiga para os pesquisadores e artistas latino-americanos: nossa formação era preponderantemente europeia e norte-americana. Ainda que os autores e artistas que nos inspiravam fossem justamente aqueles que descontruíam essa tradição eurocêntrica – Nietzsche, Deleuze,

Derrida, Peggy Phelan, Judith Butler, os coreógrafos da Judson Dance, Pina Bausch, entre outros – era inegável reconhecer que eles falavam de outro lugar, enfrentavam outras questões, outros contextos, outras cenas. Como olhar para o nosso lixo com esse instrumental teórico que não conhecia a matéria com a qual nos deparávamos? E era essa matéria que nos interessava, esse chão sobre o qual pisamos, esses corpos com os quais sentimos, esses sentidos que nos atravessam.

De um certo modo a afirmação de Yvonne Rainer, no texto de apresentação do programa de *The mind is a muscle* ecoava ainda em nós: Em 1968, a coreógrafa e bailarina norte-americana escrevia:

> (…) O mundo se desintegra a minha volta. Minha conexão com o mundo em crise permanece tênue e remota. Eu consigo prever um tempo em que essa relação remota deve acabar necessariamente, no entanto não consigo prever exatamente quando isso vai acontecer, ou quais serão as circunstâncias que me incitarão a um tipo de ação diferente (…) Essa declaração não é uma apologia. É o reflexo de um estado da mente que reage com horror e descrença vendo um vietnamita sendo morto na TV – não pela visão da morte, contudo, mas pelo fato de que a TV pode ser desligada logo em seguida, como após um faroeste de mau-gosto. O meu corpo permanece a realidade que resiste (Rainer, 1974p.72)

Essa é a questão que nos mobiliza há muito tempo, desde antes do nosso primeiro encontro. De que matéria é feita esse corpo que se apresenta como a realidade que resiste ao mundo em desintegração a sua volta? Seria uma matéria fechada, assignificante, blindada às violências e interferências da história?

Desconfiamos, que essa possibilidade de blindagem seja parte ainda de uma utopia moderna. O corpo blindado, deserto de sentidos, ininscrítivel, formando um novo homem para além da história e da comunidade em que está inserido, só existe como abstração. Ou talvez nem assim, porque toda a abstração necessita de concretude, para se revelar, para se fazer presença, e essa concretude necessita de antemão de uma abertura. Mas se o corpo é sempre espaço de abertura, de composição com outros corpos, outras peles, outros materiais, ele também precisa resistir para existir, para não desaparecer, para se fazer presença. Precisa, do que chamaremos de um índice de irredutibilidade: aquilo de mais particular que o constitui e o impede de ser apenas o simulacro de uma ideia. É a irredutibilidade do corpo que o torna concreto. Que faz com que a luz precise desacelerar para o atravessar e se decomponha em uma infinidade de

cores. Villem Flusser concebe objeto como aquilo contra o qual você esbarra. Então, é isso, as irredutibilidades são os esbarrões, são encontros com o mundo.

Nesse sentido, a primeira historiadora latino-americana que nos ajudou a pensar a história da dança sob a perspectiva do lugar em que estávamos inseridos, foi a catadora de lixo e profetisa Estamira, apresentada ao público no documentário homônimo, do cineasta Marcos Prado datado de 2006.

Estamira afirma que não gosta de usar o termo lixo. Usa a palavra em seus discursos unicamente para poder comunicar-se com seus entrevistadores. Questionamento de extrema importância: afinal, o que é essa montanha de dejetos a que normalmente chamamos de lixo? Em determinado momento, a profetisa diz que o lixão é a beira do mundo, o 'transbordo', pois "tudo que enche transborda". O lixo poderia ser visto, então, como o que não cabe em um mundo civilizado, o que deve ser eliminado, desde que o homem desaprendeu a cuidar das coisas, a transformá-las em descartáveis. Esse amontoado de matéria orgânica e inorgânica, pessoas, animais e significados, entretanto, ganha outro sentido na visão de Estamira, que entrevê no monturo uma potência desconhecida a muitos:

> Eu não gosto de falar lixo, mas vamos falar lixo. É caldinho, é fruta, é plástico fino, é plástico duro, é não sei o quê mais. E aí vai azedando, é laranja, é isso tudo e aí faz esse porquê. E aí imprensa, e aí vem o sol e esquenta e aí forma o gás carbônico, e ele é forte e é brabo. Tem gente que não dá conta, não se habitua, é tóxico. Mas é muito bom pra cozinha, né?

Julia Kristeva, *em Pouvoirs de l'horreur: essay sur l'abjection*, relaciona a oposição existente entre as noções de pureza e impureza no texto bíblico com a necessidade fundamental presente na Torá de estabelecer lugares, identidades e significados rígidos, sem mistura, hibridismo ou ambigüidade. Trata-se de uma estratégia de definição identitária particular ao monoteísmo. A lei que se ancora na idéia de um Deus único não seria possível sem uma série de dispositivos de separação orais, corporais, materiais e simbólicos, que, elevados ao paroxismo, transformam em abjeção tudo aquilo que abale a idéia de unidade: "rien n'est sacré en dehor de l'Un. À la limite toute le reste, tout reste, est abominable" (Kristeva, s.d., p.130). No Velho Testamento, a impureza se define como aquilo que deve ser expulso da ordem do templo, da lei paterna, da inserção na linguagem. A cultura judaico-cristã teria transformado em abjeção, em um primeiro momento, - tudo que ameaça a integridade corporal e psíquica do sujeito,

como a relação simbiótica com o corpo materno, o leite, a lepra, as deformidades físicas e, sobretudo, o sangue – posteriormente estendendo essa noção à linguagem, considerando impuro aquilo que ameace a unidade do significado, como simulacros, duplos e ídolos. Um dos maiores emblemas da abjeção bíblica, o sangue dá mostras de como a cultura deve interditar esse fluxo que escorre de um corpo a outro, provocando a confusão entre os opostos, signo mesmo da impureza, uma vez que é a partir da separação lógica entre eles que se pode garantir uma suposta integridade individual fundadora da lei: "l'impur sera non seulement um élement fascinant (connotant le meurtre et la vie: le sang) mais toute infraction à une conformité logique" (Kristeva, s.d, p.117). O sangue (assim como o leite) representa também o elemento de ligação entre o bebê e a mãe que deve ser conspurcado em prol das leis morais. É através da violenta separação entre o masculino e o feminino, marcada pelo ritual da circuncisão, no qual o menino é apartado da impureza materna, com a retirada do prepúcio, que a inscrição na lei se torna possível. O sujeito deve se tornar ao mesmo tempo limpo e autônomo (propre), libertando-se assim de seus dejetos. As fezes aparecem, então, como aquilo de que o corpo deve separar-se para manter a sua pureza, a sua separação em relação à natureza e aos seus semelhantes (a interdição do homossexualismo seguiria essa mesma lógica) (Kristeva, s.d., p.127).

A lógica da abjeção do corpo é constitutiva de uma construção ocidental eurocêntrica do que seria o humano. Romper com ela é indagar as dicotomias, e isso não implica necessariamente em produzir e criar imagens "grotescas", mas em pensar como construímos nossos discursos, nossos movimentos, políticos e dançantes. A partir de quais pressupostos, sobre quais formas?

No nosso caso de pesquisadoras brasileiras, implicava em pensar no que estávamos deixando de fora de nossas pesquisas estéticas e teóricas de orientação eurocêntrica. E a conclusão que chegamos, em 2014, é que o que estávamos ocultando em nossos próprios corpos era nossa relação com nossa cidade, a cidade do Rio de Janeiro.

II – Bordas do corpo

O Rio de Janeiro, traz em sua história e sua geografia a impossibilidade de delimitação e ocultamento das dicotomias que permitiram criar uma identidade ascética, nos moldes ocidentais, tais como enunciadas por Julia Kristeva. Isso não implica contudo, que haja aqui algum processo de hibridização ou mestiçagem, mais democrático do que em

outras partes do mundo. Pelo contrário: segundo relatório da Anistia Internacional, a polícia brasileira é uma das que mais mata no mundo. E dentre esses mortos, 80% são jovens negros, habitantes da periferia.

As marcas dessa violência remontam ao tempo da escravidão. O Rio foi o maior porto de escravos do mundo. Recentemente, na região do Centro da Cidade, arqueólogos descobriram uma ossada debaixo da construção de um centro cultural, e concluíram que se tratava de uma vala no qual eram jogados corpos dos africanos que chegavam mortos ou doentes em estado terminal da longa travessia pelo mar.

O processo de mestiçagem se deu, muitas vezes, através de violência sexual, naturalizada e até enaltecida pela teoria social, como no caso do célebre livro do sociólogo Gilberto Freyre *Casa Grande & Senzala*. A violência sexual dos colonos portugueses em relação às mulheres africanas e indígenas é parte constitutiva da nossa história, e formadora de boa parte dos nossos laços familiares desde os tempos da colonização. A célebre passagem de Gilberto Freyre em Casa Grande & Senzala nos apresenta o quadro sem, contudo, deixar transpirar a dor e o sofrimento vivenciado pelas mulheres brasileiras em todo o processo de formação histórica do país.

> Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou a primeira história de bicho ou de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. De que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da primeira cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. (Freyre, 2007, p.367)

Sob o véu da ternura, Freyre nos apresenta a sobreposição de camadas de opressão sobre a mulher negra, que constituíram as relações escravocratas no Brasil, naturalizando o estupro, a escravização da mulher e suas funções domésticas e maternas, seu lugar de objeto sexual, em um estilo aparentemente terno e lisonjeador.

Com a abolição da escravatura, e a não inserção dos negros na sociedade, através de uma série de medidas que garantiram a sua exclusão, a realidade de exploração sobre a mulher negra trabalhadora brasileira se manteve, apresentando algumas transformações nos últimos anos.

A violência contra a população de origem africana se soma à violência contra a população indígena. Por conta de uma idealização da figura do índio, este é um assunto ao mesmo tempo já bastante e ainda não suficientemente falado, tanto pelas narrativas e

imagens repetidamente contadas (e naturalizadas) quanto por leituras que anulam a existência de índios pelo discurso da extinção ou do exotismo (o efeito segue o mesmo: o outro não existe). A palavra índio torna espinhosa, pois traz à tona aspectos recalcados tais como a violência ininterrupta contra eles e a usurpação de suas terras. Tornado invisível por diversas manobras desde o contato com o ocidental branco, o indígena vira um misto de mitologia e exotismo e poucas vezes é visto como uma realidade concreta e como parte da sociedade para longe de um discurso identitário e purista. O relato dos indígenas na época de Cabral foi intensamente replicado e inscrito nas carnes e subjetividades através de uma visão eurocêntrica do indígena como selvagem - seja ele bom ou ameaçador – dependendo da vontade dele em obedecer aos ideais colonizadores. Começava aí uma longa jornada de colonização que se entranhou em visões e práticas. Tal visão informa o imaginário social sobre os índios e foi produzida a partir das perspectivas da época cabralina, marcadas pelo expansionismo ibérico por meio do subjugo dos povos que ali viviam, subjugo este que passava pela "efetividade das estratégias de dominação" (GIUCCI, 1991). Na Europa, o imaginário do índio era consumido como peça de museu e como ser exótico, uma peça de um novo mundo mítico e idealizado como o polo positivo da sociedade em relação ao negativo da sociedade ocidental. As definições de humano e civilizado tem, até hoje, como pano de fundo, os relatos das "viagens maravilhosas" (sentido atribuído na época) dos europeus aos mundos recém-descobertos 37 ou melhor, dito recém-invadidos. Esta visão, de lá pra cá, renasce segundo certos contextos e agentes, conservando sua relação de poder e de dominação.

Essas práticas de violência colonial atravessam nossos corpos, e o silenciamento a seu respeito em nossas práticas artísticas e de pesquisa da história da dança atingiram um ponto insuportável em junho de 2013, com as manifestações de rua que eclodiram no Rio de Janeiro e em todo Brasil. Tornou-se então urgente perguntar: Quais práticas (artísticas ou não) invertem, pervertem e revertem essa tendência ao silenciamento? Como se posicionar artisticamente com essa materialidade viva sem parar-se no discurso denunciatório, instrumentalizando a arte e tornando-a submissa a uma função? Não era o caráter denunciatório da arte, que nos interessava aqui, mas justamente pensar como dar visibilidade a essas estratégias de silenciamento poderia ampliar nossas possibilidades estéticas e filosóficas, para que pudéssemos nos mover de outro modo,

escrever de outros modos, em outros lugares. Ressignificar e revalorar o que tinha sido expulso dos nossos territórios artísticos e pensantes. Abrir espaços.

Sabemos que o corpo não se move simplesmente através de causas racionais, coerentes e discursivas, mas pela ação do desejo. Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari o desejo atua como uma força capaz de redefinir os lugares sociais, e criar um corte no tempo linear. "O desejo constrói máquinas que, inserindo-se no campo social, são capazes de fazer saltar algo, de deslocar o tecido social" (Deleuze e Guattari, 1994:35)". Dessa forma o corpo também força a História enquanto campo de pensamento a redefinir os seus modos de classificar e entender o tempo e o espaço. E esse era o nosso desejo.

III – Os filmes

Para dar um destino a esse desejo, em setembro de 2014 inscrevemos um projeto para um edital de fomento do Rio de Janeiro. Esse projeto consistia na criação de três vídeos que apresentariam uma discussão sobre a relação entre corpo e cidade a partir de três lugares: o Complexo da Maré, a Serrinha em Madureira, e a Aldeia Maracanã, no Maracanã.

A aldeia Maracana vem sendo território de conflitos desde 2013, quando o governo do Estado decidiu desapropriar e demolir o prédio que vinha sendo ocupado por indígenas de várias etnias, desde 2006. A presença de uma aldeia urbana, ali, há menos de 200 metros do estádio Maracanã, não causava tanto estardalhaço até o início das reformas para a Copa do Mundo. A partir desse momento, aquele território passou a ser reivindicado para ser desapropriado e virar estacionamento da Odebrecht, construtora responsável pela reforma do estádio. Houve uma enorme resistência, liderada por indígenas e também jovens oriundos de movimentos anarco-punks e da esquerda radical que se consolidou em 2013 e artistas. O prédio hoje, em 2015, está vazio, cercado por tapumes, vigiado, a espera de uma decisão judicial.

Nosso primeiro questionamento, quando decidimos filmar a Aldeia Maracanã, dessa forma, cercada por tapumes foi pensar: "qual a nossa posição diante dele?", qual o discurso que produziríamos a partir desse posicionamento físico diante do prédio? Essa decisão foi mais difícil do que imaginávamos, chegando ao ponto de imaginarmos que talvez, com Nietzsche, fosse melhor endossarmos o esquecimento. Em "Da utilidade e

desvantagem da história para a vida", uma de suas *Considerações Extemporâneas*, o filósofo Friedrich Nietzsche dizia que " Todo agir requer esquecimento" , aquele que vivesse somente de lembranças se tornaria tão imobilizado que seria incapaz de levantar um dedo. "É inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente *viver*" escreve Nietzsche.

Mas, logo em seguida, diante da constatação da covardia desse gesto, ficamos pensando sobre o que de fato significava o esquecimento em Nietzsche. Não é de lembranças de um passado original que se trata aqui. É justamente o oposto. É o reconhecimento do presente. Da presença. O conflito travado na aldeia Maracanã consiste justamente na resistência dos poucos indígenas que sobreviveram no Rio de Janeiro que lutam para não serem transformados em uma fotografia amarelada de um arquivo de um museu, ou em uma tese de doutorado em uma Universidade que eles próprios não frequentam. É uma luta pra não ser memória, não ser arquivo queimado na praça.

O resultado desse vídeo, que apresentaremos no seminário, fala então sobre a impossibilidade de falar sobre esse assunto, mas também da necessidade de não silenciá-lo. Se o corpo resiste ao discurso, às interpretações, ele não deseja desaparecer. E isto, se, por um lado, desconstrói o discurso da verdade, abre a possibilidade de enunciar de outros modos, de criar outros agenciamentos entre corpo, texto e política.

Paralelamente à concepção e realização do vídeo entramos em contato com a funkeira carioca Mc Carol. O funk é um dos ritmos que melhor exprime as ambiguidades da interação social carioca. Ao mesmo tempo consumido pela elite, é proibido nas favelas, pelas recentes políticas de segurança pública do estado, que tendo como pretexto acabar com o tráfico de drogas, impede qualquer tipo de evento festivo nos morros da cidade. Mc Carol, em um primeira entrevista, nos contou sobre sua realidade nas periferias da cidade, e também da sua experiência em uma escola pública. Contou de suas brigas com a professora de História, e sua necessidade de questionar a ideia de "descobrimento" do Brasil pelos portugueses. Diante dessa narrativa, sugerimos que compusesse um funk, no qual abordasse essas querelas com a professora. Diante dessa sugestão Carol compôs o funk "Não foi Cabral". A repercussão do funk foi imensa, com matérias nos grandes jornais da cidade, discutindo finalmente, com professores universitários se o funk seria afinal de contas uma manifestação cultural legítima.

A esses agenciamentos, chamamos de Bordas do Corpo, pois pensar as Bordas implica na necessidade de tatear, margear aquilo que não podemos capturar. No caso específico

do Rio de Janeiro, essas bordas estão bem defendidas pela polícia. Logo, desbravar novos territórios do estético implica também em criar movimentos políticos, pois, como já escreveram Deleuze e Guattari: não deixarão você experimentar em seu canto. (DELEUZE, G. e GUATTARI, Félix. 1997, p.38).

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura occidental.* Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia, vol 1.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3.* São Paulo: Editora 34, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 2003

PATRÍCIO, Mariana Fernandes. Sentidos em fuga: o espectador e a dança. Uma experiência contemporânea. Tese de doutorado PUC-RIO. Orientação: Ana Paula Kiffer, 2012.

RAINER, Yvonne. *Work:1963-1974*.Halifax: The press of the Nova Scotia College of arts and design