



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA DA UFBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

ISAURA SUÉLEN TUPINIQUIM CRUZ

**REPULSA E ABJEÇÃO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA:
A CRISE COMO POTÊNCIA TRANSGRESSORA E O ANESTESIA-
MENTO CRÍTICO**

**SALVADOR
2014**

ISAURA SUÉLEN TUPINIQUIM CRUZ

**REPULSA E ABJEÇÃO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA:
A CRISE COMO POTÊNCIA TRANSGRESSORA E O ANESTESIA-
MENTO CRÍTICO**

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

Orientadora Profa. Dra. Fabiana Dultra Britto.

**SALVADOR
2014**

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Cruz, Isaura Suélen Tupiniquim.

Repulsa e abjeção na dança contemporânea : a crise como potência transgressora e o anestesiamiento crítico / Isaura Suélen Tupiniquim Cruz. - 2015.
101 f.: il.

Orientadora: Prof.^aDr.^a. Fabiana Dultra Britto.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014.

1. Dança. 2. Dança contemporânea. 3. Crítica. I. Britto, Fabiana. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 792.8

CDU - 793.3

ISAURA SUÉLEN TUPINIQUIM CRUZ

REPULSA E ABJEÇÃO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA: A CRISE COMO POTÊNCIA TRANSGRESSORA E O ANESTESIAMENTO CRÍTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de mestre.

Aprovada em 19 de dezembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Fabiana Dultra Britto – Orientadora

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal da Bahia

Jussara Sobreira Setenta

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal da Bahia

Oriana Maria Duarte de Araújo

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico esta dissertação ao meu pai, um homem comum, que da simplicidade, do trabalho e do afeto fez a minha vida um campo inesgotável de possibilidades e por acreditar em mim. E a minha mãe, que tem a força bárbara de, mesmo na fraqueza, sempre preservar a potência da vida, dedicando-se a mim e ao meu irmão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pelo respeito e admiração às minhas escolhas;

À Escola de Dança, por ser durante tantos anos minha segunda casa;

À Adriana Bittencourt, que acompanhou de perto minha trajetória artística e acadêmica, e pela leitura cuidadosa desta pesquisa, me fazendo acreditar nela, com sua amizade que transgride as forças institucionais;

À professora Jussara Setenta, por fazer ressoar na minha prática artística e política, e pelo caloroso afeto em diferentes momentos da minha vida nessa instituição;

À minha orientadora Fabiana Britto, por sua excitabilidade crítica, que mantém viva a potência da transformação no outro;

Aos meus alunos da graduação, que contribuíram para o meu amadurecimento intelectual;

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança e ao programa de bolsas da CAPES-UFBA, que possibilitaram a existência desta pesquisa;

À banca externa Oriana Duarte, pela leitura cuidadosa do meu trabalho na qualificação e pela contribuição dada;

À minha turma de pós-graduação de 2012, especialmente a Ana Rizek, que se tornou uma grande amiga, parceira de vida e de importantes trocas intelectuais;

A Washington Drummond, que me ajudou a descobrir meu objeto de pesquisa, e também por sua amizade e parceria;

A Lívia Drummond que me apresentou o universo batailliano;

Aos amigos Thulio Guzman, Lucas Moreira, Lucas Valentim, Paula Carneiro, Juliana Timbó, Flávia Couto, Renata Moraes, Coletivo Teia MUV, Leonardo França, Márcio Nonato, Jorge Oliveira, Amanda Paraíso, Suzanne Xavier, Fernando Passos, Ricardo Alvarenga, Michele Mattiuzzi, Tiago Ribeiro, Eduardo Rocha, Deise Villas Boas, Romar Blanco, Carolina De Nadai e muitos outros que fazem de mim um ser múltiplo;

Aos artistas que me mobilizam: Marcelo Evelin, Lia Rodrigues, André Masseno, Alejandro Hamed, Eszter Salamon e La Ribot;

Ao meu companheiro e amado Zéfere, pela poesia, pela cumplicidade e pelo amor a cada dia.

CRUZ, Isaura Suélen Tupiniquim. **Repulsa e abjeção na dança contemporânea: a crise como potência transgressora e o anestesiamiento crítico**. 98fls. 2014. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Ao gerar mudanças no corpo e na arte, a crise como transgressão é uma potência que mobiliza a história e as práticas políticas. O anestesiamiento crítico, decorrente de uma circularidade formada no circuito artístico, ao estabelecer uma hegemonia discursiva nas produções estéticas, produz um paradoxo entre a transgressão como pressuposto na dança contemporânea e a normatização das ações nesse campo. De uma perspectiva da biopolítica, que captura os desejos e a imaginação, os discursos de transgressão na arte podem ter seu espaço reservado, principalmente quando não existe um interdito contra o qual se opor. Nessa concepção política, os poderes são diluídos e capitalizáveis, anestesiando as forças de tensão e a capacidade crítica dos corpos. A transgressão está vinculada ao interdito, pois ambos são fundamentos implícitos à conjuntura existencial e social do corpo. A noção de transgressão da linguagem articula e problematiza a esfera artística que, atrelada aos conceitos de performatividade, heterogeneidade e heterologia, expõe uma contradição entre o conteúdo dos discursos e as práticas engendradas nas demandas de mercado, fragilizando o corpo performativo, tanto nas experimentações da vanguarda da década de 1960 quanto nas suas implicações históricas, que se estendem à atualidade. Nesta pesquisa, as análises das produções artísticas são abordadas a partir dos conceitos de informe e de abjeção, os quais se aproximam radicalmente da transgressão, devido à produção de conflito e repulsa.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Transgressão. Abjeção. Anestesiamiento Crítico.

CRUZ, Isaura Suélen Tupiniquim. **Repulsion and the abject in contemporary dance: crisis as a potential of transgression and the critical anaesthetization.** 98p. 2014. Dissertation – Post-Graduate Program in Dance, Federal University of Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

When generating changes in the body and the art, crisis as transgression is a power that mobilizes history and political practices. The critical anaesthetization, caused by a circularity formed in the artistic circuit, when establishing a hegemonic discourse in the aesthetic productions, generates a paradox between transgression as a premise in contemporary dance and the standardization of the actions in this field. Under the perspective of biopolitics, which captures the desires and the imagination, the transgression discourse in art can have its reserved space, mainly when there is no interdiction against which one must oppose. In this political conception, the power is diluted and possibly capitalized, anaesthetizing the forces of tension and the critical capacity of the bodies. Transgression is linked to an interdiction, for both are implicit bases of the existential and social conjuncture of the body. The notion of transgression of the language articulates and puts into question the artistic sphere that, tied to the concepts of performativity, heterogeneity and heterology, displays a contradiction between the content of the discourses and the practices created in the market demands, weakening the performative body, as much in the experimentations of the avant-garde of the 1960's as in its historical implications, until the present time. In this research, the analyses of the artistic productions are made with the concepts of inform and abject, which approach radically to transgression, due to the production of conflict and repulsion.

Keywords: Contemporary Dance. Transgression. Abject. Critical Anaesthetization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Carnation (1964) – Lucinda Childs	69
Figura 2: Jacob Alves em MONO (2008) – Marcelo Evelin	74
Figura 3: De repente tudo fica preto de gente (2012) – Marcelo Evelin	80
Figura 4: Confete da Índia (2012) – André Masseno	84

SUMÁRIO

PEQUENAS DOSES DE TRANSGRESSÃO INTRODUTÓRIA	12
1 ANESTESIAMENTO CRÍTICO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	16
1.1 RELAÇÕES ENTRE: ARTISTAS, INSTITUIÇÕES DE FINANCIAMENTO E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA.....	16
1.1.2 Contextos: contingenciamentos e contingências.....	19
1.2 DA “IMPOSSIBILIDADE” DA CRÍTICA E OUTRAS CONTRADIÇÕES	23
1.3 POSSÍVEIS... ..	27
2 TRANSGRESSÃO: POSSIBILIDADE NA DANÇA CONTEMPORÂNEA?.....	32
2.1 A TRANSGRESSÃO COMO OCORRÊNCIA E CONCEITO	32
2.1.1 A noção batalliana de transgressão.....	33
2.2 TRANSGRESSÃO COMO EXPERIÊNCIA LIMITE PARA LINGUAGEM	35
2.2.1 Explodindo-esgotando-tensionando a linguagem e outras vanguardas	39
2.3 TRANSGRESSÃO: ENCONTRO COM A HETEROGENEIDADE	42
2.3.1 Da performatividade discursiva da dança sem heterogeneidade.....	45
2.4 DANÇA CONTEMPORÂNEA, CONCEITUAL E ABJETA: ADESÕES, APARÊNCIAS E EXCRESCÊNCIAS	52
3 ABJEÇÃO COMO TRANSGRESSÃO: LIMITES DO CORPO, LIMITES DA LINGUAGEM.....	58
3.1 O INFORME NA ARTE	58
3.2 ABJEÇÃO COMO PRODUÇÃO DE CONFLITO	59
3.3 TRANSGRESSÕES DO CORPO: QUANDO O “ESTADO CORPORAL” JÁ É A DANÇA.....	62
3.4 EXPLOSÃO DA LINGUAGEM E ENCONTRO COM A PERFORMANCE E A POLÍTICA.....	66
3.5 SUBLIME ABJEÇÃO: ENCONTRO COM OS TRAUMAS	69
3.6 HETEROLOGIA E DANÇA CONTEMPORÂNEA: UMA POSSIBILIDADE INFORME?	73
4 DANÇA CONTEMPORÂNEA: CRISE COMO TRANSGRESSÃO E POLÍTICA ...	79
4.1 PRODUTORES DA REPULSA E DO ASCO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	79
4.2 TRANSGRESSÃO COMO RETORNO E ANTROPOFAGIAS DEVORADAS	82

4.3 PEQUENAS DOSES DE TRANSGRESSÃO SOBRE REALIDADE INSISTENTE	87
CONCLUSÕES QUE TRANSGRIDEM O FIM.....	93
REFERÊNCIAS	98

PEQUENAS DOSES DE TRANSGRESSÃO INTRODUTÓRIA

O movimento que impulsionou o desenvolvimento desta pesquisa partiu de uma crise. Da noção de crise, que desarticula a aceitação imparcial de tudo que é posto como algo pronto para ser digerível e consumido. A transgressão como conceito se configurou, neste trabalho, como potência para criação de tensionamentos sobre as lógicas de anestesiamento e homogeneização dos discursos e das práticas na dança contemporânea. A transgressão surge como abertura de possibilidades para que novos fluxos de vida, de dança, possam ocorrer e se transformar.

A noção de transgressão é constante na história da arte. Todavia, como conceito apresentado pelo filósofo Georges Bataille (2013), não se restringe a uma lógica historicista que se fundamenta como blocos temporais gerados por rupturas radicais. O autor contribui para a compreensão de que a transgressão ultrapassa e completa o interdito e que o interdito excita e completa a transgressão. Dessa perspectiva que se apresenta numa camada social da relação do corpo, da guerra, do erotismo e do sacrilégio, a pesquisa encontra os caminhos e os extremos entre o excesso e o esgotamento no corpo por onde a arte afeta e é afetada.

Para se aprofundar no entendimento de transgressão no e pelo corpo, o objeto de pesquisa se tece sob a conjectura teórica do filósofo Michael Foucault (2013), para quem a transgressão opera como limite da linguagem, constringendo a linguagem como norma e radicalizando os meios. Tal escolha teórica subsidia a proposição de que a arte por meio da crise e da negação sobre imposição de limites ocorre como fissura de forma contínua no tempo histórico, desestabilizando paradigmas e interditos ao possibilitar o movimento para o improvável, que não se dá fora do corpo, mas como sua condição.

Como procedimento metodológico e substancial para a formulação das hipóteses apresentadas nessa pesquisa, para a compreensão da dança em sua natureza artística, opta-se por uma delimitação que se insere no âmbito da dança contemporânea. Entendendo que sua definição não se encontra atrelada ao fato de ser uma dança atual, uma dança que se faz na atualidade, mas por se configurar numa série de aspectos relativos a um pensamento contemporâneo que produz não um modo/tipo de dança, mas lógicas organizacionais, de composição, conectadas a esse pensamento.

Tal conectividade se difere epistemologicamente, historicamente e, portanto, se apresenta como índice processual de outros pensamentos anteriores e modos de se fazer e pensar dança. Assim, a dança contemporânea é defendida sob a hipótese de que sua constituição se

faz na relação entre corpo e ambiente, a partir de Fabiana Britto (2008), que entende essa implicação como um fluxo de correlações que tira o imperativo do sujeito sobre o mundo como, também, do mundo sobre o sujeito. A dança contemporânea, então, se propõe coimplicada ao processo, em que suas estratégias de investigação corporal e suas configurações não admitem nem o homogêneo, pois se instaura na diferença, nem o hegemônico.

A heterogeneidade, a heterologia, a performatividade, e a abjeção tornam-se conceitos imprescindíveis, uma vez que sustentam e auxiliam a percepção daquilo que é próprio da relação limite que se instaura entre corpo e mundo quando ocorre a transgressão. Nesse sentido, a sujeição do corpo à linguagem e da política como reguladora das ações são postos em questão: quando na arte há o impulso à carnalização do corpo, à repulsa, à escatologia à obscenidade, como forma de constrangimento sobre valores civilizatórios, promovendo um transbordamento das fronteiras que separam arte e vida. Esses conceitos, assim, como o de transgressão posto por Bataille em 1956, diluem a noção de identidade ou de conforto estagnante ou extasiante. O êxtase, no sentido abordado aqui, seria a perda das identificações, do limite da percepção em relação ao deslocamento do objeto e de normas reguladoras.

Nesse viés da transgressão, as danças que se apresentam por repulsa ou abjeção carregam essa peculiaridade por devassar o corpo e a linguagem, sem necessariamente se aprisionar na busca do novo. A noção de abjeção, portanto, aparece na pesquisa não para revelar o caminho pelo qual a dança deva transgredir, mas para questionar se há danças nas quais a transgressão se encontra implicada de forma radical, porque há, na dança que transgredir pela abjeção, antes de tudo, a relação do estado corporal como pressuposto para criação e a dessacralização dos jogos intelectuais da linguagem. Configura-se como crise, no limite do excesso e esvaziamento do corpo, afetando a linguagem pelo dismantelamento de perspectivas higienistas ou homogeneizantes recorrentes nos processos civilizatórios.

Tem-se, também, como pressuposto a não inscrição da transgressão e da abjeção como ingenuidade ideológica ou utópica de mudança de mundo, justamente porque prescindem da interdição. Se os corpos estão imersos na biopolítica, em que não existe mais uma oposição clara em relação a um poder soberano, não há o que negar ou ir de encontro, já que tudo pode ser mercadoria e o poder é ondulante e móvel, cada vez mais colocado como artefato pessoalizado, em que tudo parece ser molecular e infiltrável. As instituições e as políticas de gestão cada vez mais se apropriam do poder de criação e imaginação.

Em relação às formas de absorção pelos mecanismos de poder e financiamento, o primeiro capítulo se centra nas discussões acerca do circuito de arte e do anestesiamiento crítico aparente na dança contemporânea, que é tratado aqui como decorrente de uma circularidade

de entre produção e consumo dos discursos e das produções artísticas. Para tanto, recorre-se ao uso de teóricos que abordam a estética por um viés analítico e crítico, como Anne Cauquelin (2005), Jaques Rancière (2007), Fabiana Britto (2008/2010) e Suely Rolnik (2006).

Já no segundo capítulo, observa-se como a transgressão é inerente aos processos históricos do corpo e da arte, tendo a proposição de que a transgressão é propulsora de crise que gera mudança ao desestabilizar a linguagem. A pesquisa aponta possíveis conceitos para situações que transbordam as fronteiras do comum e do interdito, como a noção de heterologia e heterogeneidade proposta pelo filósofo Georges Bataille (2003). Ao tratar da transgressão como limite da linguagem, a pesquisa estabelece relações entre esse pressuposto e a vanguarda artística das décadas de 1960 / 1970, aproximando autores que escreveram sobre os procedimentos dessa geração, como Sally Banes (1999).

Além das contradições que a transgressão como conceito pode engendrar, ao tratar-se da análise de configurações estéticas e seus mecanismos de financiamento, esse capítulo irá abordar, também, o conceito de performatividade, a partir de Jussara Setenta (2008), como uma fala que não está separada da ação e que evidenciaria a força política de certas produções artísticas que, por se configurarem como atos de fala, se afastam do campo da representação. Essa abordagem sobre a performatividade permitiu pensar, como alguns discursos, dos mais tradicionais aos mais alternativos, podem ser cooptáveis, gerando uma hegemonia discursiva que fragiliza o corpo performativo no âmbito da dança contemporânea.

No terceiro capítulo, as noções de informe, abjeção e heterologia são apresentadas para pensar a potência política destes nas produções artísticas a partir da ideia de limite do corpo e da linguagem. Apresenta procedimentos artísticos da dança e da performance pelo entendimento e feitura da dança pelo estado corporal, que coloca a experiência do corpo como pressuposto para a ação e criação de situações, bem como sobre aspectos de negação da arte a formas pré-estabelecidas de compor. E, nesse sentido, os pressupostos teóricos sobre corpo em crise e as metáforas de morte trabalhados por Christine Greiner (2010) contribuíram para o estudo, assim como os pressupostos sobre a noção de estado corporal como aspectos do corpo, segundo Adriana Bittencourt (2012).

A partir dos autores Rosalind Krauss (1997) e Georges Bataille (2003), sobre as noções de informe e heterologia, foi possível pensar que esses conceitos ocorrem como agitação das formas, produzindo repugnância como aspecto crítico e como eliminação da representação. Já o estudo de Kunichi Uno (2012) sobre as produções dos artistas Antonin Artaud e Tsumi Hijikata possibilitou desenvolver a implicação dos limites da linguagem sobre o corpo, contribuindo para a noção de estado corporal na dança, como um desvio sobre as normas,

aparente nos procedimentos de abjeção como transgressão em dança contemporânea. Além de apontar para o encontro dessa dança com a arte da performance pela radicalidade na relação com os limites do corpo.

O quarto capítulo compreende as noções de abjeção e repulsa produzidas na dança contemporânea, com os pressupostos teóricos do retorno do real como traumático de Hal Foster (2014). A partir da análise de obras, se constrói um diálogo teórico entre elas, suas propostas e as hipóteses aqui apresentadas evidenciam o aspecto da crise e do dissenso como propulsores de microtransgressões. Contextualizando essas possibilidades transgressoras em relação ao conceito de biopolítica a partir de Peter Pál Pelbart (2007), sem, no entanto, aprofundar-se nesse conceito, considera-se o peso do mesmo sobre as formas de absorção de procedimentos artísticos por mecanismos invisíveis de poder, a fim de levantar questões como: quais as brechas possíveis para que ocorram transgressões num sistema político que capitaliza toda e qualquer forma de imaginação, mesmo aquelas que desejam ferir essa lógica?

1 ANESTESIAMENTO CRÍTICO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

1.1 RELAÇÕES ENTRE: ARTISTAS, INSTITUIÇÕES DE FINANCIAMENTO E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA

O incômodo que torna esse trabalho possível se refere inicialmente a um diagnóstico infame sobre a produção estética da dança contemporânea na atualidade, no que diz respeito à estabilização de aspectos de mercado e compositivos, além de certa hegemonia discursiva. Uma espécie de silenciamento crítico em que não há silêncio, senão excessos verborrágicos desencarnados, em que as ações de artistas parecem cristalizadas numa redoma de legitimações confortáveis, deixando escapar a metáfora da dança como mudança. Somos surpreendidos pelo mais do mesmo.

A dança contemporânea parece ter produzido um modelo ao negar a noção de modelo, pois existe nela uma aparência que se repete e não repele enquanto margem, já que se centralizou. Limpa e conceitual, ela vem compondo uma endemia discursiva, formada por uma república resumida de artistas, que no caso do Brasil, foram, estão ou serão vinculados a sistemas de financiamento e/ou leis de incentivo, editais e festivais, nos quais sempre os mesmos artistas circulam, defendendo a ideia de difusão da dança contemporânea. Configurados como plataformas, esses circuitos artísticos funcionam como ambientes de produção de conhecimento e pesquisa em dança, o que aproxima a produção artística à pesquisa acadêmica.

[...] a rede de comunicação que carrega a arte contemporânea caracteriza-se por um bloqueio; em outras palavras, por uma circularidade total do dispositivo: veem-se expostas à vista do público *não tanto obras singulares, produzidas por autores, mas uma imagem da rede propriamente dita* (CAUQUELIN, 2005, p.74. Grifos nossos).

Nesse sentido, a dança contemporânea produz uma disseminação discursiva, dentro desse mesmo meio, pois não está inserida como uma informação popularizada, visto que essa prática não foi suficientemente aderida por uma indústria de massa, pelo fato de sua ocorrência dar-se em termos conceituais e de crítica a modelos os quais são aqueles postos para consumo pela indústria cultural. Assim, a dança contemporânea cria sua própria rede de consumo, já que não é mais suficientemente marginalizada, para cumprir um papel subversivo de uma conjuntura social na qual reside a arte.

Os corpos, assim como tudo no mundo, tendem a estados de estagnação, porém a condição de existência e permanência de tudo é a mudança. Sem a evidência do tempo e das relações, das trocas entre corpo e ambiente, não existe vida. Assim, é possível reconhecer e, até certo ponto, compreender os processos de adesão, ou mesmo adequação aos mecanismos de poder que subsidiam a dança contemporânea na atualidade, conceitual e economicamente. Contudo, é necessário que haja crise sobre o estado de estagnação para que as coisas se modifiquem e permaneçam.

Essa ubiquidade – uma vez na rede, os mesmos artistas se encontram em toda parte e são objeto de um movimento giratório – produz uma espécie de vertigem ou, de acordo com o termo já utilizado, uma *saturação* (CAUQUELIN, 2005, p.76. Grifos da autora.).

É possível identificar uma cadeia de relações na qual, ao mesmo tempo, artistas são curadores, curadores são acadêmicos, acadêmicos são críticos, críticos são artistas, que são teóricos etc. Essa observação não deverá ser tomada como um sermão pelas especificidades. Ocorre que a dança contemporânea parece estar com o foco numa luminosidade cíclica. Ela come a si mesma e, por isso, pouco provavelmente, vomitaria substâncias distintas. Trata-se de uma antropofagia pouco heterogênea!

O artista que entra ou ‘é posto’ na rede é obrigado a aceitar suas regras se quiser permanecer nela. Ou seja, renovar-se e individualizar-se permanentemente, sob pena de desaparecer dentro do movimento perpétuo de nomeação que mantém a rede em ondas. Mas essa exigência de renovação e de individualização contradiz constantemente outra exigência: a da repetição, da redundância [...] Entre inovação e repetição obrigatória instala-se então uma espécie de desgaste, não do seu talento – estamos supondo que o artista o tenha, mas de sua exposição cegante, exaustiva, sobre a qual nenhuma exibição ou operação de descoberta pode ser feita. Excessivamente descoberto, ele não está mais protegido da comunicação que digeriu sua obra e ele. Estratagemas de toda sorte entram em ação, sendo que os mais conhecidos e utilizados são as meias-voltas, os empréstimos e as citações, [...] a busca de espaços artísticos diferentes, as modificações de papéis. De artista ele pode passar a curador de exposição, ou seja, produtor dessa vez, agente de sua própria publicidade, assegurando assim um bloqueio completo (CAUQUELIN, 2005, p.78).

No caso do Brasil essas relações estão imbricadas com nomes que legitimam o cenário relevante da dança contemporânea, situados no eixo São Paulo, Rio de Janeiro e um pouco em Belo Horizonte, Curitiba e Salvador. Conjuntura que tem, por sua vez, uma comunicação eficiente com instituições de ensino e produção de pensamento em dança, entre universidades, faculdades, artistas e centros de residência artística. A dança contemporânea tornou-se endê-

mica, mesmo com uma maior abertura as trocas e comunicações nesse ambiente? Entre outras questões, se constrói um circuito que elege o que é arte.

Nessa última etapa que deveria coroar o circuito colocando à disposição de todos o resultado de um tão longo trabalho, é ainda o continente que prevalece sobre os conteúdos; é a exposição que carrega a significação; ‘isto é arte’, e não as obras. É a rede que expõe sua própria mensagem: eis o mundo da arte contemporânea. E assim o público consome a rede, enquanto a rede consome a si própria (CAUQUELIN, 2005, p.79).

As resultantes desse jogo seriam outro processo cíclico, no qual os discursos dos artistas, cada vez mais interessados na relação com outras teorias que contribuam para seus processos criativos, estão irrigados por autores teóricos vindos da academia, que são, por sua vez, fonte argumentativa, num procedimento que se dá muitas vezes de modo superficial, com a intenção de funcionar apenas para a escrita de projetos em editais. Configurando-se, assim, nesse processo, possivelmente um refinado modismo eficiente, para o qual se torna ainda mais legitimador possuir, na condição de artista, o status de pesquisador.

Com isso, a dança contemporânea reafirma um paradoxo com uma vanguarda artística que lhe deu impulso, a qual negava a institucionalização da arte: “Diferentemente das vanguardas da arte moderna, que se organizavam contra o mercado oficial para preservar a autonomia da arte, a arte contemporânea pretende-se uma absorção da autonomia pela comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p.76). Esse paradoxo provoca a necessidade de parâmetros diferenciados para analisar os processos na arte contemporânea nos dias atuais.

Os festivais de dança contemporânea, em grande parte configurados como plataformas, formato que possibilita a emergência de discussões teóricas em torno da dança, propõem um campo de exposição de ideias e debates relacionados a determinado tema, como um eixo de sustentação que guia a curadoria. Esses eventos se fortalecem ao aderir às necessidades e demandas da área da dança, mas não a troco de nada. Eles se sustentam pela adesão àquilo que antes não tinha espaço, oferece esse espaço, propondo um refinamento de estratégias que ocorriam à margem e tensionavam esse mesmo centro, o qual alimenta e pelo qual é alimentado.

1.1.2 Contextos: contingenciamentos e contingências

A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação (CAUQUELIN, 2005, p.81).

Há algum tempo, certo caráter pasteurizado da dança contemporânea tornou-se uma questão discutida, não só no Brasil, mas na França. Segundo Laurence Louppe (2004), no livro *Poéticas da dança contemporânea*, houve um descolamento da tradição da dança, que gerou uma série de movimentos artísticos, que por sua vez também tiveram subsídios governamentais, o que possibilitou a emergência de diversos centros de dança contemporânea distribuídos pelo país e, logo, uma maior visibilidade para essas produções que investigavam uma autonomia criativa afastadas dos modelos e técnicas que até então operavam na dança.

Anos depois, quando Louppe retoma o livro para uma nova edição, ela revê o contexto para diagnosticar isso que estamos observando agora no Brasil, que é a sensação de que está tudo mais ou menos parecido na maneira de produzir dança contemporânea. Como se, de forma quase imperceptível ou despreziosa, a dança contemporânea estivesse criando um princípio comum; como se, mesmo sem uma fórmula comum, os princípios individuais já estivessem estabilizados no coletivo enquanto pensamento.

A noção de coletivo (que aqui se refere ao contexto), contudo, não escapa ao discurso da dança contemporânea em que há o entendimento de que as informações e as ideias não surgem do nada, e sua ocorrência é contingencial, fazendo parte de um processo que não se dá isoladamente e que não necessita de uma hierarquia, ocorrendo de maneira horizontal no fluxo das relações. Portanto, até certa medida, é normal haver similaridade entre produções artísticas. Mas então, ao observar, ou diagnosticar que a dança contemporânea está mais ou menos parecida, o que faz disso problema?

Digamos que a aparente homogeneidade expressa nesse contexto é o que faz disso um problema conceitual, gerando uma contradição com a própria escolha discursiva da contemporaneidade, que privilegia a heterogeneidade como fator que se impõe sobre as relações entre corpo e ambiente. Fundamentando toda nossa forma de existência, mesmo com os mecanismos de consumo que tendem a neutralizar ou hipnotizar as subjetividades, o dissenso e o conflito ainda são imperativos dos nossos modos de vida.

Outro efeito desse purismo anacrônico aparece nos discursos e comportamentos camuflados por pretensões interdisciplinares: a blindagem teórica. Uma variante discreta, embora, nem por isso, menos nociva para a Dança, pois reveste-se de um hermetismo forjado seja pela tecnicidade que demanda o assunto, como é o caso de certas associações entre Dança e Tecnologia, ou pela carga moral implicada, como ocorre com algumas discussões sobre mestiçagem. Em qualquer dos casos, os discursos se encobrem de uma cápsula protetora que os confina em feudos sem abertura ao debate e, facilmente, os torna hegemônicos – a despeito mesmo de suas pretensões libertárias (BRITTO, 2008, p.14).

O fato de a produção de conhecimento em dança ser algo mais ou menos recente, ao passo que se observa a emergência de novos cursos de graduação em dança, faz com que facilmente os poucos articuladores do pensamento em dança, evidentes nos últimos 20 anos, se tornem mitos. Por estarem de certa maneira “isolados”, ou seja, sem muitas possibilidades de dissenso conceitual, esses mitos criam, por sua vez, adeptos replicadores. Contudo, isso também se deve a um interesse que parte dos artistas da dança contemporânea, ao sentirem a necessidade de dialogar cada vez mais com diferentes teorias.

Mesmo diferenciando os contextos, a observação de Laurence Louppe (2004) sobre a dança contemporânea francesa alguns anos atrás parece chegar tardiamente ao Brasil. O que podemos observar aqui em relação a essa sensação ou real circunstância na dança contemporânea é o fato de que aqueles que seriam os possíveis críticos e desarticuladores do estado da dança são os mesmos que tornam as fontes de referência sobre a produção em dança contemporânea como legítimas. Tornam-se, mesmo despreziosamente, pessoas-verdade. Assim, aqueles artistas que seriam a fonte de potência para as transformações da dança, são os mesmos que não se dispõem à árdua tarefa de duvidar e colocar em questão os métodos ou fórmulas discursivas.

Em termos de conjuntura dessa pequena parcela totalizante da dança, é possível identificar um conjunto considerável de sujeitos pensantes, intelectualizados e potencialmente criativos, imersos num amálgama dissertativo sobre o fazer cíclico das suas produções, disseminando um jeito de fazer e pensar dança contemporânea, que regula e é regulado em condições institucionalizantes. Desse modo, geram-se variações mimetizadas desses modos de existir e criar. Com uma aparência excêntrica, a dança contemporânea constrói uma série de *personae* que percorrem os festivais, como um acordo entre amigos. Essa rede de festivais, na qual circulam os mesmos artistas, tem seus precedentes concomitantes à estratégia de financiamento via editais.

A opção por manter-se crítico requer o dissenso e, com isso, certo distanciamento. É penoso questionar constantemente as ocorrências, as ideias e as práticas, e nem sempre temos

parâmetros para crítica. Contudo, se o problema da adesão às formas de financiamento ou outros benefícios não parece estar, apenas, na sobrevivência, por que não se mobilizam os artistas para além desse quase monopólio discursivo da dança contemporânea? Por um lado, aqueles que não possuem uma mediação mais intelectual não teriam os tais parâmetros críticos para provocar o dissenso; por outro, aqueles que possuem esses recursos não desejam perder seu espaço de legitimação.

Entre tantos paradoxos e refletindo sobre o fato de que grande parte das revoltas, como a própria contracultura¹, foram feitas e manifestas por sujeitos intelectualizados e, em sua maioria, ricos ou similares, o que teme a dança contemporânea, já que não tem nada a perder? Ou teme a perda de um *status quo* confortável e bem sucedido? Não podemos esquecer aqueles que foram radicais e ainda assim permaneceram na história como infames e loucos, como Artaud, Van Gogh etc., que foram transgressores a custo de certo abandono em vida. Essa forma de lidar com o sistema da arte ainda seria pertinente ou coerente nos tempos atuais?

As propostas artísticas de vanguarda tidas como transgressoras pareciam ter uma esfera ideológica muito mais clara em torno não só de uma concepção política pautada em esquerda ou direita, como também sobre os processos de censura em diversos países, ou mesmo pela evidente imposição de parâmetros estéticos na arte. Não é à toa que as obras de arte, assim como a emergência da performance são tomadas como uma arte política, principalmente no Brasil, como afirma Cristina Freire (2006) no livro *Arte Conceitual*. Mas décadas se passaram e o contexto político é outro. As formas de vida e de produção se modificaram e, com isso, as estratégias de financiamento na arte também.

A atual conjuntura dos editais para as artes no Brasil vem qualificando diversas produções artísticas, produzindo uma regularidade e um padrão ao longo do tempo nos processos criativos da dança, os quais se submetem à lógica produtiva desse sistema que, por fim, objetiva metas muito mais precisas e quantitativas, diferentemente das lógicas dos processos criativos em arte. Essa estrutura composta por editais, que implicam uma relação muito mais próxima entre artista e estado – artista – instituição de financiamento, parece produzir um perfil de artistas, os autogestores, microempresários de si mesmos.

A especialização artística dos profissionais corre *pari passu* com a especiali-

¹ Movimento de contestação a valores e padrões empregados pela sociedade, que tem precedentes na década de 1950 com a geração *beatnik* e entre os jovens dos Estados Unidos, e logo se disseminou, se afirmando na década de 1960 e 1970. Esse movimento se instaura nas produções artísticas no Brasil com a Tropicália durante a ditadura militar.

zação do ambiente cultural, pois este é, justamente, configurado pelas resoluções adaptativas e pelas proposições interativas elaboradas a cada nova circunstância dos assuntos, pessoas e contextos. A própria ideia de *ambiente* ganha, assim, um sentido bem mais complexo do que costuma ter quando está associado à noção topográfica de lugar e adquire um sentido de circunstância ao ser entendido como um conjunto de condições para as interações acontecerem (BRITTO, 2010, p.187).

Conjugada a essa atual configuração no ambiente da dança, possivelmente já em declive, está a relação cada vez mais próxima entre arte e instituições de produção de conhecimento em dança e/ou as universidades, o que, para os profissionais da dança, vem sendo uma conquista cada vez maior, considerando-se a quantidade de cursos de dança que foram abertos nos últimos dez anos no país. Ou seja, com isso, parece haver uma esfera argumentativa e de produção intelectual cada vez mais fortalecida, o que, por sua vez, tornaria eficiente a produção de projetos para os editais, formando outro ciclo e, para usar as palavras de Cauquelin (2005), também um bloqueio.

Essa continuidade e fortalecimento de uma estrutura que vem regulando as práticas artísticas, em que as metas se colocam antes mesmo do processo criativo, poderia ser burlada, ainda, na relação com as universidades, caso este espaço cultivasse a capacidade de produção crítica sobre condições entre corpo ambiente e os regimes da arte, bem como o conflito conceitual. Do contrário, ela apenas reforça uma estrutura, na qual os mesmos sujeitos que investem em um discurso sobre arte como produção de conhecimento agem na mesma esfera dos mecanismos de fomento à cultura, validando as obras que circulam no mercado, intervindo diretamente na produção criativa da dança.

Considerando-se as características de mudança implícitas na história da arte contemporânea relacionadas à transgressão de normas, como é possível transgredir numa estrutura de estado que submete as artes às lógicas capitalistas, nas quais tudo pode ser absorvido? É evidente que para entrar nessa discussão seria necessário aprofundar mais na esfera pública e política, e considerar como relevante o fato de que todos os “benefícios/subsídios” alcançados pelos artistas são fruto de um movimento de classe. E, mais ainda, tornou-se um projeto bem sucedido do Estado e das empresas que ficam isentas de impostos.

Pensando a vanguarda, sob os aspectos do discurso e tentativa de desvincular-se da institucionalização estética da arte e tomando a margem como discurso anti-hegemônico, podemos hoje afirmar que ela não deixou de ser centro, por tratar-se sempre de uma condução por parte de um grupo intelectualizado e legitimado pelo circuito da arte? Roger Taylor em *A arte inimiga do povo* diz:

Um conhecimento mais aprofundado sobre obras de arte e artistas depende muito do envolvimento do indivíduo com as artes (se for o caso, a família deve ter boa situação financeira, certo status social e ser relativamente burguesa) e de seu sucesso dentro do sistema educacional. Alguém que atingiu o sucesso educacional apropriado é capaz de reconhecer Duchamp como um artista famoso do século XX (TAYLOR, 2005, p.44).

No caso da dança contemporânea, há, em grande parte, um ambiente de produção conceitual rico em aspectos discursivos e aparentemente críticos reforçando a ideia de que se trata de um circuito intelectualizado, o que o torna potencialmente eloquente em termos estéticos, bem como pode ser visto como segregador ou elitizado. Este último aspecto, referente à relação entre intelectualização como elitização, tem sido um dos discursos de oposição de artistas mais tradicionalistas à produção de dança contemporânea em Salvador – Bahia.

O problema da baixa qualidade educacional no país também é um poderoso agravante para a relação entre corpo, cultura e arte, já que repele tanto a sensibilidade a outras formas de apreensão da arte, como também não possibilita um posicionamento crítico diante do lido como informação. Mas isso seria uma questão pertinente acerca do problema do silenciamento crítico da dança contemporânea na atualidade? Por onde passam as questões e problemas da dança contemporânea em torno do corpo na contemporaneidade e seus diferentes contextos?

1.2 DA “IMPOSSIBILIDADE” DA CRÍTICA E OUTRAS CONTRADIÇÕES

A dança contemporânea está sendo cada vez mais produto de um processo no qual a crítica já se dilui nas formas de associações e interesses inerentes à própria vida. Um contexto em que o mesmo artista é o intelectual, que por sua vez é possuidor dos recursos em acordo com curadores e críticos propulsores da difusão e da adesão, configurando lógicas de ação. Os engendramentos desse ambiente delgado, relativos a uma política de captura dos desejos, próprio à contemporaneidade, expressam o poder e a impossibilidade da crítica?

Referindo-se a autores como Baudrillard ou Sloterdijk, no texto *As desventuras do pensamento crítico*, Jaques Rancière (2007, p.75) esclarece: “Não sou certamente o primeiro a sugerir que algo está errado atualmente com a tradição do pensamento crítico. Já muitos autores declararam sua morte”. Nesse texto, o autor inicia a discussão sobre a impossibilidade da

crítica ou a esperança sobre uma crítica da crítica apontando para diferentes manifestações da contemporaneidade nos campos da arte, da teoria e da política, a fim de apresentar as adversidades da tradição crítica.

Nesse texto, o autor discorre sobre o trabalho de uma das artistas que expôs na Bienal de Sevilha, Josephine Mackseper, dentro de uma proposta sustentada pelo curador Kozui Enwezor, que objetivava “desmascarar os mecanismos que dizimam e devastam as inter-relações sociais, econômicas e políticas” (RANCIÈRE, 2007, p.75). Assim, ele adentra o território da crítica na arte produzida pela obra artística de duas maneiras: uma delas, como forma de mostrar o que estaria camuflado pelo sistema social, essa arte cumpriria a função de conscientizar e chocar através do jogo com a realidade; e a outra, por uma declaração do ciclo de consumo em que a arte está exposta.

A produção da crítica na obra é também tratada como uma arte política desde as vanguardas da década de 1960 (FREIRE, 2006; GOLBERG, 2006; BANES, 1999). No caso da dança contemporânea, ela não recorre à demonstração (representativa ou figurativa) da realidade como forma de produzir crítica, como ocorria com a dança moderna, porque nela se tornou cada vez mais implícita a evidência do corpo por sua complexidade. Ou seja, o corpo não dramatiza o real por meio da dor ou do prazer como representação no movimento sobre um tema; ele é em si, na sua trama de conexões, um corpo ocorrência que agencia e deixa vazar no movimento ou, com a morte do movimento, sua crítica.

Nesse mesmo texto Rancière (2007) adentra a noção da ausência de “gravidade” da realidade ao citar o autor Sloterdijk, o qual define a modernidade como um processo “antigravitacional”, ou seja, como um “desaparecimento simultâneo da pobreza e da realidade”². Para tanto, ele diz:

Ora, há duas maneiras de abordar esta circularidade ou equivalência. Podemos vê-la como um sinal de um mundo pós-moderno onde a tradição crítica perdeu completamente o rumo. Num mundo assim, não existe qualquer choque entre as imagens, não existe um choque entre a imagem e a realidade. [...] Assim, o conteúdo e a forma da demonstração crítica desaparecem de uma vez. Ou melhor, deveriam ter desaparecido. Se ainda se encontram em jogo, consta que isso se deve ao fato de que a crença na realidade sólida e o sentimento de culpa pela miséria no mundo sobrevivem ao desaparecimento do seu objeto. [...] assim, estaríamos perante uma discrepância total entre a eficácia do mundo “iluminado” e o velho discurso da pobreza e da vitimização que ainda toma a palavra (RANCIÈRE, 2007, p.81).

² Nesse sentido, viveríamos um processo invertido àquele do marxismo: “em vez de projetar a realidade invertida da sua miséria terrena num céu ideal, os nossos contemporâneos projetariam a imagem invertida desse processo de iluminação sobre uma ilusão de realidade sólida” (RANCIÈRE, 2007, p.82).

Tomando as palavras de Rancière (2007), não seria suficiente afirmar que não existe mais choque das imagens como produção crítica sobre a realidade, porque isso seria uma generalização que esgota e perde de vista o fato de que essas imagens (chocantes) continuam sendo expostas no mundo como produção política, crítica, irônica ou de denúncia, bem como de sensacionalismo. Seria possível, então, ainda buscar alternativas de existir na arte, que burlem a sua cooptação, já que estamos conscientes desse processo de equivalência num sistema de desenfreado consumo?

A partir do incômodo sobre o anestesiamiento crítico na dança contemporânea, é possível pensar que para vociferar algo nesse contexto seria necessário haver um movimento que transgredisse o que está estabilizado e quase previsível. Retomando os anos quando a censura era explícita, a desestabilização só era possível como forma de oposição. Sendo assim, como seria possível transgredir agora? Essa lógica da oposição é ultrapassada, visto que há certa diluição de ideais? E sendo a crise um processo natural, existe ainda um desejo pela desestabilização dessa realidade aparentemente flexível, por meio de atitudes diferentes daquelas de resistência também já saturadas pela tradicional política esquerdista?

Quando a crítica como forma de desvendar a realidade já não se sustenta por uma incessante exposição das imagens, nada escapa à condição de produto. Existiria aí um colapso da arte como resistência. Modificadas as perspectivas de espaço e ação, bem como a noção de resistência, como ainda é possível mobilizar certos padrões sociais e da própria arte, considerando-se uma visível abertura para a diversidade de proposições estéticas na atualidade, como política de inclusão ou, ainda, como discurso de liberdade e autonomia artística?

Um dos problemas visados pelas práticas artísticas na política de subjetivação em curso tem sido a anestesia da vulnerabilidade ao outro – anestesia tanto mais nefasta quando este outro é representado como hierarquicamente inferior na cartografia estabelecida, por sua condição econômica, social, racial ou outra qualquer (ROLNIK, 2006, p.3).

Pensando na produção de imagens e o efeito crítico produzido por elas, bem como em certa adaptação dessas imagens por incessantes mecanismos de consumo, Rancière trata a produção de realidade como falsificação de si mesma. O autor não se abstém em retomar o situacionismo de Guy Debord, para o qual afirma uma importante contingência sobre o estado das coisas na contemporaneidade: “qualquer protesto é uma performance, qualquer performance é um espetáculo, qualquer espetáculo é uma mercadoria: essa é a tese de base desta sabedoria pós-marxista e pós-situacionista” (RANCIÈRE, 2007, p.84).

Ou seja, “num mundo realmente invertido a realidade é um momento falso”

(RANCIÈRE, 2007, p.94).

O que mudou é que já não é suposto alimentar a energia contra a lei que é denunciada. Por um lado a melancolia esquerdista urge-nos a reconhecer que não existe escapatória ao poder da besta e a confessar que, em última análise, estamos satisfeitos com ele. Por outro lado, a raiva de direita reivindica que quanto mais tentamos destruir esse poder, mais contribuímos para o seu triunfo. [...] Além disso, esta desconexão entre os objetivos e os meios do procedimento crítico parece virar-se contra o seu próprio poder. Ainda é uma questão de revelar a lei da máquina. Mas a explicação do sistema equivale agora à explicação das razões por que a explicação das razões está despida de qualquer efeito (RANCIÈRE, 2007, p.90).

Rancière, quando desabilita certa melancolia generalizante sobre os processos entre imagem e realidade que nos faz buscar um culpado e, ao mesmo tempo, fugir da culpa, recorrendo à realidade como sólida, nessa tentativa interminável de desvendar a onipotência da besta, coloca em questão todo o processo discursivo de grande parte da arte contemporânea, que historicamente se esforçou bem como cristalizou a arte crítica ou política como arte de denúncia. E ao se confundir com a série de imagens produzidas e consumidas diariamente por diversos meios, a arte mantém um ciclo que satura o efeito da crítica e da sua própria existência enquanto arte.

Não existe unidade perdida a retomar, não existe realidade por detrás da imagem. Mas isso não implica que sejamos integrados num e no mesmo processo global [...] Trata-se de inventar diversos universos em conflito dentro de um e do mesmo universo. A inteligência coletiva da emancipação não é a inteligência de um processo global de submissão. É a coletivização das capacidades implementadas nesse cenário de dissensão. É a proclamação da capacidade de qualquer um, independente de quem é ou a qualificação daqueles que não têm qualificação. Eu acho que a investigação desse poder talvez seja hoje mais interessante e frutuosa que a tarefa infundável de desmascarar os fetiches e os fantasmas, ou que a demonstração interminável da onipotência da besta (RANCIÈRE, 2007, p.98).

A partir dessa lógica, que apresenta o esgotamento pelo excesso, é que parece haver a brecha onde as artes do corpo tentaram explorar a contemporaneidade, entendendo-a como tensionamento dos limites do corpo e da linguagem. Mas, considerando-se que há um anestesamento crítico na dança contemporânea, como um diagnóstico inerente a processos naturais, aos quais essa dança está exposta, como parte de uma estrutura das políticas sobre as práticas, o motor para a mudança de estados estagnantes na dança contemporânea parece continuar sendo a constante análise dessas práticas e das relações que se estabelecem entre os diferentes fazeres, da crítica sobre a crítica, como potência de continuidade em dissenso.

Por causa de seu compromisso com *ethos* democrático, a arte da vanguarda do início da década de 1960 difundiu ideias de transgressão no que, ao fim e ao cabo, se tornariam embalagens aceitáveis. Essa contradição predizia o fim da vanguarda modernista e o começo do pós-modernismo (BANES, 1999, p.21).

1.3 POSSÍVEIS...

As produções de arte contemporânea que optaram por estratégias conceituais ou viscerais, como forma de criação, eram evidentes na vanguarda e agiam contra a institucionalização da arte, compondo uma existência à margem e no antifluxo do sistema, como forma de provocar constrangimentos sobre os regimes da arte e das políticas sobre o corpo. Tomando por questão os tensionamentos entre vanguarda artística e censura, e essa ‘nova’ conjuntura que combina arte-cultura-estado e instituições privadas de financiamento (numa lógica capitalista e de produção de conhecimento sobre dança), o que se apresenta revelador sobre as escolhas na dança contemporânea hoje?

Fortes ventos críticos voltam a agitar o território da arte, desde meados da década de 1990. Com diferentes estratégias, das mais panfletárias e distantes da arte às mais contundentemente estéticas, tal movimentação dos ares do tempo tem como uma de suas principais origens o mal estar da política que rege os processos de subjetivação – especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação- própria do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970 [...] Hoje esse tipo de temática já começa inclusive a ser incorporado ao cenário institucional brasileiro, na esteira do que também vem ocorrendo fora do país, onde práticas artísticas envolvendo essas questões têm se transformado em tendência no circuito oficial – fenômeno próprio da lógica midiática e seu princípio mercadológico que rege boa parte da produção artística na atualidade. Nesta migração, tais questões costumam esvaziar-se de sua densidade crítica para constituir-se num novo fetiche que alimenta o sistema institucional da arte e a voracidade do mercado que dele depende (ROLNIK, 2006, p.1).

Em análise do que estamos vivendo na contemporaneidade Suely Rolnik (2006) apresenta dois pressupostos que orientam tais forças de relações entre corpo e contexto, que são: a noção de que a crise provoca a mudança e reflexão, gerando outras formas de apreender o mundo; e a segunda, relativa à mudança no olhar sobre as produções artísticas em relação às políticas de subjetivação, dentro daquilo que ela virá chamar de “capitalismo cognitivo ou cultural”. Como segundo pressuposto, esse olhar diferenciado sobre as ocorrências seria

transdisciplinar, sendo compreendidas de um ponto de vista fundamentalmente micropolítico.

Sabendo da homogeneidade como uma utopia presente que ronda as estruturas de poder e controle, que captura, quase que em sua totalidade, toda produção humana, e pensando a arte como estratégia de constrangimento das políticas sobre a vida, por se tratar da produção de “afetos e perceptos” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 211). numa escala íntima, como pensar que inclusive as produções estéticas mais agressivas e extremas ou até antiéticas são afinadas aos sistemas de controle das práticas, criando assim seu mercado específico? Como entender os novos processos de relação e mediação na arte que não se fundamentam num campo puramente ideológico?

É possível então pensar a noção de transgressão como produção de conflito sobre o anestesiamiento crítico na dança contemporânea atualmente? E se a transgressão for tratada como pressuposto para entender os processos de mudança, absorção e estabilização de um sistema, nesse caso, a dança contemporânea, que noção de transgressão ainda pode ser considerada pertinente, dado nosso contexto? Seria a partir de microtransgressões? Seguiremos com essa hipótese como possibilidade duvidosa ou paradoxal, tendo em vista diferentes estratégias teóricas e artísticas para pensar ou agir sobre esse possível.

Como poderemos dar atenção aos mecanismos de sobrevivência da arte em consonância com aspectos estruturantes de instituições homogeneizantes como o estado, ou a academia, onde não é compreensível um processo sem produto para o qual toda produção requer a função clara de uma ação? A potência transgressora da dança contemporânea será escalavrada pela formalização do processo criativo compactado em projetos funcionais, ou ela produzirá fissuras que possibilitem sua ocorrência nesses ambientes? É possível ainda falar de circunstâncias mais ou menos favoráveis para tais acontecimentos? Ou seja, a censura potencializa a transgressão³ do corpo e nas artes⁴?

Sem maiores vitimizações, estamos tratando de uma relação de forças em que o corpo produz já estando vulnerável à perda. Aliás, essa seria a base da economia como dispêndio (BATAILLE, 2013) – o excesso produtivo, o consumo e o desperdício improdutivo, agindo como atividades que têm em si mesmas seu fim. Por outro viés, nossa existência já carrega em si sua morte diária. Essa morte, agindo como potência de criação e experiência que, fora dos territórios identitários, estará em movimento de constante desterritorialização.

³ O próximo capítulo expandirá a noção de transgressão e a implicação desse conceito para a dança contemporânea.

⁴ Refere-se, neste ponto, ao fato de grande parte dos trabalhos artísticos de vanguarda das décadas de 1960 e 1970 fazerem parte de um contexto efervescente de ditaduras, principalmente na América do Sul (FREIRE, 2006, p.10); (FERREIRA; COTRIM, 2009, p.24).

Apenas anestesiando a nossa vulnerabilidade é que podemos manter uma imagem estável de nós mesmos... sem esta anestesia, somos constantemente desterritorializados e levados a redesenhar os contornos de nós mesmos e de nossos territórios de existência (ROLNIK, 2006, p.5).

A criação de condições para as quais a ampliação de possibilidades providencia a difusão de outros modos de pensar o mundo, como o corpo e a dança, bem como de atos necessários à sobrevivência como subversão de formas, são em seguida parte de um processo de captura, daquilo que Rolnik chama de “corpo vibrátil”, por meio de uma política pautada sobre o desejo, produzindo desejo e acolhendo o desejo. Dessa captura resulta que a dança contemporânea, em pleno acordo neoliberal, construa um castelo de visibilidade pelo qual é devorada.

[...] Sabe-se que políticas de subjetivação mudam com as transformações históricas, pois cada regime depende de uma forma específica de subjetividade para sua visualização no cotidiano de todos e de cada um. [...] é que é fundamentalmente das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta, a ponto de ter sido qualificado recentemente como ‘capitalismo cognitivo’ ou ‘cultural’ (ROLNIK, 2006, p.4).

No sentido processual da história, mudanças significativas nas formas de modulação e relação do corpo com o mundo são implicadas como políticas de subjetivação entre indivíduo e coletivo. Sendo que, como afirma Rolnik, antes, na era fordista da disciplina sobre o corpo e da fixação identitária, os corpos eram privados e censurados de certas experiências. Ao reivindicar uma mudança das políticas sobre a vida, a relação com o corpo (como “textura sensível”) é exposta para o mundo ocidental como centro para produção de políticas flexíveis, de livre expressão, imaginação e sensibilidade criativa como potência.

Ora, ao oferecerem territórios já prontos para as subjetividades fragilizadas, por desterritorialização, tais imagens tendem a sedar seu desassossego, contribuindo assim para a surdez de seu corpo vibrátil e, portanto, a uma invulnerabilidade aos afetos de seu tempo que aí se apresentam (ROLNIK, 2006, p.6).

A partir de um levante que, segundo a autora, tem precedentes após a segunda guerra mundial, o corpo será bombardeado por possibilidades infinitas, inflamado por séries de imagens de indução ao consumo de si mesmo e do outro, da liberdade como possibilidade, podendo ser vítima de interpretações infames para fins cruéis, como do empréstimo petulante do “capitalismo cultural”, como política sobre as subjetividades. Condição que, segundo Rolnik,

anestesia o campo dos afetos e, retomando Rancière, faz desaparecer o efeito da crítica. Ora, o que pode a arte, visto que é a principal produtora de imaginação e mundos possíveis ao mesmo tempo em que é exposta, consumida e adaptada por outros sistemas de poder?

É nesse sentido que Rolnik apresenta claramente no texto *Geopolítica da cafetina-gem* (2006) como o movimento antropofágico infligiu novas marcas para as relações entre corpo e cultura naquele contexto do Brasil, no início do século XX. Ao se evidenciarem características de exaltação da cultura local, eleva-se o poder particular do país, que produzia, naquele momento, sua intelectualização via importação cultural e comportamental, e para a qual se diferenciava historicamente em termos antidisciplinares por natureza.

Retomado em seguida pelo Tropicalismo, ápice efervescente de produções artísticas de contracultura no Brasil durante a ditadura militar, o corpo é tocado por experiências radicais, evidentes na excentricidade das obras de artistas desse período, em relação à produção criativa de outros países que, naquele momento, também questionam a política disciplinar sobre os corpos. Contudo, o que autora diagnostica é que ambos os movimentos artísticos formaram um know how antropofágico que fundamenta as lógicas do “capitalismo cognitivo ou cultural” no que tange a política cultural, no caso do Brasil.

Os movimentos de contracultura entre as décadas de 1960 e 70 problematizam o regime em curso e reivindicam “a imaginação no poder”.

Tais movimentos colocaram em crise o modo de subjetivação então dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda estrutura da família vitoriana [...] Cria-se uma subjetividade flexível, acompanhada de uma radical experimentação de modos de existência e de criação cultural, para implodir o modo de vida “burguês” em sua política do desejo, com sua lógica identitária, sua relação com a alteridade e sua cultura. Na assim chamada “contracultura” que daí resulta, criam-se formas de expressão para aquilo que indica o corpo vibrátil afetado pela alteridade do mundo, dando conta das problemáticas de seu tempo (ROLNIK, 2006, p.5).

Esse organismo da contracultura, formado por intelectuais de esquerda e de resistência a uma política totalitária e disciplinar, Suely Rolnik chamará de “baixa antropofagia”, citando Oswald de Andrade, ao uso discursivo desses movimentos por diferentes éticas “das mais críticas às mais reacionárias” (ROLNIK, 2006, p.13), além de mencionar o fato de que os mesmos sujeitos que foram exilados durante a ditadura passaram a regular as políticas as quais estamos vivendo atualmente.

[...] o capitalismo cultural tirou vantagem do passado experimental, especialmente ousado e singular em muitos daqueles países, mas também e sobre-

tudo das feridas das forças de criação resultantes dos golpes que haviam sofrido. O novo regime apresenta-se aí não como o sistema que acolhe e institucionaliza o princípio de produção de subjetividade e de cultura dos movimentos dos anos 1960 e 70, como foi o caso nos EUA e nos países da Europa Ocidental. Nos países sob a ditadura, ele ganha um *plus* de poder de sedução: sua aparente condição de salvador que vem libertar a energia de criação de seu jogo, curá-la de seu estado debilitado, permitindo-lhe reativar-se e voltar a se manifestar (ROLNIK, 2006, p.10).

Logo, toda reivindicação tornada espetáculo, e em seguida produto, viria a provocar um anestesiamiento nostálgico das produções artísticas e das formas de relação que se dão basicamente como absorção e excreção. Quase findada essa antiga política de esquerda da qual somos filhos e de onde vemos tanto seu declínio como o peso insistente e reacionário de poderes tradicionalistas ou de direita, ainda interessa para a arte algum processo de conscientização como forma de constrangimento político? “Em suma, como reativar nos dias de hoje, em suas distintas situações, a potência política inerente à ação artística? Este poder de encarnar as mutações do sensível participando assim da reconfiguração dos contornos do mundo” (ROLNIK, 2006, p.15).

2 TRANSGRESSÃO: POSSIBILIDADE NA DANÇA CONTEMPORÂNEA?

2.1 A TRANSGRESSÃO COMO OCORRÊNCIA E CONCEITO

É o mal-estar da crise que desencadeia o trabalho do pensamento. (ROLNIK, 2006, p. 01)

A noção de transgressão observada no campo da dança ocorre por uma perspectiva historiográfica, na qual as produções artísticas, entendidas como irrupções criativas, modificam paradigmas de uma geração anterior para uma posterior, por seu caráter propulsor de crises. Emergente da interação entre os corpos e os contextos político/social/filosófico, a transgressão pelo corpo, que provoca incômodo e crise não ocorre de maneira isolada do seu contexto, mas na relação. Seja num ambiente de represamento, agenciamento ou abandono, a transgressão age por sua potência de esgotamento e excesso como limites entre corpo e linguagem.

A transgressão será tratada nesta pesquisa como ocorrência que produz tensão nas formas que regulam as práticas sociais, como desestabilizadora de estruturas e de pensamentos, valores e acordos assentados entre corpo e ambiente. Será pensada como circunstância que provoca fissura em constituições que pretendem se solidificar em distintos contextos, como o estado, a família, a religião etc., desestabilizando os discursos de verdade que atuam sobre as formas de vida. A partir dessa compreensão, é possível afirmar, tendo em vista a transgressão por Georges Bataille (2013), que as contingências que levam a transgressão a acontecer como uma espécie de descontrole da ação só existem quando o que precede é o interdito ou são os modelos reguladores das práticas.

O exercício de refletir sobre a transgressão na produção estética da dança não se restringe à simples aplicação de um conceito sobre uma prática, mas do ato de considerá-la como situação inerente aos processos de transformação na história da arte e de reconhecer suas variações no campo da dança. Por isso, a concepção batailliana de transgressão torna-se pertinente aqui, uma vez que, para o escritor francês, a transgressão age exatamente contra a concepção de funcionalidade e utilidade das ações humanas, se opondo a uma lógica produtivista, que impõe sobre o sujeito e suas ações o represamento.

A transgressão inflige marcas profundas nas implicações entre corpo e ambiente, o que torna possível compreender sua existência desvinculada do mal, da noção de ruptura como violência banal/moral. Ela é agitação das formas, do estável, um desmembramento temporário de estruturas. A transgressão é, antes de tudo, movimento de mudança, uma vez que ocorre como experiência limite do corpo, que desfaz e refaz o sujeito (in)constantemente.

2.1.1 A noção batailliana de transgressão

Mas a transgressão difere do ‘retorno à natureza’: ela suspende o interdito sem suprimi-lo. (BATAILLE, 2013, p.59)

Com o objetivo de ampliar e distinguir a noção de transgressão, que pode ser banalmente atribuída aos desviantes, como os loucos e criminosos, ou tudo aquilo que foge e tensiona as normas, é que se elege o conceito de transgressão do autor Georges Bataille, que o apresenta como processo de constituição do sujeito e das práticas religiosas e sociais, como extremo da experiência interior – o sacrilégio e o sacrifício... “É a sensibilidade religiosa que liga sempre estreitamente o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia” (BATAILLE, 2013, p.62). Não à toa, Bataille encontra no erotismo o meio mais comum e íntimo dessa ocorrência como aquilo que produz no homem a “perda da identidade”, o encontro com a fronteira, com o heterogêneo.

No seu livro *O Erotismo* (1957), o autor desenvolve diversos estudos sobre as relações implícitas do homem com os valores religiosos e sociais, dos seus desejos e das interdições que buscam a contenção de possíveis impulsos “animalescos”. Ele transcorrerá por diferentes conjunturas aparentes nessa composição dicotômica afirmada pela noção do sagrado e do profano cristão, nas quais o espírito se eleva ao corpo profano: carne que apodrece quando abandonada por sua luminosa presença.

Dentre importantes análises sobre o erotismo, sempre correlacionada com a experiência religiosa, Bataille apresenta uma ideia que é fundamental para compreensão deste estudo: a de que o erotismo se opõe a uma utilidade e revela que essa qualidade erótica ocorre entre os seres humanos quando a finalidade não é o ato sexual como um fim para reprodução da espécie, mas quando se cria uma relação de fascínio com a interdição dos desejos, do gozo

para o nada, da transgressão por ela mesma.

A partir desses preceitos, Bataille disserta sobre a transgressão como experiência limite do erotismo, que é em si a principal metáfora de morte, que promove a experiência que vai do êxtase ao esvaziamento, à perda da identidade, perda da forma, para, em seguida, retornar ao interdito. Nesse sentido, a base dessa discussão de Bataille sobre a transgressão é sua implicação direta no fundamento do interdito e, principalmente, na afirmação de que a transgressão não é um ato irracional, e que pode ser potencializada pela violência organizada como guerra, por exemplo, que se encontra no limiar do homicídio como crime e do seu ato validado por um poder e de ação.

O que torna difícil falar de interdito não é somente a variabilidade dos objetos, mas seu caráter ilógico. Nunca, a propósito do mesmo objeto uma proposição contrária é impossível. Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita [...] Se o interdito se desse nos limites da Razão, ele significaria a condenação das guerras e nos colocaria diante da escolha aceitá-lo e tudo fazer para eliminar a matança militar, ou então se bater e manter a lei como uma astúcia (BATAILLE, 2013, p.87).

O que fica expresso em toda escrita do autor como linhas de tensão entre opostos complementares não é só a potência da transgressão como ato revolucionário ou de destruição, mas o entendimento de que “sem o primado do interdito, o homem não teria podido chegar à consciência clara e distinta, sobre a qual a ciência está fundada” (BATAILLE, 2013, p.61).

Para Bataille (2013), o ser é descontínuo, e o ápice do humano seria o erotismo, exatamente por ser essa experiência uma das maiores possibilidades de “apagamento” de si. E afirma que, a história marca o humano nesse paradoxo entre a continuidade (impulsos e desejos) e a descontinuidade (o trabalho), mediado tanto pelo medo da morte como pelo fascínio pela violência e seus extremos; o trabalho controla e dá utilidade aos seus movimentos. Um dos aspectos mais importantes para a concepção de transgressão batailliana não é a negação do interdito, o que se vive, é sempre um jogo entre ambas as coisas, assim a transgressão supera e completa o interdito.

Dessa maneira, ele aponta para todo o sentido negativo imposto à transgressão como algo que violenta uma ordem ou trai um Deus, mas necessariamente a morte de Deus enquanto transgressão será, ao mesmo tempo, o reencontro com o divino, pois sem interdição não há transgressão e assim não haveria seu contrário. A transgressão do humano seria o ápice do humano.

A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade - das transgressões não invalida a firmeza intangível do interdito, do qual ela é sempre complemento esperado, como um movimento de diástole completa um movimento de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compressão a excita (BATAILLE, 2013, p.89).

2.2 TRANSGRESSÃO COMO EXPERIÊNCIA LIMITE PARA LINGUAGEM

Muitos autores já trataram da noção de morte da linguagem, da morte do autor ou do fim da arte, como discursos que inscrevem o mal estar da civilização, tais como Hegel, Kant, Roland Barthes, Arthur Danto, entre outros. Essa proposta de morte, como agenciadora de uma crise de crenças que respalda uma série de configurações ou modelos estéticos, alarga os limites das muitas linguagens artísticas, ou mesmo infere nelas uma estabilização sobre as possibilidades nas suas definições.

Marcel Duchamp, artista do início do século XX, após desenvolver os *ready-made*, expondo em galerias objetos cotidianos para alterar suas funções e utilidade, instaurando questões como: O quê, e como algo pode tornar-se arte? Quem é autor da obra? Produzindo a transgressão aos regimes de arte (circuito e legitimação), por um esgotamento linguístico, que assumiria depois da sua existência um limiar intenso em que tudo por vir nas produções estéticas contemporâneas tornar-se-ia o mais do mesmo, com discussões e atualizações incessantes no mundo arte sobre ele após sua morte. Com Duchamp, é possível identificar a transgressão como morte. Ele foi capaz de produzir o ápice e o congelamento das possibilidades artísticas num esgotamento ilimitado das possibilidades.

De um lado, com efeito, as obras de Duchamp não apresentavam um caráter estético que suscitasse um julgamento de gosto; de outro, elas eram, com frequência, materialmente imperceptíveis, consistindo em uma afirmação pura e *um ironismo afirmativo* da existência de uma esfera da arte [...] Duchamp rompe com a prática estética da pintura: ele se declara ‘antiartista’ e aí começa a aventura. Essa ruptura não é uma oposição, que estaria ligada à sua antítese seguindo uma cadeia causal, mas sim, um deslocamento de domínio. A arte não é mais para ele uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo) (CAUQUELIN, 2005, p. 91).

Em A Carta, texto literário do austríaco Hugo Von Hofmannsthal (1902-2013), o personagem Lord Chandos, situado ficcionalmente em 1603, escreve para seu amigo Francis

Bacon, renomado autor do século XVII, uma carta que expressa a sua desistência pela literatura. Descrevendo os sintomas de uma estranha doença, que é a desconfiança sobre a própria linguagem, da crise entre a impotência da linguagem em abarcar seus sentimentos, a impossibilidade de se desvencilhar dela, sendo este seu principal meio de comunicação e arte.

Mas é nessa forma de despedida, expressa como escrita de morte, que ocorre uma produção de potência e crise da linguagem, uma vez que “a carta surge como uma imagem dentro de um vasto panorama artístico e filosófico que marcou as primeiras décadas do século XX⁵”, a exemplo de Franz Kafka. Caracteriza-se assim uma sociedade esbarrada na era da informação e dos meios de produção, na qual o pensamento, a vida e a arte são arremessados na totalidade e no esvaziamento das experiências. Para Foucault (2013), a transgressão Batailiana aparece como detonadora da linguagem, de uma produção que se dá no limite do excesso e do esvaziamento total [...] “Linguagem como fissura que marca limite em nós, nos delimita a nós mesmos como limite” (FOUCAULT, 2013, p. 29).

Eliane Robert Moraes no livro “Perversos, amantes e outros trágicos”, numa fala sobre a literatura de Bataille, mais precisamente sobre o livro *L'abbé C.*, aponta para duas ideias importantes para compreensão dessa noção de limite da linguagem: uma, por meio de “certo método do conhecimento no qual a experiência assume um papel transformador da consciência” (MORAES, 2013, p.71). E a outra que, como um “abecedário da perversão”, o autor “apresenta um processo gradativo de corrupção das ideias pelo corpo”, o que reforça a qualidade experiencial do pensamento, quando, se “deparando com os extremos da condição humana, coloca em questão os próprios limites da literatura” (MORAES, 2013, p.71).

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomençar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embarça por querer apreendê-las (FOUCAULT, 2009, p.32).

O filósofo Foucault apresenta a transgressão numa forma espiral com aquilo que se caracteriza como represamento das ações. Assim, nenhuma simples infração designa a trans-

⁵ Resenha de 'A carta de Lord Chandos', de Hugo Von Hofmannsthal. Por Kelvin Falcão Klein. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/01/19/resenha-de-carta-de-lord-chandos-de-hugo-von-hofmannsthal-482774.asp>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

gressão uma vez que a mesma completa e ultrapassa o interdito. A morte de Deus é, para o filósofo, a sublimação transgressora geradora de extravasamento manancial, a experiência do impossível. Uma profanação sem objeto que se dirige à ausência, ausência de Deus, como reino ilimitado do limite. Mas essa morte absolutamente não é morte como fim de um reinado histórico, mas o que compõe a experiência interior e soberana, que vê nela seu próprio vazio e esgotamento.

A sexualidade é completamente ligada a decisões que estabelecem nossa linguagem, diz o autor. “Uma profanação que ao mesmo tempo a designa, a dissipa, se esgota nela, e se vê levada por ela à sua pureza vazia de transgressão”. (FOUCAULT, 2009, p.29). Para o filósofo, em Prefácio à transgressão, “não liberamos a sexualidade moderna, mas a levamos ao limite” (FOUCAULT, 2013, p.28), e com a violência dos discursos de Sade e Freud ela teria sido desnaturalizada. O pensamento sobre Deus, que se caracteriza para além de todos os limites, e o pensamento da sexualidade ou do erotismo estão ligados porque ultrapassam o limite da morte de Deus, ou seja, é o reencontro constante com o limite.

A transgressão na arte pensada como metáfora da morte de Deus produz profanações na linguagem que interpelam o vazio a partir dos extremos, produzindo o limite necessário a um aniquilamento que é em si produção de esfacelamentos linguísticos/estéticos positivos, ou seja, ativos e transformadores. A morte como crise geradora de situações que mobilizam o pensamento e a própria arte, como o olho de esfera branca e muda que, quando arrancado do touro, “torna-se verme violento na noite do corpo de Simone⁶ onde a morte comunicava com a comunicação” (FOUCAULT, 2009, p.46). Portanto, “não podemos acrescentar impunemente à linguagem a palavra que ultrapassa todas as palavras, e de que somos por ela colocados nos limites de qualquer linguagem possível, uma experiência singular se configura: a da transgressão” (FOUCAULT, 2009, p.32).

No texto *Que morram os artistas*, de Jérôme Bel (2003), a questão da morte é apresentada a partir do trabalho de dança *Self unfinished* (1998) do coreógrafo francês Xavier Le Roy⁷, que apresenta a obra em três partes: o robô, o monstro e o morto. Para cada uma dessas partes, Bel reconhece um aspecto de temporalidade histórica; o robô como metáfora representacional de uma modernidade mecânica; o monstro como pós-modernidade, com a perda ou confusão de identidade quando a ação do corpo não se fixa sobre referências facilmente reco-

⁶ Personagem central do romance *História do Olho* de Georges Bataille – cena em que Simone, após arrancar o olho do touro, o introduz na vagina.

⁷ Formado em biologia molecular na Universidade de Montpellier, Xavier Le Roy trabalha como artista de dança desde 1991. Mais informações sobre o artista e o espetáculo *Self unfinished* em: <<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

nhecíveis; e o morto, que ele, ironicamente, alega viver a “pós-mortenidade”. O morto, no fim do trabalho, coloca em questão a centralidade do artista, ele se iguala ao espaço. A morte nesse sentido aparece como provocação sobre a hierarquia do corpo na cena.

A análise dessa obra também discute a morte do autor, na qual, segundo Bel (2003) a relação se estabelece no momento em que, no fim do espetáculo, Xavier se coloca deitado no chão, como um rodapé de parede possibilitando que o público complete o sentido da ação produzida pelo artista. Como se a catarse do fim de um grande espetáculo quando colocada de outra maneira viesse a instaurar a morte da arte, quando ultrapassa os limites reconhecíveis da dança. Ao tirar do artista sua excentricidade divina, igualando-o ao objeto, espaço e texto, concedendo ao espectador sua participação ativa na criação da obra, a dança contemporânea vem investigando o corpo e suas conexões, sem escapar de questões do seu tempo, atualizando resquícios de tradição e desejos.

Desse modo desarticulam-se, em doses mínimas, acordos que mantêm o apelo ao sagrado. A dança contemporânea expõe questões entre corpo e contexto, no trânsito paradoxal de incertezas que fazem parte de uma vida sem verdades absolutas. Ela propõe o deslocamento do objeto como deslocamento do corpo e da percepção do artista e do público, situando esse deslocamento no limite da experiência. Assim como, para Foucault, não seria a morte da filosofia, mas a morte do filósofo como forma soberana da linguagem filosófica, um processo análogo se dá com os procedimentos artísticos que desejam a dessacralização da dança como linguagem.

Por se tratar de obras artísticas, enquanto configuração (escolhas, projeções, articulações etc.), é pertinente considerar que a noção de transgressão como ocorrência radical não se submete às lógicas que comprometem e regulam o fazer artístico. A transgressão se evidencia como experiência ilimitada do corpo, infringindo à linguagem e às normas que regulam esse corpo, mas como um processo natural da experiência humana, não destruindo o interdito. Entretanto, na arte a potência irreversível da transgressão que tende a aniquilar a interdição, é silenciada ou anestesiada pelas formas de regulação da vida e pelo sentido de conformação próprio à civilização.

Na arte, a transgressão se constitui enquanto política e crítica, evidenciando aspectos discursivos e argumentativos na criação, mas que, em seguida, suplantarão o ato transgressor por adequar-se a regimes que regulam o pensamento e a difusão da arte. Mas nesse processo, a membrana que designa ou define a arte, nesse caso a dança, já se fissurou a ponto de não ter mais reconstituição, seus fragmentos vão compondo práticas que sempre sugerem que pode haver mais e mais brechas para que essa linguagem seja atravessada por diferentes fluxos e

formas de existência.

2.2.1 Explodindo-esgotando-tensionando a linguagem e outras vanguardas

As transgressões como ocorrências na arte, quando compartimentadas por uma história contada em blocos, colocam os desvios da norma como condição de ruptura que instaura uma mudança de perspectiva radical entre uma geração e outra. Contudo, o processo histórico não se configura por rupturas universais, mas sim locais, demandando tempo para se expandir como discurso transgressor ou se apresentar como contraponto a uma demanda social de transformação. As transgressões não se dão na esfera do imediato, do corte, da ruptura quando se trata de história, mas tratando-se de corpo e ambiente, elas são ápices radicais que fissuram algum tipo de lógica estabilizada no micro para o macro contexto.

Mas continuando esse raciocínio, que segue uma perspectiva generalista de blocos históricos, é possível observar que, por essa lógica, as transgressões seriam o impulso que gerava o desencadeamento de um movimento artístico para outro, produzindo estilos diferenciados de danças. Numa compreensão superficial isso poderá ser visto da seguinte forma: transgressões que ocorreram como diferentes variações de um mesmo padrão, como no balé. Por exemplo, balé de corte, balé romântico, balé moderno etc., aparecendo na dança diferenciações cênicas dentro de um mesmo sistema: as notações do balé.

Já a dança moderna viria subverter a tradição do sistema de passos do balé. Criando técnicas identitárias, o coreógrafo, ou diretor de alguma companhia e/ou escola desenvolviam um conjunto de movimentos e exercícios que seriam em seguida executados e adotados por outros. De forma geral, a maior transgressão nessa passagem da história da dança seria a oposição à verticalidade e ao conjunto de passos nos movimentos do Balé. Os grandes nomes na dança moderna presentes na história da dança são como mitos transgressores que libertaram a dança da tradição do balé, abrindo espaço para novas configurações mais relacionadas ao seu tempo.

Já a vanguarda daquilo que nomeamos dança contemporânea, se puder ser considerada como movimento estético, agencia nas suas composições um discurso de negação a toda e qualquer forma de tradição ou estética que se impunha sobre a criação. Colocando o corpo e a dança em estado experimental e abdicando de instrumentalizações prévias que cerceavam esse fazer, como: o virtuosismo da dança enquanto espetáculo; a criação de alternativas a es-

paços institucionalizados como os teatros, assim como ocorreu com a ocupação da Judson Church⁸; ou ainda, com a incursão de não dançarinos em criações de dança como forma de “despir o polimento do estilo da dança” (BANES, 1999, p.99).

Conduzidos por uma visão vivificadora e frequentemente crítica da sociedade americana, esses artistas de vanguarda da década de 1960 tentaram organizar uma comunidade através da arte. Era uma comunidade alternativa, que considerava os estilos folclórico, popular, e subcultural ou transgressor, assim como o rito religioso, como meios de rejeitar tanto a geração de artistas precedente como o sistema sociopolítico. Eles deram início a modos de produção – de trabalho cooperativo, não alienado – que eram raros na década de 1950 (BANES, 1999, p.23).

Tais propostas enunciaram sua transgressão como um tipo de aversão a qualquer padrão pré-definido para criação em dança. Todos esses movimentos estéticos, como conjunto de ações e discurso de um tempo, apresentaram alguma desestabilização de estruturas fixadas em seus contextos. No entanto, a dança contemporânea se mostra distinta, pois não mantém um padrão único como no balé, nem é identitária e fiel a uma técnica reproduzível como na dança moderna. A dança contemporânea se abstém de conclusões, dificulta a análise dos processos decorrentes dela por conclusões definitivas. Ela não pressupõe uma definição universal nem a deseja.

A dança contemporânea na Judson Church em 1960 assume uma característica diversa e pessoalizada, mas não identitária, porque reconhece os corpos como campo de constantes alterações em relação ao ambiente. Por não possuir um caráter facilmente reproduzível pela fusão de linguagens, provocou uma crise no pensamento em dança, desestabilizando a noção de coreografia como narrativa linear formada por um conjunto de passos. Recorrendo inicialmente a ações e situações cotidianas, de movimentos triviais como forma de expressão pouco expressionista e antiteatral, esses artistas criaram princípios para experimentos de criação em dança que ainda ressoam nas estratégias metodológicas na atualidade.

A dança contemporânea parece propor o distanciamento de analogias para apostar no exercício de correlacionar diferenças, uma vez que as imagens dos corpos geram soluções e estabelecem interações submetidas ao processo: na probabilidade das ocorrências e na emergência dos acontecimentos. A dança contemporânea não prevê modelagens (BITTENCOURT, 2012, p.

⁸ Judson Church foi um movimento artístico no qual dançarinos, performers, entre outros artistas, no início da década 60 em Nova York ocuparam uma igreja protestante no bairro de Greenwich Village. O espaço abrigou festas, eventos performáticos de dança e outros encontros durante muitos anos, e ainda hoje é um espaço ativo. Foi ocupado por artistas como Steve Paxton, David Gordon, Trisha Brown, Lucinda Childs, Anna Halprin, Simone Forti e Yvonne Rainer.

14).

Visto isso, torna-se relevante observar como a concepção de transgressão na arte não pressupõe a manutenção do interdito que, nesse caso, podemos considerar como as estratégias homogeneizantes das práticas, ou as modelagens como propõe Bittencourt (2012). Na arte, o desejo pela transgressão ou o que foi definido pela história como transgressor sempre se firmou como aquilo que vem para aniquilar o que está posto, isso pode ser explícito pelo conteúdo de muitos dos manifestos de artistas, nos quais a negação é o principal foco da criação de algumas propostas. O mais emblemático dos manifestos na dança que pode ilustrar essa análise é de Yvonne Rainer⁹.

NÃO ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao “glamour” e à transcendência da imagem de star, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover¹⁰ (RAINER apud GIL, 2004, p.151).

Rainer, na sua principal obra, *Trio A*, criada em 1964 com a intenção de tirar os movimentos de dança das suas qualidades expressivas, busca formas de anular o virtuosismo da dança, investigando ações minimalistas no corpo, explorando movimentos que partiam de uma lógica de ações cotidianas, e da associação de diferentes temporalidades num mesmo movimento, num contínuo, sem ápices de variação ou intensidade. Essa obra é de grande importância para a compreensão do pensamento de Rainer e de uma parte dessa geração de coreógrafos da Judson Church. Isso porque “sua dança produz uma estranheza do trivial que não para de fascinar” (GIL, 2004, p.158).

Trio A compõe-se de uma série de sequências de movimentos neutros, todos aparentemente muito simples, todos executados com a mesma velocidade, como se a mudança de uma frase para outra, visível, mas não sendo marcada por uma diferença de energia, não se tivesse efetuado. Aqui reside sem dúvida um dos efeitos mais estranhos da peça: eis um corpo que se abaixa, levanta, vira, torce, desloca como um corpo qualquer, e todavia os seus gestos estão longe de ser triviais. Tudo é banal e tudo é estranho. O tempo dos gestos é engendrado pelos movimentos do corpo, como se nenhuma defasagem com um tempo exterior, objetivo, viesse quebrar a convivência mais íntima entre o movimento (a criação do gesto) e o próprio tempo da sua formação: esta coincide com a formação do tempo (GIL, 2004, p. 159).

⁹ Yvonne Rainer é coreógrafa americana, foi aluna de Merce Cunningham e uma das fundadoras da Judson Church no início da década de 1960.

¹⁰ O manifesto foi inicialmente publicado em *The Drama Review*, 1965.

No caso de *Trio A*, mesmo sendo transgressor o engajamento do corpo em outra lógica compositiva de dança, o ponto chave desses deslocamentos estéticos não era do corpo numa experiência limite, mas dos limites em produzir no corpo outras lógicas de ação sobre a linguagem da dança, na qual a neutralidade, a mecanicidade ou a impessoalidade afastavam a dança dos hábitos e do entendimento de dança expressiva, como também miméticas e representativas de outras danças e do teatro. Rainer esteve, sem dúvidas, coerente com seu Não, manifesto!

Entretanto, para relacionarmos com aquilo que Bataille conceitua como transgressão, é importante ressaltar a noção de limite como estado corporal que inflige rasuras à linguagem. *Trio A* infligiu a noção de linguagem da dança. Mas, por ora, será necessário tangenciar a transgressão promovida pelo jogo de linguagem, para adentrar com mais ênfase naquelas que dispõem de aspectos completamente referentes ao corpo por seus desvios do humano como precariedade, excreção e visceralidade¹¹. O corpo como detonador de experiências transgressoras num campo abjeto, não desconsiderando, portanto, o estranhamento provocado por *Trio A* no tempo de sua ocorrência.

2.3 TRANSGRESSÃO: ENCONTRO COM A HETEROGENEIDADE

Ora, uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não é mais ou menos isso que se poderia chamar de transgressão? (FOUCAULT, 2013, p.29)

No texto *A estrutura psicológica do fascismo*¹², o autor Georges Bataille afirma que a base da homogeneidade social é a produção. Ele propõe distintas camadas para compreensão da heterogeneidade nas práticas soberanas e homogeneizantes do social, as quais rechaça a miséria, que por sua vez é sagrada e intocável, por ser impura. No exemplo dado por ele nesse texto, a existência heterogênea do amo é distinta da heterogeneidade do escravo, porque este parte de uma relação sádica com aquele, a abjeção própria do seu semelhante já não é mais parte dele, senão a possibilidade de se diferenciar e, por vezes, de subjugar-lo, a fim de se aproximar da condição de soberano.

¹¹ Essa questão será abordada no terceiro capítulo deste trabalho.

¹² *A estrutura psicológica do fascismo* é título de um dos textos da revista *Document*, criada e produzida pelo autor Georges Bataille entre os anos de 1929 e 1939.

A heterogeneidade seria, portanto, o encontro da oposição extrema das formas, “entre formas elevadas e imperativas (superiores) e formas miseráveis (inferiores)” (BATAILLE, 2003, p.152). A produção literária e intelectual de Bataille foi voltada para o tensionamento das formas homogeneizantes. Com isso, a heterogeneidade como conceito aparece como contingência necessária à produção do desconforto de tudo o que as instituições, a filosofia e a própria arte mistificaram como imagens e ideias apolíneas e formalistas. Para tanto, o autor recorrerá constantemente ao que ele chama de “formas baixas”, atuando no contrassenso das formas harmoniosas, e agindo com ela para a naturalização da sombra como necessária à luminosidade, suas gradações e oposições.

Para Bataille (2003), a negação dos fluidos e excrementos do sujeito civilizado, daquilo que é abjeto – fétido antes mesmo de sê-lo por livre percepção e compreensão – nos é dada por uma incursão valorativa social e religiosa, do mal associado ao sujo e disforme. O heterogêneo passa por limiares complexos da relação de poder. O fascismo ou as figuras soberanas de Hitler e Mussolini são vistas por Bataille, nesse mesmo texto, como figuras heterogêneas, pois se opuseram à democracia ao instaurar a base da autoridade como princípio incondicional acima de qualquer juízo utilitário e como “força que rompe com o curso regular das coisas” (BATAILLE, 2003, p.149). Sendo assim, age a partir de um desejo homogeneizante, mas numa lógica heterogênea e, com isso, a noção de heterologia¹³, proposta pelo autor, coloca a relação do sujeito com o mundo como situação limite com aquilo que é expurgado da sociedade.

Dir-se-ia que os ‘elementos baixos’ da gnose correspondem a uma salutar contestação do servilismo e dos constrangimentos inerentes à linguagem. Estes elementos ainda perduram na metafísica, esclarece Bataille, embora de um modo ‘reduzido’ e ‘emasculado’. Eles continuam a desempenhar o papel de destruição e de negação nos sistemas do saber, ainda que limitados a um papel construtivo, submetidos ao espírito (de algum modo em elevação). Razão porque Bataille se interessa pela gnose como ‘subversão bizarra’ do pensamento, sobretudo do discurso filosófico linear e homogêneo (FONTES, 2005, p.40).

Por meio desse viés sádico e do encontro extremo da heterogeneidade entre semelhantes, se produz o desejo utópico soberano, da forma pura e homogeneizante de um estado. Com isso Bataille também tira do heterogêneo a ideia de uma coisa boa ou benéfica simples-

¹³ Qualidade ou condição de heterólogo. Heterólogo: Diz-se de partes do corpo ou do organismo semelhantes na aparência, mas compostas de elementos diferentes pela origem ou pela estrutura. Diz-se de tudo o que apresenta diferenças na origem ou na estrutura de seus elementos de formação. Cf. *Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA. Windows, CD-ROM.

mente, além de fazer uma provocação. Ou seja, o sadismo de um estado de exceção como o Nazismo é, por consequência, heterológico¹⁴ por produzir a eliminação do diferente, a exclusão do outro que lhe é estranho, por meio da crueldade, para consolidação do estado homogêneo. Criação autoritária capaz de manipular e massacrar o heterogêneo no encontro com ele, sendo seu semelhante.

Ainda que essa concentração em uma só pessoa intervenha como um elemento que distingue a formação fascista no âmbito heterogêneo: pelo fato de que a efervescência afetiva desemboca na unidade, constitui uma instância dirigida, enquanto autoridade, contra os homens; essa instância é existência para si antes de ser útil e existência para si distinta da uma sublevação informe cujo sentido para si significa “para os homens sublevados”. Essa monarquia, a ausência de democracia, de fraternidade em exercício do poder – formas que não existem unicamente na Itália ou Alemanha indicam que deve haver resignado forçosamente as necessidades naturais e imediatas dos homens em benefício de um princípio transcendente que não pode ser objeto de nenhuma explicação exata. (BATAILLE, 2003, p.150. Tradução nossa).

Assim, as noções de homogêneo e heterogêneo são entendidas aqui como conflitos que configuram a experiência humana, como um jogo de contrários complementares. A oposição extremada leva a crer então que o homogêneo não passa de uma utopia soberana que jogara contra si mesma nos desvios cruéis da sua autoridade à sua condição heterogênea e heterológica. É possível pensar que se o heterogêneo é uma condição “natural” e não uma derivação da relação, eliminando-se, desse jogo, os valores de oposição entre bem e mal, que dão formas elevadas ou miseráveis às coisas.

Mas a existência do heterológico na dança aparece como subversão de formas universais de mover, como ações que não dizem algo fora de si e do seu tempo, mas que excedem as capacidades de compreensão de um tempo e dos processos civilizatórios. A escolha da dança contemporânea, por colocar em questão a noção de representação, constitui um modo de operar que não elimina sua capacidade comunicativa por meios simbólicos e metafóricos, mas a complexifica, já que propõe um corpo político e heterogêneo que imprime na configuração das suas ações o seu pensamento que não é só seu, senão um conjunto de experiências.

Essas operações referentes a conceitos e teorias contemporâneas abordadas por alguns intelectuais da dança e articuladas à produção de conhecimento na universidade, entendem que o corpo não está separado das relações que estabelece com o ambiente, bem como,

¹⁴ Diz-se de termo ou de locução cujo significado não coincide com seus atributos linguísticos (como, p.ex., o vocábulo *oxítono*, que não é acentuado na última sílaba, ou *monossílabo*, que não possui somente uma sílaba). Cf. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (Op. Cit.). O termo está empregado aqui no sentido de certa incongruência e incoerência entre os discursos e as práticas.

não funciona como receptáculo, o que lhe propõe constante movimento em relação ao tempo, constituindo, assim, zonas de transitividade¹⁵ com o diferente que lhe constitui e lhe transbor-da enquanto corpo-dança-discurso.

Assim, a dança contemporânea, ao transgredir os meios pelos quais é reconhecida e cerceada como linguagem artística, ao produzir questões e dizeres durante seu fazer, sem subjugá-la a um sistema de passos pré-determinados, afirma o discurso da heterogeneidade como pressuposto para novas formas de implicação entre corpo e mundo. Nessa relação, que complexifica o corpo e suas codependências, a dança configura certa coerência entre fazer e dizer. Contudo, não escapa à adesão e à estabilização de padrões que fazem desses discursos e estratégias um processo hegemônico.

Apesar de parecer paradoxal para um país como Brasil, onde a diversidade cultural provoca uma série de encontros e heterogeneidades, essa qualidade vem se caracterizando de forma bastante parcial em termos críticos, conceituais e estéticos entre grande parte de artistas e da crítica na dança contemporânea. Uma parcialidade diante de condições estanques. A dança produzida por composições irônicas e sarcásticas sobre si mesma ou sobre diagnósticos da sociedade contemporânea é mantida num mesmo circuito de visibilidade. Aparentemente higienizada pela luminosidade ofuscante desse circuito, a dança se oferece por excesso de verborragias que se pretendem heterogêneas, mas que estão devidamente dispostas no seu preciso lugar.

2.3.1 Da performatividade discursiva da dança sem heterogeneidade

Segundo Bataille (2003) o homogêneo é o desejo produzido enquanto prática soberana que, por sua vez, é heterogênea por não se abster das leis. Assim, é possível pensar que uma política constituída de moral se formula sempre para negar o que difere e/ou tensiona de forma desviante um pensamento hegemônico, sendo a busca pelo homogêneo uma subversão. Na dança, e na arte de um modo geral, essa complexidade de relações se daria como contestação daquilo que lhe é imposto como hegemônico. No entanto, talvez seja pertinente conside-

¹⁵ O conceito zona de transitividade, empregado aqui, está no mesmo sentido encontrado no texto *Corpo e ambiente: co-determinações em processo*, de Fabiana Britto, que apresenta a relação entre dança e arquitetura “não só como um encontro de áreas, mas como um processo de construção de uma zona de transitividade, baseada na co-operação entre as condições relacionais de cada área, em busca de conexões que mobilizem experiências reorganizativas de seus respectivos regimes de funcionamento e estados de equilíbrio, de modo que favoreçam a produção de novos sentidos” (BRITTO, 2008, p.14).

rar que a legitimação do discurso pela heterogeneidade na dança pode, também, ser pensada como utopia totalizante ou hegemônica para a dança contemporânea.

As estratégias de negação na dança contemporânea para escapar das formas pré-estabelecidas, que definiriam o que é e o que não é dança, não são novas, têm precedentes há pelo menos cinquenta anos¹⁶. As modificações e adaptações dessa linguagem, algumas mais radicais, outras menos, ocupam todas as vertentes da dança, desenvolvendo um papel fundamental na construção daquilo que hoje entendemos por dança enquanto arte¹⁷. Nesse processo, entre a preservação de padrões dos balés ou de padrões das danças modernas, temos as variações transgressoras que provocam os deslocamentos dessa linguagem na arte, permitindo sua permanência no tempo.

Não estando, como esteve o balé, comprometida com um conjunto de passos conjugados segundo um padrão estável de dinâmica associativa; nem sendo, como foi a dança moderna, um campo de referência metafórica, a dança contemporânea expressa uma lógica relacional não hierárquica entre corpos e mundo. Diferentemente dos outros modos de configuração coreográfica, variação de gênero estilístico, por mais ‘pessoal’ que seja, ocorre sempre sob o constrangimento de parâmetros programáticos; a dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalinguística, na medida em que transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador das suas próprias regras de estruturação. (BRITTO, 2008, p.15)

Da perspectiva das próprias regras de estruturação na dança contemporânea, da semelhança a uma operação metalinguística e, principalmente, dessa lógica relacional não hierárquica entre corpo e mundo é que se relaciona essa asserção de Britto ao caráter intelectual e discursivo que a dança contemporânea consequentemente apresenta. O artista como sujeito implicado ao contexto, que mobiliza seu pensamento na sua dança, é autônomo e responsável pelo seu discurso dentro e fora das suas configurações estéticas. Assim, os processos em dança contemporânea são articulados entre ideias e questões contextualizadas ao seu tempo, entre

¹⁶ Considerando a vanguarda da dança na Judson Church nos Estados Unidos em 1960, por exemplo, com artistas como Rainer, Parxton, entre outros já citados nesse trabalho que questionavam modos tradicionais de fazer dança.

¹⁷ Remeto ao artigo *Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança*, de Helena Katz, publicado na revista *Sala Preta*, do PPG em Artes Cênicas da ECA-USP. Depois de se separar das festas, o balé sai da corte e vai para os teatros da cidade (KATZ, 2010, p. 165). A autora retoma a pantomima dos balés de Noverre para discutir a noção de dramaturgia e, para isso, faz uma trajetória simplificada, mas muito esclarecedora sobre o processo de transição do balé enquanto uma organização restrita a uma classe homogênea e suas adaptações para atender um público heterogêneo. A autora discorre sobre como o balé começa a criar status de arte ao se aproximar das belas artes sob a noção de imitação da natureza. Evidentemente o status de arte que compreende a dança contemporânea se configura de maneira completamente distinta do balé, mas essa passagem ajuda a pensar que não se trata de uma discussão recente e que esse processo de transição entre, por exemplo, o discurso da margem e do alternativo na fase embrionária da produção de dança contemporânea se modificou e se legitimou interferindo na dramaturgia dessa dança, pelo contexto ao qual ela está sendo exposta e para quem.

corpos que se dedicaram de maneira horizontal a investigar no individual e no coletivo, aquelas informações que vão compor a obra.

A dança contemporânea, ao imprimir um caráter experimental que possibilita, por sua vez, maior interação com outras áreas do conhecimento, refinando sua produção intelectual, vai se compondo em meio a uma amálgama de ideias ações, conceitos, reflexão e composição que não se descolam da experiência do sujeito. Como estamos falando de uma relação implicada entre corpo e ambiente¹⁸, os assuntos que perpassam essa lógica compositiva estão normalmente engajados a questões referentes ao contexto político, histórico e biológico dos corpos.

Por não se encerrar em uma única definição, a dança contemporânea também não possui uma técnica específica para todos os corpos, ou mesmo um único modelo estético que possa ou deva ser reproduzido. Por outro lado, é possível identificar que todo o universo que constitui o que chamamos de dança contemporânea possui um caráter argumentativo e intelectual intenso, que produz perguntas e críticas no fazer e sobre o fazer. Nesse sentido discursivo, parece ficar mais evidente a condição política do corpo e da dança, tendo em vista que os artistas contemporâneos da dança se dedicam à investigação de dizeres do corpo e algumas falas ou problematizações tornam-se comuns, repetidas e continuadas.

Identifica-se na produção discursiva de muitos artistas da dança contemporânea a recorrência de conceitos como heterogeneidade, diferença e singularidade como forma subversiva de atuação contra uma tradicional prática higienista, homogeneizante ou identitária, as quais foram, na história da dança, fortemente representadas como sentimento e emoção ligados à ideia de harmonia equivalente à beleza e gerados por movimentos virtuosos. Além disso, essa dança não estaria mais dedicada à anulação do passado como na modernidade que preservava a ideia de novidade, mas entende a história como conteúdo irreversível e inerente ao processo evolutivo do corpo, a fim de desencadear, com essas informações, modulações diferenciadas, constringendo convicções.

A escolha da dança contemporânea em trabalhar com não dançarinos ou ter uma diversidade de tipos corporais numa dança como estratégia compositiva anti-hegemônica, por exemplo, ainda pode ser considerada uma proposição eficiente. Apesar disso, o discurso contemporâneo da diversidade configura uma rede de legitimações e centralizações daquilo que

¹⁸ Refiro-me à compreensão de corpo e ambiente proposto por Fabiana Britto, presente em textos como *Corpo, dança e ambiente: configurações recíprocas* ou *Corpo e ambiente: co-determinações em processo*. Disponíveis respectivamente em: <<http://www.portalanda.org.br/anda/site/repositorio/anais/2011/6-2011-Fabiana-Britto-Corpo-Danca-Ambiente.pdf>>; e <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14401-04.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2014.

antes era margem: os diferentes, sujeitos heterológicos por não terem no corpo uma especialização ou perfil corporal carregado por técnicas de dança etc. Essa nova configuração presente na dança contemporânea, que provocou excrescências e era margem, se esbarra nas lógicas de absorção discursiva do estado, dos editais e instituições privadas entre outros mecanismos homogeneizantes. Ou seja, “a produção contemporânea não é de negação, como foi a produção moderna de vanguarda” (CANTON, 2009, p.36).

O discurso que envolve as práticas da dança contemporânea, que antes poderia ser visto como estratégia de oposição ao estado, à academia, ou a qualquer coisa que revelasse controle sobre as práticas e formas de vida e arte, é ao mesmo tempo absorvido pelo mercado. Ganhando caráter valorativo e utilitário, o discurso da transgressão pela heterogeneidade vira norma. Nesse sentido, o exemplo da heterogeneidade, entre outras questões que mobilizam o pensamento sobre contemporaneidade na dança como potência discursiva, tem se tornado prática soberana da dança contemporânea na atualidade? “Na heterotopia de Foucault, tudo o que já existe numa dada cultura ‘é simultaneamente representado, contestado e invertido’”. (BANES, 1999, p.337)

Se pensarmos que essa perspectiva vem acompanhada do indicador da oposição como resistência discursiva sem performatividade¹⁹, ou seja, uma reprodução superficial dos discursos, e que dela se promovem difusão, absorção e estabilidade de parâmetros e meios de ação da dança contemporânea, toda a discussão sobre heterogeneidade, por exemplo, poderá sim se tornar homogeneizante. E, no caso da dança contemporânea, pode se tornar uma homogeneidade calcada no discurso de que há um pensamento performatizado. É evidente que esse é um aspecto que reforça a ideia de implicação entre corpo e contexto das trocas no ambiente de dança contemporânea. Porém essa ocorrência parece limitar as estratégias subversivas do próprio ambiente, porque não cria dissenso.

Mas se ainda assim as práticas subversivas da dança interpelassem as lógicas homogeneizantes por uma “inoperosidade”²⁰, essa contingência poderia tornar-se, por uma característica heterológica, alguma improdutividade transgressora? Pensando a “inoperosidade” co-

¹⁹ Performativo é um conceito inicialmente empregado por John Austin para definir os discursos como ação ou atos de fala, considerando a linguagem uma forma de ação. Com a autora Judith Butler esse conceito será expandido para o conceito de performatividade, como algo que não está apenas nos atos de fala, mas entendido como conduta, como ato “corpóreo” (SETENTA, 2008, p.29). Já com autora Jussara Setenta (2008) esse conceito será pensado na dança com a ideia de que o artista não descola o seu discurso da sua prática e produção artística, com o entendimento de que corpo é mídia do seu tempo, a partir do conceito de corpomídia, empregado por Helena Katz e Christine Greinner, que compreende a dança como pensamento do corpo.

²⁰ O conceito de inoperosidade aqui se refere ao texto do professor doutor Fernando Ferraz, UFBA – A potência do não fazer, ainda não publicado, e que por sua vez menciona o Bartleby, o escrivão de Herman Melville (1853) que insiste em negar as ordens do patrão repetindo sempre, a mesma a frase “preferiria não”, desafiando as lógicas da razão.

mo estratégia subversiva das formas de produtividade inerentes às políticas de editais, essa “não ação” surtiria efeito transgressor, mas com graves consequências, risco inerente às transgressões. Tais efeitos seriam, nesse caso, a possível perda dos recursos governamentais obtidos com grande esforço pela área.

Dessa conjuntura paradoxal que é a vida, algumas propostas de dança contemporânea apresentam características heterológicas, que tensionam realidades e formas de ver o mundo já estabilizadas. Trata-se também de propostas performativas e coerentes com o contexto atual das relações do corpo no mundo que, por sua vez, alargam-se para a difusão da dança como área de conhecimento e criação de novos mitos que legitimam e se beneficiam dos agenciamentos econômicos e de circulação que seu discurso e prática produzem.

Tornando-se soberano o discurso da heterogeneidade e diversidade, que antes atuava como margem e oposição de uma condição tradicionalista²¹ do pensamento em dança, esses discursos podem assumir uma utilidade, legitimidade e, portanto, uma arbitrariedade homogeneizante num jogo de poderes entre a dança como conhecimento acadêmico, as curadorias de dança contemporânea que normalmente estão vinculadas a universidade, e os mecanismos de financiamento que movimentam e fazem circular essas danças e os discursos em torno dela.

Nesse campo de paradoxos comuns à vida, a performatividade aparece aqui como conceito que inibe a hegemonia discursiva. O conceito de performativo no campo da filosofia da linguagem é proposto por John Austin na década de 1960 como teoria dos atos de fala, em que a linguagem é entendida como forma de ação. Segundo Setenta (2008), é como as palavras de sentença de um juiz, ou seja, ela não representa a ação, é um ato de fala, que ao mesmo tempo em que é proferida, configura uma situação. Com o desenvolvimento do conceito por parte da autora Judith Butler, Setenta (2008) diz que o mesmo foi expandido para noção de performatividade, implicando completamente corpo e suas relações com o mundo, não apenas como “ações fonéticas”, mas como “ato corpóreo”, atos de fala constituídos como conduta.

Na dança, segundo Setenta, “a realização do ato de fala implica na ruptura com contextos previamente dados” (SETENTA, 2008, p.31), essa relação se afirma na maneira como o sujeito/ artista cria coerência entre o seu fazer e o seu dizer. Isso revela novamente o afastamento de recursos hegemônicos para criação em dança, “a performatividade promove a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que faz, fazendo o que diz”

²¹ Essa noção tradicionalista à qual me refiro é aquela que evidencia uma habilidade diferenciada ou o dom para dançar, definindo, assim, um modelo de corpo para dança, pressupondo suas habilidades técnicas específicas como no Ballet.

(SETENTA, 2008, p. 84), e esse ato corpóreo é político por natureza.

O modo performativo de enunciação da linguagem, aquele que utiliza sempre verbos no presente, faz pensar nas ações corporais de dança que possam privilegiar ideias-movimentos, que se processam no fazer (o presente do movimento). Elas vão constituir-se em processos significativos que, pela natureza da relação entre significação / uso tendem a exercitar uma reflexão crítica na enunciação em dança (SETENTA, 2008, p.23).

Para Setenta (2008), as danças que recorrem a um tema previamente dado não inventam “um modo de ser dito onde a ação possa ser pensada como sendo política”, ou seja, uma dança formada por passos que podem ser encaixados em qualquer outra dança afasta-se da noção de performativo porque homogeneiza os recursos da dança. Nesse plano, “as ações se configuram nelas mesmas e não em referentes fora dela” (SETENTA, 2008, p.29), o que inibe também o aspecto representacional na dança.

O corpo, nesse sentido, já é o seu discurso enquanto dança, porque joga com uma coleção de informações transitórias e experienciadas que não se restringem apenas a técnicas e a passos de dança, ou a gestos reconhecíveis. Não pressupõe apenas sua linguagem e, portanto, excede as intenções de fala do sujeito performativo, pois é corpo implicado com o coletivo e as relações de poder. Do mesmo modo, “é uma fala que não é totalmente livre e configura-se através da operação de regulação determinada pela relação com o social” (SETENTA, 2008, p.31).

A implicação política no entendimento do corpo como realizador de atos de fala performativos, de performatividade, indica a existência de situações de poder na relação do social e do corporal, e por conta disso, provoca a mobilização de ações que recontextualizam condições pré-estabelecidas. (SETENTA, 2008, p. 30)

A partir dessas reflexões sobre a produção de dança contemporânea, tendo em vista a potencialidade e a coerência desses conceitos de acordo com as estratégias e experiências artísticas, e sem desconsiderar a importância da transitoriedade das relações entre corpo e contexto, tão frisados por Setenta, é possível pensar que existe na dança nos dias atuais uma homogeneização nos modos de fazer em função da pouca dissensão intelectual? A implicação política do corpo performativo é, como tudo, um processo de relações e mediações sociais. Os “modos próprios de proferir ideias” do performativo não inibem sobre ele as forças que regulam e estabilizam as práticas.

Para Bataille (2003) o heterológico, ou tudo que excede uma forma ou parece estar

fora do lugar, será excluído pelos processos homogeneizantes dos sistemas de manutenção da vida que entendem a organização social como ordenamento e cerceamento moralista. Mas, como organização básica da existência humana, a condição excrementícia, biológica do corpo, está sempre em movimento de transbordamento, conflitando condições civilizatórias sobre o corpo e o espaço, o tempo todo. E, nesse sentido, o performativo indica a possibilidade de tensionar sistemas homogeneizantes pelo reconhecimento do corpo uno, múltiplo e político.

O homogêneo seria aquilo que possui uma unidade e uma equivalência de substâncias, e o heterogêneo é exatamente o que destoa dessa equivalência. Assim, como a dança transita com esses conceitos? O conceito de hibridismo, tomado de empréstimo da genética por Lorence Loope (2000) no texto *Corpos híbridos* (2000), apresenta no movimento de alguns artistas franceses o abandono ao peso da tradição na dança, o que provoca a aparição de processos e configurações estéticas que escapavam da busca e da fixação de identidades ou referência e matriz. Desses “corpos híbridos” como modo alegórico de aplicar esse conceito à dança, a autora nos aproxima da relação com a mistura como geradora de algo único e aberrante, uma espécie de monstro abjeto sem forma definida, um heterogêneo heterológico, um performativo híbrido.

Essa aparente abertura na dança que apresenta uma diversidade de corpos antes inadmissíveis para essa atuação, como corpos sem habilidades para dançar, valorizando muitas vezes corpos que não tenham na sua trajetória uma prática específica de dança, mas vindos de universos distintos e até mesmo bem distantes do meio da arte, ou corpos sem vícios tradicionais da técnica de dança, constitui um regulador discursivo do que se apresenta como dança contemporânea? Setenta (2008), ao citar Butler, antes de se inclinar sobre a noção de corpo institucional, lembra que o corpo performativo, este que se formula na sua “própria constituição epistemológica de um tipo de mundo” (SETENTA, 2008, p.32), é parte de um processo de poderes no qual o censurador é censurado, o que reafirma que possibilidades emergem por restrições e vice-versa.

Mais atentamente, vale notar que as implicações dessas escolhas na formulação da fala da dança indicam a ocorrência de processos distintos na produção artística em dança. No processo de construção dessa fala, a presença de ações reguladas (censura/escolha e formas de poder) transforma restrição em possibilidade produtiva, além de dar forma à legitimidade da fala. A restrição encarna-se na censura enquanto instrumental necessário para realização, o processamento, e a concepção de uma fala performativa, agindo no processo de seleção, escolha e produção de campo de fala. (SETENTA, 2008, p.35)

A dança contemporânea, ao se distanciar da necessidade de uma linguagem refém de

movimentos e da virtuosidade previamente dados, recai sobre um corpo “precário”, de baixo tônus, desprendido da sua ação espetacular, configurando um imperativo de desestabilização do corpo e da linguagem para o contexto. Tornando emergencial atualização de maneiras diferenciadas de lidar com problemáticas que não podem ser compreendidas com um vocabulário arcaico, reorganizando as formas de poder sobre o corpo. O resultado dessa busca parece ser a constante crítica e tentativa de explosão da própria linguagem da dança, entendendo as atualizações das relações de poder, sem se deixar crer como livres criadores de um corpo, ou de uma dança.

2.4 DANÇA CONTEMPORÂNEA, CONCEITUAL E ABJETA: ADESÕES, APARÊNCIAS E EXCRESCÊNCIAS

É possível identificar, como opção compositiva de grande parte de artistas da dança contemporânea, uma adesão maior aos jogos conceituais e de linguagem como potência crítica e subversiva na dança, indo numa outra direção daquelas proposições artísticas que criam por meio da abjeção. Nesse sentido, a aparência da dança contemporânea, mesmo no encontro com a performance e com outras áreas do conhecimento, durante algumas décadas, manifestou uma assepsia visual na configuração das obras.

Essa aparente assepsia nas obras de dança contemporânea, provavelmente associada à negação do espetáculo, à virtuosidade e aos aparatos cênicos ilusionistas, expressa no manifesto de Yvonne Rainer²², por exemplo, pode ter levado uma série de artistas da dança a afastar-se de intenções um pouco mais viscerais, pelo receio de esbarrar em dramatizações virtuosas. Por outro lado, a relação da dança com a produção de conhecimento nas universidades também evidencia essas qualidades. Aliás, não parece plausível afirmar que a assepsia da dança contemporânea seja inerente a sua condição intelectualizada, ou que aquela da abjeção ou a repulsa seja antiacadêmica ou menos intelectual.

O fato de que as formas linguísticas em que o artista enquadra suas proposições são com frequência linguagens ou códigos ‘privados’ é uma consequência inevitável da liberdade do artista de construções morfológicas; e deriva-se disso o fato de que é preciso ter familiaridade com a arte contempo-

²² Foi citado anteriormente no subtópico Explodindo-esgotando-tensionando a linguagem e outras vanguardas, neste mesmo capítulo.

rânea para apreciá-la e entendê-la (KOSUTH, 2009, p.210)²³.

Da transgressão por jogos conceituais é possível reconhecer uma empatia entre a dança contemporânea atual e a vanguarda norte-americana da dança em 1960 basicamente pela abertura a novos recursos e disposição em experimentar outras corporalidades e formas de construir e pensar dança. Entre outras aproximações está a crítica sobre o próprio fazer e o desejo em experimentar o corpo a fim de ampliar a percepção e a consciência de si, além de os aspectos da crítica como política dessas produções serem preservados.

Entre outras aparências, está a criação artística formulada numa esfera alternativa aos espaços institucionais, o que reconfiguraria o tipo de público, bem como sua disposição conceitual e política sobre a relação entre corpo e ambiente no mundo. Entretanto, tratava-se, na vanguarda americana, por exemplo, de uma produção à margem daquelas produzidas por companhias de teatro e outros grupos formalizados. Disposta ao encontro com o heterogêneo e partindo de diferentes meios de subsistência num outro contexto cultural e de momentos históricos diferentes do de hoje, parecia haver, nessa geração, uma utopia comum de liberdade e mudança.

Contudo, Banes identifica um paradoxo em relação à produção da vanguarda norte americana de 1960. Já que aponta que nessa geração, na qual ao mesmo tempo havia o desejo pela comunidade como uma espécie de busca espiritual pela totalidade do corpo e de liberdade da crítica e das experimentações artísticas que evidenciavam o corpo, havia também, por outro lado, a noção de caos, evocada por artistas como Cage²⁴, como princípio das experiências artísticas. Em ambas as perspectivas num mesmo período, havia o constante desejo em produzir tanto no cinema como nas performances dessa geração, uma “reeducação do olhar ou provocar os limites da percepção” (BANES, 1999, p.313-316).

Num grau surpreendente, a estética da década de 1960 encarna um paradoxo: numa direção, há um ímpeto nostálgico em relação à unidade – tanto social como cósmica -, enquanto, na outra direção, há uma afirmação acentuada de desunião, disjunção e fragmentação (BANES, 1999, p.324).

Essas escolhas, tendo como parâmetro a história da vanguarda norte americana, delineiam a dimensão transgressora da dança contemporânea sobre os sentidos e moldes que a arte e as políticas de vida lhe impunham e, com isso, definem uma série de estratégias para

²³ Texto original de 1975.

²⁴ John Cage, músico americano que inseriu a ideia de acaso na composição musical. Cage trabalhou por muito tempo em parceria com o coreógrafo Merce Cunningham, que propunha para a dança o mesmo princípio compositivo durante a década de 1950.

burlar os aspectos normativos da dança e do corpo. Com essa compreensão, retomando o contexto europeu do mesmo período, a abjeção aparece intensamente na performance do Acionismo Vienense²⁵, e a precariedade do corpo na dança Butô²⁶ no Japão, por exemplo; mas na dança contemporânea ocidental essa qualidade permaneceu incipiente, mesmo por vias do informe²⁷. Nesse caso, o que afasta a dança contemporânea dessas propostas é simplesmente o desejo de repelir a lógica representacional?

Nessa direção e sem perder de vista a história da dança contemporânea, há nela, na atualidade, uma esquizofrenia comunicacional entre ser popular (acesso promovidos por políticas culturais – governo) e ser margem (aquela que atua e cria ambientes alternativos aos institucionalizados, mas não menos elitistas, já que é normalmente acessada pelos mesmos). No caso do Brasil podemos pensar que esse problema do incômodo com a produção de arte contemporânea é inerente aos processos educacionais, nos quais não há muito estímulo à análise, fragilizando, assim, os processos de subjetivação entre imagem, afetos, memória, história, conceito. Mas não se trata apenas disso.

Contudo, a genialidade²⁸ de proposições mais conceituais na dança contemporânea cumpre sua função desarticuladora do lugar comum do pensamento, mas parece não transgredir como potência de revolta senão provocar tédio (KATZ, 2013). Nessa perspectiva, é que vale apresentar a articulação feita por teóricos de dança contemporânea sobre essas produções para pensá-las como relevantes para a transformação do pensamento sobre dança. Essas produções são contingenciadas num circuito, no qual, basicamente, transitam os mesmos, aqueles educados para tal, mantendo uma política privada, com exceção de ações como o projeto Mil Casas²⁹, que agem sobre microrrelações entre dança, cotidiano e afeto nas casas de pessoas.

²⁵ A discussão sobre esse grupo será melhor desenvolvida no próximo capítulo deste trabalho. Trata-se de um grupo formado em Viena entre 1965 e 1970 pelos artistas austríacos Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brusosquais levaram o gênero da performance a seus extremos por meio de mutilações e diversas formas de escatologia e orgia com o próprio corpo.

²⁶ O Butô é uma dança criada inicialmente no Japão por Tasumi Hijikata entre as décadas de 1950 e 1960, permanecendo até os dias atuais e tendo outros replicadores do pensamento dessa dança como, Kasuo Ono, mais recentemente o artista Tadashi Endo, entre outros. Porém essa dança quando começou a aparecer no Japão permaneceu durante muito tempo a margem, durante a década de 1990 é que ela ganha uma maior repercussão em outros países. Para mais detalhes sobre essa dança ver: BIOCCHI, Maura. *Butoh: Dança vereda d'alma*. São Paulo: Palas Atena, 1995. Ver também o livro: Butô – pensamento em evolução (1998) de Christine Greiner.

²⁷ Inicialmente proposto pelo filósofo Georges Bataille esse conceito aparece como crítica a processos homogeneizantes da sociedade e na estética. Seria aquilo que escapa a forma, que não pode ser identificado ou nomeado por não se assemelhar a nada, por configurar uma experiência de horror ao que é desconhecido, que não pode ser medida de nada. O conceito de informe será mais discutido no próximo capítulo desta dissertação.

²⁸ Anne Cauquelin problematiza a condição do artista e de galeristas que valorizam o discurso de que não estão preocupados com o caráter artista do artista ou do alcance universal da sua obra, mas que, contudo, glorificam a imagem do artista como gênio. Cf. CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea*. São Paulo. Martins, 2005.

²⁹ Mil casas foi um projeto de dança proposto pelo artista Marcelo Evelin junto ao Núcleo do Dirceu em Teresina, espaço que abriga aulas de artes, residências com artistas nacionais e internacionais, e um grupo de dança, etc.

André Lepecki (2006), no livro *Agotar la danza: performance y política del movimiento*³⁰, propõe um olhar sobre as produções de dança contemporânea de diferentes artistas em distintos contextos e, ao analisar as produções do coreógrafo francês Jérôme Bel, chega numa proposição importante para pensar os aspectos críticos que fazem da dança contemporânea uma potência transgressora. Com a teoria da “ontologia mais lenta” dessas coreografias, pela imobilidade ou “*paronomásia*”, que seria uma espécie de sátira, ou aquilo que está além da linguagem, o autor apresenta essas estratégias como crítica a uma modernidade cinética, a qual impõe o incessante movimento, que é fruto de uma lógica produtivista. Com isso, a dança tangencia a ideia de movimento como sendo um dos principais meios, no entendimento comum, para a ocorrência daquilo que se entende por dança.

Lepecki diz que “Jerome Bel insiste na exploração dos meios da representação para apresentar que o fim da representação é o limite de sua capacidade para converter a subjetividade de uma presença fixa, reconhecível”³¹ (LEPECKI, 2006, p.93).

Ao analisar as obras de Bel, Lepecki (2006) identifica a questão da autorreferencialidade vinculada à problemática da representação que reforça o aspecto identitário, que fixa uma *persona*. Nesse sentido, Bel entende o sujeito como “um conjunto formado por outros corpos, outras coletividades” (LEPECKI, 2006, p.95) e, por isso, a crítica à representação, bem como a questão da autoria interessam tanto a Bel quanto a Lepecki, o que provoca novamente uma tendência crítica como transgressão a problemáticas inerentes a arte.

Lepecki fala sobre o interesse do coreógrafo Jérôme Bel pela concepção do corpo sem órgãos proposta por Antonin Artaud³² e desenvolvida pelos filósofos Deleuze e Guattari (1996). Mas, se grande parte das configurações de dança desse artista está pautada no jogo intelectual e de constrangimento ou desarticulação da percepção, o que faz desses trabalhos um deslimite enquanto discussão da subjugação a funcionalidade dos órgãos, ou da linguagem e dos meios de conexão entre corpo e mundo, como propõe Artaud?

Possivelmente, persistir na desarticulação da linguagem do corpo na arte entre imagem e pensamento, produzindo uma rearticulação linguística e o fim da representação como

Nesse projeto, os dançarinos dançam nas casas de pessoas de uma comunidade próxima ao Núcleo do Dirceu, um dos objetivos da proposta é dançar em mil casas.

³⁰ Referência em espanhol do livro publicado originalmente em inglês, para o qual não há tradução em português. Título: *Esgotar a dança: performance e política do movimento*. Tradução nossa.

³¹ Texto original: Jerome Bel insiste en esta exploración de los medios de la representación al plantear que el final de la representación es el límite de su capacidad para convertir la presencia en una subjetividad fija, reconocible.

³² No manifesto *Teatro da crueldade* que compõe o livro *O Teatro e seu Duplo*, Artaud propõe um teatro em que prevaleçam as dissonâncias, onde a fisicalidade do corpo seja o principal meio de ação teatral e não mais o texto. Assim como no texto *Para acabar com o julgamento de Deus*, ele propõe o corpo que não se submeta a operação funcional dos órgãos, afastando-se, por conseguinte, de uma funcionalidade civilizada e reguladora.

limite entre corpo e linguagem. Proposições como essas no campo artístico reforçam o exercício cognitivo sobre o sujeito que vê a obra, tirando-o do lugar de espectador passivo. Assim, a concepção de corpo sem órgãos produzida por Jérôme Bel é relativa à desarticulação da linguagem e dos referenciais identitários e, com isso, Lepecki propõe outra relação sobre as obras de Bel e a ideia de “corpo – imagem de Paul Schilder” (LEPECKI, 2006, p. 96) como um corpo para lá dos seus próprios limites e dos conceitos tradicionais de presença, distinta da noção tradicional de representação.

Assim como o fez como “sussurro da linguagem nos objetos em *Non donné par l’auteur*” (LEPECKI, 2006, p.101) ou a ausência de som como operação crítica, Lepecki, em outro momento, recorre a Bataille para falar da fluidez entre corpo e linguagem como “algo fluido que suspende a prisão domiciliar pela linguagem corporal, por meio de leis de importância e assinatura”³³, o que Bataille chama de “excesso inassimilável”³⁴. A essa noção batailliana, Lepecki relaciona o uso da urina na dança de Frédéric Seguette y Claire Haenni³⁵... “Em um determinado momento da peça Frédéric Seguette e Claire Haenni urinam no chão. Tranquilamente, o corpo visceral atua, mostrando uma interioridade que a representação não explica nem controla totalmente” (LEPECKI, 2006, p.104).

A dinâmica da linguagem nas propostas de Jérôme Bel, da imobilidade como “crítica à modernidade cinética” (LEPECKI, 2006, p.106), da representação, autoria, e dos excessos que extrapolam a linguagem, como no caso da urina na dança de Frédéric Seguette e Claire Haenni, sugere que essas obras se apresentam como um antifluxo, como possível transgressão de modelos e que, por meio dessas estratégias compositivas e de lógicas de pensamento, a dança contemporânea vem desestabilizando os moldes da percepção. Assim, a presença da urina, por exemplo, como estratégia limite da linguagem, será destacada, aqui, no terceiro capítulo, por reforçar na dança contemporânea uma crítica anti-hegemônica à assepsia social como questão que extrapola aquelas relativas apenas aos padrões da arte.

A relação com a informação escatológica poderia evidenciar-se por sua estratégia em eleger o corpo sensorial antes mesmo do engajamento cognitivo – do pensamento – na aproximação com a imagem proposta pela dança. Mesmo como aparente aderência aos aspectos imediatistas dos meios de comunicação da contemporaneidade (que silenciam os corpos pela hiperexcitação), a abjeção na arte age num sentido subversivo deste, em que o espectador pre-

³³ Texto original: “algo fluido que suspende el arresto domiciliario del cuerpo por el language, mediante leyes de significación e signatura”. Tradução nossa.

³⁴ “Excesso inasimilable”. Tradução nossa.

³⁵ Coreografia de Jérôme Bel de 1994. Disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne/?idChor=1>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

cisa resolver no corpo os acordos entre atração e repulsa, ao tempo que se depara com camadas discursivas e políticas que aquele estranhamento venha a produzir. Parece, nesse sentido, uma comunicação menos segregada ou erudita, na qual o corpo como revolta se faz enquanto política do constrangimento sensorial.

Assim, ambas as formas de produzir dança contemporânea desarticulam os meios, provocando tensionamento sobre modelos estagnantes e formulando crítica na obra. Mas outra hipótese que será levantada nesse trabalho é a de que propostas artísticas que devassam o corpo jogando com o informe ou abjeção colocam em questão problemas ontológicos da dança, desde a relação entre o sublime e o sagrado como próprios do espírito à abjeção formada por elementos baixos e impuros, respaldados pela concepção cristã sobre o corpo. Sendo a abjeção uma estratégia quase primitiva de transgredir e produzir crítica na arte, com a nudez, os fluidos, o sexo etc., como é possível observar essas operações na dança contemporânea e o que disso ainda faz sentido, já que, como foi dito, a dança contemporânea optou por outras concepções compositivas?

Essa reflexão sobre a aderência à arte conceitual justifica as condições nas quais a dança contemporânea tem produzido uma manutenção de padrões discursivos e estéticos? Em que a ideia de transgressão pode interferir nesse diagnóstico atual? Como se dão as diferentes formas de produzir crítica na dança contemporânea, seja por meio de jogos linguísticos, seja por meio da abjeção, considerando que a tentativa de homogeneização das práticas continua imbricada em procedimentos de absorção e institucionalização dessas produções críticas? Todo esse processo de estagnação e aderência, ou cooptação, não implica condições novas, senão condições históricas.

Desse modo, é razoável evidenciar aspectos ou termos que são pontos de conexão do conceito de transgressão batailliano, como de certas experimentações nas artes do corpo. São eles: o limite, o extremo, o êxtase, o excesso, a violência, o abjeto, o ritual, o esgotamento, a perda da identidade e da forma, a morte, o gozo, as monstruosidades. Isso disposto enquanto metáfora produzida pelo corpo, ou como performatividade que produz no corpo uma política e uma estética, aquela do constrangimento sobre o anestesiamiento do corpo e do ambiente.

3 ABJEÇÃO COMO TRANSGRESSÃO: LIMITES DO CORPO, LIMITES DA LINGUAGEM

O que fascina Bataille é antes a evidência de uma “agitação repugnante” como efeito de resoluta decisão de ir ao encontro dos monstros, ou seja, da natureza como uma prática de desvios. (FONTES FILHO, 2005, p.39)

3.10 INFORME NA ARTE

O informe para Rosalind Krauss (1997) ocorre na arte como eliminação da representação. A partir do filósofo Georges Bataille (2003), Krauss (1997) afirma que o fetichismo heterológico se apresenta na segunda guerra mundial em forma de ataque à figuração e às formas concretas na produção estética das artes visuais. Segundo a autora, os restos produzidos nas cidades e tudo que se configurasse como abjeto e renegado era, para Bataille, uma forma de negar o materialismo básico da filosofia. As “formas baixas”, abstratas e em decomposição apontam para a seguinte frase de Bataille: “A heterologia é a ciência do que é completamente outro”³⁶ (apud KRAUSS, 1997, p.2). O completamente outro nesse sentido é inapreensível e resistente a uma lógica formalista.

A autora apresenta nesse artigo, na revista *Spanish Theory*³⁷, uma espécie de dicionário de termos (ex: motor, cadáver, etc.) que designariam variações do informe nas obras de arte. Essa proposição feita por Krauss poderia ser vista como equívoco, já que o informe, para Bataille, não pressupõe nem mesmo sua definição como conceito, o que impele sua emolduração aos padrões materiais/visuais da arte. Contudo, se a dimensão do informe abordado por ela é relativa a alguma ou total imprevisibilidade de uma ocorrência, as obras citadas por Krauss dão sentido visual a esse conceito.

Sendo o material previsível, a exemplo de trabalhos citados por ela, como *Máquinas de Bolhas* (1964), de David Medalla, ou a “horizontalidade de Pollock” (KRAUSS, 1997, p.6), quando lança tinta com o pincel sobre o chão, ambas as obras configuram uma estética imprevisível. No caso de Pollock, a performance do corpo é potencializada pela rearticulação dos padrões entre a pintura formal, a tinta, a superfície e o acaso, que permitem uma reorgani-

³⁶ Texto Original: “La heterologia es la ciencia de lo que es completamente otro”. Tradução nossa.

³⁷ KRAUSS, Rosalind. Informe. *Revista Spanish Theory*, 1997. Disponível em: <<http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory120.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

zação perceptiva e mais horizontal entre artista, espectador, obra e espaço. E, no caso de Medalla, quando este propõe uma escultura efêmera, que se transforma e evapora no presente, por fim questionando a autoria pelo fato de estase configurar por meio de uma máquina.

Entre as décadas de 1960 e 1970 esses aspectos serão continuados, como a noção do acaso, de antiarte, negação do objeto e das narrativas lineares, do cotidiano ou “reação ao drama, e ao expressionismo” (CANTON, 2009, p.19). Além dos aspectos “baixos” como excrementos, vísceras, restos, tudo que é expurgado do corpo e do sistema social, apresentava-se de diferentes formas nas múltiplas linguagens artísticas. Assim, a transgressão pode ser observada no momento em que as informações produzidas possuem uma intenção efervescente no seu discurso para desestabilizar os moldes civilizatórios ou das artes. Com proporções conflitantes, as obras artísticas de vanguarda dessa geração em grande parte foram, antes de objetos estéticos, produção política. “Uma das características das décadas de 1960 e 1970 é a politização da arte nos próprios termos da arte, e não como subordinação da práxis artística à prática política” (FERREIRA; COTRIM, 2009, p.24).

Para facilitar essa análise sobre ideias e imagens, relativas aos conceitos de “heterogêneo”, “heterológico” e “informe”, será possível diferenciá-los e aproximá-los. Sendo assim, o primeiro conceito está relacionado ao conjunto de coisas substanciais distintas entre si, de espécies conflitantes e que se relacionam por dissenso; o segundo, como tudo que é abjeto, repugnante, dispensável e colocado para fora, está relacionado a excrementos, e que são parte do universo que compreende o primeiro. Já o terceiro conceito, o de informe, seria a qualidade do heterológico e, além disso, possuidor de uma estrutura única para a qual sua não funcionalidade radicaliza os meios de uma relação.

3.2 ABJEÇÃO COMO PRODUÇÃO DE CONFLITO

A transgressão é entendida nesse trabalho como inerente às transformações históricas e como condição de sobrevivência do próprio corpo. E os conceitos de heterogeneidade, heterologia, informe – abjeto, são conteúdos que interessam para ampliar o conceito de transgressão no que diz respeito a localizações e trânsitos dos corpos entre centralizações, luminosidades, opacidades e marginalizações. No encontro com esses conceitos, é possível olhar para a emergência das propostas artísticas de dança contemporânea, na esquizofrenia de suas produções, e investigar o que delas ainda pode ser observado sobre esse aspecto heterológico e de

repulsa como transgressão?

A abjeção e o nojo são relativos e contextuais. Bataille, quando fala da obscenidade da nudez e do incesto, por exemplo, afirma que o nojo da dejeção nos repugna não porque fede, mas antes porque é tornado objeto de nosso nojo por outros. Incursões culturais projetadas sobre um ideal de limpeza, da utilidade e produtividade, impelem a nossa capacidade em lidar e compreender o próprio corpo como organismo de vida e de morte. A noção de harmonia x conflito é, no senso comum, posta como algo negativo, pois a harmonia deve prevalecer sobre todo conflito, porém o conflito é o que compõe a história da humanidade. Na arte, o conflito impulsiona as transgressões e, conseqüentemente, as mudanças de paradigma.

André Lepecki (2006) também discorre sobre a produção do informe nas propostas de Trisha Brown³⁸ e diz que “sua queda é um devir informe”³⁹. E continua: “o corpo de Brown e seus desenhos não se referem a nada exceto a si mesmos”. Esta é a “autorreferencialidade do respingo”⁴⁰ (LEPECKI, 2006, p.133), ou respingo inexoravelmente vinculado ao corpo caído como proposta de não representar nada nem sugerir um tema ou metáfora que gere um sentido sobre esse corpo que cai sobre o solo. Diferentemente da pintura de Pollock, a qual se fixa no chão e nos desenhos coreográficos de Brown, Lepecki reforça a condição informe daqueles traços em movimento que não se fixam nem pressupõem uma metáfora ou tema.

Bataille estava interessado na perda dos sistemas de identificação, nas coisas que não eram mais assimiladas nem na ciência, nem na filosofia, nem no social, (como operações do estado). Buscava explorar o significado do procedimento que chamará de heterologia teórica. A heterologia estaria ligada a todo processo terminal. O produto é sempre excremento, por isso a heterologia está próxima à escatologia. As partes mais baixas da cidade são normalmente intocáveis assim como as partes do corpo (GREINER, 2010, p.66).

Greiner encaminha a discussão sobre o informe e a abjeção na arte por suas fronteiras com o real, ou melhor, da crise sobre a insistência do real. No seu livro “*Corpo em Crise*”, a autora cita produções cinematográficas da década de 1950/60 onde as experiências de novos diretores partiam da noção e ação de “devassar o corpo”, “dilacerar” e “carnalizar” (GREINER, 2010, p.65) o corpo através de rituais de possessão, sacrifício animal, tortura etc. Uma

³⁸ Coreógrafa americana que desenvolveu importantes obras como: *Man walking down the side of a building* (1970) e *Accumulation* (1971), nas quais promoveu investigações de movimento sobre a perspectiva do extraordinário no cotidiano. Trisha Brown também foi uma das artistas envolvidas na ocupação da Judson Church, em 1963.

³⁹ Texto original: Su caída es un devenir informe. Tradução nossa.

⁴⁰ Texto original: autoreferencialidade de la salpicadura. Tradução nossa.

forma de elevar a sexualidade reprimida e contrariar estratégias civilizatórias.

É o gozo que faz o abjeto existir como tal. Abjeção é sobretudo ambiguidade [...] O abjeto é uma convulsão, um grito. Vive no limite da não existência e da alucinação de uma realidade que pode aniquilar ou salvar, assim como soluções do organismo, como espasmos e vômitos, protegem e expurgam [...] A condição ontológica do abjeto ameaça a sua autonomia e autodefinição. Isso porque, uma vez nomeado, ele deixaria de existir em seu caráter processual para tornar-se reconhecível. Em termos corporais, os abjetos seriam sangue, mucosas, múltiplas formas de feridas, toda escatologia do corpo (GREINER, 2010, p. 66-67).

No terceiro volume do livro *História do Corpo*, organizado por Jean-Jaques COURTINE (2008), os textos como *O corpo sexuado*, de Anne-Marie Sohn, e *O corpo anormal: história de antropologia cultural de deformidades*, de Jean-Jaques Courtine, mostram estudos sobre ocorrências, no fim do século XIX e no início do século XX, da exploração do corpo por suas deformidades nas artes circenses, e pela propaganda, em que mulheres apareciam com roupas de baixo, bem como a pornografia presente em revistas e na produção cinematográfica, “graças a alguns autores subversivos que desejam questionar a sociedade burguesa através do sexo” (SOHN, 2008, p.115). Esse salto sobre as reservas dadas ao corpo erótico, as deformações e monstrosidades como particularidades sociais, reconfigura as formas de arte e as desmistificaria.

“Lidar com abjeção é reconhecer a heterogeneidade que Bataille estudou ao identificar uma outra forma que o sistema não pode assimilar e rejeita como excremento” (GREINER, 2010, p.65). Ao estudar aquilo que já está evidenciado como a história da arte contemporânea, o que parece fazer dela sempre uma tentativa de transgressão, além dos jogos conceituais os quais sublinham a obra pelo discurso niilista da não catarse na arte é a conjunção entre exposição da abjeção e sexualização do corpo como constrangimento da esfera política e moral. O engajamento da arte na política, portanto, se dá nesse processo de encontro com a heterogeneidade e heterologia no próprio corpo, valorizado como campo de afetos e criação sobre as formas de política e de policiamento das suas ações.

3.3 TRANSGRESSÕES DO CORPO: QUANDO O “ESTADO CORPORAL” JÁ É A DANÇA

Antonin Artaud, poeta, dramaturgo e diretor de teatro francês, se caracterizou como um dos sujeitos mais transgressores do início do século XX (LINS, 2011). Insistiu na contração do corpo social numa relação entre a transgressão da linguagem e do corpo. Na linha tênue entre razão e loucura, a vida e a arte de Artaud não seriam nem superficiais nem homogêneas, inclusive porque suas propostas não tomaram um método precedido de uma forma. Artaud permanece até hoje como um dos principais artistas das artes do corpo.

De fato, o esforço do artista é medido pelo tamanho de sua ruptura com a voz coletiva (da razão). O artista é uma consciência tentando ser. “Eu sou aquele que, para ser, deve fustigar o que me é inato”, escreve Artaud – o mais didático e mais instigante herói da autoexacerbação na literatura moderna (SONTAG, 1986, p.17).

Os escritos de Artaud colocam o corpo e a linguagem em estado limite, seja com a ideia de crueldade do pensamento que se exerce em forma de poder e violência, seja na ideia de corpo sem órgãos, “órgãos como sendo os limites impostos pela vida orgânica” (UNO, 2012, p.74). A configuração do seu teatro foi de certa forma impossível⁴¹, produzindo imagens e experiências para o corpo que desvirtuaram radicalmente as lógicas do teatro tradicional.

Artaud coloca em questão tudo que é funcional, desde os órgãos à insubmissão do teatro ao texto. E o corpo, nesse sentido, se torna articulador e propulsor de estados limites “como um apocalipse do corpo, tanto que ele continua a pensar constantemente em como o corpo foi roubado, martirizado... de uma maneira quase irrecuperável” (UNO, 2012, p.41). Artaud deseja uma arte em que as massas sejam arrebatadas, já que elas já não compreendem a linguagem afinada da arte erudita, num contexto completamente outro, de guerras, dor, sexualidade etc.

Uma das razões da atmosfera asfixiante, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio – e pela qual somos todos um pouco culpados, mesmo os mais revolucionários dentre nós –, é o respeito pelo que é escrito, formulado ou pintado e que tomou forma, como se toda expressão já não es-

⁴¹ “Muitos disseram que a teoria de Artaud é tão abstrata, tão extrema, que ela não seria muito aplicável a uma encenação concreta, de modo que o próprio Artaud não conseguiu sem ir até o limite de sua prática em cena” (UNO, 2012, p. 39).

tivesse exaurida e não tivesse chegado ao ponto em que é preciso que as coisas arrebentem para se começar tudo de novo. É preciso acabar com a ideia das obras-primas reservadas a uma assim chamada elite e que a massa não entende; e admitir que não existe, no espírito, uma zona reservada, como para as ligações sexuais clandestinas (ARTAUD, 2006, p.83).

No Livro *A Gênese de um Corpo Desconhecido*, de Kuniichi Uno, no capítulo Variações sobre a crueldade, no qual o autor se debruça sobre a escrita de Artaud, é possível observar as reflexões do dramaturgo quanto às relações de poder sobre o corpo entre vida e morte:

A necessidade de fazer um corpo aqui está o que libera as pretensões da inexistência ao não ser/ e que permite saber como do corpo sem espírito se passa ao corpo/ porque a questão não se coloca/ de espessar ao mais espesso do mais espesso sem transferência. Ser supostamente uma dose, uma pausa, uma espécie de síncope mortal que defina a natureza, ordene em natureza e qualidade, diferencie a qualidade, o valor,/ entre valor e qualidade ordene o homem a fim de lhe impregnar o suficiente/ para desencorajá-lo a se aborrecer/ resmungar, vomitar, protestar para desencorajá-lo de qualquer coisa que não seja um estado ou uma coisa, mas que seja o fato de que ele não é uma coisa, mas um corpo, que é acima de tudo e unicamente um corpo (ARTAUD apud UNO, 2012, p.42).

A importância de retomar Artaud, tão citado na história da arte contemporânea e detonador de uma série de práticas reproduzidas por artistas radicais da performance, como de outros dramaturgos, como é o caso do brasileiro José Celso Martinez, permite observar o quão estereotipado pode se tornar devassar o corpo para além da representação. Ou seja, observamos uma absorção discursiva de ideias que ativam a vibração de um corpo sexual, morto, criança, louco, comum etc., mas que, do contrário, se vê anestesiado. A absorção do *corpo vibrátil*⁴², como prefere Rolnik, revela que o corpo exposto às relações de diferentes éticas e interesses, informações e transformações históricas sempre pode estar sujeito a uma catarse sedativa.

Sendo o corpo ele mesmo e não um personagem em cena, o que se inicia nesse processo de transgressão da linguagem é a relação com o corpo numa experiência limite, não apenas metafórica ou narrativa, mas no corpo, sensorial/perceptivo. Na dança essa ocorrência se dá enquanto estado corporal. “Estados de corpo como aspectos do corpo” (BITTENCOURT, 2012, p.34), nos quais a experiência atravessa a investigação corporal promovendo um deslocamento perceptivo e alterando a relação com o tempo e o espaço, produzindo corporalidade singular.

⁴² “Corpo-vibrátil, sensível aos efeitos da agitada movimentação dos fluxos ambientais que nos atravessam”. (ROLNIK, 1996, p. 1).

A noção de estado corporal na dança é entendida como procedimentos e/ ou estratégias metodológicas que estimulam a percepção e a capacidade do corpo em lidar com espacialidade e tempo, memória e subjetividade, por meio da experimentação do corpo e não mediado por uma forma (conjunto de ações) exterior que lhe é imposta. Os estímulos podem ser direcionados para que o corpo acesse diferentes níveis de percepção e consciência, provocando distintas qualidades de movimento que não são previsíveis. Nesse tipo de procedimento o sujeito da experiência possui um campo mais amplo de autonomia sobre os caminhos que pode percorrer ao desenvolver suas ações.

Não se quer dizer com isso, no entanto, que as danças formuladas por passos como padrão compositivo não produzam estados corporais, é evidente que produzem. Trata-se da alteração da percepção entre tempo e espaço, mas nesse exemplo das formas mais tradicionais da dança o estado corporal não é pressuposto senão consequência, sem nenhum propósito além da execução devida. O estado corporal como mediação e condição para uma dança acontecer coloca o corpo num limite muito mais radical daquilo que pode ou não acontecer, pois trata-se do corpo contingencial, em processo, do corpo em experiência, como produtor de situação e não apenas de cena.

Desse raciocínio sobre estados de corpo para pensar a experiência do corpo na dança, que retoma novamente a vanguarda⁴³, destaca-se a dança Butô como uma das principais atividades artísticas a se debruçar sobre o estado corporal antes mesmo da coreografia como pressuposto para criação da dança. Nesse processo as metáforas de morte, infância, guerra, precariedade, sonho, nascimento, seriam os materiais de investigação que possibilitariam a criação daquela corporalidade, que não se detêm em uma trajetória precisa de passos e ritmo em comum. Apesar de toda carga tradicional de grande parte do oriente sobre a relação entre corpo, tempo e espaço como coisas sagradas e integradas, essa dança era tida como margem, pouco acessada pelos japoneses.

A morte, para esses artistas, pode ser entendida de modos diferentes, a partir de ações distintas, mas amparada irremediavelmente pela sombra da decomposição de tudo que se insinua estável, pronto e digerível. (GREINER, 2003, p.70)

Não é à toa que o conteúdo transgressor nas práticas corporais na dança Butô existia num impulso intenso de colocar o corpo em estado desarticulador e de crise. Em um encontro

⁴³ A busca por outros estados de consciência e ativação da percepção corporal por meio da sua relação sensível com o outro, consigo mesmo, com tempo – espaço etc., foi muito explorada por artistas das décadas citadas não só como descoberta estética, mas também como ação terapêutica. Muito desse tipo de trabalho é encontrado em experiências feitas por artistas como Lygia Clark.

com Tadashi Endo⁴⁴, numa oficina na cidade de São Luiz do Maranhão, onde foi possível ter conversas mais informais com o artista, ele contava sobre uma das práticas do Hijikata⁴⁵, que propunha que todos os dançarinos ingerissem muita bebida alcoólica durante toda a noite para, em seguida, ensaiar com aqueles corpos com ressaca. O estado que Hijikata desejava não era da bebedeira ou da festa, mas do mal-estar do corpo causado pela bebida, o jeito pelo qual poderia ser possível acessar a fraqueza de um corpo quase morto, que resiste.

Esse é um exemplo interessante para pensar as camadas que a noção de estado corporal implica sobre a experiência do corpo e da dança feita por esse corpo e sobre possíveis métodos para criação e apreensão da experiência corporal pela dança. Nesse caso, o uso de substâncias exteriores ao corpo provocaria um estado limite para criação daquele que investiga, configurando, portanto, procedimentos transgressores por meio da relação com substâncias que são exteriores ao corpo e que alteram sua percepção e conformação social. Em 1983 Hijikata publica um livro chamado *A Dançarina Doente*, no qual escreve:

Do meu corpo, que se faz criador de fantasmas transbordando o bolor, se dirá que ele foi criado definhado como uma múmia entranhada em seus bolores. Se bem que, ao beber os espíritos entre bolores, ao invés de água, eu fiz infiltrar em todos os interstícios das coisas, em todas as malhas de vestimentas, como se houvesse contemplado tudo me escondendo. Os armários e malas, as folhas de papel dobradas, a respiração das pessoas dormindo, o ar que se inflama com tudo isso, eu quero os bolores eriçados se misturando a todos. A ideia de que, a despeito do grito que poderia cicatrizar qualquer ferida, a dor se abrandaria se tocasse este ar secretado pelos bolores, esta ideia nunca abandonou meu corpo. (HIJIKATA apud UNO, 2012, p.51)

O Butô de Hijikata tem inicialmente relação com o expressionismo alemão, maior influência da sua formação, e dos escritos de Antonin Artaud. Hijikata explora o corpo precário do pós-guerra na dança e no cinema⁴⁶: “a dança dele colocou em questão o movimento de dança... a dança para ele não existia por antecipação” (UNO, 2012, p.45). A dança dele se fazia no informe, no limite do corpo enquanto corpo e da dança enquanto forma, adotando um conjunto de forças que produzem nos corpos do Butô “anulação de gênero” e de formas precisas; ações que acontecem por um estímulo particularizado, como metáforas intramusculares e de órgãos. A imagem que esse corpo produz nessa dança não é apenas de um corpo retorcido,

⁴⁴ Tadashi Endo é um artista japonês que reside na Alemanha. É um dos continuadores da dança Butô. Foi aluno de Kazuo Ohno, contudo sua formação na dança é diversa. Disponível em: <http://www.tadashi-endo.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=4>. Acesso em 15 set. 2014.

⁴⁵ Tatsumi Hijikata é considerado precursor da dança Butô no Japão no fim da década de 1950. Cf. Hijikata e o devir na dança em *A gênese de um corpo desconhecido*, de Kunichi Uno, ou *Dança: veredas d'alma* de Maura Baiocchi.

⁴⁶ Refiro-me aqui ao filme *A-Bomb* (1960), um dos filmes com coreografia do Tatsumi Hijikata. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lbhK_De9JBw>. Acesso em: 12 jul. 2014.

frágil ou monstruoso, primitivo ou selvagem, mas do corpo como memória, nascimento e morte, intensidade de um devir bicho, planta e pessoa.

A Revolta da Carne é o título de uma performance ambiciosa, representada em 1968, e que se tornou lendária por conta do subtítulo Hijikata Tatsumi e os Japoneses. De que revolta, de que carne se tratava? Certamente Hijikata foi vanguarda com seu gosto pela transgressão, pela provocação. Ele foi inspirado pelo surrealismo e por autores como Sade, Genet, Lautréaumont, Artaud etc. (UNO, 2012, p.46).

E o mais fundamental é que o que aproxima a transgressão de Bataille da dança de Hijikata, além do surrealismo, é essa produção subversiva das formas que privilegiam a inutilidade das ações em contraposição à lógica da sociedade produtiva. Ele insiste num corpo em constante crise e produtor de crise, o que faz dessa dança transgressão em constante movimento de morte e êxtase. Não à toa, em vida, Hijikata obteve pouquíssimo reconhecimento no Japão, assim como a dança Butô, que só começou a aparecer no mundo ocidental como uma arte de vanguarda na década de 1990. Nos últimos anos, essa dança vem ganhando mais espaço, mas com vertentes bastante espetaculares e formalistas em relação às propostas iniciais, àquelas do estado corporal como princípio ativo da criação.

Para adentrar a perspectiva da produção de visceralidade e repulsa como estética do corpo na dança contemporânea parece pertinente também analisar o encontro dessa dança com a arte da performance, a qual explorou o corpo intensamente sobre os aspectos do extremo e da abjeção.

3.4 EXPLOSÃO DA LINGUAGEM E ENCONTRO COM A PERFORMANCE E A POLÍTICA

Lá onde a morte de Bataille acaba de colocar sua linguagem. Agora que essa morte nos devolve à pura transgressão de seus textos, que eles favoreçam qualquer tentativa de encontrar uma linguagem para o pensamento do limite. Que sirvam de morada a este projeto, talvez já em ruína. (FOUCAULT, 2013, p.36)

Outras formas de manifestação artística estariam para nascer quando a transgressão se apresenta? Com a Performance é que, de alguma forma, a transgressão aparece como tentativa de afastamento de toda interdição das linguagens artísticas como especialidades fechadas. Emergente de um contexto histórico em que o corpo foi priorizado como mediador da liber-

dade, do controle e das experimentações, os pressupostos mais recorrentes sobre a Performance recaem na crítica à formalização e à institucionalização da arte na academia e no mercado (museus, teatros, crítica etc.), bem como ao tensionamento de regras sociais e de conduta.

É importante ressaltar o aspecto político de propostas que permearam a linguagem da performance. A escrita sobre essas ações nunca deixa de lado a maneira pragmaticamente destruidora de muitas dessas ações, como é o caso de grupos como o Fluxus⁴⁷, que propunha uma espécie de assalto à alta cultura, criando ações que provocassem a destruição ou desarticulação de grandes eventos em museus através de comunicados falsos que dirigiam serviços de emergência em noites de estreia etc. Uma crítica radical e performática contra o “Imperialismo Cultural” (HOME, 2004, p.87).

O primeiro período de atividade Fluxus coincidiu com uma divisão dentro do movimento sobre a questão da destruição de eventos da alta cultura e planos de atacar pessoas de classe média em suas jornadas de e volta do trabalho. No *Informativo de notícia e política Fluxus* nº6 (datado de 6/4/1963), Maciunas esquematizou sua “proposta de ação de propaganda” para o Fluxus em Nova York. O plano de propaganda dividia-se em quatro áreas principais: a) piquetes e demonstrações; b) sabotagem e destruição; c) composições; d) venda de publicações Fluxus [...] A estética Fluxus de simplicidade despreziosa era por implicação um assalto à “cultura séria” (HOME, 2004, p.86).

Contudo, “o Fluxus, assim como a Internacional Situacionista, provou ser incapaz de sustentar-se como um movimento político e cultural ao mesmo tempo” (HOME, 2004, p.87). Já as performances dos Acionistas Vienenses⁴⁸, por exemplo, eram fortemente inclinadas à radicalidade no sentido da precariedade e dos excessos, dos extremos, das vísceras, do sangue, da pornografia, e tudo que pudesse chocar de maneira agressiva e obsessiva, tencionando a conformação social e de recalque dos corpos. No manifesto de Otto Muehl, um dos principais artistas do movimento vienense, ele diz:

Não consigo imaginar nada significativo onde nada é sacrificado, destruído, desmembrado, queimado, perfurado, atormentado, molestado, torturado, massacrado, devorado, despedaçado, cortado, enforcado, esfaqueado, destruído ou aniquilado. Devemos lutar para destruir a humanidade, destruir a arte

⁴⁷ Fluxus foi um grupo formado por músicos de diversos lugares e que se encontravam para promover performances musicais nas quais normalmente eles propunham a destruição a qualquer forma de composição tradicional. Um dos principais componentes do grupo era o George Maciunas. Suas primeiras ações ocorreram durante a década de 1960, se estendendo às décadas de seguintes.

⁴⁸ Sobre os acionistas vienenses, ver RAMOS, Priscilla. Os Acionistas Vienenses: Revolucionários ou Perversos? *IV Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP*, 2008. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/DA%20SILVA,%20Priscilla%20Ramos%20-%20IVEHA.pdf>>; e MÜHL, Otto. apud JONES, Amelia; WARR, Tracey. *The Artist's Body*. Londres: Phaidon, 2000. Acesso em: 13 ago. 2013.

(MÜHL apud JONES; WARR, 2000, p.93).

A perspectiva niilista e até certo ponto patológica, ritualística e não menos assustadora e bizarra das performances de Muehl, contava com a exaustão do corpo na relação com orgias, vísceras de animais que alteravam a imagem do corpo gerando monstruosidades. Ele e outros componentes do grupo como Günter Brus deram início a uma série de outras performances de mutilação nos anos seguintes. As mais comuns na contemporaneidade e que ainda carrega essa relação ritualística, bem menos cruéis, são as performances de suspensão nas quais o corpo é elevado por ganchos gravados na carne. São experiências que buscam certa transcendência se opondo à noção de funcionalidade social do homem, apontando tanto para o primitivo como para o pós-humano.

No entanto, vemos que até a produção mais controversa, radical e cruel para uma sociedade civilizada e de controle como a obra de Otto Mühl, pode ser sacralizada como revolucionária e ganhar espaços antes reservados a obras apolíneas e formalistas, como o museu do Louvre, por exemplo. Aquele artista que, condenado à prisão por pedofilia, era na arte o que era na vida, e com ou sem moralismos que possam julgá-lo, foi e já sabia que seria cooptado e devassado pela arte que ele devassou⁴⁹. Mühl aparece aqui como exemplo radical de heterologia e abjeção, mas que também não escapou dos holofotes de um dos principais museus do mundo.

As aproximações da dança com a performance aparecem de um jeito bastante distinto e pouco escatológico diante do Acionismo Vienense. A dança contemporânea de 1960 na Judson Church, ao se desvincular das formas pré-estabelecidas da dança, ou ao questionar a definição da dança, se depara inevitavelmente com a arte da Performance. Ao recorrer à produção de ações e situações e não mais do movimento vindo da emoção ou junção de passos virtuosos, a dança fricciona os seus próprios termos, gerando índices de indiscernibilidade e na sua linguagem, que transita sem medo por outras linguagens, gerando diferentes camadas estéticas e de pensamento sobre esse fazer. Essa relação se apresenta inevitavelmente como heterogênea, mas que mantém de forma complexa sua especificidade de ser dança e não Performance.

No que diz respeito a questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como por exemplo, a recusa em separar as atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos cotidianos como material para as performan-

⁴⁹ Refiro-me aqui ao texto *Ofensa e rebelião*, de José Rocha Filho. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2916,1.shl>>. Acesso em: 8 fev. 2014.

ces. Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais, diante do espaço e do corpo, as quais não haviam sido até aquele momento, objeto de consideração por parte dos artistas de orientação mais visual. (GOLDBERG, 2006, p.129)



Figura 1: Carnation 1964 – Lucinda Childs

Essa ocorrência na dança é importante para pensar os sentidos transgressores tomados por ela em diferentes momentos e como é possível olhar para as produções de dança contemporânea na atualidade. Assim, será necessário observar que o corpo da dança contemporânea atual, que cria por uma lógica da abjeção e repulsa, aproxima-se da arte da Performance, que aborda o corpo antropológico, ancestral, pós-humano, diferentemente das performances mais conceituais, como é o caso da imagem acima que se dedica ao jogo de linguagem. Nesse sentido, o encontro com a performance ocorre pelo transbordamento das fronteiras que definem uma linguagem artística, bem como pela experiência do corpo como fronteira.

3.5 SUBLIME ABJEÇÃO: ENCONTRO COM OS TRAUMAS

Segundo Seligmann, a mudança de paradigma no final do século XVII se dá numa virada do racionalismo para a emotividade na qual aparece a teoria do conceito de sublime e quando o domínio da tríade Verdadeiro-Bom-Belo nas artes é posto em questão. “Dentro da perspectiva da teoria clássica, o abalo – em termos conceituais, o *movere* – provocado pela representação de cenas chocantes, que geram pena e medo, poderiam ter uma consequência tanto prazerosa quanto útil” (SELIGMANN, 2005, p.31).

O sentido de cenas chocantes como sendo útil relaciona-se com o que a produção de arte de denúncia ou o jornalismo sensacionalista produzem na atualidade. No caso da dança esse não é o meio pelo qual a repulsa se manifesta enquanto ação, não se trata da produção de repulsa para uma utilidade de denúncia moral, porque não se trata de representação na dança. Essas danças que geram algum tipo de abjeção ou repulsa não fazem do corpo um lugar por onde entra ou sai uma *persona* ou personagem, já que ela investiga no corpo os limites de excesso e esgotamento, proporcionando experiências que afirmem a condição política dos corpos.

Para Seligmann a teoria do sublime se dá paralelamente ao aumento do interesse em relação à recepção da obra de arte, não apenas pela invenção que está comunicando, mas pelos meios utilizados por ela como a cor, a textura etc. Essa estética da recepção volta-se para sentimentos ditos compostos: “Fenômenos como prazer que advêm da contemplação de aparições asquerosas, do feio e de seres monstruosos passam a ser objeto de intensos debates” (SELIGMANN, 2005, p.32). Do sublime como sentimento que parte da dor e do perigo despertados por fatos reais ou representações realistas, Seligmann faz sua reflexão sobre o sublime a partir de dois autores, Burke e Mendelssohn.

O sublime é uma manifestação do real como princípio de morte que nos abala de tal modo que perdemos a capacidade de criar conceitos; vale dizer, de dar forma à realidade: daí, o sublime, como Burke ressalta com propriedade, ser despertado de modo especialmente intenso tanto pela realidade como manifestação de uma falta essencial como também por tudo que sugere a infinidade (SELIGMANN, 2005, p.34).

Já no sublime de Mendelssohn, afirma-se o seguinte:

Há uma inadequação entre o objeto e a nossa capacidade de percepção tanto em termos sensíveis como também do ponto de vista intelectual: não existe uma Ideia (ou conceito) que corresponda ao percebido, o que nos leva, afirma Mendelssohn, à perda dos sentidos (MENDELSSOHN apud SELIGMANN, 2005, p.35).

Assim, Seligman completa o que seria então essa a lógica da arte moderna. “A arte passa aos poucos a ser o campo do novo e do chocante” (SELIGMANN, 2005, p.36). Para ele a arte é o abalo prazeroso do seu espectador, submetida ao império das emoções mistas, se não for em direção às representações mais chocantes, é reduzida à monotonia.

O campo da arte moderna estende-se cada vez mais – desde o final do século

XVIII, ou seja: desde o Romantismo – entre o ‘grito’ de dor diante do real-como-morte e o silêncio: reflexo da incapacidade de se abarcar o mundo de modo conceitual; corte na linguagem que deveria ‘curar’ – via *mimesis*– o corte entre ‘natureza’ e ‘cultura’ (SELIGMANN, 2005, p.37).

O problema da abjeção entendida como realismo ou representação da realidade recorrente na arte moderna, nesse sentido, não dava espaço para criação do público, era entendido como uma estética que impede a imaginação e o jogo. Ao observar as danças do expressionismo alemão como as de Mary Wigman⁵⁰, por exemplo, observamos essa tensão relacionada ao grotesco como uma atitude corporal perante a guerra. Martha Graham⁵¹ também desenvolveu sua técnica de dança por uma lógica de representação da dor (a dor da guerra), a partir de contrações como princípios para os movimentos do corpo. Na dança contemporânea, esses aspectos não são a expressão da dor ou do grito, senão a complexidade das relações cotidianas de uma ótica abjeta que fricciona uma política dos limites entre corpo e ambiente.

Para Kristeva, segundo Seligmann, uma das características marcantes dessa arte abjeta seria o voyeurisme. E continua: “essa é a marca da relação “objetal” antes de ela desaguar no símbolo; a escritura do abjeto se dá nesse espaço ambíguo anterior ao *lógos*” (SELIGMANN, 2005, p. 40). O abjeto na arte assim seria uma arte-ação não simbólica, além de violentar os limites numa dissolução das regras e tabus.

Seligmann ainda afirma que “nossa cultura do abjeto é filha da segunda guerra mundial” (SELIGMANN, 2005, p. 41) e, sobretudo da Shoah ou Holocausto. “Para Kristeva a estética do abjeto de um Céline não poderia ser compreendida sem sua profunda relação com Guerra” (KRISTEVA apud SELIGMANN, 2005, p.41). Ele também diz que “Foster vê nessa arte abjeta um sintoma da repressão pós-estruturalista do real que teria retornado como traumático na forma de regressão, da violência e da Aids” (SELIGMANN, 2005, p.43).

Nesse sentido, como a dança contemporânea apresenta seus traumas, longe da representação da realidade? Seligmann diz que nossa cultura é fascinada pelo trauma. Ele cita Bacon⁵² como o artista contemporâneo que bem ilustra essa proposta abjeta como trauma que,

⁵⁰ Mary Wigman foi uma importante coreógrafa expressionista alemã do início do século XX.

⁵¹ Martha Graham foi uma coreógrafa de dança moderna americana do início do século XX. Formou uma linhagem artística de importantes nomes da dança, como Merce Cunningham, Twyla Tharp, entre outros. É conhecida por dançar a dor da guerra, por isso, sua técnica é composta de contrações, torções e precisão de movimento.

⁵² Francis Bacon foi um pintor irlandês do século XX. Diversos filósofos, teóricos e artistas citam Bacon. Uma importante publicação sobre a obra do artista está em *Lógica da Sensação* (2007), de Gilles Deleuze. Num texto sobre o livro o filósofo Osvaldo Fontes Filho diz que: “A pintura de Francis Bacon é ali tomada como paradigma de modernidade ao investir contra os clichês expressivos e ao produzir imagem junto à brutalidade dos fatos, como um contrafeito do narrativo”. Ver: FILHO, Osvaldo Fontes. Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade. *Viso - Cadernos de estética aplicada* n° 3. Revista eletrônica de estética, 2007.

para o artista, o que importa não é pintar o grito enquanto dor, mas capturar o grito na pintura por ele mesmo. “O abjeto e as suas manifestações nas artes no nosso século teriam a função de violentar os limites – os tabus – numa espécie de reencenação da *Urspaltung* (SELIGMANN, 2005, p. 39), ou protocisão, dentro de uma sociedade marcada pela dissolução das regras e tabus” (SELIGMANN, 2005, p.40).

Mas será que o abjeto chega a ser representável? Se ele é oposto à cultura, pode ser exposto na cultura? Se é inconsciente, pode se tornar consciente e permanecer abjeto? Em outras palavras, pode haver uma abjeção consciente, ou isso é tudo que pode haver? É possível que a arte abjeta venha a escapar a um uso instrumental, até moralista, do abjeto? (Em certo sentido, essa é a outra parte da questão: é possível uma evocação do obsceno que não seja pornográfica?) (FOSTER, 2014, p.146-147).

A abjeção como transgressão na dança refletiria o paradoxo ao qual se refere Foster, como o meio pelo qual se pensa a transgressão e a abjeção como atos que ocorrem de maneira inapreensível, mas que no campo da arte podem ser discutidos e analisados, tendo em vista o fato de nela haver o exercício cognitivo da sua organização, disposição e discurso. Então, de que maneira ela se daria, diferenciada dos acontecimentos naturais ou inerentes ao próprio corpo? É ainda no campo figurativo que ela se instaura na arte como potência crítica e política, ou antes, como ocorrência e experiência à margem de qualquer pornografia comercial?

A naturalização ou o anestesiamiento dos corpos pelo excesso ou pobreza da experiência⁵³, e da crítica pelas forças de contenção das ações, por meio da política de acolhimento dos desejos e da liberdade tomada de empréstimo por outras éticas que movimentam os poderes econômicos, como citado no primeiro capítulo, indica que tais estratégias de repulsa parecem não mais abalar, no campo sensível, os corpos e as práticas. Porém, é possível reconhecer que ações transgressoras, como situações que geram polêmica, fazem aparecer um vazamento extraordinário de oposições reacionárias e fascistas, o que comprova a constância de sérios interditos que barram a expansão da vida.

3.6 HETEROLOGIA E DANÇA CONTEMPORÂNEA: UMA POSSIBILIDADE INFORME?

⁵³ Para maior aprofundamento no assunto ver o texto *Experiência e pobreza* de Benjamin em: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

Um dicionário começaria a partir do momento em que já não dá o sentido das palavras, mas os seus usos. Assim, "informe" não é somente um adjetivo com determinado sentido, mas também um termo que serve para desqualificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que designa carece de direito próprio em qualquer sentido e se deixa comprimir em todas as partes como uma aranha ou uma minhoca. Seria necessário, efetivamente, para que os acadêmicos estejam satisfeitos - que o universo ganhe forma. A filosofia inteira não tem outro objeto: trata-se de pôr uma roupagem ao que existe, uma roupagem matemática. Entretanto, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que é somente informe significa que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe (BATAILLE, 2003, p.55. Tradução nossa).

A relação entre o conceito de heterológico e informe se manifesta naquilo que não possui uma forma *a priori*. Para Bataille, o heterológico e o informe sempre contrariam os interditos homogeneizantes e as formas previamente instauradas e estabilizadas. Por ser assim, não prevê o seu reconhecimento e, por consequência, produziria repulsa. Nesse sentido, a dança contemporânea já seria heterológica pelo fato de toda arte já ser, de certa maneira, um resíduo sem utilidade definida e, no seu caso específico, uma informação que não pretende ser linear e age de maneira hipodérmica ao propor a desestabilização de julgamentos e hábitos do corpo civilizatório e civilizado.

Contudo interessa aqui pensar, que os aspectos desses conceitos na dança contemporânea friccionam a definição simplória de dança como conjunto de passos. Seria a exploração do corpo enquanto limite e dos limites do corpo para a produção de imagens que não se dariam, pensando a dança contemporânea, por um jogo intelectual e de linguagem apenas, mas principalmente através de ações dessa dança que colocam uma tênue margem entre o primitivo e o pós-humano, em que há uma transfiguração do corpo, da sua forma indefinida, invadida por questões e obscuridades do seu tempo.

No caso da dança, interessa pensar como o corpo e somente ele é capaz de produzir sua condição heterológica e informe como política. Na investigação em dança, abjeções e excrescências podem emergir da experiência entre o corpo e substâncias externas, como entre objetos ou espacialidades alternativas, estimulando a configuração de qualidades de movimento, bem como pelos processos de exaustão do corpo que alteram a percepção e as medidas de controle das ações. Para acessar essas ideias a partir de algumas propostas que se aproximam desse pensamento, recorre-se às imagens produzidas em *Mono* (2008), que em japonês

significa tanto coisa quanto pessoa⁵⁴, uma performance – instalação do artista brasileiro Marcelo Evelin⁵⁵.

Nessa instalação, existem três ambientes distintos entre laterais e fundo, cada um com uma figura humana masculina em constante ação em torno de padrões particularizados. Ao fundo, o próprio Evelin, nu, manipula uma série de bonecas de brinquedo nuas. Ao lado esquerdo está o dançarino Cipó Alvarenga que, com aspecto apolíneo, repete uma série de ações de resistência contra a gravidade compondo formas lineares sob uma luz negra que realça a brancura da sua pele, formando um jogo de luz e sombra. Ao lado direito o dançarino Jacob Alves está deitado numa placa de metal contendo banha/óleo, e sob uma luz quente, que aquece essa chapa, onde ele executa, repetidas e exaustivas vezes, a ação de se levantar para, sem sucesso, escorregar em seguida.

Essa última imagem de *Mono*, em composição com as outras ou mesmo isolada, produz incômodo e uma aparência repugnante. Os fatores que evidenciam essa qualidade parecem óbvios, contudo produzem modificações significativas na dramaturgia e na percepção da instalação no sentido heterológico da sua aparição, seja por sua ação incompleta, “infeliz”, condição de precariedade e repetição que produz o extremo do esforço de permanência em combinação com o efeito visual gerado pela relação corpo – banha, de aspecto visguento, instaurando odor no espaço, seja pelo jogo entre movimento e luz, que aquecem o corpo do intérprete e também do espectador.



Figura 2: Jacob Alves em MONO (2008) – Marcelo Evelin

Numa sociedade regulada por uma necessidade de haver desfechos, na qual existe de

⁵⁴ Cf. Cabeça de cuia. Disponível em: <<http://www.cabecadecuia.com/cultura/22549/marcelo-evelin-para-cheirar-ouvir-e-sentir>>. Acesso em: 12 out. 2014.

⁵⁵ Marcelo Evelin é bailarino, coreógrafo e diretor. Natural de Teresina e por muito tempo coordenador do núcleo do Dirceu – Piauí.

imediatamente o desejo pela compreensão e resolução de situações, as imagens⁵⁶ que detonam o oposto dessa perspectiva, ao que aparenta, ainda podem ser potentes enquanto informação heterológica e transgressora. O trabalho, ao produzir o incômodo pela experiência do incômodo, desestabiliza e reconfigura uma série de expectativas – estruturas cognitivas às quais o público está adaptado: seja pelas produções simbólicas de massa, da repetição de informações que recorrem a composições de narrativa linear, seja pelo êxtase subjetivo do romantismo e das tragédias nas telenovelas e jornais.

Assim, quando configurações artísticas se propõem à construção de imagens que fogem dessa estrutura movida basicamente por sentimentos reconhecíveis, como felicidade, tristeza, etc. (ou mesmo, das imagens de atrocidades, muito recorrentes na contemporaneidade televisiva), para provocar sensações e reflexões que supostamente ainda não foram acessadas pelos corpos do espectador, surge na percepção o efeito de incompreensão, em princípio pausado pelo sentido da negação e reprovação. Ou seja, a dança que transgride esses sentidos já comuns e assegurados será provavelmente censurada por um público que não reconhece o que seja previsto. E sem o reconhecimento imediato, não reconhece empatia ou “beleza”.

Mas quando o assunto é a imagem do corpo enquanto humano normativo, como se desvincular desse aspecto *a priori* formalista numa dança? Não seria suficiente, nesses aspectos, pensar as performances de inserção tecnológica, como proposições de modificação corporal por meio da tecnologia e ciência, como é o caso de artistas como Stelarc⁵⁷ e Ruby Orlan⁵⁸, que colocam o corpo à disposição para experimentos científicos e/ou modificações extremas no próprio corpo. Ou mesmo, nos efeitos sobre o corpo nas danças produzidas para testar no-

⁵⁶ A noção de imagem empregada em grande parte do texto, quando se trata de dança, se refere à imagem como aspecto do corpo proposto por Adriana Bittencourt em *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo dispositivos da dança* (2012). “As imagens do corpo surgem por auto-organização de reverberações de informações entre diferentes níveis de descrição do corpo. Decorrem de traduções entre sinais de vísceras, órgãos, terminações nervosas das trocas permanentes entre cérebro e ambiente. Trata-se de um procedimento variável e dinâmico, já que cada imagem singulariza um tipo de conexão ocorrida em um determinado momento. Como se trata de um procedimento que se auto-organiza na ação da percepção, o que significa ocorrência de movimento no corpo, as imagens se encontram implicadas em acordos constantes” (BITTENCOURT, 2012, p.22).

⁵⁷ “Stelarc é um dos mais destacados artistas cibernéticos, de performance electrónica e de body-art. É actualmente pesquisador titular do Performance Arts Digital Research Unit da The Nottingham Trent University, em Nottingham. O australiano tem vindo a trabalhar nos últimos 20 anos na junção entre corpo e tecnologia, com próteses robóticas e sistemas electrónicos diversos”. Disponível em: <<http://stelarc.org/?catID=20247>>. Acesso em: 9 abr. 2014.

⁵⁸ Orlan s’interroge sur la notion de représentation et sur les sens que l’on donne aux images. Son corps va servir de matériau de base à cette réflexion. Ce n’est pas, comme trop de gens l’ont cru, pour être la plus belle femme du monde qu’elle utilise la chirurgie esthétique – au contraire, elle va jusqu’à se greffer des bosses sur le front. (ROUGE, p.109). Orlan se interroga sobre a noção de representação e sobre os sentidos que damos às imagens. Seu corpo é o material de base dessa reflexão. Não é como muitos acreditam, para ser a mulher mais linda do mundo que ela utiliza a cirurgia plástica. Pelo contrário, ela chega a enxertar saliências em seu rosto. Tradução nossa.

vos softwares de comunicação via avatar na telemática e nas edições de vídeo etc. Mas e quando se trata de dança enquanto ocorrência em tempo real afastada de recursos desse tipo de tecnologia, como se lança na heterogeneidade provocando o esgotamento dela mesma para o encontro com o informe?

Qual a importância da insistência em uma produção heterológica na dança contemporânea como transgressão de uma perspectiva consumista que nos envolve, se somos ao mesmo tempo vítimas e algozes desse sistema? Ao abordar o conceito de informe, Bataille coloca-o como o inesperado, como formas inapreensíveis que superam, completam e esgotam a configuração. Nesse sentido, no que diz respeito à lógica de superação (excesso e esgotamento) da transgressão, é como se a arte e a crítica necessitassem se lançar sempre no campo do extremo para impulsionar outras formas de olhar que transbordem as verdades instauradas.

E não se trata, contudo, de pensar a imprevisibilidade da dança, como o inesperado de um imprevisto, na perspectiva simplória de um corpo em movimento, ou do inesperado como a conjunção de movimentos aleatórios, nem mesmo da noção de acaso na dança de Merce Cunningham⁵⁹, por exemplo. Mas de pensar o inesperado na dança contemporânea, que constrange os sentidos e a percepção, e que, ao aproximar-se do heterológico, deixa agir sua capacidade de produzir o informe como repugnância. Suas ocorrências, por não serem previsíveis, podem gerar fissuras, sejam elas linguísticas – cognitivas ou espaciais e políticas, pois “a imagem não é um recurso utilizado pelo corpo, é corpo” (BITTENCOURT, 2012, p.31).

No espetáculo *Encarnado*⁶⁰ (2005) de Lia Rodrigues⁶¹, o excesso de ketchup compõe as cenas em que o corpo é decorado e depois ensacado completamente nesta substância que pode metaforizar o sangue e provoca certo desconforto no público que se agita, nauseado, com o cheiro forte do alimento que impregna todo teatro. Assim como no espetáculo de dança *Pororoca*⁶² (2009), da mesma coreógrafa, em que a fusão entre os corpos, com ações agitadas, arremessam objetos para cima, produzindo uma catarse que transfigura a imagem do corpo

⁵⁹ Bailarino e Coreógrafo Norte americano. “Foi responsável por mudanças significativas na dança moderna, principalmente por trabalhar com a noção de acaso na coreografia e independência da música em relação aos movimentos” (GIL, 2004, p.27). A dança produzida pela relação do acaso entre Cunningham e o músico John Cage, naquele contexto, produziu ruídos que desestabilizaram a percepção sobre as práticas de dança e música até então conhecidas. Mas, as mudanças propostas pela dança do Cunningham não são consideradas transgressoras para discussão desejada nesta dissertação.

⁶⁰ Encarnado 2005. Disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/page2/page3/page32/page32.html>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

⁶¹ Lia Rodrigues Coreógrafa, bailarina, criou e dirigiu o Festival Panorama da Dança durante 13 anos. Disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/page1/page1.html>>. Acesso em: 15 go. 2013.

⁶² Pororoca 2009. Disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/page2/page3/page57/page57.html>>. Acesso em: 1 maio 2014.

como humano normatizado. Em todo o espetáculo a relação de “ruídos, calma, choque e conflito” impõe uma condição política e primitiva dos corpos. Esses dois trabalhos parecem mobilizar tanto o campo sensorial como o político de forma direta e conduzem o espectador para o encontro com sua própria condição carnal, heterológica e, de certo modo, sádica e hipócrita.

Será que a produção de “formas primitivas” ainda é a condição de aproximação com o heterológico e o informe na dança, ou é necessário atentar para toda contingência que compõe aquela configuração, suas imagens, seu processo de criação, as ideias produzidas numa relação coimplificada ao contexto em que está inserida, e sua forma de absorção no mercado? Sua popularidade restrita ao próprio ambiente faz dela margem, entendendo o heterológico como algo que é constantemente excluído dos sistemas homogeneizantes, ou acompanha o sistema por criar seu próprio ambiente de consumo, específico e eficiente? Isso inibe sua qualidade ou potência heterológica e política? Se pensarmos em termos bataillianos, sim.

Mas no caso da companhia de Lia Rodrigues há um outro aspecto que parece interessante de pensar, que é o fato de que o espaço utilizado pelo grupo para os ensaios é sediado na Favela da Maré, no Rio de Janeiro, trazendo a implicação dinâmica e heterológica daquele ambiente à produção estética. E independentemente da maneira tradicional na qual está configurada a companhia de dança, há uma coerência fundamental entre as questões políticas implicadas nas formas de vida nesse ambiente, do lugar como informação incorporada nos dançarinos e nas composições feitas pela coreógrafa. Bem como o discurso presente nas obras é profundamente encarnado por questões nas quais o corpo é abjeção e potência política ao mesmo tempo.

Na vanguarda da dança contemporânea havia um objetivo relativo ao tensionamento das formas pré-estabelecidas, homogeneizantes e institucionalizadas da arte, aos valores que mobilizavam e ainda podem mobilizar as práticas sociais, ela mostrava-se ideológica. Na atualidade a dança parece agir de maneira parecida, contudo a transgressão circula-se de si mesma para si mesma. Com isso, esse consumo cíclico da dança contemporânea promove uma regularidade homogeneizante caso não seja novamente desestabilizada e colocada em questão.

Com a dança contemporânea chegamos num ponto fundamental do pensamento para a dança, que é a constante ação de se perguntar como estamos criando e para quem: ação que garante sua mobilidade e transformação, presumível principalmente por uma necessidade de transgressão. Mesmo que esta transgressão seja inapreensível ou impossível, o desejo de manifestá-la se dá pelo extravasamento manancial da crise que sensibilize os corpos contra acordos violentamente preestabelecidos que roubam do corpo sua vitalidade e poder de imagina-

ção.

Assim, entendendo que o limite do corpo é a sua própria condição de ser corpo, que age com certo nível de regularidade no espaço/tempo sempre no campo da incerteza, a noção de informe pode ser pensada sob o viés da impossibilidade de reprodução fiel de alguma dança, ou a partir da noção de acontecimento ou imprevisibilidade da relação entre corpo e ambiente quando num estado de crise? “Por ser a dança uma existência que tem o formato de uma ocorrência” (BRITTO, 2008, p.26), se produz apenas enquanto existe o tempo da ação, em que a imprevisibilidade pode dar passagem ao informe apenas enquanto processo. Mas, na perspectiva batailliana, essa imprevisibilidade seria uma condição violenta, e desarticulária estruturas reconhecíveis desse processo.

4 DANÇA CONTEMPORÂNEA: CRISE COMO TRANSGRESSÃO E POLÍTICA

4.1 PRODUTORES DA REPULSA E DO ASCO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

A repulsa como ação – reação de constrangimento na dança não foi algo muito discutido ou incluído como relevante entre pesquisadores da área no atual contexto de produção acadêmica em dança no país. As ideias e teorizações que mais se aproximam dessa proposta em dança correspondem à noção de corpo em crise, abordada pela autora Christine Greiner (2003). Essa conexão entre a repulsa ou asco na dança e a crise emerge de aspectos relativos a experiências que invertem a camada de dentro em camada de fora do corpo (das vísceras como constituição de algo que está resguardado pelo “corpo casca”) do qual emerge o estado corporal como ruptura ou fissura de ambientes reconhecidos e confortáveis.

A criação de situações e não mais de cena como estratégia compositiva na dança contemporânea, possibilita que a emergência de ocorrências que não são totalmente previsíveis se dê como experiência, tanto para os artistas que provocam a situação, como para o ‘público’, que compõe o discurso da ação. O trabalho *De repente fica tudo preto de gente* (2013), concebido pelo artista Marcelo Evelin, colabora para construção desse pensamento. Essa obra se configura como criação de situações, nas quais a produção de sentido do trabalho está intrinsecamente ligada às modulações do ambiente entre ação e reação dos atuantes⁶³.

A obra citada acima é realizada com cinco dançarinos completamente pintados de preto com pó de carvão misturado a óleo, e o que se evidencia no corpo é apenas a brancura dos dentes e do globo ocular. Situados num espaço configurado como um ringue, delimitado por cordas que sustentam luzes frias, o espaço é dividido com o público. Essa dança, que tem como referência o livro de Elias Canetti (2005) *Massa e Poder*, começa com os dançarinos se deslocando em conjunto, formando uma massa de corpos que dificulta uma visualização clara de detalhes ou individualização de cada corpo. Aos poucos, os dançarinos vão se desmembrando da massa e destacando suas individualizações, através de ações distintas entre o público, gerando surpresas.

⁶³ O termo atuantes está empregado aqui como sinônimo de participantes, se pensarmos que nesse trabalho está implícita uma condição de jogo, em que as negociações são precárias e criadas em tempo real nas relações que emergem do ambiente, o que deixa vaziar os aspectos sociais, cotidianos e extra cotidianos do corpos.

Nessa obra, o comportamento do público varia entre o olhar que busca os corpos dos dançarinos fundidos na escuridão e a reação de desvio no contato com os corpos pintados de preto. As alternâncias de situações que a obra vai configurando ocorrem com ações mais violentas e dinâmicas entre os dançarinos – numa espécie de embate e resistência corporal, que remete a brigas em espaços públicos de festa a exemplo do carnaval, quando se vê em segundos uma reorganização espacial de expansão e compressão dos corpos e um emaranhamento dos mesmos num tempo dilatado, em que a sexualidade e o erotismo se manifestam como condição dos corpos, como se a sobrevivência requeresse a superfície do outro.

A repulsa imediata em relação ao sujo como reação do público é sensorial. E a reflexão acerca do discurso disposto pela obra acontece ao mesmo tempo em que o corpo precisa negociar com os outros corpos no espaço do ringue. Todos que estão presentes, público e dançarinos, se manifestam como sobreviventes de um espaço comum e em dissenso. A condição política de todos os corpos presentes revela uma subjetividade construída socialmente pela negação a aquilo que irá desestabilizar sua forma. A sujeira, a pouca visibilidade, a frieza da luz, ações viscerais e outras minimalistas dos dançarinos, que produzem corpos sem sexualidade fixa nesse trabalho, provocam de forma impactante a reflexão sobre homogeneização e heterogeneidade social.

A ‘metáfora da massa’, que se iguala, mas também repele o que lhe é estranho, instaura no ambiente a experiência de uma ocorrência social que atinge todos os corpos, já que o público e os dançarinos produzem um ambiente de tensão estética / social constantes no espaço do ringue. A dança dos *pretos de gente* evidencia uma ontologia do corpo, uma característica aparentemente inumana, que é também humana. Não é nem o animal nem o pós-humano, é uma espécie de resquício, de cinza do humano que configura sua história e suas práticas.



Figura 3: De repente fica tudo preto de gente (2012) – Marcelo Evelin

Em *De repente fica tudo preto de gente* é quase impossível não se mover pelo misto de repulsa e desejo sádico no ringue. O ringue se apresenta como ambiente social de trocas e conflitos, entre os corpos sujos, nus e pretos, propondo uma metáfora atraente para pensar a relação da multidão como dissenso. Apesar dessas formas repugnantes se relacionarem com a noção do informe como ausência de reconhecimento de estruturas prévias, essa dança assume uma comunicação direta com o público por meio da repulsa, numa amplitude de situações inerentes ao corpo heterogêneo e abjeto, instigando questões.

Já no trabalho de dança *Tira meu fôlego* (2014), com direção de Elisa Ohtake e elenco formado por artistas da dança contemporânea legitimados no cenário paulistano, como Cristian Duarte, Eduardo Fukushima, Raul Rachou, Sheila Ribeiro, Rodrigo Andreolli e a própria Elisa Ohtake, a dança se constrói como seguinte argumento: “O que acontece quando um bailarino contemporâneo se depara com questões típicas da dança moderna e se vê obrigado a dançar apaixonadamente, expressando suas emoções na máxima potência com a maior dignidade possível?”⁶⁴.

Essa dança é formada por uma série de solos dos artistas envolvidos, criados em relação a músicas populares que potencializam os clichês da paixão, que falam de amor, ou que emanem o êxtase da paixão a partir dos sentidos provocados em cada um deles. Quando o público entra no espaço da apresentação, os dançarinos estão comendo pizza. Na frente do palco do lado direito, um microfone permanece aberto para explicações dos próprios dançarinos, descrições de estados corporais, entre outras coisas, em que cada novo solo expõe como é estar apaixonado.

Entre um solo e outro, a diversidade dos cenários modificava o ambiente das propostas; contudo, todas as substâncias utilizadas por eles em cada solo, como glitter, mel, pimenta, espumante etc., permanecem dispostas na frente do palco. Ao lado do palco que se apresenta delimitado, está uma piscina de bolinhas onde alguns dançarinos se situam no início do espetáculo, quando o público está entrando, e frequentam por vezes durante todo o trabalho como um ambiente de descanso. Nessa obra evidencia-se a estética do deboche ou blasé.

Da paixão e emoção como pressuposto para criação, essa dança se constrói por uma autoironia, pois discute como as estratégias de afastamento de aspectos como emoções e sentimentos, nas obras de arte contemporâneas, também engendraram uma nova crise de repeti-

⁶⁴ Texto retirado do *teaser* de divulgação do espetáculo *Tira meu fôlego*. Disponível em: <<http://vimeo.com/91663175>>. Acesso em: 27 out. 2012.

ções e imunidade⁶⁵, relativas não só a sua condição conceitual, mas ao despojamento e à negação do virtuoso ou da ‘vitalidade’ da dança moderna. Esse trabalho provoca questões relevantes para a área da dança, como: qual pensamento sobre o corpo tem se apresentado na dança contemporânea? Entretanto, a dança de *Tira meu Fôlego* torna-se eficiente para o próprio meio da dança até como uma espécie de entretenimento para iniciados.

Ao tentarem provar que ainda há paixão, como parte de uma investigação sobre a “vitalidade mais radical possível⁶⁶”, os artistas de *Tira meu fôlego* recorrem a um padrão de certa forma já cristalizado na produção de dança contemporânea, que é o da crítica ou da gíria interna como estratégias compositivas subversivas. O acordo conceitual “da paixão à máxima potência” que move essa dança parece sobrepor o trabalho intelectual e a ironia à experiência corporal. Como crítica à subjugação da dança à emoção, apresenta fundamentalmente um acordo de legitimação intelectual que se estabelece antes da própria ação da dança. E ainda na genialidade da sua proposição crítica, reforça a lógica da banalização.

Essa obra possibilita a diferenciação de sentido entre a transgressão enquanto limite do corpo, em meio à repulsa e à abjeção como experiências que envolvem aspectos íntimos e gerais da condição humana, e o aspecto heterológico como recurso conceitual, ao degradar qualquer aspecto de sacralização da dança e da paixão por meio do sarcasmo. Nesse sentido, *Tira meu fôlego* é uma dança que produz constrangimento em torno de problemas que envolvem o pensamento normativo sobre a dança e a crítica na própria produção contemporânea da dança.

Mas, mesmo sendo a exploração de limites do corpo um recurso estético nesse trabalho, tais limites se apresentam alegóricos, não sem querer, mas por uma escolha dramática e pela postura política dos artistas. Por isso, a produção de repulsa na dança contemporânea pode ser tratada, aqui, como composição que até mesmo ativando emoções e sentimentos reconhecíveis, aciona um campo ontológico, e pela sensorialidade dos corpos e apresenta implicada à política, aparentemente com menos restrições aos que escapam do circuito dos iniciados em arte contemporânea.

4.2 TRANSGRESSÃO COMO RETORNO E ANTROPOFAGIAS DEVORADAS

⁶⁵ Dada à relação implícita da grande maioria dos artistas envolvidos no projeto, suponho aqui que a noção de imunização na dança, proposta por Helena Katz a partir de Espósito, seja parte fundamental do discurso desses artistas e dessa obra. Mesmo não havendo material escrito que explicita essa associação, é possível perceber alguma ligação por meio da crítica elogiosa da teórica e crítica de dança sobre a obra. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21391257033.jpg>>. Acesso em: 8 jul. 2014.

⁶⁶ Palavras da diretora do trabalho Elisa Ohtake, citadas na crítica feita por Helena Katz. Ver referência na nota anterior.

No Brasil da ditadura, entre as décadas de 1960 e 1970 as proposições artísticas foram tão ou mais efervescentes do que a vanguarda norte-americana e, com isso, a emergência do movimento Tropicália no país fez detonar uma série de experiências artísticas e perspectivas ideológicas sobre o mundo como transgressão política. Um contexto que impulsionou artistas e produções, que se tornaram referências importantes para arte contemporânea no país, como Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Waly Salomão, José Agripino, os Doces Bárbaros, os Mutantes etc. fez pulsar e exaltar a imagem do Brasil por suas particularidades culturais: arquitetura das favelas, as cores, as sonoridades e as corporalidades oriundas de um processo híbrido.

A partir desse contexto excêntrico, o artista André Masseno encontra a noção de corpo em desbunde como material para a investigação da sua dança *Confete da Índia* (2012), que tem a direção de Tuca Pinheiro. Na obra, o artista propõe uma situação coreográfica na qual as informações e imagens só são eficientes como experiência presente no corpo do artista, que instaura um estado corporal de transbordamento dos limites entre corpo, ambiente e memória, conduzindo o espectador a uma relação de êxtase pelo excesso. Para André Masseno o corpo em desbunde está na estética da Tropicália na década de 1970, com a figura de Gal Costa no álbum *Índia*, contexto a partir do qual Masseno vê um Brasil em que transbordam muitos Brasis.

O *Confete da Índia* (2012) é um espetáculo solo que dialoga com a postura corporal do desbunde, arte e atitude contraculturais do início dos anos 70, que, inspirados pela leitura do comportamento dos índios antropófagos feita pelos Modernistas da Semana de 22, deglutiam culturas e posturas estrangeiras para criarem um modo tipicamente extasiado de vivenciar e olhar o mundo. O espetáculo busca novas abordagens possíveis do desbunde, aqui considerado como uma experiência corporal do êxtase, quando o corpo se desloca para fora de si (*ek-stasis*) em direção a um estado de explosão e transbordamento. O *Confete da Índia* é um jogo de deglutição e reprocessamento do alheio, gerando um acontecimento repleto de gestualidades, imagens e estados de presença que revisitam a experiência física do corpo-em-desbunde, de sabor extático e tropical, e que pode ser entrevisto em algumas obras resultantes do período em questão e com as quais o espetáculo se confronta, entre elas, a performance da cantora Gal Costa no álbum *Índia* (1973), as fotos de foliões do Carnaval carioca feitas por Arthur Omar na série *Antropologia da Face Gloriosa* (1973-1996) e a corporeidade andrógina do grupo Dzi Croquettes. Ancorado na abordagem corporal do desbunde e de seu legado cultural, O *Confete da Índia* é um espaço de conflito e de pulverização entre passado e presente, fonte e influência. Uma experiência compartilhada, uma reflexão físico-crítica acerca das posturas e políticas corporais em vigor na esfera pública atual.⁶⁷

⁶⁷ Disponível em: <<http://andremasseno.wordpress.com/o-confete-da-india>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

Entre muitas outras ações produzidas pelo artista em cena está o trânsito quase imperceptível entre prazer e dor, desespero e catarse. Masseno inicia *Confete da Índia* dançando em uma sacola plástica preta usando um salto alto; perfura a sacola com a cabeça e depois com os braços e aparece com uma máscara de carnaval (careta) e o que era saco plástico vira uma espécie de *parangolé*⁶⁸. O ambiente é um ‘inferninho’ composto por uma atmosfera contraditória entre luzes fluorescentes e strobe light, músicas dançantes e populares, materiais utilizados de maneira precária num trânsito dramático de glamour e lixo, em que os estados de corpo radicalizam qualquer linearidade narrativa.



Figura 4: Confete da Índia (2012) – André Masseno

Confete da Índia é uma dança abjeta que se aproxima da performance por operar no limite das possibilidades da relação com o corpo e com o uso de objetos e substâncias. Masseno ingere ao mesmo tempo champagne e café coado na própria calcinha, que tira e depois coloca novamente suja, come milho de conserva e chupa caju. Veste um vestido vermelho, usa salto e peruca e as músicas são manipuladas por ele no computador. Nessa catarse de quase identidades produz um ambiente e um corpo precário, ao mesmo tempo forte, virtuoso e visceral, que de maneira extasiante e abjeta produz uma série de mortes e da vida pulsante entre risos, ruídos, entidades, bicha, bicho, homem, mulher, sobras e excrementos.

Em *Confete da Índia* a imagem final se torna ruas vomitadas e mijadas de um louco carnaval. O corpo do artista equivale a toda imundície produzida, não se sobrepõe a ela e se apresenta intensamente atravessada pelo excesso de tudo, esvaziado de identidade, de ideal, de humanidade. É um corpo que se potencializa das sobras dele e de outro corpo, não só vo-

⁶⁸ Vestimenta criada por Hélio Oiticica. Obra para vestir, cujo valor residia na incorporação do objeto e não na ideia de corpo como suporte para obra.

mita todas essas referências e experiências como se lambuza, e é em si seu próprio vômito. Uma dança que complexifica a relação entre corpo e cultura por meio da abjeção, do desbunde, da repulsa e da transgressão do corpo como política.

Esse trabalho proporciona a potência da dança contemporânea pelo desejo de devasar o corpo, de carnalizar, expurgar, vomitar, sujar os meios entre corpo, ação e ambiente como informação e discussão política. Considerando que a obra, de certa maneira, retorna ou devora o passado e antropofagiza uma antropofagia anterior, qual o sentido dessa proposta para a atualidade, ou o que daquele desbunde de 1970 interessa aos corpos que se deparam com o banho de arroz e feijão sobre urina em *Confete da Índia*?

De modo geral, contudo, a arte abjeta seguiu duas outras direções. Como indicado, a primeira consiste em se identificar com o abjeto, de alguma forma aproxima-se dele – investigar a ferida do trauma, tocar o olhar-objeto obscuro do real. A segunda consiste em representar a condição da abjeção com o fim de provocar sua operação – flagrar a abjeção, tornando-a reflexiva, até repelente em si mesma (FOSTER, 2014, p.149).

O desenvolvimento das ações em *Confete da Índia*, quando o artista reforça sua estrutura inacabada e precária, principalmente pela intensidade das ações, além de certa falsificação de uma identidade, ou da perda de uma identidade, indica novamente a coerência entre o corpo e o contexto no qual ainda é pertinente desestabilizar paradigmas que tentem anestesiar os sentidos. De um passado tropicalista que também retoma o antropofágico, mas que já não se faz a partir disso e também é a explosão num só corpo de tudo isso entre referências distintas, que no trabalho, são misturadas e deglutidas. Essa dança provocando uma dimensão antropofágica da própria constituição política do Brasil.

Uma estranha temporalidade ronda os processos de aparente ‘recuperação’ de antigos movimentos artísticos. O que se chama de radical, a partir do sentido de radix, explica Hal Foster (2001, p.2), tema ver com ‘em direção à raiz’. Radicalizar neste sentido seria estabelecer conexões latentes discerníveis a partir do deslocamento do objeto. (GREINER, 2003, p.70)

“O milho é em conserva, não é espiga, e a Índia é falsa, seus cabelos são falsos assim como a atitude que imita um romantismo” (MENNA BARRETO, 2013), o corpo que não cabe em si nem no espaço, como indica Ivana Menna Barreto (2013) no seu texto *Acidentes Poéticos na topografia carioca: crítica da performance O Confete da Índia*, de André Masseno. Essa obra parece transbordar o tempo e sua continuidade histórica, pois aciona a política através do grito, que não é só desespero de um corpo abjetado pelo sistema, mas de um corpo

que o consome constantemente e é, ao mesmo tempo, consumido. É o desbunde de um passado como ato revolucionário, que instaura novamente o fervor de uma revolução no presente como uma estética da sobrevivência.

[...] algumas imagens vão mais além do abjeto, que está quase sempre ligado a substâncias e significados, não só na direção do informe, condição descrita por Bataille em que a forma significativa se dissolve porque perdeu-se a distinção fundamental entre figura e fundo, o eu e o outro, mas também na direção do obsceno, em que o olhar-objeto é apresentado como se não houvesse uma cena para encená-lo, uma moldura da representação para contê-lo, nenhum anteparo (FOSTER, 2014, p.144).

Nesse trabalho é possível reconhecer e retomar a questão do trauma como sendo o aspecto pelo qual o corpo se organiza para promover seus desejos, suas catarses e sua morte. Toda a estrutura de uma obra pensada como tal para uma finalidade de exposição é infligida por um fluxo de ocorrências implícitas e explícitas de poder sobre o corpo. E, nesse sentido, não se trata mais na atualidade, de ingenuamente buscar grandes desfechos transgressores sobre a política e a vida, já que se percebe uma amálgama complexa de transições que nunca serão inteiramente atuais. Ou seja, a performance do corpo é respaldada por um passado implicado nas ações de um presente que não é evidente por estar em pleno movimento, para um futuro que projeta o desconhecido.

Porque hoje esse fascínio pelo trauma, essa inveja da abjeção? É certo que existem motivos na arte e na teoria. Como foi sugerido, há uma insatisfação com o modelo textualista da cultura e com a visão convencionalista da realidade – como se o real, reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse retornado como traumático. Logo também, há uma desilusão com a exaltação do desejo como um passaporte aberto de um sujeito móvel – como se o real, depreciado por um pós-modernismo performativo, tivesse sido mobilizado contra o mundo imaginário de uma fantasia capturada pelo consumismo (FOSTER, 2014, p.157).

Nesse viés, a abjeção não seria nem deverá ser tomada como um levante para que a transgressão ocorra, já que ela mesma é constante no tempo de diferentes maneiras bem como a noção de transgressão compreendida como algo que acompanha constantemente nossa existência não definirá métodos aos quais se deva recorrer como uma forma de vida e de produção, porque não se trata de um ideal e tampouco compreende métodos. Portanto, há no acontecimento estético informe de uma proposição artística uma crítica histórica evidente às formas de regulação da vida que, por sua vez, artificializam por meio da assepsia os contornos da vida social civilizada, que para existir como tal, necessita do outro abjeto para diferenciar-se.

Essa crítica, que Bataille bem desenvolveu contra os surrealistas⁶⁹, é matéria inesgotável de contestação.

Seria o abjeto, então, destruidor ou, de alguma forma, fundador, das ordens subjetivas e sociais; seria uma crise, ou de alguma forma, uma confirmação dessas ordens? Se um sujeito ou uma sociedade abjetam o estranho em seu próprio interior, a abjeção não seria uma operação reguladora? (em outras palavras a abjeção estaria para a regulação assim como a transgressão está para o tabu? ‘A transgressão não é a negação do interdito’, lê-se na famosa formulação de Bataille, ‘mas o ultrapassa e completa’) Ou será que a condição da abjeção pode ser mimetizada de modo a invocar, para perturbá-la, a operação da abjeção? (FOSTER, 2014, p.148).

O que é possível observar na discussão proposta por Foster (2014) sobre arte abjeta é o paradoxo que se promove entre o corpo e o mundo, entre a crise do real como trauma e a reafirmação de que aquilo que viria desestabilizar o tabu completa sua existência. No campo da dança isso aparece no uso que se faz de determinado aspecto do corpo e da vida como regressão do real que desestabiliza as operações entre sujeito, objeto, tempo e espaço. Esse deslocamento dos aspectos estruturantes do sujeito sugere a impossibilidade de que a ação se dê como representação do real, senão como estado de corpo implicado na política. Metafórica ou não, a produção da abjeção na dança não se afasta da sua condição de corpo em crise.

4.3 PEQUENAS DOSES DE TRANSGRESSÃO SOBRE REALIDADE INSISTENTE⁷⁰

em alemão trauma é Trauma
e sonho é Traum
- um Trauma que nunca acab... (ZÉFERE)⁷¹

Para André Lepecki (2012), no texto *Coreopolítica e Coreopolícia*, “a dança entendida como teoria social da ação e como teoria social em ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante”. Para o autor, arte e política são entendidas como atividades co-constitutivas graças aos escritos de

⁶⁹ Refere-se, aqui, às adversidades entre Georges Bataille e André Breton no movimento surrealista. Para mais informações, ver ORTIZ, Alicia Dujovne. *O olho pineal*. In: *Dora Maar prisioneira do olhar*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004.

⁷⁰ A nomeação desse tópico remete ao título de um dos espetáculos do Grupo Cena 11, intitulado: *Pequenas frestas de ficção sobre realidade insistente*.

⁷¹ Poema inédito do autor.

Agamben e Rancière. Para Rancière o dissenso⁷² seria o “elemento” que funde num só arte e política e para Agamben, arte e política estão associadas porque são atividades humanas que se preocupam com o que ele chama de “abertura de potências”.

Então, pensar a dança contemporânea como emergência de uma crise que pressupõe a transgressão como estratégia compositiva, que desestabiliza conceitos e padrões tradicionalistas do pensamento e da dança, é entender que sua ação, que não acontece isolada do contexto, age diretamente e, ao mesmo tempo, sobre a história e como política das ações, no que tange o corpo e a transformação de padrões sociais, quando o dissenso provoca a crise necessária à agitação das formas apontando as diferenças para a criação de mundos possíveis, que não se encerram apenas no campo da arte.

A compreensão da dança, portanto, não se resume ao que se vê nos palcos – as composições coreográficas propriamente ditas –, mas inclui tudo aquilo que se refere ou deriva delas, como produção de conhecimento, ação pública e/ou aplicação prática. Importa entender como esses campos se engendram para compor um ambiente e como tudo isso se articula no tempo modificando-se mutuamente, numa dinâmica coevolutiva (BRITTO, 2010, p.186).

Mas, em tempos de biopolítica⁷³ e neoliberalismo midiático, o processo de produção e consumo é uma coisa só. Essa lógica, ao atravessar nossa subjetividade, designando uma individualização disfarçada de liberdade e autonomia, implica diretamente nas formas de preservação do corpo ao encontro com seus limites. Num sistema de blindagem apática que preza pela conformação estável das coisas e que, por outro lado, é completamente esquizofrênico quanto à produção de sentidos e sensações, o corpo não reconhece mais a escuridão da sua crise pelos holofotes do seu tempo, porque mesmo da miséria faz uma vitrine, que ofusca e virtualiza os processos de profanação próprios da constituição das coisas e dos corpos.

O próprio poder se tornou ‘pós-moderno’, ondulante, acentrado, reticular, molecular. Com isso, ele incide sobre nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. [...] Não estamos mais às voltas com um poder transcendente, ou mesmo repressivo; trata-se de um poder imanen-

⁷² O dissenso, para Rancière, não se refere simplesmente ao conflito de opiniões, ou diferentes maneiras de sentir que a política deveria respeitar. “Minha hipótese é, portanto, a seguinte: a racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria divisão” (RANCIÈRE, 1996, p.368). Ele entende o conflito como constitutivo do comum, e para isso seria necessário pensar a política de outra maneira que não como equivalente a polícia, a qual tem a ação de regular, fiscalizar e ordenar.

⁷³ A noção de biopolítica, iniciada por Michael Foucault e discutida por muitos autores nas últimas décadas, é trazida aqui a partir de Peter Pál Pelbart, que apresenta o conceito como política sobre a vida, que objetiva a preservação da vida para aumentar o consumo da vida. Sendo um conceito que atravessa os aspectos da contemporaneidade, considero pertinente tocar esse território, mesmo que por ora superficialmente, a fim de evidenciar a arte implicada ao contexto político, pois não há como escapar de certas condições que nos unem como humanos adeptos do capitalismo e viventes de um mesmo processo histórico.

te, produtivo. Esse biopoder não tenta barrar a vida, mas encarregar-se dela, intensificá-la, otimizá-la (PELBART, 2007, p.21-22).

Tomando a política como dissenso, a ‘necessidade’ não poderia ser o argumento pelo qual a arte se coloca como transgressão das forças e das formas, exatamente porque, assim como a transgressão, a prática criativa nas artes não pressupõe uma utilidade objetiva, e a necessidade é a submissão de tudo ao funcionamento regular para sobrevivência de um corpo. Na arte como transgressão, a necessidade não é relativa à manutenção de nada, se apresenta enquanto crise num corpo que não comporta mais a vida e seu vocabulário, já que ultrapassa os limites da linguagem (FOUCAULT, 2013; UNO, 2012) e não reconhece mais seus territórios de identidade.

Por outro lado, a constante subversão da tradição, desestabiliza a *doxa* (CAUQUELIN, 2005), como conhecimento comum e compartilhado produzido fora do campo erudito da filosofia e teoria, pois articula a informação por vias informes diferentes daquelas habitualmente manipuladas para serem difundidas e hegemônicas. Ou seja, a dança contemporânea provoca a desarticulação de hábitos, desencadeia reflexões e outras formas de agir, mas o movimento desse circuito é ‘centralizado’, e quase não possibilita a interlocução com a *doxa*, pois o fluxo de produção e consumo dessas produções, bem como seu discurso, não escapa a rede que lhe sustenta, impossibilitando a política como dissenso.

Isso quer dizer que o paradoxo, não a relatividade porque esta última suprime a continuidade do dissenso, parece ser um aspecto possível de deslizamento conceitual sobre a noção de transgressão na arte: sua absorção, legitimação e pasteurização discursiva sobre essa prática. Mas não se trata, contudo, de um paradoxo condizente a uma polarização binária, é paradoxal justamente por considerar muitas variantes, camadas e dobras sobrepostas e atravessadas, que configuram a realidade desses circuitos criativos da arte, da cultura, do corpo, da política e do mercado. Trata-se de contradições que criam um abismo ou uma banalização entre discurso e ação⁷⁴.

Então, para tangenciar condições que operam sedando os sentidos entre corpo, dança e contexto político, a transgressão pode ser entendida como crise. A crise como aspecto de desestabilização dos padrões e hábitos corporais ou contextuais – relação corpo e ambiente,

⁷⁴ O conceito de performatividade tratado no Capítulo 2 se relaciona com a afirmação desse parágrafo e contribui para a discussão. Empregado na dança contemporânea por Jussara Setenta (2008), esse conceito propõe que toda ação está implicada a um discurso. Dessa maneira, problematizo o fato de haver no circuito da dança contemporânea no Brasil certa hegemonia discursiva, ou talvez se trate de uma comunicação privada, na qual a criação da dança parece prever o público e produzir-se exclusivamente para aquele grupo de artistas, intelectuais e críticos, o que gera uma circularidade hermética e pouca heterogeneidade de produção crítica e estética.

suas políticas e policiamentos das ações, que em estado de alteração dos suportes aos quais normalmente recorrem para resolução de problemas e acordos, bem como aquilo que regula esses suportes, é colocada ou exposta num limite da sua perspectiva existencial, suas formas de vida até então conhecidas.

A crise que ocorre de forma muitas vezes violenta torna-se exponencial para a criação imediata de novas estratégias e articulações. Frequentemente impulsivas, as estratégias de um corpo em crise transgridem as relações entre arte e vida, infligindo o contexto no qual esse corpo é regulado e onde se articula e se configura como sujeito cultural. Mudando de maneira complexa as perspectivas que se debruçam a barrar ou consumir a vida, a crise produz fissuras na tessitura dos corpos e na história, transformando simultaneamente corpo e ambiente.

Quando o corpo se encontra em estado de crise, paradoxalmente, cria um universo simbólico, mas ao mesmo tempo rompe a membrana imaginária que, de algum modo, separava os sistemas arte e vida. Embora alguns artistas já anunciassem mudanças importantes, tais fronteiras ainda pareciam um alívio necessário para historiadores da arte, críticos e para o público em geral. Mas a crise não é apenas temática, fere e perverte a materialidade do sistema onde se encontra, exigindo uma configuração lógica distinta para ser observada. Os limites são de uma plasticidade intolerável. Não há exemplo, dualidades onde cada instância permaneça em seu devido lugar preservada, como é típico das classificações sujeito e objeto, universo real e universo simbólico, corpo e corporalidade (GREINER, 2003, p.69).

Nesse processo, em que a crise se apresenta como agitação de formas estagnadas e propulsora de pequenas e grandes transgressões, desde aquelas nas quais o corpo é solicitado a testar seus abismos, ou a impulsão de muitos corpos nessa mesma direção, agitando, destruindo, sublimando ou reordenando os poderes em seus devidos espaços de atuação como revolução, as transgressões desviam e desarticulam a aparência civilizatória dos corpos em instâncias do público e do privado.

No entanto, isso não significa que tais ocorrências sejam o absoluto da novidade, se não memória associada à impulsão radical e violenta em direção ao outro. O outro aqui, como alteridade implicada na história. Para Georges Bataille (2013), a transgressão é entendida como perda da identidade. Essa perda sugere que a fissura provocada pela crise é um processo de fragmentação do ‘eu’ como dimensão da perda dos processos de identificação e definição hermética das coisas.

O contemporâneo “não se deixa cegar pelas luzes do seu século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p.63). Essa sombra do presente garante que não há condições possíveis de definir o que é tal crise, ou como ela se

dá ou de quem para quem, ou o que se deseja definitivamente, justamente por possibilitar essa descentralização da identificação das coisas. A história encarrega-se de redesenhar os contornos do passado produzindo uma quase ficção, pois em termos de experiências corporais, torna-se ainda mais complexo o processo de tradução da experiência como narrativa linear.

Nesse sentido, se relacionar com os traumas⁷⁵ do seu tempo produzindo dança é algo que não abriga a tentativa de apreender um entendimento universal ou a definição radical das coisas, já que seria uma ação que incorreria novamente na tentativa equivocada de retomar uma identidade perdida, dissolvida em fragmentos. Portanto, a transgressão provocada pela crise é algo que ocorre em tempo real e carrega em si a efemeridade de uma dança.

Assim, a configuração de uma obra é produto daquilo que em algum momento foi fissura caracterizada como processo aberto, experimental e experiencial, mas essa fissura é rapidamente capturada pelo próprio sentido da vida baseado na excreção e no consumo de tudo. “O que parece possível, nesse momento, é observar que tais operadores são percíveis e fadados à própria corrosão, tornando-se visíveis apenas quando emergem os estados de crise”. (GREINER, 2003, p.70)

[...] estamos todos reduzidos ao sobrevivencialismo biológico, à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas de vida de baixa intensidade, submetidos à morna hipnose, mesmo quando a anestesia sensorial é travestida de hiperexcitação [...] cabe perguntar o que ainda poderia nos sacudir de tal estado de letargia, e se a catástrofe não estaria aí instalada cotidianamente (‘o mais sinistro dos hóspedes’), ao invés de ser apenas a irrupção súbita de um ato espetacular (PELBART, 2007, p.28).

Porém, será possível dar espaço a tais “seres ainda por nascer” num corpo excessivamente musculoso, em meio a uma atlética autossuficiência, demasiadamente excitada, plugada, obscena, perfectível? Talvez, por isso, tantos personagens literários, de Bartleby ao artista da fome, precisem de sua imobilidade, esvaziamento, palidez, no limite do corpo morto. Para dar passagem a outras forças que um corpo excessivamente ‘blindado’ não permitiria (PELBART, 2007, p.30).

No texto *A vida desnudada*, Pelbart (2007) sugere que há uma diferença entre o processo pelo qual os corpos estão submetidos e fragilizados no biopoder e como a biopotência própria dos corpos ainda pode retomar a “afectibilidade” para que novos fluxos de vida tenham espaço. O autor reconhece que na dança contemporânea existe essa predisposição de corpo afetado pelo mundo quando esse corpo “desinveste os seus órgãos, desmembrando-se dos modelos sensórios motores interiorizados, como diz Cunningham” (PELBART, 2007,

⁷⁵ Para mais detalhes sobre a noção do trauma na arte contemporânea, ver o livro *O retorno do real*, de Hal Foster.

p.30).

Pelbart propõe que quando o corpo se manifesta na arte “imerso numa zona de opacidade ofensiva” é sinônimo de certa impotência, mas que é dela que emerge uma potência superior, “mesmo que seja às custas do próprio corpo” (PELBART, 2007, p.29). As políticas sobre a vida já são um tipo de transgressão que produz a crise dilacerante e necessária para que o corpo encontre as brechas na biopolítica para novas formas de transgressão. Essa potência que pode ser encontrada na arte não viria reforçar apenas a condição de sobrevivência, como sugere Pelbart (2007) ao se referir aos corpos na biopolítica, mas desarticula o sentido do consumo espetacular da própria vida.

Seria necessário, para lidar com esse novo contexto, modificar o olhar sobre a produção de dança contemporânea atual, sem conformar-se com ela, evadindo a construção de mitos, os quais ela mesma rechaçou para existir como diferença, e deslizar sobre as diferenças que podem multiplicar-se como transgressão social, como crise que provoca mudança nos estados de percepção e atuação do corpo e nas relações sem, portanto, esquecer que somos memória e história, que somos alteridade com discurso e ação em constante movimento.

Para tanto, também se faz necessário incorporar a capacidade de buscar alternativas que escapem de reconhecidos poderes retalhadores, dos mais violentos e explícitos até os mais disfarçadamente controladores e implícitos nos corpos. Atravessar as fronteiras da elitização intelectual movente num mesmo circuito, ou do entretenimento para iniciados, e promover dissenso e fissura como constrangimento político e criativo que desestabilize as verdades. A dança contemporânea pode se agitar em possibilidades, fazendo com que o *Trauma* possa ser um *Traum* que transborde a centralidade luminosa e ofuscante dos espaços e do umbigo.

CONCLUSÕES QUE TRANSGRIDEM O FIM

A transgressão não opõe nada a nada, não faz nada deslizar no jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos: não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível e intransponível. Porque ela justamente não é violência em um mundo partilhado (em um mundo ético) nem triunfa sobre limites que ela apaga (em um mundo dialético ou revolucionário), ela toma do âmago do limite à medida desmesurada da distância que nela se abre e desenha o traço fulgurante que a faz ser. Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência [...] seria também necessário aliviar essa palavra de tudo o que pode lembrar o gesto do corte, ou o estabelecimento de uma separação ou a medida de um afastamento, e lhe deixar apenas o que nela pode designar o ser da diferença. (FOUCAULT, 2009, p.33)

A possibilidade desse estudo atravessou-me no meio do percurso durante o mestrado. Esse atravessamento que me custou um pouco mais de tempo para construir o objeto de pesquisa me lançou num arriscado encontro com questões que me mobilizavam e para as quais não encontrava os devidos vocabulários. A dança como um ambiente onde as reverberações das crises entre pensamento e ação podem ser configuradas, demarcou em mim os limites do corpo e da linguagem, mas também a possibilidade da transgressão. Essa pesquisa se configurou como um desafio, no qual os deslimites do pensamento não se conformavam a estrutura dessa linguagem acadêmica/dissertativa.

Nesse sentido, o trabalho foi transbordado pela ideia de que a transgressão é ontológica e que os abalos produzidos por ela no corpo e no contexto são irreversíveis. Não à toa, a produção do Georges Bataille foi tão abordada durante a pesquisa. A partir dele, entendemos que a coimplicação entre transgressão e interdito fundamenta a conjuntura humana nos âmbitos do corpo, do erotismo e da sexualidade, na política, na produção da guerra e no contexto religioso.

Ainda a partir de Bataille, o abalo às formas provocado pela transgressão é desenvolvido na pesquisa pelos conceitos de heterologia e heterogeneidade, tendo em vista que os mesmos são configurados como uma crítica à estética. Esses pressupostos contribuíram para desenvolver a discussão inicial da pesquisa que aborda o anestesiamiento crítico gerado pela circularidade produzida no circuito de dança contemporânea, a qual engendra um processo de hegemonia discursiva que fragiliza o corpo performativo.

Este trabalho teve como pressuposto o entendimento de que a arte contemporânea – incluindo, portanto, a dança contemporânea–necessita da transgressão para existir. Dessa maneira, foi necessária a realização de uma teia de conceitos relacionais, com o objetivo de embasar as proposições apresentadas que sustentam o entendimento de que o corpo em crise é potência para transgressão, pelo deslocamento da percepção e dos acordos entre corpo e ambiente, e que a transgressão como ocorrência produz outra crise que desestabiliza paradigmas, conceitos e formas de vida.

Não à toa, as noções de repulsa e de abjeção são abordadas nesse trabalho. O caráter ontológico presente nas produções de dança contemporânea, por esse viés, demonstram que elas se produzem na crise e como crítica, evidenciando um corpo político, em que na dança e na performance essas qualidades são implicadas a um estado corporal, ou seja, atua no limite, do corpo e da linguagem. Sendo assim, as diferentes configurações de dança que são apresentadas e problematizadas aqui se tornam imprescindíveis para atestar tal hipótese no trabalho, pois são imbuídas de uma lógica de repulsa e abjeção como forma transgressora.

A abjeção na arte e na dança aparente enquanto crise, ou como trauma, viria a fissurar conjunturas que se pretendem sólidas, desestabilizando a linguagem. Nesse sentido, se diferenciam as danças contemporâneas que agem por uma lógica epistemológica e intelectualizada, que se configuram normalmente como crítica às tradições próprias da dança, formuladas por meio de jogos de linguagem que ironizam questões e privilegiam um público iniciado de outras danças que, por meio da repulsa, tem o corpo e a abjeção como produção de constrangimento, discutindo questões inerentes as práticas sociais/ humanas de maneira geral ou contextual.

Durante o estudo, foi possível observar que a dança contemporânea apresenta um discurso transgressor vinculado a procedimentos datados, a exemplo dos experimentos e experiências ocorridas desde a década de 1960. Mas, por outra perspectiva, carrega, também, a lógica de circuito que é própria da arte inserida no mercado, revelando e instaurando articulações, parâmetros, associações etc.

Vale ressaltar que a dança vem cada vez mais se configurando como área de conhecimento, construindo suas políticas de ação e seus modos de organização, ao mesmo tempo em que fortalece um circuito de produção artística que legitima e alimenta uma rede. A lógica desse circuito se apresenta por uma circularidade e uma regularidade entre produção e consumo, o que provoca, por conseguinte, um anestesiamiento crítico.

Paradoxalmente e em paralelo a esse movimento do circuito artístico, foi possível identificar que como produção com precedentes históricos na vanguarda em meados do século

XX, o discurso da arte contemporânea está respaldado em noções de diferença, autonomia da linguagem da dança, horizontalidade entre as linguagens artísticas e oposição a qualquer forma de tradição que venha imprimir um modo de se mover e pensar a dança.

Ao considerar as relações cada vez mais implícitas entre arte e estado, universidade e artista, criador, produtor, curador e crítico, além do pequeno nicho de produção da área em questão, as transgressões tornam-se cada vez mais cooptadas pelos sistemas de poder. Controladas por mecanismos de gestão e difusão, o discurso transgressor que implicaria na desestabilização das verdades ganha um valor de mercado, já que os sujeitos/artistas começam a se firmar como referências estabilizadas.

Tal observação ajuda a pensar questões relativas aos procedimentos adotados nas danças que revelam seus contextos e campos simbólicos de referenciais. Com isso, o conceito de performatividade se fez necessário para entender que algumas produções de dança contemporânea se encontram diante de um mecanismo discursivo que não se caracteriza apenas pela heterogeneidade e autonomia política como conduta do corpo, mas também por uma possível hegemonia discursiva que predomina no campo da dança, legitimando, e até certo ponto, orientando a produção estética da área, anestesiando a crítica e a possibilidade do dissenso.

Sendo assim, há uma contradição entre aquilo que se defende enquanto prática desestabilizadora de padrões e aquilo que se produz como preservação e manutenção das propostas de dança contemporânea no país. Em meio a tudo isso, há o desejo de atravessamento por ocorrências artísticas que não se satisfazem com a regularidade própria de sistemas normativos e de poder que tendem à contenção de impulsos transgressores. E é assim que a transgressão se apresenta, como possibilidade emergente em meio à crise do anestesiamento.

Seria possível furar estruturas contingenciais de anestesiamento crítico na dança com a noção de transgressão? Não, já que estamos inseridos na biopolítica. Nesse sistema no qual tudo pode ser capturado e capitalizado, toda e qualquer produção, até as mais radicais, podem ser assimiladas como norma, e, assim, já não seria mais transgressora, caindo numa mesma lógica de adesão e do condicionamento. Processo que não deixa de ser coerente com o pressuposto batailliano de que a transgressão ultrapassa e completa o interdito.

Para ser transgressora no sentido radical da palavra, a dança precisaria escalavrar a lógica de mercado, aparecendo do nada, realmente fora do status de espetáculo. O artista não agiria por necessidade orgânica e econômica, se arremessaria no provável abandono, na abjeção. Mas isso não parece ser um caminho desejado ou coerente com as novas práticas artísticas, pois nesse mecanismo de poder não parece haver a que ou a quem resistir. É o “corpo que não aguenta mais”, como sugerido por Pelbart sobre a condição nas quais os sujeitos se apre-

sentam na biopolítica. A conformação com os prazeres diários pela hiperexcitabilidade nesse sistema é relativa à conformação provocada pela relação cíclica produzida na dança contemporânea.

A transgressão, como proposta por Georges Bataille, não seria possível tratando-se de configurações de dança, se pensada como criação que compreende a sistematização de estratégias compositivas e normatização discursiva. Mas nessa pesquisa foi possível perceber como as danças que se aproximam da condição abjeta, que requer um estado corporal como pressuposto para sua existência, aproximam-se radicalmente desse entendimento, dado que sua ocorrência está associada à crise. No campo da arte, a abjeção e a repulsa apontam para uma intensidade disruptiva, não só para um corpo como para o contexto, podendo em seguida ser assimilada, retornando ao interdito como forma de institucionalização dos discursos transgressores.

Mas, como não eliminar a potência transformadora e constante que a ideia de transgressão provoca não só nos corpos, como na produção da história da arte e da política? Considerando que o corpo, tende a níveis de “estabilização”, apesar da sua constante transformação, visível ou imperceptível, há, também, um movimento de produção de regularidades e construção de padrões. E isso não elimina, mas induz a possibilidade de haver um grito de súbito desejo pela vida e sua potência movente, como capacidade de produzir crítica a tudo, duvidar de tudo e principalmente daquilo que encanta por ser universal e até mesmo daquilo que radicaliza para ser diferente.

Contudo, provocar o conflito constantemente gera condições e implicações nas quais nem sempre se deseja estar, causando o isolamento, o incômodo. Afinal há de se ter resistência para sobreviver em um contexto estando a todo tempo “abjetado”. Assim, foram poucos os artistas que morreram na sua própria loucura genialmente escatológica. Mas é a transgressão pela crise que instaura no corpo mundos possíveis e impossíveis para aquilo que tende à estagnação e a morte. A crise como transgressão das forças e das formas é o que cria, com pequenas mortes, o movimento para continuidade da vida, em que a vociferação do trauma do seu tempo manifesta o incômodo necessário contra aquilo que interdita o corpo da sua máxima potência, que é a criação.

A inserção de pequenas doses de vida como transgressão imanente tem sido uma falta. O medo tem instalado a vida numa redoma de vidro, nem para todos blindada. O poder que anestesia as feridas provocadas pelo século neutraliza a vitalidade sanguínea do corpo aberto e exposto em carne viva, pronto para detonar novos fluxos de movimento e de revolução dessa carne.

Nesse sentido, a excitabilidade do corpo foi evidenciada para se observarem os entres das paredes e brechas, entre a espera como inoperância crítica e o impulso de morte, ou seja, em operar na morte que se apresenta como trauma escatológico, a fim de produzir outras perspectivas de vida menos autofirmadas e sedadas, reconhecendo-se a força de ser fraco. Deixar ver, fora do status espetacular de tudo, o corpo que insiste em levantar da sequência ininterrupta de ondas que o expelle para outra onda ainda mais violenta, e mais outra, e mais... E que, da calmaria, não se subestime o fluxo da maré.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AQUINO, João Emiliano Fortaleza. O Heterogêneo e o gasto improdutivo: a crítica da homogeneização em Georges Bataille. *Princípios Revista de filosofia*, Natal, 2013, p.375-390.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua.V. I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Santa Catarina: Argos, Universidade do Oeste de Santa Catarina, 2009.
- BEL, Jérôme. *Que morram os artistas*. Lições de Dança. – Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003
- BANES, Sally. *Greenwich Vilage 1963: avant-gard, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARRETO, Ivana Menna. Acidentes poéticos na topografia carioca. Crítica da performance Con-fete da Índia de André Masseno. *Questão de Crítica – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais*. Vol. VII, nº62, junho de 2014. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/author/ivana-menna-barreto>>. Acesso em: 19 nov. de 2014.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.
- BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada: ensaios 1929-1939*. Tradução de Silvio Mattioli. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003.
- BATAILLE, Georges. *A noção de dispêndio*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas, vol 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BITTENCOURT, Adriana. *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BIOCCHI, Maura. *Butoh: dança vereda d’alma*. São Paulo: Palas Atena, 1995.
- BRITTO, Fabiana. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID editorial, 2008.
- BRITTO, Fabiana. *Corpo e ambiente: co-determinações em processo*. IV ENECULT – En-

contro de Estudos Multidisciplinares em Cultura; Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14401-04.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

BRITTO, Fabiana. *Processo como lógica de composição na dança e na história*. Revista Sala Preta v. 10, PPGAC, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57445>>. Acesso em: 04 fev. 2013.

CANTON, Katia. *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COURTINE, Jean-Jaques (org.). *História do Corpo Vol. 3: As mutações do olhar: o Século XX*. Direção de Alain Corbin; Jean-Jaques Courtine; Georges Vigarello. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo. Perspectiva, 2011.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo. Cosac Naify, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

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

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA. Windows, 1 CD-ROM.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FONTES FILHO, Osvaldo. Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade. *Viso - Cadernos de estética aplicada* nº3. Revista eletrônica de estética, set. de 2007. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_3_OsvaldoFontesFilho.pdf>. 24 out. 2014.

FONTES FILHO, Osvaldo. Georges Bataille: Notas Impertinentes Sobre Demências e Monstrosidades na Forma Clássica. *HYPNOS*, São Paulo, ano 10, nº 15, p.32-34, 2º sem. 2005.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo. Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT. Michael. *Ditos & Escritos: Estética, literatura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREINER, Chistine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Chistine. A desfronteirização das metáforas ontológicas do corpo artista. *Memória ABRACE VII*, III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2003. Versão digital disponível em: <<http://portalabrace.org/Memoria%20ABRACE%20VII%20.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2014.

GOLBERG, Roselee. *A arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von. Uma Carta. *Viso – Caderno de estética aplicada*. Revista eletrônica de estética, Nº 8, Jan-Jun/2010. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_Hofmannsthal.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2013.

KATZ, Helena. Dança, Coreografia, Imunização. In: NOLF, Ângela; MACEDO, Vanessa (Orgs.). *Pontes Móveis: modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade*. São Paulo, Coletiva Paulista de Dança, 2013.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória Cecília; COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

KRAUSS, Rosalind. Informe. *Revista Spanish Theory*, 1997. Disponível em: <<http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory120.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

LEPECKI, André. *Agotar la Danza: Performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá. [Cdl#1]: Danza y Pensamiento, 2006.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. *Ilha* Revista de Antropologia, Santa Catarina, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 24 out. 2014.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O artesão do corpo sem órgãos*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

LOUPPE, Laurence. *Corpos híbridos*. Lições de Dança, 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2004.

MENNA BARRETO, Ivana. Acidentes Poéticos na topografia carioca: crítica da performance O Confete da Índia, de André Masseno. *Questão de Crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. Vol. VII nº 62, junho de 2014.

MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo, Iluminuras, 2013.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo, Iluminuras, 2012.

JONES, Amelia; WARR, Tracey. *The Artist's Body*. Londres: Phaidon, 2000.

ORTIZ, Alícia Dujovne. *Dora Maar: prisioneira do olhar*. Rio de Janeiro, Imago Ed., 2004.

PELBART, Peter Pál. A vida desnudada. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (Orgs.). *Leituras de Morte*. São Paulo. Annablume, 2007.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. *Revista Sala Preta*, PPGAC, V. 7. São Paulo, 2007.

RANCIÈRE, Jaques. As desventuras do pensamento crítico. In: CARDOSO, Rui Mota (Org.). *Crítica do Contemporâneo – conferências internacionais – política*. Porto (Portugal): Serralves, 2007.

RANCIÈRE, Jaques. O dissenso. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RAMOS, Priscilla. Os Acionistas Vienenses: Revolucionários ou Perversos? *IV Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP* 2008.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2014.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Percurso – Revista de Psicanálise*. Ano VIII, nº 16. Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, 1996.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. São Paulo: LP&M Edições, 1986.

SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: Dança e Performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SELIGMANN, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo. Editora 34, 2005.

STEWART, Home. *Assalto a Cultura: utopia subversão guerrilha na anti-arte do século XX*. São Paulo, Conrad Editora do Brasil, 2004.

TAYLOR, Roger. *Arte inimiga do povo*. São Paulo. Conrad Editora do Brasil, 2005.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: N-1 edições, 2012.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo. Cosac Naify, 2002.