



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

**IRENO JUNIOR**

**VULNERABILIDADE: UM JEITO DE FAZER DANÇA**

Salvador

2019

**IRENO JUNIOR**

**VULNERABILIDADE: UM JEITO DE FAZER DANÇA**

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

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Bittencourt Machado

Salvador  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva Junior, Ireno Gomes  
Vulnerabilidade: um jeito de fazer dança / Ireno  
Gomes Silva Junior. -- Salvador, 2019.  
102 f. : il

Orientadora: Adriana Bittencourt Machado.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em  
Dança) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de  
Dança, 2019.

1. Dança. 2. Vulnerabilidade. 3. Afetação em dança.  
4. Imagem. 5. Corpo. I. Machado, Adriana Bittencourt.  
II. Título.

**IRENO JUNIOR**

**VULNERABILIDADE: UM JEITO DE FAZER DANÇA**

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

Aprovada em 24 de maio de 2019.

Banca Examinadora

Professora Doutora Adriana Bittencourt Machado – Orientadora  
Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP  
Universidade Federal da Bahia (Escola de Dança – PPGDança)

Professora Doutora Márcia Virgínia Mignac da Silva  
Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP  
Universidade Federal da Bahia (Escola de Dança – PPGDança)

Professora Doutora Ivana Menna Barreto  
Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP

À Dona Neide, chão da minha dança. Mãe, danço seus braços e os faço existir em mim.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha dramaturgista de escrita da dança Adriana Bittencourt que esteve comigo, incansavelmente, no decorrer de toda esta escrita. - Dri, esta dissertação é tão sua, quanto minha. Hoje, uma amiga, orientadora e companheira das cadeiras vermelhas. Essa parceria foi linda e, certamente, não se findará.

Agradeço a minha família, em especial: Dona Neide, Silvana e Raquel que sempre me apoiam.

Agradeço profundamente ao artista da dança piauiense, Samuel Alvís, que se fez ouvidos para minhas argumentações e problematizações sobre a dança que descrevo nesta dissertação. - Obrigado!

Ao Ilê Axé de Preto Velho João de Aruanda, lugar que me acolhe com muito carinho, onde minha dança se presentifica no corpo. Aos meus guias que iluminam meus caminhos, que me fazem perceber na carne que não ando sozinho. - Obrigado, Frazão!

Agradeço aos professorxs/artistas piauienses que contribuíram de alguma maneira com minha formação, em especial: Kácio Santos, Datan Izaká, Marcelo Evelin, Andréia Barreto, Drika Monteiro, Luzia Amélia e tantos outros.

Agradeço às amigas da dança Helen Mesquita e Daline Ribeiro que dançaram intensamente comigo no decorrer desse mestrado no espetáculo de dança “Entre” do Datan Izaká. E agradeço ao Izaká, coreógrafo e amigo que admiro muito.

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em dança da Escola de dança da UFBA, em especial: Adriana Bittencourt, Gilsamara Moura, Lúcia Matos, Márcia Mignac, Lucas Valentim, Rita Aquino, Carmen Paternostro, Lenira Rengel, Daniela Amoroso, Fátima Wachowicz, Rita Aquino, Jussara Setenta, Fabiana Brito, Daniela Guimarães, pessoas que admiro em suas singularidades.

Agradeço ao coreógrafo Marcelo Evelin (PI), artista da dança que admiro por seu fazer dança nesse mundão.

Agradeço as minhas irmãs que Salvador me deu: Douglas Emílio, Bruno Parisoto e Fernanda Bastos. - Meus amigos, sem vocês essa jornada seria muito mais pesada. Agradeço pelas conversas soltas, pelos encontros no *bardoireno* e por todo o companheirismo. - Obrigado!

Agradeço à Escola de dança Lenir Argento do Estado do Piauí, na pessoa do diretor Datan Izaká. Um contexto de dança em Teresina, onde ministro aulas de

dança contemporânea e contribui de forma significativa com a minha maneira de pensar a dança.

Agradeço aos meus colegas da turma de mestrado em Dança (2017.1) por todas as trocas e aprendizados. Em especial, Leo Santos, Nara, Yuri Tripudi, Emanuel, Aninha, Cristal, Iane Garcia, Juliana, Mariana, Silvana, Tuty, Bia, Matias.

Aos queridos da turma de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança (2015) da UFBA.

Agradeço ao Jai Bispo, pessoa linda, de dança linda, que sempre me acolhe em Salvador.

Agradeço a todas as pessoas que fazem o Campo Arte Contemporânea em Teresina PI. Em especial, Marcelo Evelin, Regina Veloso, Gui e Dudu. O Campo é um lugar lindo e, que faz arte com engajamento e honestidade.

À Andréia Sampaio, por todo o seu carinho e atenção no início dessa jornada.

Agradeço a minha querida professora Márcia Mignac, pessoa que tanto admiro e me inspira para ser um artista pensante no mundo da dança. - Obrigado, Marcinha!

Agradeço à Ivana Barreto que aceitou compor a banca. - Ivana, lhe admiro muito!

À Gilsamara Moura, que esteve por perto em muitos momentos vividos em Salvador. - Obrigado, Gilsa!

Agradeço a minha querida amiga Claudia Alexandra de Oliveira Machado. - Claudia, obrigado pelos diálogos sempre muito enriquecedores e honestos!

Agradeço à Capes, pela bolsa de estudos e, conseqüentemente, investir nos artistas que estudam dança nas universidades.

O presente trabalho foi realizado com apoio da coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de Financiamento 001.

O corpo humano tem necessidade, para conservar-se, de muitos outros corpos, pelos quais ele é como que continuamente regenerado.

Spinoza



SILVA JUNIOR. Ireno Gomes. VULNERABILIDADE: UM JEITO DE FAZER DANÇA. 102 f. il. 2019. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

## RESUMO

O presente trabalho assume o pressuposto de que as imagens do corpo que dança geram afetações. Dessa maneira, entende-se o corpo que dança como imagem no fluxo do tempo (BITTENCOURT, 2012). A afetação, aqui proposta, perpassa a condição de observação factual para dar lugar a um modo de fazer em dança, movido pela vulnerabilidade. A vulnerabilidade é, portanto, a ignição necessária para a composição, pois se insere na condição de estratégia de um tipo de dança. A imagem é o que promove a visibilidade dos sentidos materializados no corpo, emergindo através dos movimentos. O que implica pensar as imagens como potência de afetos. Mas o que seria um corpo vulnerável na dança? Mesmo a vulnerabilidade sendo entendida, de modo geral, como o oposto de potência, na cena: a fragilidade, enquanto indicativo de vulnerabilidade, resvala a potência do corpo. Esta pesquisa aposta na vulnerabilidade como estratégia de composição ou configuração de dança que afeta de modo intencional os corpos no contexto. Este modo de fazer dança apresenta-se como exposição do corpo, da carne; tendo como premissa de sua feitura o risco e a dúvida. Desnuda porque exhibe, pelo risco, a fragilidade como propriedade inerente do corpo. Longe de estereótipos e soluções antecipadas. É uma dança que se configura no corpo pelas imagens típicas da fragilidade, da própria existência do corpo.

Palavras-chave: Dança. Vulnerabilidade. Afetação em dança. Imagem. Corpo

SILVA JUNIOR. Ireno Gomes. VULNERABILITY: A WAY OF DOING DANCE. 102 f. il. 2019. Dissertation (Master's Degree) Postgraduate Program in Dance. Bahia's Federal University, Salvador, 2019.

## **ABSTRACT**

This work's assumption is that the images of a dancing body generate affectations. In this context, the dancing body is understood as an image in the flow of time (BITTENCOURT, 2012). The affectation, proposed here, leaves the condition of factual observation to give way to a type of performance in dance, moved by vulnerability. The vulnerability therefore is the necessary ignition for the composition of the dance, for it inserts itself in the strategic condition of a type of dance. The image is what promotes the visibility of the senses materialized in the body, emerging through the movements. Which implies thinking the images as power of affections. But, what would be a vulnerable body in dance? Even understanding vulnerability, in general, as the opposite of power, while in the scene: the frailty, as a sign of vulnerability slides into power from the body. This research bets on vulnerability as a dance composition or configuration strategy that intentionally affects the bodies in context. This way of performance in dance presents itself as an exposition of the body, the flesh; having as a premise of its performance the risk and the doubt. It lays bare because it exposes, by risk, the fragility as a quality inherent to the body. Away from stereotypes and early solutions. It is a dance that takes shape in the body by the typical images of fragility, by the very existence of the body.

Keywords: Dance. Vulnerability. Affection in dance. Image. Body

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1	Batucada, Santiago, CHI, 2018.....	71
Fotografia 2	Braços pra que te quero, PI, 2018.....	88
Fotografia 3	Braços pra que te quero, PI, 2018.....	92

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I - SOBRE A IMAGEM DE UM CORPO VULNERÁVEL EM DANÇA</b>	
1.1 Breves entendimentos sobre vulnerabilidade.....	16
1.2 Vulnerabilidade: corpo-imagem-carne na dança.....	20
1.3 Dança que se expõe.....	26
1.4 Instauração da vulnerabilidade no corpo que dança.....	29
1.5 Corpo, vulnerabilidade e capacidade de afetação em dança.....	34
<b>CAPÍTULO II - VULNERABILIDADE, FRAGILIDADE E POTÊNCIA</b>	
2.1 A fragilidade do corpo como condição de potência.....	41
2.2 A potência da impotência no fazer da dança.....	52
2.3 O esgotamento e o desamparo como possibilidades na dança.....	60
<b>CAPÍTULO III - VULNERABILIDADE: UMA CONVOCAÇÃO</b>	
3.1 A vulnerabilidade como princípio de feitura em dança.....	68
3.2 Convocando a Batucada e algumas de suas vozes.....	70
3.3 Braços pra que te quero: uma convocação das sensações da carne - memória e afetos.....	86
3.4 Abrindo os caminhos .....	93
<b>CONSIDERAÇÕES PARA UM NOVO COMEÇO - Lampejos que se afastam do final.....</b>	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>99</b>

## INTRODUÇÃO

Este estudo tece questões na área da dança, as quais pensam a vulnerabilidade como estratégia de composição e que, portanto, fazem parte de alguns modos de pensar e fazer dança, mas que não se configuram com certa regularidade. São ainda lampejos no meio de tantos fazeres. É importante ressaltar que não se pretende fazer uma autobiografia ou uma biografia, nem mesmo apresentar relatos de experiências de algum modo específico de compor dança. As configurações que são apresentadas servem para evidenciar as hipóteses desta pesquisa. São danças que se conectam pela existência da vulnerabilidade e a singularidade é viva em cada uma delas.

O jeito de fazer dança pela vulnerabilidade como uma estratégia de composição é o foco dessa pesquisa. A vulnerabilidade se encontra vinculada ao risco, já que expõe o corpo no ato da apresentação. O risco é resposta e simultaneamente intenção, quando o corpo que dança se apresenta. Nesta perspectiva, o tipo de organização que ocorre em forma de dança propõe vulnerabilidade.

Por esse viés, a vulnerabilidade é um jeito de fazer dança e surge como condição do corpo, uma forma de revelar suas fragilidades. A fragilidade é assumida como potência, força e criação, promovendo questionamentos na própria feitura da dança, quando está sendo exposta.

Este fazer que repensa a fragilidade do corpo sustenta-se na tentativa de enunciar a vulnerabilidade em sua operação de afetação pelas possibilidades que emanam de sua feitura. Trata-se de uma dança que duvida da sua própria configuração, pois está aberta ao risco e, portanto, às ocorrências espaço-temporais em que se configura.

É nesta perspectiva que a vulnerabilidade em dança se anuncia, tendo como foco de investigação o corpo enquanto problematizador de questões e modo de instauração, tanto da vulnerabilidade, quanto do risco. Assim, o corpo que dança, ao apontar a vulnerabilidade impressa em seu fazer gera imagens no dançar que potencializam uma rede de afetos, pois o corpo afeta e é afetado.

A vulnerabilidade, a fragilidade, o risco, a exposição, a dúvida e a incerteza se organizam de forma cruzada e entrelaçada no fazer do corpo ao dançar. Os sentidos retroalimentam-se quando apontados no corpo e, assim, se estabelece uma problematização: a vulnerabilidade do corpo em dança expõe o corpo-carne, sem subterfúgios, sem figurações e expondo-o pelo o que pode ocorrer. É um tipo de

exposição que se apresenta como uma escolha, como um posicionamento, como uma estratégia.

O próprio título que anuncia este estudo, “Vulnerabilidade: um jeito de fazer dança”, evoca os assuntos que a norteiam, pertinentes, portanto, à problematização de temas relevantes para o campo da dança, tais como: Imagem como Acontecimento (BITTENCOURT, 2012), Afeto (SPINOZA, 2016), Corpo que dança (BITTENCOURT, 2012; SETENTA (2008); BARDET, 2015; BRITTO, 2011; LEPECKI, 2017; UNO, 2012; SCHWAB, 2016; entre outros); Corpo vulnerável na dança (ROLNIK, 2016); Potência (SPINOZA, 2016); Esgotamento (PELBART, 2016); Desamparo (SAFATLE, 2016); Modos de existências (LAPOUJADE, 2017), entre outros.

No primeiro capítulo, a noção de corpo vulnerável é tensionada e esmiuçada, pois o seu sentido mais amplo pode ser atribuído a características de um corpo em estado de fraqueza como algo menor ou negativo. No entanto, esta pesquisa trata a vulnerabilidade como potência do corpo em sua ação de dançar, relacionando características da fragilidade do corpo a um modo de potência do mesmo. Aposta-se, assim, no risco como premissa para que a dança aconteça.

As feitura de um corpo, pela vulnerabilidade como estratégia de composição, propõem pensar o corpo enquanto questão. É um corpo que compreende sua natureza processual, relacional e, portanto, sua capacidade de afetação (afetar e ser afetado pelo seu contexto). Se o corpo que dança é esse transitar passageiro de afetações, a sua tessitura evidencia sua relação com o mundo, com a vida. Assim, a vulnerabilidade não é algo que abate o corpo ao dançar, como um valor negativo, mas sim uma condição que é exposta pelas imagens do corpo ao dançar. As imagens geram significados e afetos. Portanto, as lógicas estabelecidas neste tipo de fazer primam pelo corpo em sua potência de criação e de exposição para proporcionar um campo de afetação.

No segundo capítulo, vincula-se vulnerabilidade à fragilidade para compreensão de que, em cena, um corpo vulnerável expõe suas fragilidades ao dançar certas feitura compositivas. Essa fragilidade é atribuída a um posicionamento do corpo que dança ao assumir uma condição frágil. É vulnerável porque está exposto às possibilidades que podem ocorrer enquanto dança e, assim, se torna frágil. É vulnerável porque a fragilidade é do corpo, da carne. Porque inverte a lógica de um corpo inteiriço, completo, absoluto em cena. O objetivo, então, é dar visibilidade ao

que se instaura no corpo como dança, a exemplo do “esgotamento” (PELBART, 2016) e do “desamparo” (SAFATLE, 2016).

O terceiro capítulo atesta a vulnerabilidade como potência de afetos enquanto escolha e estratégia de composição, exemplificando tal asseveração através de algumas configurações específicas: “Batucada” do coreógrafo Marcelo Evelin (PI) e “Braços pra que te quero” que foi criada por mim no decorrer da escrita desta dissertação, porque o que escrevo não está desassociado do meu fazer-pensar dança. “Batucada” nos dá subsídios para pensar a vulnerabilidade que se associa ao risco, justamente pelas possibilidades que apresenta em sua configuração: É uma dança que está aberta pela relação que estabelece com o público e que se faz longe das diretrizes que indicam caminhos mais assegurados, pois arrisca na ação de dançar. Há ausência da necessidade de controle do corpo que dança nas relações com o público no contexto, uma vez que o observador passa a ser convocado a dançar junto, tornando-se, portanto, participante da dança.

As especificidades postas em cena, nas apresentações de algumas danças, que primam pela vulnerabilidade como estratégia compositiva, enunciam uma feitura que pensa o corpo como potência ao expor sua fragilidade, como potência que continuamente instaura questões ao dançar.

## **CAPÍTULO I**

### **SOBRE A IMAGEM DE UM CORPO VULNERÁVEL EM DANÇA**



## 1.1 Breves entendimentos sobre Vulnerabilidade

É importante apontar, de forma breve, algumas ideias sobre a vulnerabilidade vinculadas às noções de risco e fragilidade em outras perspectivas e contextos. Não é o objetivo aprofundar os entendimentos sobre vulnerabilidade em outros campos do conhecimento, já que o deslocamento para o campo da dança gera outras conduções. A depender do contexto onde a mesma aparece, seus sentidos apresentam-se de forma variada. Contudo, faz-se, aqui, um exercício pontual como forma de destacar uma compreensão mais hegemônica, no que tange a sua vinculação às questões sociais: a vulnerabilidade social.

A vulnerabilidade está, geralmente, associada aos estudos econômicos de assistência social, saúde, entre outros. Concentraram-se, inicialmente, a partir de parâmetros econômicos, como enfatiza os autores, De Moraes Alves; Semzezem (2013).

Há que se considerar que os primeiros estudos encontrados na literatura explicam as vulnerabilidades apenas a partir do viés econômico, pois se fundamentam em análises da capacidade de mobilidade social, partindo do pressuposto de que o fator econômico influencia na redução de oportunidades, o que interfere, diretamente, nas possibilidades de acesso a bens e serviços. (DE MORAES ALVES; SEMZEZEM, 2013, p. 145).

A partir do viés econômico apontado pelos autores, o sentido de vulnerabilidade pressupõe acesso a oportunidades, bens e serviços. As análises se embasam na relação dos corpos com determinados territórios, os quais são preponderantes nesse tipo de entendimento, já que caracterizam os modos de vida. Neste sentido, entende-se que não há uma análise correlacional entre corpo e contexto de forma contundente, porque o que importa é a capacidade econômica observada através das aquisições materiais e do consumo. Há uma demarcação geográfica neste modo de pensar.

Em contrapartida, a vulnerabilidade social indicada por De Moraes Alves; Semzezem (2013) é investigada em sua complexidade quando se leva em consideração as situações dos corpos em seus contextos, para além de suas condições econômicas:

As vulnerabilidades sociais referenciadas pela política não se restringem às condições de pobreza, mas abarcam, igualmente, vitimizações, fragilidades e contingências que o cidadão, a cidadã e suas famílias enfrentam na

trajetória de seu ciclo de vida, em decorrência de imposições sociais, econômicas e políticas. (DE MORAES ALVES; SEMZEZEM, 2013, p. 144).

E, mais:

Para atestar a condição de vulnerabilidade social, os documentos oficiais postulam que se deve considerar a situação em que se encontram as pessoas/famílias a partir da análise dos seguintes elementos: inserção e estabilidade no mercado de trabalho, debilidade de suas relações sociais e, além disso, o grau de regularidade e de qualidade de acesso a serviços públicos ou outras formas de proteção social. (DE MORAES ALVES; SEMZEZEM, 2013, p. 147).

No que diz respeito à vulnerabilidade social, os corpos vulneráveis são os que estão numa determinada condição de fragilidade, escassez na vida. Para tal definição não devem ser considerados somente os indicadores de baixa renda, mas também os que problematizam as questões dos corpos em outras instâncias, tais como os indicadores de qualidade de vida.

No documento da Política Nacional de Assistência Social - PNAS/2004, um dos desafios expressos é a necessidade de se criar indicadores de vulnerabilidade social territorial, para além do acesso à renda, que indiquem, também, a capacidade de dar respostas a diversas situações vivenciadas por sujeitos e famílias em condição de queda de bem-estar. (BRASIL, 2005 apud DE MORAES ALVES; SEMZEZEM, 2013, p. 144-145).

Nesse sentido, a vulnerabilidade não está necessariamente associada a condição de pobreza dos corpos, ou seja, não apenas às condições territoriais ou o lugar onde se vive, uma vez que se leva em consideração tanto a mobilidade social, quanto o acesso a serviços essenciais para a cidadania. Resvala, portanto, em aspectos relacionados aos contextos em que os corpos se inserem:

A partir da década de 1990, quando se esgota a matriz analítica pautada na concepção de pobreza reduzida aos aspectos econômicos e se introduz a discussão sobre riscos sociais, inseguranças e desproteção, aprofundam-se os estudos sobre as vulnerabilidades. (DE MORAES ALVES; SEMZEZEM, 2013, p. 145).

E, mais:

Assim compreendidas, as vulnerabilidades sociais vinculam-se a situações de empobrecimento da classe trabalhadora, relacionadas a dificuldades materiais para a manutenção da sobrevivência, mas, também, a dificuldades relacionais e culturais, pois estas interferem na forma de viver dos trabalhadores e de suas famílias. Tais situações se manifestam de acordo com o ciclo vital das famílias dos usuários da política de assistência social,

em diferentes territórios onde habitam. (DE MORAES ALVES; SEMZEZEM, 2013, p. 144).

Como observa-se, a noção de vulnerabilidade é associada a aspectos que põem o corpo como agente afetado por determinadas condições de risco. Por este motivo, há de se entender que este modo como os corpos são tratados em seus contextos deságua num processo classificatório de condição e de acesso aos direitos a/na vida.

Pode-se indagar, então, que o diagnóstico apresentado para vulnerabilidade social sustenta a comparação entre os corpos, já que aqueles que estão numa determinada condição de fragilidade ou de risco são considerados vulneráveis. Há de se perceber que estar vulnerável não é uma classificação positiva nos moldes atuais e sociais de vida. Ainda, muito menos, como forma de pensar a/na dança sob essas visões. Por outro caminho, a vulnerabilidade permite complexificar a noção de risco como um princípio de composição, que potencializa os corpos.

O que se percebe com certa regularidade é que a ideia de risco se associa a ausência de condições básicas, assim como o corpo em situação de perigo. O risco, gera um efeito de vulnerabilidade, imprimir uma condição de fraqueza, tenuidade. Contrariamente, a dança que se investiga, nesta pesquisa, aposta no risco como necessário para condição de potência.

De fato, a noção de vulnerabilidade possui especificidades de acordo com os campos de investigação que a problematizam: vulnerabilidade econômica, vulnerabilidade social, dentre outras. Sendo assim, pode também adquirir outro entendimento ao ser pensada no campo da dança, já que é preciso levar em consideração que a mesma pode gerar outros sentidos, outras afetações.

Um cavalo, um peixe, um homem, ou mesmo dois homens comparados um com o outro, não têm o mesmo poder de serem afetados: eles não são afetados pelas mesmas coisas, ou não são afetados pela mesma coisa da mesma maneira. (DELEUZE, 2017, p. 240).

O corpo afeta e é afetado e a vulnerabilidade assume um sentido muito específico, nessa perspectiva, partindo do pressuposto de que é

[...] preciso retornar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas: sua afectibilidade. (PELBART, 2016, p. 32).

Dessa maneira, não se pretende entrar em problematizações que se incumbem de analisar a vulnerabilidade associando-a a gradações de definições do que seja fraco ou forte. A vulnerabilidade que interessa se inscreve na interdição dos sentidos vinculados a síndrome do super-herói, do virtuoso, da agradabilidade etc. A imagem do corpo vulnerável na dança propõe o incômodo, a instabilidade sem apelar para recursos estereotipados. É, portanto, um tipo de dança que assume a vulnerabilidade como estratégia em sua composição. De fato, existem muitos modos de fazer dança, e a tentativa nesta dissertação é investigar um modo específico de pensar-fazer, em que o corpo dança questionando pela vulnerabilidade.

Proporcionar a visibilidade da vulnerabilidade do corpo em dança, nos dias de hoje, é atentar para a anestesia dos corpos e para os corpos que se blindam através de posicionamentos *politicamente corretos*, como forma de assegurar um espaço de visibilidade, também, na dança. Expor a vulnerabilidade no corpo que dança é propor o desencontro dos discursos de dança que se tornaram fórmulas capitalizadas para encontrar a capacidade mais honesta e visceral do corpo. Sua capacidade de afetar e ser afetado pelas forças do mundo. Mas, até mais que isso, expor pela dança, suas afetações.

Expor as fragilidades do corpo em dança pela vulnerabilidade, pressupõe denunciar a própria imperfeição do corpo. O corpo erra, ele pode errar. O corpo duvida, ele pode duvidar. O corpo fede, ele pode feder. O corpo é frágil, ele pode ser frágil. Pensar o corpo imperfeito, em dança, significa potencializar a criação, pois permite investigar ao mesmo tempo que se inventa diferentes maneiras de existir, dançando e [...] por que não? Duvidando!

Peter Pál Pelbart, no livro *o Averso do Nihilismo*, afirma, parafraseando Deleuze,

[...] um corpo é primeiramente encontro com outros corpos, poder de ser afetado. Mais não por tudo e nem de qualquer maneira como quem deglute e vomita tudo com seu estômago fenomenal, na pura indiferença de quem nada abala. Como então preservar a capacidade de ser afetado senão através de uma permeabilidade, uma passividade, até mesmo uma fraqueza? (PELBART, 2016, p. 32).

Logo, apesar de apresentar problematizações existentes a partir de alguns entendimentos acerca das possíveis vulnerabilidades (econômica e social), faz-se importante esclarecer que as proposições apresentadas, nesta pesquisa, não se associam a ausência de potência, a incapacidade de agir, a algum tipo de escassez

ou alguma incapacidade do corpo. Pelo contrário, propõe-se lançar outro sentido: a vulnerabilidade como potência: pressuposto necessário para “um modo” de fazer dança.

## **1.2 Vulnerabilidade: corpo-imagem-carne na dança**

Começo a escrita desta seção em primeira pessoa, pois percebo a importância de me posicionar como corpo dançante atravessado por questões, inquietações e angústias, as quais permeiam não apenas o meu modo de pensar-fazer dança, mas também o de outros criadores. Pensamentos e fazeres que me servem de ignição, problematizando a feitura da dança e assumindo a vulnerabilidade como princípio de composição.

A reverberação da problemática em torno da vulnerabilidade do corpo, como modo de compor danças, se formaliza textualmente para pensar a vulnerabilidade e afastá-la da associação à fraqueza - uma espécie de ausência de potência - uma vez que, como afirma Spinoza (2017, p. 99), o corpo é poder de afetar e ser afetado por outros corpos e, portanto, potência de relação e encontro com outros corpos.

Aqui, o risco é entendido como condição de se estar vulnerável, mas como elemento compositivo da dança, porque estar vulnerável é estar em risco e o mesmo requer o afastamento da previsibilidade, onde o corpo ao dançar não se detém no controle das circunstâncias. Dessa forma, a vulnerabilidade é uma ação estratégica do corpo ao dançar, na dança que vai se compondo em cena.

A dança que se deixa ver, parte de um corpo aberto ao sensível e ao possível, apostando na exposição da carne do corpo, de um corpo-carne que pulsa e promove sentidos em forma de movimentos, ao contrário de um corpo que apenas executa e reproduz ideias e movimentos.

Um corpo-carne porque não lida com subterfúgios ao dançar, não busca representações, no sentido de reproduções, como forma de substituir sua potencialidade. Corpo-carne, pois expõe sua pele, suas emoções, sensações, suas histórias e memórias. Corpo-carne como potência humana, frágil, tendo o risco como sua premissa. Não é veículo de propagação de sentidos, mas um corpo se dizendo exposto. Um corpo que está sempre se fazendo, estando, sendo... E, assim, a dança que acontece, parte do desejo de promover estados de risco que perpassam tensões,

questões. A vulnerabilidade, neste fazer, não dissocia o ato de conceber do ato de executar.

Deve-se compreender o sentido de corpo-carne como uma espécie de exposição do corpo em sua ação de dançar pela vulnerabilidade como princípio da feitura. E, mais, a noção de carne, nesta pesquisa, propõe pensar o corpo em sua relação com o mundo externo. Corpo, portanto, afetado pelas forças do mundo, como apresenta o filósofo Spinoza, no livro *Ética* (2017) no qual as afetações são desvendadas. Para tanto, é importante destacar que existe uma filosofia da carne apontada por Merleau Ponty em seus estudos. Ponty, parafraseado, por Reinaldo Furlan (2011) argumenta que:

Em síntese, a carne é princípio de diferenciação sensível entre o dentro e o fora, de um mesmo corpo ou de um corpo e outro: meu corpo (e o do outro) é um tocante-tocado, vidente-visível, sentiente-sensível, sem que esses dois lados possam se fundir um no outro, o que eliminaria sua manifestação, que se faz entre eles. Essa dimensão ontológica, inaugurada pela percepção, não é um nada ou um vazio, frisa Merleau-Ponty, para marcar sua diferença com Sartre, é “o zero de pressão entre dois sólidos que faz com que ambos adiram um ao outro. ” (MERLEAU-PONTY, 1964, p.195 apud FURLAN, 2011, p. 102).

É na carne que os corpos são afetados, abalados, incomodados. É na carne que se expõe a vulnerabilidade. A carne pode ser entendida como o *limite* do corpo conectado ao seu entorno, e neste sentido, atribui-se a premissa de relação entre o corpo e o seu contexto. Mas, o que de fato está fora do corpo? É importante compreender que a dualidade desse espaço, entre o corpo e o seu externo, é sutilmente diluída à medida que se defende a natureza processual. A carne enquanto limiar de exposição do corpo é pensada a partir de um processo de afetação estando envolvida diretamente com o seu contexto.

É importante esclarecer que não há fórmula, modelo que defina a dança que se faz pela vulnerabilidade ou uma espécie de solução para que a mesma ocorra, já que não se encontra *a priori*, no sentido de uma propriedade ou estrutura fixa. A vulnerabilidade nesse tipo de fazer é um princípio que promove modos de organização no corpo, que se exibem na dança, ou seja, a dança que se apresenta se insere na exposição dos sentidos, no que pode ocorrer e na permissão da visibilidade dos *afetos*<sup>1</sup>. Se esse fazer promove algum entendimento de fragilidade, a mesma não

---

<sup>1</sup> SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

pode ser vista como algo incogitado. Pelo contrário, é deliberado e, portanto, potência para este modo de fazer e compor dança.

A compreensão dos afetos, neste estudo, sustenta-se a partir da definição do filósofo Spinoza no livro *Ética*: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” (SPINOZA, 2017, p. 98). Spinoza dá continuidade à definição dos afetos, explicando: “Assim, quando podemos ser a causa adequada de algumas dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário uma paixão.” (SPINOZA, 2017, p. 98). A dança que interessa, nesta pesquisa, joga com os estados de potência do corpo pelas afecções efetuadas no momento em que ocorre, em que se faz.

Não é possível acoplar a vulnerabilidade a algo já forjado e nem sustentá-la na ideia de transferência. Neste sentido, a vulnerabilidade como uma ação estratégica, é, antes de tudo, algo que *acontece*<sup>2</sup> no corpo na própria ação de dançar. É da sua condição. Assim, o tipo de acontecimento que se dá no corpo ao dançar é gerado por imagens, porque as imagens são modos de acessar o corpo e na dança são seus modos de comunicação. (BITTENCOURT, 2012).

A imagem do corpo vulnerável, se apresenta através de questões e põe em dúvida o próprio corpo ao dançar e a dança que o mesmo faz no momento em que se está fazendo, ocorrendo. Pôr em discussão a própria dança é anunciar um processo de risco, já que o mesmo instaura a dúvida. A vulnerabilidade que gera e é gerada pelo risco, se expõe com imagens instauradas na dúvida, proporciona questões tanto para o corpo que dança, quanto para o corpo que percebe. Por isso, é uma dança que se faz na incerteza, onde as imagens se constroem nos acordos do tempo presente.

As noções de *dúvida*, *risco*, *imagem*, propostas pela pesquisadora Adriana Bittencourt (2012), são atribuídas a esse tipo de fazer em dança; pela necessidade de se pensar uma feitura que fricção as lógicas de criação e de apresentação, propiciando a exposição do corpo (da carne), desnudo, sem “armas”, sem panfletos, já que se tece a partir do que ocorre ao corpo em sua ação de dançar, e, portanto, por questionamentos instaurados no corpo. E assim, os movimentos são considerados atos de fala:

---

<sup>2</sup> A noção de acontecimento, aqui articulado, se entende pelas imagens que são geradas pelo corpo, proposta da pesquisadora Adriana Bittencourt no livro *Imagens como acontecimento: dispositivos do corpo, dispositivos da dança* (2012).

No campo da criação artística, propostas seguem um procedimento onde a organização da ação-pensamento possa resistir à soberania do “já determinado” e possa trabalhar relacionando-se com o indeterminado, com o imprevisível. As experimentações rumam para um processo de investigação muito aberto. Não se trata de uma situação sem exercício de poder, mas de um ambiente onde também seja possível o acolhimento das diferenças que fazem parte de qualquer processo de construção e produção de conhecimento. Sem buscar uma equalização de pensamentos, o investimento se dá na criação de questões capazes de se enunciarem como atos de fala. (SETENTA, 2008, p. 63).

É preciso dizer que, o movimento não se associa à junção de passos coreografados e, que, portanto, não serão o interesse desta pesquisa, já que os questionamentos são instaurados como estratégia de um modo de se fazer dança particular e que pensa a vulnerabilidade no corpo como um risco, como uma ignição calcada na provocação e na problematização.

Há de se pensar também, que pôr em discussão o próprio modo de fazer e se expor, não coaduna com uma estruturação antecipada que se repete da mesma maneira ou na perspectiva de padrão, porque os acordos não se dissociam do que pode acontecer no tempo presente da feitura da dança. A dança acontece aberta às possibilidades e ocorrências oriundas da relação com o entorno, assim como, nas fricções entre o tempo e o espaço. Mas, sua abertura não se faz de maneira despercebida, é intencional, mesmo.

A dança em sua construção vem tecendo caminhos e se redesenhando no espaço-tempo. Nesses diversos caminhos há danças que se estabelecem e chegam à condição de padrão. Mas na diversidade de tantos fazeres, há modos que não vão de encontro a padrões já existentes. Esses modos que seguem outros caminhos e, portanto, contrários a esse sentido, emergem como lampejos, não se apresentam como regulares e geram outras possibilidades de se entender e fazer dança. (SCHWAB, 2016, p. 15).

A dança que imprime a vulnerabilidade pelas imagens do corpo tem como pressuposto levantar questões e não se atém a fabricar respostas. Ela tem como premissa indagar, propor, duvidar. Indica que o *acontecimento*<sup>3</sup> não pode ser contido antes de sua ocorrência no tempo, ou seja, não se associa com o sentido de antecipação das imagens do corpo, já que as “imagens emergem no processo como acontecimentos. ” (BITTENCOURT, 2012, p. 12). No corpo e ao dançar que as

---

<sup>3</sup> “O corpo é um “desenrolar de acontecimentos” e sua materialidade é, também, de outra natureza: energia e fluxos. Imagens no corpo são acontecimentos em fluxo”. (BITTENCOURT, 2012, p. 14).



questões ocorrem e servem, também, para questionar o próprio modo como a dança acontece. Portanto, tensiona as próprias imagens que se apresentam em/como movimento.

Imagens são acontecimentos, um tipo de operacionalidade no corpo, e surgem através de negociações em tempo real. Estas discretizam os processos como acordos perceptivos do corpo. O corpo desdobra-se e anuncia continuamente acontecimentos. Em se tratando de sistema dinâmico, longe do equilíbrio, a descrição não pode ser redutível a uma descrição determinista, mas de natureza probabilística. Sistemas dinâmicos e instáveis se auto-organizam e os acontecimentos ocorrem em termos de conjunto; dependem das relações estabelecidas, circunstanciadas. As imagens são ações corporais que propiciam a comunicação e materializam-se em forma de representações que descrevem as soluções necessárias nas relações com o ambiente. São acontecimentos, que se propõem continuamente e declaram que os estados do corpo são seus aspectos. Imagens são como um modo do corpo operar, são ações no corpo selecionadas como estratégia de sobrevivência, condicionadas aos mecanismos de evolução como qualquer existente. (BITTENCOURT, 2012, p. 21).

Os acontecimentos se dão no corpo em sua ação de dançar e surgem como um suspiro indeterminado, como algo não planejado - como uma novidade na própria configuração que é simultânea ao processo de criação da dança - e, que brota de questões levantadas no corpo que se disponibilizam como imagens de dança.

**Pausa desprentensiosa**

Dança convite  
Dança que expõe  
Dança exposta  
Dança que se expõe no corpo, na carne  
Dança que é dúvida  
Dança que se expõe no corpo que é dúvida e, que duvida.  
Ireno Junior e Adriana Bittencourt

### 1.3 Dança que se expõe

O corpo ao dançar se propõe como imagem (BITTENCOURT, 2012). A dança que interessa a este trabalho constrói argumentos em forma de imagens. É o corpo se despindo de respostas generalistas, porque duvida dos seus próprios argumentos. Continuamente perguntando e duvidando.

E, assim, as imagens que se apresentam como dança, transcorrem, escorrem e se alternam.

A imagem de um corpo vulnerável ao dançar surge das estratégias compositivas instauradas no corpo, durante o fazer, na exposição das imagens que se movem no risco, tendo como premissa a provocação. Provoca como forma de se abrir para o que não está posto (dado, pronto). Assim, a imagem da vulnerabilidade desestabiliza o corpo em sua ação de dançar, pondo em dúvida a própria dança que se faz e o contexto, ao passo que por ele também é questionada. Essa dança, portanto, tem muitas dobras e aponta sua existência na mesma pulsão de desdobrar-se. E, o corpo se move rasgando a pureza e o que é genuíno, para entender a potência da fragilidade, a qual pode até ser sinal de falta de potência, mas não para essa dança. Nesse fazer, não se joga fora a condição (humana) do corpo.

Então, a vulnerabilidade que acontece no corpo, neste modo de fazer dança, ao se expor ao risco, faz-se também, na relação com os outros corpos, gerando uma configuração particular, pois se organiza e efetua com o público. Não se trata de uma configuração já estabilizada, tão pouco de uma reapresentação, pois não conta com um observador passivo. Se faz pela retroalimentação das imagens do corpo que dança e das imagens dos corpos presentes, pela convocação. Cada corpo podendo interagir do seu jeito... por um gesto, um movimento de dança, um suspiro, um som de respiração...

#### **Pausa despretensiva**

Não deixa de ser um convite  
Não deixa de ser uma dança convite  
Adriana Bittencourt e Ireno Junior

Outra característica fundamental, quando o corpo que dança assume a vulnerabilidade, como princípio de feitura, é a proposta de desierarquizar os hábitos que organizam a dança, o que está acomodado, aquilo que aparece de forma regular,

porque a articulação entre o corpo que dança e o público promove a formulação de questões, tornando-se participante ativo da dança<sup>4</sup>.

A vulnerabilidade assume o sentido de escolha e, portanto, não se vincula ao acaso como componente gerador desta dança. Isso porque corpo que dança soma-se as nuances do contexto e lida com a percepção das questões que são postas, acarretando dúvidas sobre o que ele próprio expõe. É um processo de desvendamento, de um corpo descoberto, se descobrindo e se questionando.

A vulnerabilidade opera esmiuçando sensações e sentidos, sinalizando um posicionamento no modo de fazer dança que se diferencia, porque vai se organizando a partir de questões, ao mesmo tempo que permite repensar o papel do público durante suas apresentações.

Neste tipo de fazer, o corpo que dança lida com questões de ordem política que o atravessam em suas relações com o mundo. Logo, a dança não se aparta dos contextos em que os corpos vivem, pois em sua feitura compositiva problematiza as circunstâncias de atuação, primando provocar turbulências ao dançar. É o que se pode chamar de “discussão de uma questão no corpo” que dança (SCHWAB, 2016, p. 72).

O modo de compor que propõe a discussão de uma questão no corpo busca trazer uma reflexão, um posicionamento político no seu jeito de existir como dança, uma inquietação pessoal, uma ideia diferente de composição. Sendo assim, este modo de criar que se apresenta como posicionamento político é sempre movido por algum questionamento, alguma resistência. (SCHWAB, 2016, p. 72).

Sendo assim, podemos afirmar que o corpo é fluxo de afetos, pois “[...] pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor.” (SPINOZA, 2017, p. 99). Dança que se faz na vulnerabilidade como potência de afetos.

Neste sentido, este modo de compor apresenta um corpo de buscas e tentativas de significações e coerências para sua dança. Propondo uma maneira de criar que possa discursar no corpo a experiência que lhe é emergente e que se faz motivo pulsante para sua composição. Um corpo que se expõe ao exhibir suas dúvidas e questões em forma de dança. (SCHWAB, 2016, p. 72).

---

<sup>4</sup> Esta relação do público como participante da dança, indaga questões sobre coautoria. Compreende-se a importância da discussão, no entanto, não é o foco de interesse desta pesquisa.

Há de se compreender que um dos principais objetivos da dança é proporcionar um campo de afetação no próprio corpo (que dança). Pois, “o corpo humano tem necessidade, para conservar-se, de muitos outros corpos, pelos quais ele é como que continuamente regenerado.” (SPINOZA, 2017, p. 66).

Vale ressaltar que, este modo de fazer, em dança, ao assumir a vulnerabilidade como estratégia de feitura proporciona um processo de afetação, o qual não está na esfera da medição, porque não é possível calcular seu nível subjetivamente, isto é, o quanto os sujeitos se afetam, quem se afetou, mais ou menos, ou mesmo, estabelecer equivalências entre as afetações.

A ocorrência de fatores que problematizam o corpo, em sua ação de dançar em um espaço de apresentação, fricciona e problematiza a dança que se apresenta. E, o processo de afetação, resvala em transformações porque age no corpo e o “atravessa” e deixa rastros.

Neste jeito de compor, cada reorganização do corpo abre caminho para a possibilidade de investigação e criação de outros jeitos de mover e assim cada sujeito constrói pelas suas escolhas um jeito próprio de dançar, de discursar sua dança. Como não se trata de composições “fechadas”, há afecções que a alteram e a transformam no fluxo contínuo da sua existência. (SCHWAB, 2016, p. 63).

Neste sentido, “o corpo humano pode sofrer muitas mudanças, sem deixar, entretanto, de preservar as impressões ou os traços dos objetos e, conseqüentemente, as mesmas imagens das coisas.” (SPINOZA, 2017, p. 99). Logo, pensar a vulnerabilidade como uma estratégia de composição propicia pensar na afetação como um modo necessário de operar na dança.

Com efeito, essa vulnerabilidade é assumida a partir de um posicionamento do corpo em sua ação de dançar ao lidar com suas configurações e modos de organização no fazer. Já que

[...] as conseqüências da mudança na escolha de critérios que insistem em estabelecer limites entre gêneros artísticos usando, muitas vezes, argumentos que giram em torno de regras de discurso e, por isso mesmo, têm se desgastado pedindo por uma reflexão voltada para aspectos mais coerentes com as questões propostas pelos próprios artistas. (GREINER, 2009, p. 180).

Sabe-se que os modos de feitura em dança são diversos, até porque assumem questões implicadas em interesses estéticos, políticos e sociais. E assim, nem todas

as danças acontecem pela necessidade de questionar seu próprio acontecimento. No artigo *O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil* (2009), a pesquisadora em dança Christine Greiner indaga, que há, nos dias atuais, configurações, onde seus criadores promovem questões diversas:

Uma mulher emaranhada em uma instalação de arames mal consegue se mover. Dançarinos reinventam as suas formas criando anagramas corpóreos. Uma queda brusca no chão é repetida incansavelmente até desestabilizar os sentidos da ação. Um sujeito mergulha em sangue de mentira. Dilui-se em lágrimas e saliva. (GREINER, 2009, p. 180).

Essas feitura, em dança, evidenciam um processo de transformação, porque atualiza e reorganiza os contextos de atuação. Pode-se indagar que esses fazeres imprimem no corpo a vulnerabilidade como princípio de feitura em dança?

Não há verdade definitiva sobre o que acontece nem no objeto em si, na sua imediaticidade, nem na reflexão sobre o objeto. Não existe ação corporal sem crise, conflito, tensão, incompletude, trânsito com o ambiente e perda. Algumas danças, identificadas como antidanças, nada mais fazem do que questionar convenções, molduras e modos de agir, carregando as suas manifestações para extremos, nem que seja apenas por divertimento, uma vez que não apenas a dor, mas o humor também pode ser transformador através de um riso que desestabiliza a cena, transformando-se em um jogo de vertigem, por exemplo. (GREINER, 2009, p. 182).

#### **1.4 Instauração da vulnerabilidade no corpo que dança**

A vulnerabilidade como uma estratégia de composição em dança se instaura, no corpo e em sua feitura, pelas possibilidades de criação, de organização e de escolhas ao dançar. Este campo de possibilidades promove a configuração da dança que acontece na apresentação.

Um fator importante da vulnerabilidade, enquanto estratégia de composição, é que ela está atrelada ao modo de existir do corpo que dança. A existência do corpo na cena é uma ocorrência das suas imagens geradas ao dançar. A vulnerabilidade, portanto, se instaura, já que está atrelada aos questionamentos apontados no corpo.

O corpo, em sua ação de dançar, em sua feitura, se organiza pelo modo como dá a ver a vulnerabilidade, a qual se apresenta a partir da potência de afetação, do posicionamento, da escolha e, principalmente, do risco (premissa para que a dança aconteça). O ganho de realidade acontece não só no corpo, mas também em objetos,

coisas. Lapoujade (2017, p. 11), afirma que é preciso um “ganho de força, extensão, consistência” para que as coisas ganhem realidade.

Como duvidar da realidade da existência quando estamos aqui, presentes, neste mundo, como duvidar disso? É que confundimos duas noções: a existência e a realidade. Sob determinado aspecto, o homem existe de fato, ocupa dado espaço-tempo, está presente em meio às coisas, cruza com os passantes na ponte, colhe impressões, tem o espírito atravessado por pensamentos. Entretanto nada disso é completamente real. Os seres, as coisas existem, mas lhes falta realidade. O que quer dizer “lhes falta” realidade? O que pode faltar a uma existência para ser mais real? (LAPOUJADE, 2017, p. 11).

Retomando o questionamento do autor, encontramos subsídios para defender um fazer em dança que duvida da sua própria configuração e ao tempo que duvida, se faz potência de criação – criação da possibilidade de existir dançando. Uma dança que revela e indaga a necessidade de dançar o outro - dançar uma imagem, um objeto – que pensa na convocação de lembranças, afetos, e memórias que permanecem em seu corpo. Essa tentativa é uma possibilidade de dar a ver... Dar a ver é instaurar e:

A instauração não é um ato solene, cerimonial, institucional, como quer a linguagem comum, mas um processo que eleva o existente a um patamar de realidade e esplendor próprios – “patuidade”, diziam os medievais. Instaurar significa menos criar pela primeira vez do que estabelecer “espiritualmente” uma coisa, garantir-lhe uma “realidade” em seu gênero próprio. (PELBART, 2014, p. 250).

A indagação do autor aponta sobre o *ganho de realidade* dos modos de existência, portanto, o modo como os corpos existem em relação ao seu entorno. A dança que se faz na tentativa de instaurar imagens, lembranças, afetos no corpo parte do entendimento de que é necessário fazer com que essas imagens, lembranças, afetos se intensifiquem no corpo que dança, pois ao se intensificarem ganham outra materialidade e se tornam reais para os contextos que se expõem. É sobre fazer existir no corpo... “Só existimos fazendo existir. Ou melhor, só nos tornamos reais se tornarmos mais reais aquilo que já existe.” (LAPOUJADE, 2017, p. 99).

A intensidade em dança está relacionada ao modo como o corpo argumenta e se posiciona, questionando seu próprio modo de existir quando dança. Portanto,

instauram-se questões apontadas no corpo de maneira estratégica. São formulações tendo o risco como mote da feitura da dança.

Porém, há existências, que se tornam “mais” reais, no sentido em que ganham força, extensão consistência: um amor que se intensifica, uma dor que aumenta, um temporal que ameaça cair? Ou então um projeto que se realiza, a construção de um edifício, um roteiro levado às telas, a execução de uma partitura? São diversas maneiras de ganhar realidade, de adquirir maior presença, uma luz mais intensa. (LAPOUJADE, 2017, p. 11).

Neste sentido, há de se pensar na instauração enquanto ganho de realidade do corpo que dança através das imagens geradas em sua feitura. O filósofo Peter Pál Pelbart em seu artigo *Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”* (2014), aponta a necessidade da instauração de modos de existências a partir de uma espécie de ganho de realidade, cujo entendimento é advindo do filósofo Étienne Souriau<sup>5</sup>.

No livro *Les Différents Modes d'existence*, Étienne Souriau deu forma, no final dos anos 1930 e numa linguagem por vezes empolada, a uma metafísica que visava dar acolhida justamente a esses seres dos quais não se pode dizer com precisão se existem ou não segundo os parâmetros e gabaritos de que dispomos. Pois, em princípio, nenhum ser tem substância em si, e, para subsistir, ele deve ser instaurado. Assim, antes mesmo de tentar um inventário dos seres segundo seus diferentes modos de existência, Souriau postula uma certa arte de existir, de instaurar a existência. Para que um ser, coisa, pessoa, obra, conquiste existência, não apenas exista, é preciso que ele seja instaurado. (PELBART, 2014, p. 250).

A questão é que o corpo, em sua ação de dançar e em seu ganho de realidade está associado às questões apresentadas por ele e, principalmente, na decisão de apresentar a vulnerabilidade como uma estratégia de feitura.

A instauração das imagens, afetos e lembranças no corpo ao dançar acontece na relação que estabelece com os questionamentos que vão se apresentando no corpo na própria ação de dançar, já que a instauração acontece quando as questões ganham realidade, ou seja, elas se apresentam como um posicionamento do modo como a dança acontece no corpo. Há a pretensão de respostas prévias, mas também de duvidar do que vai se instaurando.

Ora, a instauração não se origina de uma fonte única – a vontade, a consciência, o espírito, o corpo, o inconsciente etc. – e hoje diríamos que há

---

<sup>5</sup> “Étienne Souriau (1892-1979) embora esteja sendo redescoberto hoje, sob outros aspectos, a lembrança de seu nome pertenceu principalmente associada à filosofia da arte. Todo o pensamento de Souriau é uma filosofia da arte, e não quer ser outra coisa.” (LAPOUJADE, 2017, p. 12).



múltiplos “dispositivos” de instauração. Assim, cada filosofia, mas também cada religião, ciência, arte, instaura seus seres e, com isso, inaugura um mundo singular, nunca o mesmo: pluralismo ontológico e existencial – multiverso! (PELBART, 2014, p. 250).

Neste sentido, seria possível formular a ideia de que o corpo que dança instaura questões, justamente por meio de estratégias apontadas, no corpo, como um posicionamento, ou seja, é a partir do corpo que estas problematizações ganham realidade? Se dão a ver por meio do corpo em sua ação de dançar, expondo a vulnerabilidade como princípio de feitura. Trata-se de uma estratégia de composição em dança que proporciona um processo de afetação muito específico do corpo.

A estratégia compositiva do corpo a partir da vulnerabilidade como princípio de feitura, não sugere inferioridade de algumas danças em relação a outras, nem limita a pensar na dança em sua precariedade no fazer, mas, sobretudo, de perceber a vulnerabilidade como uma necessidade de feitura, como um princípio compositivo em dança que dispara fricções no corpo ao dançar.

Cria-se uma porosidade no próprio corpo ao dançar, atento às forças que o atravessam, questionando a própria dança que faz. Trata-se, também, de um fazer que lida com o risco em sua feitura. O lugar do risco é imanente neste tipo de fazer, pois desestabiliza o conhecido em dança e instaura no corpo redes de afetos que pensam o corpo enquanto potência transformadora e, portanto, questionador através de suas imagens.

As configurações que apostam na incerteza, que estão abertas às possibilidades, têm como acordo a probabilidade de sua emergência; suas soluções não podem ser previstas antecipadamente, pois dependem das circunstâncias do contexto. E o contexto não se resume a um local passivo, pois se constitui a partir das relações efetuadas em um determinado momento. (BITTENCOURT; SIEDLER, 2012).

Porque a configuração que se apresenta no corpo e assume o risco como condição, de sua feitura, lida com a incerteza como possibilidade. A vulnerabilidade permite o convite. E este, não é impresso. É na dança enquanto ela acontece.

**Pausa despretenhiosa**

Imagens de suor, de odor, de dor, de esgotamento, de fragilidade: tudo se faz potência. Eis então, a imagem da carne. Carne que é corpo, que se despedaça em carne viva ao dançar. Se expõe...

Ireno Junior e Adriana Bittencourt

### 1.5 Corpo, vulnerabilidade e capacidade de afetação em dança

A dança, em seus modos de fazer, partilha do jogo de afetar e ser afetada pelos atravessamentos que ocorrem no corpo, já que “o corpo humano, com efeito, é afetado de muitas maneiras pelos corpos exteriores, e está arranjado de modo tal que afeta os corpos exteriores de muitas maneiras. ” (SPINOZA, 2017, p. 66). O corpo tem, portanto, potência de afetar e ser afetado. E sendo, assim, a dança que interessa nesta pesquisa, exhibe a condição de potência do corpo.

É importante levar em consideração que o corpo, em sua condição de afetação, se apresenta como imagem em movimento em seus contextos. Imagens que transitam entre signos, índices e semânticas, já que imagem e corpo não se descolam. (BITTENCOURT, 2012). Assim, na simultaneidade dos afetos, a dança exhibe suas imagens. Tal entendimento se faz necessário para perceber a vulnerabilidade como potência de criação em dança; potência que se dá pela capacidade do corpo que dança acionar em sua feitura o risco como premissa de sua exposição: da vulnerabilidade que se apresenta como operacionalidade do corpo ao dançar. Assim, as imagens geradas neste modo de fazer se tecem na condição de afetação, imprimindo a vulnerabilidade como mote de uma organização situacional e, portanto, circunstanciada.

Pensar o corpo que dança em estado de afetação é atentar para sua capacidade de exposição do próprio fazer, de exibição de sua própria carne que, de uma certa maneira, indaga o corpo e suas imagens, tendo o risco como agente para que a vulnerabilidade seja um processo contínuo de fricção da imagem gerada; “o corpo é imagem [...]” (BITTENCOURT, 2012, p. 36), que afeta, que é afetado e, que instaura em seu fazer a premissa de um corpo vulnerável pelas ocorrências acometidas no dançar.

O processo de afetação não se sujeita a uma possível medição, uma vez que não há como prever e nem controlar o mesmo. Portanto, as imagens geradas no corpo que dança também não se submetem a serem mensuradas. E, desse modo, além de afetar, o corpo humano também tem capacidade de ser afetado, como diz Spinoza no livro *Ética* (2017). É afetado por forças externas que podem modificá-lo de forma considerável. Essa afetação pode aumentar ou diminuir a potência de vida dos corpos no mundo, como também, na dança.

Spinoza se debruçou sobre o estudo dos afetos direcionados aos corpos (humanos) e a capacidade de serem afetados por seu entorno, não só por outros corpos, mas também, por coisas, imagens, objetos, etc. Este é um argumento específico e pontual apresentado no Livro *Ética* (2016). Assim, as articulações propostas, nessa pesquisa, se encarregam de expor aproximações teóricas para se pensar na dança como um “[...] fluxo de imagens.” (BITTENCOURT, 2012, p. 81), que se coafetam.

Neste sentido é que a vulnerabilidade como estratégia de composição ocorre, pois põe o corpo-carne em exposição: suas fragilidades, sua capacidade de afetação. Isso porque há coafetação entre “o fora” e “o dentro”, ou seja, no próprio corpo ao dançar e nas relações com o público porque a *potência* é uma capacidade que se estabelece pela relação entre os corpos.

Sem dúvida, um ser finito não existe pela sua própria [...] potência, mas em virtude de uma causa externa. Ele também não deixa de ter uma potência que lhe é própria, embora essa potência seja necessariamente efetuada sob a ação de coisas exteriores. (DELEUZE, 2017, p. 97).

O corpo ao dançar, afeta o seu entorno e também é afetado por ele e, esse poder de afetação é atribuído, com efeito, à potência dos outros corpos em relação à sua potência de ser afetado. Cabe ao corpo que dança estabelecer lógicas de fazer que primem pelo risco como premissa para que as ocorrências entre os corpos sejam estabelecidas. Estas ocorrências se dão a ver pelas imagens dos corpos ao dançar que se enunciam pela vulnerabilidade instaurada.

Neste jogo, a afetação dos corpos se apresenta como uma condição do corpo que dança em relação aos outros corpos do contexto. Ao dançar, o corpo anuncia em seus movimentos, estratégias que expõem a carne, para lançar-se ao risco enquanto possibilidade: tanto de afetação, quanto da instauração de questões que surgem pelo risco, pela dúvida, pela indagação, que resvalam um certo posicionamento de fazer dança.

Cabe esclarecer, que este tipo de fazer, que expõe: o corpo-carne, não está associado diretamente a uma organização de sobreposição de movimentos, e, sim, a uma estruturação que se configura tendo a vulnerabilidade como princípio de um tipo específico de dança. Associa-se, aos questionamentos apontados no corpo, como forma de se dar a ver, sobretudo: a sua capacidade de exposição, sua potência de ação e, portanto, de coafetação como aspecto inerente desse tipo de feitura que põe

em questão a própria dança que se anuncia. Que também deixa acontecer e lida com o devir, e, por isso, denuncia no corpo a fragilidade e que por ela também é exposto.

É uma dança que se faz onde sopros e semânticas trafegam em outros modos de existência, o que gera certa dificuldade para descrevê-la, já que é necessário mudar de percepções e acolher novos paradigmas para explicá-la. Há uma questão séria na descrição, porque esse tipo de fazer não cabe mais nos discursos habituais sobre dança. É uma dança que esgarça, que implode sem se assemelhar ao que se dá a ver como ideia de manifestação fenomenológica e de identidade visível. Não é a autoria panfletária que está em jogo, mas a vulnerabilidade como algo onde o corpo sempre está incipiente e jamais na completude. E assim, se faz no risco...

Parece pertinente trazer para esta discussão, o que André Lepecki aponta no livro *Exaurir a dança: performance e política do movimento* (2017), quanto a questão de um corpo interventivo, uma espécie de intensificação que se dá no corpo. Seus argumentos vêm a propósito, pois têm surgido um modo de compor em dança que repensa o que seria “uma política intensiva de movimento.” (LEPECKI, 2017, p. 16-17). *Exaurir a dança*, para Lepecki:

[...] não significa acabar com a dança, acabar com o dançar, mas sim identificar de que modo vários coreógrafos e dançarinos, por via da dança, acharam fundamental detonar uma certa ideia ou imagem de dança que bloqueava o seu devir enquanto arte pois a obrigava, aliás a condenava, a um agito sem fim. Esse agito impedia a efetivação das promessas políticas, estéticas, teóricas e afetivas de uma dança que se interessava também por se tornar agente de intensificação do seu campo interventivo. (LEPECKI, 2017, p. 16).

*Exaurir a dança*, como diz o autor, não se trata de destruí-la, mas construí-la na percepção de que há outras maneiras de se pensar o corpo em sua ação em dança e, que são legítimas e promovem reflexões para se pensar a dança nos dias atuais. É o que poderíamos descrever de *curto-circuito* na dança, pois,

ela curto-circuita o tempo de modo a reconsiderar toda a relação entre (os) movimentos (dos) vivos e (os) movimentos (dos) mortos. Este curto-circuito, pode não ser ainda uma política do movimento: mas é certamente o ato que dança. (LEPECKI, 2017, p. 18).

O campo interventivo apontado por Lepecki permite uma articulação para se pensar a intensificação do mesmo em sua capacidade de afetação e principalmente nas instaurações de questões que ocorrem pela intervenção do ordinário, do habitual,

já que esta dança lida com estratégias de feitura que potencializam afetos, através de imagens que indiciam que o que está em jogo é a vulnerabilidade no campo apresentação. É escolha compositiva, mesmo!

É importante esclarecer, que posteriormente serão apresentadas algumas danças cuja vulnerabilidade se instaura em suas feitura e que são identificadas nessa pesquisa, onde o mote da problematização do corpo que dança se encontra na capacidade de exposição da própria carne.

É nesse sentido que o risco assume uma importância significativa percebida no trabalho desses coreógrafos: o risco associado a uma escolha para a feitura, como elemento compositivo que imprime paradoxalmente a incerteza dos acontecimentos no ato da apresentação. Assim, a ocorrência acometida neste tipo de fazer, se estabelece, portanto, no risco como condição do próprio fazer, como estratégia revelada no corpo. São modos de expor o corpo em sua vulnerabilidade, como estratégia compositiva.

Carne que é corpo que é dança, que é exposta. Vulnerabilidade como imagem do corpo que dança. E assim, o corpo, ao propor-se exposto, exhibe suas imagens geradas enquanto potência de afetação e, o risco neste tipo de fazer torna-se a ignição para as ocorrências que surgem. Porque surgem como possibilidade de intensificação das questões apontadas no corpo ao dançar.

Vale ressaltar que, perceber a vulnerabilidade como uma estratégia na feitura em algumas danças não implica em dizer que outros modos de fazer dança estão associados à julgamentos como fortes e inabaláveis. O que importa nesta pesquisa, é atentar para um tipo de dança que se constrói na vulnerabilidade tendo o risco como premissa de suas ocorrências. Não é a vulnerabilidade como possibilidade de ocorrência nas relações de um modo geral, mas a vulnerabilidade como condição de um fazer/dizer de dança.

A dança coloca em cena corpos em movimento que produzem significados e estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção. As maneiras como esses corpos organizam as ideias e as expõem é de fundamental importância para a proposição que entende o corpo que dança como indissociável do contexto onde apresenta suas propostas. Indispensável também é o jeito como a dança observa e tem observado seu fazer. (SETENTA, 2008, p.11).

E ainda:

Dançar, dançar, dançar. A cada movimento o corpo expõe configurações e reconfigurações que organizam-se espaço-temporalmente e provocam inúmeras percepções. Em algumas oportunidades essas percepções se dão no imediato contato com o fazer artístico – como uma fala que se reconhece. Em outras, a percepção se dá como que uma fala em eco, que se repete e vêm se encostar aos poucos, promovendo outros conhecimentos, outras percepções. A familiaridade da fala enunciada dependerá de como se permite dela se aproximar. (SETENTA, 2008, p. 11).

Perceber a vulnerabilidade como uma estratégia de composição em dança, adotada por alguns coreógrafos em suas criações e composições, serve para pôr em questionamento o corpo ao dançar e a dança que se faz. Então, tem como premissa algumas características a exemplo do risco, da dúvida e da incerteza.

Uma dança que não exclui a incerteza como construtora de sua configuração não está isenta de sofrer riscos. Nas situações de riscos não há uma previsão absoluta sobre qual solução de complexidade que o corpo irá tomar. (SIEDLER, 2011, p. 94).

A vulnerabilidade ocorre, portanto, na necessidade de expor as fragilidades do corpo por meio do risco instaurado em seu fazer de dança e, com isso, se imprime como uma tática de afetação.

**Pausa despretensiva**

Buracos no corpo. Na relação que é estabelecida do próprio corpo ao dançar. Buracos na relação com o corpo outro, que não deixa de ser importante. Buraco cheio de sentido e perspectivas de pensar outros, que estabelecem limites que transbordam, sobram, vazam. O que são os buracos? Buracos onde não há necessidade de soluções ou respostas. Buracos como modos de composição.

Ireno Junior e Adriana Bittencourt



## **CAPÍTULO II**

### **VULNERABILIDADE, FRAGILIDADE E POTÊNCIA**

## 2.1 A fragilidade do corpo como condição de potência

O corpo está a todo instante vulnerável a algo, uma vez que não tem absoluto controle sobre os contextos<sup>6</sup> com os quais se relaciona. Tal vulnerabilidade pode decorrer de questões propriamente físicas, emocionais e, até, psicológicas, podendo gerar crises em muitos casos. Nesse sentido é que a dança que se aposta, não se afasta da exposição de apresentar a crise como um dos aspectos da fragilidade no corpo. “Crises são fundamentais para a permanência, já que promovem a mudança de antigas soluções e de arranjos anteriores que não subsidiam as novas ocorrências.” (BITTENCOURT, 2014, p. 150). E, assim, a fragilidade pode ser assumida como uma condição do corpo.

Um nada nos fere e até mesmo nos mata. Acidente doença brutal, bomba dentro do metrô, uma guerra, uma bala perdida, um carro que derrapa ou que explode no meio da multidão, um degolador, um curto-circuito, uma cascavel, um passo em falso, tudo pode ser fatal. Inocentes morrem de uma picada de abelha, de uma queda na escada, de um excesso de raiva, de um espirro. Morremos, também, durante o sono se nosso coração parar. (CARRIÈRE, 2007, p. 11).

- Uma palavra, um gesto, um sopro e até mesmo a falta dele...

No entanto, o corpo nega sua condição de frágil ao tentar ser somente força, o que é um equívoco, já que o corpo nasce “com a etiqueta frágil” e, portanto, não é inabalável, nada é continuamente dureza. (CARRIÈRE, 2007, p. 11). Muda, remuda, se desloca, se transforma, porque a fragilidade sendo também uma de suas características, auxilia na percepção de que não há prontidão para todas as ocorrências. Dessa maneira, a fragilidade exposta no corpo, na cena, torna-se condição de potência.

- Veja se estamos viajando...

A fragilidade se apresenta quando o corpo não controla possíveis ameaças ou quando não sabe lidar com as mesmas. Contudo, há um tipo de fragilidade a qual o corpo se submete quando se propõe a demonstrar somente a força, no sentido de invencível e cegamente produtivo, o que acarreta uma tentativa incessante de ser inabalável e de primar esta ideia. “Fazemos de tudo para ficarmos fortes, invencíveis,

---

<sup>6</sup> “O contexto não é um recipiente povoado por coisas que o conformam; o contexto está sempre mudando, porque o conjunto de coisas que o forma também se transforma. As atualizações são contínuas, articulatórias e descentradas, uma vez que o trânsito permanente instabiliza as noções de dentro e fora. Assim, o contexto e tudo o que o forma passa a ser lido como estados transitórios, em um fluxo permanente de mudanças.” (KATZ, 2010, p.21).

como super-heróis. Mas somos mortais, expostos diariamente a perigos [...], dos quais fazemos de tudo para esquecer.”<sup>7</sup> O anti-herói é o avesso do previsível, da certeza e da completude.

O anti-herói é a própria carne expressa na *fala*<sup>8</sup> da cena, dizendo: minha pele não é inflexível como um cristal, sou fluxo<sup>9</sup>, por isso o medo, e sou cristal. “Os corpos compõem textos, falas que se constroem para serem percebidas e reconhecidas.” (SETENTA, 2008, p. 32).

Assim é um corpo vulnerável que se assume como potência de vida. E o sentido de vulnerabilidade na dança pode ser associado à fragilidade, pois o corpo está continuamente tentando sobreviver, o que implica em lutar continuamente para não desvanecer. Em sua ação de dançar assume a tentativa de se jogar no risco constante, pela necessidade de se descobrir: de se assumir frágil ao mesmo tempo em que se expõe. Transparece e possibilita a percepção das suas próprias fragilidades.

O que faz a fraqueza do forte é que ele se esforça para perseverar, e mesmo aumentar, sua vulnerabilidade, controlando seu grau de exposição às feridas do fora; se protegendo das agressões mais grosseiras, ele pode se abrir às feridas mais sutis. (LAPOUJADE, 2002, p. 8).

Vale destacar que a fragilidade na composição não só é posicionamento, mas sobretudo, “pensamento” que se configura como dança, pois sua tessitura se materializa nessa condição. É o corpo assumindo a potência pela fragilidade no fazer da dança, pois evidencia suas próprias incompletudes, o que indica que está à mercê dos riscos que podem acontecer durante sua ação de dançar.

Para aprofundamento, será utilizada a seguinte metáfora como modo de esclarecer o que se propõe: *corpo que se quebra ao dançar*. Talvez seja preciso pensar em quebrar o corpo para que se instaure outras maneiras de lidar com o

---

<sup>7</sup> Trecho retirado da orelha do livro *Fragilidade*, de Jean – Claude Carrière.

<sup>8</sup> “A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação. É uma fala que não é totalmente livre e configura-se através da operação de regulação determinada pela relação com o social. Para Butler (2000), o ato de fala está relacionado ao corpo e também à linguagem. A força do ato de fala numa relação corpórea comunica-se através do fazer. Um fazerdizer que não ‘comunica’ apenas uma ideia, mas ‘realiza’ a própria mensagem que comunica.” (SETENTA, 2008, p. 3).

<sup>9</sup> “A percepção de corpo em fluxo permanente de transformação e agindo num processo de construção de diferenças traz como questão que aquilo a que se denomina corpo é sempre um estado provisório de negociações com o que habitualmente se denomina de mundo interno e externo, e que atua de modo circunstancial. Não há um resultado único nem último.” (SETENTA, 2008, p. 39).

mesmo e haja outras possibilidades de ser afetado, já que este trabalho assevera uma estratégia compositiva que navega na vulnerabilidade pela necessidade dos encontros não previsíveis com os outros corpos. Então, é justamente a partir da ilusão de ser um super-herói, um corpo blindado, que este mesmo corpo estremece e desorganiza suas estruturas, já que aposta na tessitura de um corpo desnudado, aberto a.

Com efeito, a fragilidade pode ser dançada como um ato que transforma velhos conceitos, minando e fazendo explodir a ideia de infalibilidade do corpo, já que nenhum corpo sustenta o peso de ser inabalável. A dança, na qual a imagem do corpo é vulnerável, indicia sua existência por muitas quebras. É neste sentido que é preciso quebrar para construir de um outro jeito. Uma dança onde as quebras se tornam visíveis.

O super-herói é a síndrome de um corpo aço que se enraíza na ideia, no simbólico e ralenta pela resistência o tempo da transformação. E na dança, não deixa de ser alimentado pela ideia de um corpo de outra natureza, do artista. Mas eis que essa dança é carne, é... o que é; não simula. Mas se houver “poesia”, é por aí, mesmo.

[...] seu gesto é supremo. É o clímax da sua vida. No momento preciso em que um indivíduo encontra sua densidade, coerência e toda sua força, ele se faz explodir em mil pedaços no meio dos seus como um vaso de porcelana. Seu caminho o conduz a isso. No momento em que se sente mais forte é que ele se destrói. É de fato para se destruir que tem necessidade dessa força. (CARRIÈRE, 2007, p. 172).

Tais reflexões de Carrière são dirigidas ao corpo que se quebra, literalmente, revelando sua força e sua necessidade de destruição. No entanto, por mais que essa gestualidade (ação) extrema indique uma potência do corpo, se encontra em um contexto muito específico de seu ápice. Aqui, convém lidar com o sentido abstrato de uma dança que é movida pela vulnerabilidade e a fragilidade, então, a quebra, torna-se o meio de sua expressão. E, de maneira alguma, essa ação deve ser entendida como quebrar-se ou destruir-se de fato. Embora ocorram danças, performances, que se utilizam dessas ações. Mas a fragilidade no corpo, que interessa, se dá como potência, já que “ser forte consiste primeiro em estar à altura de sua fraqueza.” (LAPOUJADE, 2002, p. 8).

Como seria, então, estar à altura da fraqueza na ação de dançar?

Em dança, quando o corpo se mostra frágil em seu fazer, sua força está ao abrir-se às feridas da sua carne frente à sua *condição*<sup>10</sup> de existente no mundo, pois “o impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante.” (ARENDRT, 2007, p. 17).

A dança permite questionar a fragilidade do corpo à nível de intensidade na carne, pois possibilita enunciar a fragilidade enquanto potência de criação, já que, de modo geral, “[...] o ato de criação tem, constitutivamente, relação com a liberação de uma potência.” (AGAMBEN, 2018, p. 62). É possível dizer que, a fragilidade enunciada nas entranhas da carne libera potência, já que se vincula a um ato de criação em dança.

Ao dançar, o corpo pode se quebrar, assumindo outras lógicas de pensamento e regras durante o compor, ao exemplo de se permitir o devir provocado pelo risco. Não se trata de defender o risco como sinônimo de fragilidade, mas de perceber que no momento em que um corpo se assume frágil durante a composição da dança, o risco se apresenta como um aspecto da mesma. Não há um sem o outro neste modo de fazer dança.

É nesse sentido que ao dançar, o corpo assume o risco da imprevisibilidade dos encontros, como uma possibilidade de se jogar no vazio das suas próprias incompletudes, apontando a fragilidade em sua tessitura compositiva.

Nesta perspectiva, esta dança potencializa a vulnerabilidade que é atuante em seu fazer. Do corpo ao ato de dança. Da dança às relações, aos encontros. É uma dança que se faz na relação e na potência dos encontros.

Acredito, porém, que a potência que o ato de criação libera deve ser uma potência interna ao próprio ato, como interno a este deve ser também o ato de resistência. Só assim a relação entre resistência e criação e entre criação e potência se tornam compreensíveis. (AGAMBEN, 2018, p. 62).

---

<sup>10</sup> “Para evitar mal-entendidos: a condição humana não é o mesmo que a natureza humana e a soma total das atividades e capacidades humanas que correspondem à condição humana não constitui algo equivalente à natureza humana. Pois nem aquelas que discutimos neste livro nem as que deixamos de mencionar, como o pensamento e a razão, e nem mesmo mais meticulosa enumeração de todas elas, constituem características essenciais da existência humana no sentido de que, sem elas, essa existência deixaria de ser humana. A mudança mais radical da condição humana que podemos imaginar seria uma emigração dos homens da Terra para algum outro planeta. Tal evento, já não inteiramente impossível, implicaria que o homem teria de viver sob condições produzidas por ele mesmo, radicalmente diferentes daquelas que a Terra lhe oferece. O trabalho, a obra, a ação e, na verdade, mesmo o pensamento, como o conhecemos, deixariam de ter sentido. No entanto, até esses hipotéticos viajares da Terra ainda seriam humanos; mas a única afirmativa que poderíamos fazer quanto à sua “natureza” é que são ainda seres condicionados, embora sua condição seja agora, em grande parte, produzida por eles mesmos.” (ARENDRT, 2007, p. 17-18).

É preciso fragmentar na tentativa de fazer emergir da carne a potência da própria vida. Ser frágil como um corpo que se despedaça, que se transforma em cacos de existência para fazer emergir potência. Esse corpo que dança em “quebras” assume sua vulnerabilidade como estratégia de potência.

**Pausa desprentensiosa**

É preciso ter a coragem de estar investindo no desejo, próprio da natureza do corpo, mesmo que esgotado de tudo aquilo que subtrai o corpo e sua vida (as certezas que engessam, a superprodução do corpo e tantas outras coisas) às lógicas de invulnerabilidade.

Quando é que se deixa de ser artista da dança? Quando estamos dormindo? Quando não estamos no estúdio? Quando não estamos nos apresentando? Quando estamos numa mesa de bar? Quando não falamos sobre dança? Onde está a dança? E o que significa isso tudo? É em referência à citação anterior. É só algo solto no meio de tudo. Só não pode dizer que beber uma cerveja é a mesma coisa de dançar, embora possa dançar bebendo uma...

Ireno Junior e Adriana Bittencourt

Essa dança que aposta na vulnerabilidade conta com o momento, com o “agora”. O corpo se faz dançando, duvidando e questionando. Uma dança por fazer, se fazendo. É o corpo que está em processo constante questionando sua existência, numa espécie de pulsão da própria vida.

A força vital (ROLNIK, 2018) do corpo ao dançar pulsa em sua condição de vulnerável, fazendo emanar, mesmo que por instantes, o desejo que o move para descobrir e desnudar outras formas de ser-estar no “mundo”. E emana sua potência de criação e de encontros com outros corpos. Como numa espécie “[...] de corte sendo feito na superfície topológico-relacional de um mundo, no qual operam-se as ações do desejo.” (ROLNIK, 2018, p. 59).

Pois bem, essa política do desejo, é própria de uma subjetividade que habita o paradoxo entre suas duas experiências simultâneas, como sujeito e fordo-sujeito. Uma subjetividade que consegue sustentar-se na tensão entre as forças que delas emanam, as quais desencadeiam os dois movimentos paradoxais que constituem o inconsciente pulsional. E que logra igualmente de manter-se alerta aos efeitos dos novos diagramas de forças, gerados na experiência intensiva de novos encontros e tolera as turbulências que tais encontros provocam em sua experiência como sujeito [...]. (ROLNIK, 2018, p. 60).

A dança de um corpo vulnerável se impõe na tentativa incessante de denunciar fragilidades via força vital, que “em cada espécie viva tem características específicas. Freud<sup>11</sup> atribuiu-lhe o nome de ‘pulsão’ nos humanos para qualificar sua particularidade em nossa espécie e distingui-la de ‘instinto’.” (ROLNIK, 2018, p. 104).

No momento em que um corpo dança, estando vulnerável, suas ações estão abertas ao risco como premissa para que ela se faça na tessitura do enquanto, já que “[...] o risco é sempre uma condição de criação para o corpo.” (BITTENCOURT, 2018, p. 116). Este jeito de fazer é em si, um risco, porque questiona o que o corpo vai sugerindo ao mesmo tempo que vai resolvendo e duvidando da dança que vai se fazendo - no ato de dançar. Pela dúvida, o ato de potência se divulga como criação. É para “se dar a ver”- dar visibilidade, mostrar às fragilidades do corpo e da dança. Por que, não? Se “neste processo que vai desde a potência, o ato até o pensamento, procedimento que ocorre consecutivamente como uma onda sígnica, emerge a Dança.” (BITTENCOURT, 2001, p. 59).

---

<sup>11</sup> Não temos a intenção de adentrar na Teoria Freudiana. Tal uso é emprestado para esclarecer o sentido de pulsão nessa pesquisa, a partir dos entendimentos propostos por Suely Rolnik.



A dança relevante para este trabalho prima exatamente em visitar e despontar a fragilidade do corpo e não o contrário: um corpo virtuoso, perfeito, de aço etc. Não há simulações vinculadas a superações, mas a premissa de que a fragilidade é inerente ao corpo e, nesta dança, é por ela que a mesma se transforma em potência.

**Pausa desprentensiosa**

Jogar-se rumo ao chão...

Falta...

Dança que sempre falta...

Quando o chão lhe falta os pés...

Ireno Junior e Adriana Bittencourt

Falar de fragilidade permite pensar, nesta pesquisa, no sentido de ambivalência, uma vez que o corpo sai da condição de fraqueza para a de potência, pois anuncia uma característica estritamente da carne: carne que fere, que é ferida, que é suscetível a. É um corpo que se permite pulsar, solicitando aproximação entre e dos outros corpos presentes para a compor a dança, naquele mesmo interim. E assim, se apresenta como potência de criação.

Nesta dança a premissa é afetar e ser afetado. Esse fluxo de afetos na dança que vai acontecendo elucida suas fragmentações em forma de fragilidade. Os afetos que atravessam o corpo que dança se materializam nas imagens lançadas em seu fazer.

A dança que interessa a esta pesquisa, acontece no corpo em seu fazer compositivo e proporciona a intensificação das afetações. A partir das quais pode-se afirmar que essa dança é um acontecimento, pois “o corpo é feito de acontecimentos” (BITTENCOURT, 2012, p. 35), e gera uma dinâmica incessante de afetos que, também, são questionados à medida que se apresentam compondo a dança.

É nesse sentido que, na dança, é importante ter a consciência<sup>12</sup> de que o corpo em sua natureza é frágil, não só porque existem coisas que podem desintegrá-lo ou fazê-lo morrer, mas que podem afetá-lo fortemente, modificando-o aumentando ou diminuindo a sua potência de vida.

---

<sup>12</sup> “A consciência, de fato, é a chave para que se coloque sob escrutínio uma vida, seja isso bom ou mau; é o bilhete de ingresso, nossa iniciação em saber tudo sobre fome, sede, sexo, lágrimas, riso, prazer, intuição, o fluxo de imagens que denominamos pensamento, os sentimentos, as palavras, as histórias, as crenças, a música e a poesia, a felicidade e o êxtase. Em seu nível mais simples e mais elementar, a consciência permite-nos reconhecer um impulso irresistível para permanecer vivos e cultivar o interesse pelo self. Em seu nível mais complexo e elaborado, a consciência ajuda-nos a cultivar um interesse por outras pessoas e a aperfeiçoar a arte de viver.” (DAMÁSIO, 2000, p. 21-22).

De fato, ter consciência da fragilidade do corpo o aproxima da própria realidade e das suas relações, já que a fragilidade é uma condição, não incapacitante, mas passível de transforma-se em potência.

No começo tudo se camufla e se dissimula. O real se esconde e, provavelmente, há muito tempo. Não há realidade do mundo, que algum deus teria maquiado por conta de nós, e cuja complexidade vamos interpretando passo a passo, mas nossa própria realidade, o que nós somos e o que nós seremos. Nossa imperfeição, de início insuspeitada é dura de engolir, quando chega a hora. Quando a descobrimos, pouco a pouco, nós a dissimulamos como um segredo inconfessável. Calamos as insídias que sentimos em nós. Não queremos admiti-las, nem mesmo conhecê-las. Nós a negamos, a ponto de enlouquecermos, por vezes. (CARRIÈRE, 2007, p. 13).

O tipo de fazer, aqui proposto, se atrela aos questionamentos apontados no corpo ao dançar e à possibilidade de afetar e de ser afetado. Assim, a fragilidade pode assumir seu sentido de característica do corpo para refletir a vulnerabilidade como uma estratégia de composição em dança.

A vulnerabilidade nesse tipo de feitura não acontece de maneira despercebida. Ela é o como, a estratégia, o posicionamento, a escolha do corpo que dança como potência de afetação.

Seja qual for esse algo, o que conta é que ele carregue consigo a pulsação intensiva dos novos modos de ver e sentir- que se produziram na teia de relações entre os corpos e que habitam cada um deles singularmente-, de modo a torná-los sensíveis, promovendo desvios na superfície do mundo. (ROLNIK, 2018, p. 61).

O corpo que dança não está apartado dos seus contextos de atuação. É neste sentido que a fragilidade é assumida como uma característica da vulnerabilidade no fazer desse corpo. Fragilidade que está associada ao *esgotamento* do corpo em relação aos seus contextos, pois

O esgotamento desata aquilo que nos liga ao mundo, que nos prende a ele e aos outros, que nos agarra às suas palavras e imagens, que nos conforta no interior da ilusão de inteireza (do eu, do nós, do sentido, da liberdade, do futuro) do qual já desacreditamos a tempos, mesmo continuando a eles desapegados. (PELBART, 2016, p. 50).

O corpo que dança, ao assumir sua própria fragilidade, se desprende das amarras que o enrijecem. As certezas desse corpo como uma existência inabalável caem por terra e vão de encontro ao chão. Podemos inferir que se trata de um *corpo*

que não aguenta mais<sup>13</sup>, esgotado de tudo o que lhe priva de se encontrar afetivamente com outros corpos, portanto, com a vida em potência.

[...] há uma belíssima definição beckettiana sobre o corpo, dada por David Lapoujade. Somos personagens de Beckett, para os quais já é difícil de andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda de permanecer sentado [...]. Mesmo nas situações cada vez mais elementares que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder [...]. (PELBART, 2016, p. 31).

Ora, não se pode deixar de pensar na recusa em admitir o esgotamento, já que há um tipo de mantra cultural que se apoia na valorização da *produtividade*<sup>14</sup> incessante, onde não se permite o cansaço. “O sujeito de desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da obediência.” (HAN, 2005, p. 25).

É importante ressaltar que o esgotamento não é uma representatividade - algo que se coloca na cena - mas a aparência de um corpo esgotado. Deste modo, a fragilidade nada tem a ver com a impossibilidade de prosseguir, pois deve ser compreendida, na dança, como um estado de resistência a tudo que coíbe o corpo. Corpo que precisa esgotar.

Diremo-nos, talvez, que não aguentar mais é o signo de que não resistiremos por muito mais tempo. Ao contrário, se como dissemos, é desde sempre e para sempre que não aguentamos mais, se é desde sempre e para sempre que resistimos, então esta resistência é um profundo fortalecimento a constante de um limite ou de um “último nível”. (LAPOUJADE, 2002, p. 4).

Neste sentido, “é preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas: sua factibilidade.” (PELBART, 2016, p. 32).

[...] um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons e as palavras cortantes – um corpo é primeiramente encontro com outros corpos, poder de ser afetado. Mas não por tudo e nem de qualquer maneira, como quem deglute e vomita tudo, com seu estômago fenomenal, na pura indiferença de quem nada abala. Como então preservar a capacidade de ser afetado senão através de uma

<sup>13</sup> LAPOUJADE, David. **O corpo que não aguenta mais**. In: Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 81-90.

<sup>14</sup> “A mudança de paradigma da sociedade disciplinar para a sociedade de desempenho aponta para a continuidade de um nível. Já habita, naturalmente, o inconsciente social, o desejo de maximizar a produção. A partir de determinado ponto da produtividade, a técnica disciplinar ou o esquema negativo da proibição se choca rapidamente com seus limites. Para elevar a produtividade, o paradigma da disciplina é substituído pelo paradigma do desempenho ou pelo esquema positivo do poder, pois a partir de um determinado nível de produtividade, a negatividade da proibição tem um efeito de bloqueio, impedindo um maior crescimento. A positividade do poder é hem mais eficiente que a negatividade do dever. Assim o inconsciente social do dever troca de registro para o registro do poder.” (HAN, 2015, p. 25).

permeabilidade, uma passividade, até mesmo uma fraqueza? E como ter a força de estar à altura da nossa fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força? (PELBART, 2016, p. 32).

Dar a ver à fragilidade do corpo, em dança, é uma provocação necessária, uma vez que o corpo se apresenta dançando tem como predicativo a exposição do que não é dito como “normal”. Então, exteriorizar o que é próprio do corpo é desabrigar clichês e estéticas recorrentes que se legitimam como necessárias ao desconsiderar outras formas de fazer dança. A fragilidade, portanto, passa a ser entendida como aspecto da realidade do corpo e da dança.

O que poderia ainda sacudir-nos de tal estado de letargia, lassidão, esgotamento? Há uma belíssima definição beckettiana sobre o corpo, dada por David Lapoujade. “O corpo é aquele que não aguenta mais”. Mas, pergunta o autor, o que é que o corpo não aguenta mais? Ele não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro. Em primeiro lugar, o adestramento civilizatório que por milênios abateu-se sobre ele, como Nietzsche o mostrou exemplarmente em *Para a Genealogia da Moral*, ou mais recentemente Norbert Elias, ao descrever de que modo o que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos, movimentos... Em segundo lugar, o que o corpo não aguenta mais é a docilização que lhe foi imposta pelas disciplinas, nas fábricas, nas escolas, no exército, nas prisões, nos hospitais, pela máquina panóptica... E por último, tendo em vista o que dissemos há pouco, deveríamos acrescentar: o que o corpo não aguenta mais é a mutilação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática do corpo, o entorpecimento sensorial que esse contexto anestésico lhe inflige... Em suma, e num sentido muito amplo, o que o corpo não aguenta mais é a mortificação sobrevivencialista, seja no estado de exceção, seja na banalidade cotidiana. O “muçulmano”, o “ciberzumbi”, o “corpo-espetáculo” e “a gorda saúde”, “bloom”, por extremas que pareçam suas diferenças, ressoam no efeito anestésico e narcótico, configurando a impermeabilidade de um “corpo blindado” em condições de niilismo terminal. (PELBART, 2008, p. 11 - 12).

O corpo que dança na intenção de ativar sua fragilidade, sugere uma abertura no que tange a imprevisibilidade, uma vez que não há como controlar os efeitos causados pelas imagens de um corpo que se apresenta como frágil. A impossibilidade de controle ocorre tanto para o corpo que dança, quanto para o corpo que vê, já que não se pode medir as ações que se estabelecem por essas relações.

Imagem no corpo é sempre uma ação que desliza pela instabilidade dos ajustes que enfrenta para se tornar uma presentidade. Quando se fala em imagem, há que se levar em conta, sobretudo, o movimento presente nas ações do corpo. (BITTENCOURT, 2009, p. 2).

Nesse modo de fazer, a vulnerabilidade se apresenta pelas *imagens que são corpo e no corpo que são imagens*<sup>15</sup> e, que possuem significados e afetos que são produzidos neste fazer. Neste sentido, a noção de vulnerabilidade pode ser percebida pela instauração de questionamentos no corpo, por meio das imagens que surgem ao dançar. A fragilidade indicia a vulnerabilidade como estratégia da dança que se apresenta.

A dança, nesse caso, é um “lugar” potente que dá a ver às fragilidades do corpo. Portanto, à medida que um corpo se coloca em cena através das possibilidades de afetar e ser afetado, se faz necessário refletir a noção de vulnerabilidade como estratégia e princípio de composição em dança. A partir disto, estratégias do corpo que dança são importantes para esse processo.

Ao descobrir o poder da fragilidade, ao reconhecê-la dentro de nós, vivemos melhor. A intenção não é meramente saborear cada instante da existência, mas procurar a fenda pela qual podemos atingir a vulnerabilidade de cada um. Sendo frágeis, podemos renunciar às pretensões, deixar cair as máscaras que enfeitam nossos rostos e espíritos.<sup>16</sup>

## 2.2 A potência da impotência no fazer da dança

Na tentativa incessante de dar continuidade à descrição de um tipo de fazer, é possível pensar em algumas características que permitem a vulnerabilidade no corpo, como: fragilidade, dúvida, esgotamento, e explicá-la, “ao pé da letra”, não é o foco. A tentativa, aqui, é apontar o que promove potência. A potência desse corpo que dança está na sua afetabilidade, na sua fragilidade e no seu modo de existir enquanto está dançando. É uma dança aberta às possibilidades porque não lida com acordos fechados em seu fazer. É, justamente, nesta abertura, que a força do corpo se apresenta.

A composição que se faz, assumindo a fragilidade como potência do corpo, elucidando um corpo vulnerável, pode ser entendida como acontecimento na dança que se faz. Pois, como aponta Bittencourt (2012, p. 14) “o corpo é um ‘desenrolar de

---

<sup>15</sup> “Corpos são imagens que são corpos, já que tanto um estímulo interno quanto um estímulo externo produzem ideias que recaem em um estado de presteza de ajustes constantes. Como são sempre provisórios, pois se efetivam em tempo real, suas imagens se autorregulam dissipativa e permanentemente, apresentando-se em estados metaestáveis. Os acordos são incessantes e transitórios, mas o mecanismo que possibilita sua realização é permanente: um movimento contínuo de prontidão. Por isso, as imagens-ideias de um determinado corpo pronunciam conceitos; semântica exposta em forma de significados, ainda que circunstanciados.” (BITTENCOURT, 2012, p. 58).

<sup>16</sup> Trecho retirado da orelha do livro *Fragilidade*, de Jean – Claude Carrière.

acontecimentos' e sua materialidade é, também, de outra natureza: energia e fluxos. Imagens no corpo são acontecimentos em fluxo". Assim, esse fazer se instaura como um acontecimento exposto no corpo ao dançar a partir de questões que provocam e se materializam como dança. Se instauram na "situação" (BRITTO, 2011, p. 6). promovida em seu contexto de apresentação, já que a vulnerabilidade como estratégia de composição em dança requer um corpo que duvida a todo instante e ao duvidar abre espaço para ser afetado em seu ato de dança, em seu ato de criação.

A situação coreográfica, assim concebida como um ambiente que tanto promove quanto está implicado nos processos interativos geradores de sentido, é um ambiente que atua não apenas como co-fator de configuração do padrão de comportamento circunstancial de seus participantes, mas inclusive como condição de continuidade do próprio regime de funcionamento que contribui para formular. (BRITTO, 2011, p. 8).

O *modo de existência*<sup>17</sup> que um corpo que dança pode instaurar enquanto está dançando salienta sua intensidade para questionar a fragilidade em seu fazer. Em outras palavras, o corpo expõe sua fragilidade e a usa para levantar questionamentos na tessitura da dança que faz, como estratégia de composição.

No momento em que o corpo dança suas próprias fragilidades, as mesmas se anunciam como potência de criação, assumindo, assim, um outro aspecto, diferente da fragilidade como falta de força.

O corpo está sempre atrelado às questões que envolvem sua própria condição de frágil no mundo e à possibilidade de fazer surgir uma força improvável e incerta. Essa força surge da pulsão da própria vida, do desejo de continuar. Não seria, então, um modo de perceber a própria *impotência*<sup>18</sup> e *fragilidade* como ignição para perceber transformá-las em potência?

---

<sup>17</sup> "De fato essa expressão parece se referir ora a uma *maneira de viver* dos ditos humanos (por exemplo, modo ativo ou reativo, nobre ou vulgar, afirmativo ou negativo, cheio ou vazio, majoritário ou minoritário), ora aos modos de existir dos seres com os quais esses mesmos humanos têm um comércio íntimo (seres fenomênicos, solitudinários, virtuais, invisíveis, possíveis, ou, para usar uma outra série, espíritos deuses, animais, plantas, forças, etc. Se tal ambiguidade é inevitável não há como separá-los, as *maneiras de viver* dos humanos são indissociáveis dos *planos de existência* com os quais convivem (e ambos podem ser chamados de *modos de existência*) assim como a vida é inseparável é inseparável da *forma-de-vida* e *uma vida* é inseparável de suas variações. É possível que o capitalismo, ou o biopoder, ou o eurocentrismo ou nossa ontologia caduca, apostem precisamente numa cisão entre elas, interferindo assim na *possibilidade mesma* de outras maneiras de viver, assim como investem na maquinação, monitoramento e rentabilização de certos *planos de existência* (para ficar num exemplo "infantil", a produção crescente de jogos eletrônicos e sua onipresença na vida infantil e adulta). Na contramão dessa tendência, seria preciso fazer-se o advogado dos modos de existência que "não existem" (aos nossos olhos)." (PELBART, 2016, p. 414-415).

<sup>18</sup> "Somente a potência que pode tanto a potência quanto a impotência, é então, a potência suprema. Se toda potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser, a passagem ao ato só pode ocorrer transportando-se para o ato da própria potência-de-não. Isso significa que, embora a todo

Para esclarecer este questionamento, há de se levar em consideração que a potência é da natureza de todo corpo, “ela é intrínseca ao ser, tanto quanto sua impotência.” (ANDRADE, 2017, p. 208). O que importa nessa pesquisa é o que essa potência pode produzir enquanto ato, ou capacidade de ação.

O ato de paragem, por exemplo, pode ser apontado como uma estratégia de não-ação, em dança, mas que faz perceber o movimento em uma outra lógica. Assim, “a paragem talvez seja um ato potente - um momento de parada em que toda a cena [...], e com ela toda a Modernidade, é obrigada a interrogar-se.” (ROCHA, 2010, p. 9).

A busca da in-potência frente à impotência de um já agora como exigência do ato em ação; frente à impotência da realização da potência; frente à impotência de um vir-a-ser que limpou-se da mudança - do em potencial. Um ato parado talvez seja o deter-se ali ainda um pouco mais, antes, talvez muito antes, ou logo antes, da urgência e da necessidade do movimento seguinte, este uma urgência e necessidade de uma ação que já se (nos) pôs em curso. O ato como não-ação, como anti-ação. A recusa deste deus (aristotélico) que não se move mas que se faz causa e justificativa de qualquer movimento. E se pensarmos o movimento fora do decurso intermitente de uma ação cujo motivo nos escapa na origem? De que potência fala o agir se o único lugar que nos é dado é o do sujeito que age e que, para agir, é movido por um princípio imóvel em sua inevitável natureza original? De que nos vale mover se não nos movemos senão para ajoelhar-mo-nos e confessar-mo-nos diante da exigência de que o movimento seja a justa causa de uma ação que (já) transcorre? Importa parar. Deter-mo-nos. Constituir aqui urgentemente um discurso sobre este agir que nos foi engendrado como nosso a partir de uma necessidade cuja origem ignoramos. (ROCHA, 2010, p. 10 - 11).

Para Agamben (2018, p. 65), “*adynamia*, “impotência” não significa [...] ausência de potência, mas potência-de-não (passar o ato), *dynamis me energein*”. Neste sentido, *potência-de-não* é também escolha.

A tese define a ambivalência, específica de qualquer potência humana, que em sua estrutura originária, se mantém em relação com sua própria privação e é sempre – e em relação à mesma coisa – potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer. É essa relação que, para Aristóteles, constitui a essência da potência. (AGAMBEN, 2018, p. 65).

Pode-se perceber que, quando se trata de noções como fragilidade e vulnerabilidade, seus sentidos se dão com a premissa de certa ambivalência.

Para tanto, essa dança é possibilidade de outras existências.

Quer se chame de modo de existência, possibilidade de vida, estética da existência, forma-de-vida, existência nua, o que está em jogo, sempre, é um pluralismo existencial em que diferentes seres, cada qual com sua maneira

---

pianista pertençam a necessariamente a potência de tocar e a de não tocar.” (AGAMBEN, 2018, p. 67).

de existir, em diferente grau e intensidade de existência, podem ser instaurados, mas também desinstalados, de modo tal que entre eles se dê passagens, transições, saltos, e também desfalecimentos, evaporações, esgotamentos. Existências possíveis, estados virtuais, planos invisíveis, aparições fugazes, realidades esboçadas, domínios transicionais, inter-mundos, entre-mundos – é toda uma outra gramática da existência que aí se pode conjugar. (PELBART, 2016, p. 417).

Pensando na perspectiva de poder fazer e não fazer, o corpo em dança faz da sua vulnerabilidade, da sua impotência sua potência criativa, compositiva.

O vivente, que existe na forma da potência, pode sua própria impotência, e só nesta forma possui sua própria potência. Ele pode ser e fazer, porque se mantém em relação com seu não ser e não fazer. (AGAMBEN, 2018, p. 65).

Se ao dançar o corpo enuncia uma potência-de-não, a vulnerabilidade se materializa em imagens compositivas ao questionar suas próprias escolhas: escolha de estar em risco, escolha de “dá a ver” sua fragilidade, escolha de expor o esgotamento e evidenciá-lo como quebras.

Se assumir vulnerável, é um posicionamento estratégico e não algo que se apresenta de forma *nonsense*. É o que o é, o que se tem, o que se pode.

Esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não. A potência é, portanto, um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa quanto o seu contrário, mas também contém em si uma resistência íntima e irreduzível. Se isso for verdade, devemos então ver o ato de criação como um campo de forças tensionado entre potência e impotência, poder e poder-não-agir e resistir. O homem pode ter domínio sobre sua potência e ter acesso a ela somente através da sua impotência; mas - justamente por isso - não tem de fato o domínio sobre a potência, e ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência. (AGAMBEN, 2018, p. 66 – 67).

A fragilidade é a própria existência da impotência no corpo que dança e que se transforma em potência na dança. É a quebrada, a reviravolta, a impossibilidade de expor uma solução última. Se transforma em propósitos porque mostra o corpo exposto vinculado, também, ao que não pode ser solucionado, respondido.

Eu não posso me furtar à tentação de pelo menos mencionar essa experiência que eu coordeno há dez anos, que é a Companhia Teatral Ueinzz, com ditos usuários de saúde mental. E entre alguns destes atores nós reencontramos essas posturas como que extraviadas, inumanas, disformes; rodeados de sua sombra branca, ou imersos numa espécie de zona de opacidade ofensiva. O corpo aparece aí como sinônimo de certa impotência, mas é aqui que se precisa pensar nessa virada. É dessa impotência que ele extrai uma potência superior. Como pensar conjuntamente certa impotência, e essa potência superior extraída dessa impotência? (PELBART, 2008, 63).



Corpo esgotado: frágil. Corpo esgotado: potência de não. Corpo esgotado: potência de sim. Quebras, quebras, aniquilamento: condição do corpo. Esgotamento, fragilidade, quebra. Uma dança onde o corpo descasca suas dobras.

Cabe então questionar: será que um corpo em estado de fragilidade está separado da sua potência de agir?

Como já foi apontado no início desse tópico, o corpo pode tanto na sua potência quanto na sua impotência. Assumir isso, pode acarretar uma certa dualidade. O foco não é esse, já que dividir e classificar efetuando uma polarização não condiz com a pesquisa apresentada. Não se trata da dualidade entre forte e fraco, mas a simultaneidade desses estados no corpo ao dançar. “E como ter a força de estar à altura da nossa fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força?” (PELBART, 2016, p. 32).

E até mais do que isto, é a “virada”, a mudança que ocorre na dança por essa condição de o corpo ser forte e fraco, impotente e potente. E assim, se apresenta a necessidade de criar como uma questão importante para o corpo que dança, uma vez que o mesmo enuncia a vulnerabilidade como condição dessas variações. Estar vulnerável é escolha, é possibilidade de se dar, partindo da necessidade de “[...] não efetuar-lo, não explicá-lo, não concretizá-lo, não desenvolvê-lo - mas deixar que ele repercuta, deixar-se variar.” (PELBART, 2016, p. 416-417).

Perceber a fragilidade como uma necessidade do corpo (que é carne, que é falho e que pode se *quebrar*) é um tipo de posicionamento dentre os muitos modos de fazer em dança. É ir de encontro a crença de poder tudo. Tal percepção, apesar de aparentar uma falsa sentença, porque de fato, o corpo não pode tudo, está arraigada ao corpo, simbolicamente. Trata-se de um *excesso de positividade*<sup>19</sup> pela supervalorização de sua supremacia inabalável.

O excesso de positividade é atrelado aos corpos para suas ações no mundo, no que diz respeito à valorização do corpo em sua potência suprema que desencadeia uma espécie de sociedade do desempenho.

---

<sup>19</sup> “O excesso de positividade se manifesta também como excesso de estímulos, informações e impulsos. Modifica radicalmente a estrutura e economia da atenção. Com isso se fragmenta e destrói a atenção. Também crescente sobrecarga de trabalho torna necessária uma técnica específica relacionada ao tempo e a atenção, que tem efeitos novamente na estrutura da atenção.” (HAN, 2015, p. 31).

A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar<sup>20</sup>, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais 'sujeitos da obediência', mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. (HAN, 2015, p. 23).

A dança que se faz na vulnerabilidade aponta o avesso da positividade e da supervalorização do corpo, justamente porque deseja-se vibrar e pulsar em sua energia vital. Neste sentido, é importante pensar que a cultura do desempenho se alastra em várias camadas da sociedade como um sintoma da atualidade, no corpo. Incurrendo no risco de se pensar a dança, também, por essa via.

É importante dizer que ao imprimir a vulnerabilidade como estratégia de composição em dança declara-se que a mesma é condição inerente do corpo, o que permite tornar visível sua porosidade. A dança que se apresenta pelo escracho - no sentido de exposição - e pelo esgarçamento do corpo em sua condição de frágil no mundo, potencializa-se. Corpo e mundo são múltiplos.

Um tal mundo é composto de uma multiplicidade de pontos de vista, cada ponto de vista está ancorado num corpo, cada corpo equivale a um feixe de afetos e capacidade, e é ali quem vem se alojar aquele que tem "alma", um sujeito. A alteridade ganha assim contornos cósmicos e proteiformes, e sua virtualidade se alastra por toda parte, sem deixar subsumir por uma unidade transcendente. (PELBART, 2016, p. 415).

E, mais:

Quer se chame de modo de existência, possibilidade de vida, estética da existência, forma-de-vida, existência nua, o que está em jogo, sempre, é um pluralismo existencial em que diferentes seres, cada qual com sua maneira de existir, em diferente grau e intensidade de existência, podem ser instaurados, mas também desinstalados, de modo tal que entre eles se dê passagens, transições, saltos, e também desfalecimentos, evaporações, esgotamentos. Existências possíveis, estados virtuais, planos invisíveis, aparições fugazes, realidades esboçadas, domínios transicionais, inter-mundos, entre-mundos – é toda uma outra gramática da existência que aí se pode conjugar. (PELBART, 2016, p. 417).

Este posicionamento de apontar as fragilidades do corpo ao dançar por meio da vulnerabilidade é ação de criação, de experimentação. Esta ação se faz necessária à medida que o corpo "[...] alcança sua capacidade de criar, de tornar-se poeta, justamente quando ele também faz essa experiência da impotência." (PELBART, 2016, p. 336). E assim, com seus tantos contos, procura seu modo de dizer, pois:

---

<sup>20</sup> "A sociedade disciplinar de Foucault, feita de hospitais, asilos, presídios, quartéis e fábricas, não é mais a sociedade de hoje. Em seu lugar, há muito tempo, entrou uma outra sociedade, a saber, uma sociedade de academias de fitness, prédios de escritórios, bancos, aeroportos, shopping centers e laboratórios de genética." (HAN, 2015, p. 23).

Mesmo com tanta diversidade e esforços, que propiciam sua autonomia como forma de conhecimento, se encontra aprisionada a certos julgamentos que a enfraquecem e que estão atrelados a pensamentos que ignoram o seu papel como índice evolutivo de transformação de paradigmas. A dança conta seus contos com mudanças, que são imprescindíveis, pois expõem a inevitabilidade das atualizações das relações, dos contextos e dos modos de se estar no mundo. (BITTENCOURT, 2018, p. 108).

Como ter a força de estar à altura da nossa própria fragilidade? (PELBART, 2016). Como ter a força de estar à altura da nossa própria vulnerabilidade? Como ter a força de estar à altura da nossa própria impotência?

**Pausa despreziosa**

Quando as palavras me faltam nos dedos...  
Quando os movimentos se ausentam na dança...  
A ausência nunca é uma falta em sua totalidade...  
Nem a falta nunca ocorre de forma absoluta. Por isso o trocadilho...  
A impotência exige novas possibilidades...  
Ireno Junior e Adriana Bittencourt

### 2.3 O esgotamento e o desamparo como possibilidades na dança

Pensamento que se arrisca, uma escrita no abismo. Na imanência de proporcionar ao corpo jogar-se nas possibilidades, suas imagens promovem estados de potência criativa que envolvem o risco. Uma dança que descasca e desnuda o corpo em sua condição de frágil. Um corpo que observa em sua própria carne o *esgotamento* (DELEUZE, 2010; PELBART, 2016) e o *desamparo* (SAFLATE, 2016), as certezas se desfazem,

Saltar no vazio, talvez, seja, atualmente, o único gesto necessário. Com a calma de quem se preparou lentamente vestindo terno e gravata, saltar no vazio com a certeza irônica de quem sabia que um dia essa hora chegaria em sua necessidade bruta, que agora não há outra coisa a fazer. A arte tentou durante décadas forçar os limites do possível de várias formas, mas deveria ter tentado saltar mais no vazio, pois como dizia Yves Klein: “no coração do vazio, assim como no coração do homem, há fogos que queimam”. Não se trata de caminhar em sua direção como quem nos convida ao amparo calmo de uma sessão de ataraxia. Trata-se de lembrar que o vazio nunca foi nem será inerte. (SAFLATE, 2016, p. 35).

Um corpo que dança evidencia em seu fazer uma investigação a partir de levantamento de questões. Ao dançar com a possibilidade de se jogar no abismo, não há como monitorar as relações que ocorrem, já que a fragilidade também ocorre nos encontros gerando potência de dança.

Portanto, é um modo que considera o sujeito como um sujeito de incompletude, inacabado, sempre em processo de construção e transformação. É um modo de compor dança onde o sujeito não tem a pretensão de inibir suas fragilidades e imperfeições, mas as apresenta para provocar reflexões sobre esse corpo que se encontra em conflito com algo, consigo e/ou com o seu entorno, dentre tantas outras possíveis reflexões. Um corpo que discursa sua inquietação dançando. Um corpo que propõe compartilhar as práticas e descobertas de si compondo dança. (SCHWAB, 2016, p. 39).

Para que corpos sejam afetados de outras maneiras, se faz necessário a “convocação”, “Pois não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades [...] ainda impensadas.” (SAFLATE, 2016, p. 29).

De fato, isso nos leva a pensar nessa dança como uma questão política apontada no corpo, por propor outra lógica compositiva, uma vez que fricciona os afetos entre os corpos, ao dançar, na tentativa de uma narrativa que dê conta do corpo em sua condição de fragilidade. Estabelecer outras relações; desamparar-se,

O acolhimento da tônica “política” no processo de organização do fazer em dança se constrói como um acontecimento singular. Criar e enunciar vão se dar, ao mesmo tempo, produzindo corpos específicos para cada enunciado. (SETENTA, 2008, p. 11).

Na tentativa de desamparar-se, o corpo ao dançar se faz se esgotando, para que se faça potência. Isso porque, “[...] o esgotamento ele mesmo é cartógrafo, por assim dizer, indicando pontos de estrangulamento, através dos quais se liberam outras energias, visões, noções” (PELBART, 2016, p. 21).

É uma dança que têm estratégias prévias, mas que se “organiza no momento de sua apresentação e possuem grande probabilidade de que ocorram imprevisibilidades ao longo da sua execução.” (SIEDLER, 2011, p. 94).

Esse fazer em dança é um jogo arriscado “nas incertezas dos processos relacionais o corpo está exposto aos riscos.” (SIEDLER, 2011, p. 94). Na dança, é um risco assumir que se está esgotado, frágil e desamparado. E assim, o esgotamento muda a organização da própria produção da dança que se faz.

Em contrapartida à perspectiva do corpo que se esgota, surge a imagem do corpo em estado de prontidão, mas não no sentido de estar pronto ou já feito; prontidão como decisão, posicionamento e abertura na dança que se faz. Um corpo que “[...] dança que discursa as fragilidades e as potências do sujeito diante do contexto em que se encontra.” (SCHUWAB, 2016, p. 33). Materializa-se na articulação entre a fragilidade e a força, já que o corpo é força também em sua fragilidade.

Nesse jogo entre fragilidade, força e potência, o corpo se expõe. Um corpo que salta no vazio, pois:

Há o chão à nossa espera, o acidente, a quebra certa e segura como a dureza do asfalto. Dá até para imaginar o riso sardônico de Klein depois de ouvir tal objeção. Como quem diz: mas é para isso que a arte existe em sua força política, para deixar os corpos se quebrarem. Se amássemos tanto os nossos corpos como são, com suas afecções definidas e sua integridade inviolável, com sua saúde a ser preservada compulsivamente, não haveria arte. Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam. Fixados a integridade de nosso corpo próprio não deixamos o próprio se quebrar, se desamparar de sua forma atual para que seja às vezes recomposto de maneira inesperada. (SAFATLE, 2016, p. 36).

Sem deixar de mencionar que a dança, em sua natureza, persiste e recria, transformando-se para *permanecer*<sup>21</sup>. Esta discussão, aqui apresentada recai sobre o conceito de transformação quando se evidencia a vulnerabilidade, também, através de questões e quando se expõe imagens geradas no corpo que é o agente que possibilita as variações dos modos de sua existência.

A dança, com a propriedade de constatar no corpo suas imagens se propõe e provoca, em sua natureza, a subversão de conceitos já estáveis e a transgressão de velhas condutas e há muito tempo se apresenta como índice evolutivo. Criações, manifestos, pesquisas: produção de imagens. Dança, onde o movimento que a move não pode cessar. [...] E deste modo, há de se buscar novas formas de oxigênio para garantir a sobrevivência da pluralidade das imagens dos corpos. Bem vidas são aquelas que se expõem criando! (BITTENCOURT, 2018, p. 117 - 118).

Esse jeito de compor promove potência na dança, uma vez que se faz a partir de alternativas que ocorrem no momento, já que esta dança está na “mão” dos encontros, então, “[...] como dar passagem a estas forças num corpo que não seja justamente blindado, atlético, perfeito?” (PELBART, 2007, p. 63). É por isso que tanto se diz que a dança possui uma capacidade de transformação importante: por visibilizar, na cena, modos que se configuram como imagens.

Se os que melhor diagnosticaram a vida bestificada, de Nietzsche e Artaud até os jovens experimentadores de hoje, têm condições de retomar o corpo como afectibilidade, como poder de afetar e ser afetado, como fluxo, como vibração, como intensidade, e até mesmo como poder de começar, será que isso não ocorre também porque entre nós esse sufocamento teria atingido um ponto intolerável? Não estamos nós todos nesse ponto de sufocamento que justamente por isso nos impele numa outra direção? Por fim, talvez haja algo na extorsão da vida que deve vir à tona para que essa vida possa aparecer diferentemente. (PELBART, 2007, p. 65).

No momento em que o corpo expõe suas possibilidades, recai num jogo que evidencia o esgotamento como aspecto de composição em dança, para

Pensar em um modo de compor que apresenta o sujeito precário, falível, provisório, é atentar para uma construção em dança que ampara a subjetivação do sujeito, um sujeito atento às escolhas, um sujeito propositor porque expõe outras possibilidades de mover... a dança. (SCHUWAB, 2016, p. 11).

---

<sup>21</sup> O sentido da permanência pode ser aprofundado em: BITTENCOURT, Adriana. **A Natureza da Permanência:** processos comunicativos complexos e a dança. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Comunicação e semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUC, 2001.

Apostar em um modo de fazer dança onde a vulnerabilidade é a condição de sua tessitura, é atentar para o esgotamento em dança numa tentativa de mudar a própria percepção do corpo e proporcionar a percepção de outros modos de se fazer dança, “[...] como se só assim revelassem a força do avesso que desde o início ali estava, virtualmente, ‘fazendo pressão’.” (PELBART, 2016, p. 14).

No momento em que o corpo vai ao encontro da sua condição de frágil, é que a possibilidade surge no fazer compositivo. Isso se faz potência à medida que o corpo se esgota, pois, “ele não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro.” (PELBART, 2008, p. 11 - 12). Afinal, esse esforço não é um mero cansaço, já que “o esgotado é muito mais que o cansado.” (DELEUZE, 2010, p. 67). Trata-se de uma espécie de condição improvável e incerta que surge do mais profundo desejo da vida em pulsar e continuar apesar do cansaço. Como afirma Deleuze,

O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objectiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. (DELEUZE, 2010, p. 67).

Assim, é a dança que “pensa” o abismo das suas próprias possibilidades criativas. É a dança que duvida ao dialogar com o extremo de seu esgotamento. Para tanto, é importante seguir outros caminhos e, inclusive contrários a esse sentido<sup>22</sup>, “[...] emergem como lampejos, não se apresentam como regulares e geram outras possibilidades de se entender e fazer dança.” (SCHUWAB, 2016, p. 15).

Pode-se dizer que o corpo que está esgotado em sua ação de dançar, dança estrategicamente esse esgotamento? De fato, a esse respeito, esta pesquisa lida com uma determinada complexidade prático-teórica, onde o fazer (que é a dança) e o pensar sobre este fazer estão articulados.

Refletir sobre a possibilidade de elaborações conceituais [...] nas produções de dança, é um exercício que se instaura como desafio, porque exige uma coerência diante da diferença, a partir da observação de distintas feições. Os eixos conceituais, como ambientes de produção de conhecimento em dança, oferecem indícios de um delineamento teórico e de concepções artísticas que expõem seus formatos de produção. (BITTENCOURT, 2018, p. 107).

<sup>22</sup> “A dança em sua construção vem tecendo caminhos e se redesenhando no espaço-tempo. Nesses diversos caminhos há danças que se estabelecem e chegam à condição de padrão. Mas na diversidade de tantos fazeres, há modos que não vão ao encontro de padrões já existentes.” (SCHUWAB, 2016, p. 15).



O corpo que se esgota tende a produzir uma imagem que o fricciona em sua ação de dançar, como um ato de extrema potência e coragem. Neste sentido, cabe trazer o relato de Siedler (2011, p. 104) sobre esgotamentos na obra *Matadouro* (2010) do coreógrafo Marcelo Evelin (PI), que articula a repetição de um padrão de movimento (corrida) como forma de gerar imagens de um corpo que dança os limites da fisicalidade<sup>23</sup>.

Planejou-se, anteriormente, colocar os corpos num estado limite por meio da corrida num tempo dilatado. A solução frente ao cansaço é resistir. Soluções do corpo para que a corrida não seja interrompida resulta em transformações dos seus relacionamentos com o ambiente. Outras conexões são estabelecidas pelo corpo, suas ações resultam de soluções de complexidade diante da regularidade de correr o que provoca esgotamento físico. (SIEDLER, 2011, p. 43).

A noção de esgotamento questiona, também, a relação entre o *poder*<sup>24</sup> e a *vida*, já que estão intimamente entrelaçados e codependem um do outro numa espécie de alimentação mútua. Isto faz refletir sobre a dança que se relaciona diretamente com seu contexto. Ou seja, o corpo pode dar visibilidade aos seus modos de mediação contextual por meio de sua ação de dançar, pois:

O ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação em termos de outra, produzindo sempre novas possibilidades de movimento e, portanto, de conceituação. (KATZ; GREINER, 2011, p. 7).

Pensar sobre a relação entre poder e vida se faz necessária, porque o corpo está em constante processo de afetação, trata-se de uma condição. Corpo que afeta e é afetado, incessantemente, anunciando que os modos de fazer, em dança, assumem características indissociáveis de afecções.

Quando se compreende que o nosso modo de lidar com o mundo está atado às estruturas de mediação do nosso corpo, nele corpado/embodyed, percebe-se que é o que está a cada instante conformando o corpo que nos faz agir de um ou de outro modo no mundo. Não há qualquer aspecto do nosso conhecimento que seja independente da natureza da coleção de informações que constitui o corpo, e que está em permanente transformação. O significado das coisas e a racionalidade não escapam a essa condição. Nada escapa. (KATZ; GREINER, 2011, p. 7).

<sup>23</sup> Ver mais na dissertação de mestrado da pesquisadora em dança, Elke Siedler. SIEDLER, Elke. CONFIGURAÇÕES DE DANÇA: A incerteza como condição de existência. (122) f. il. 2011. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

<sup>24</sup> “O próprio poder se tornou pós-moderno. Isto é, ondulante, acentrado (sem centro), em rede, reticulado, molecular. Com isso, o poder, nessa sua forma mais molecular, incide diretamente sobre nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar.” (PELBART, 2007, p. 57).

No entanto, o poder de o corpo ser afetado por seu contexto, dando visibilidade à tessitura da dança que se faz, não é o mesmo poder que está atrelado à vida. Pode-se indagar que este tal poder alimenta-se da tentativa de sugar a vida e torná-la dependente, e apresenta-se como numa emboscada, pois seus “mecanismos diversos pelos quais tais poderes se exercem são anônimos, esparramados, flexíveis, rizomáticos.” (PELBART, 2007, p. 57).

Por esse viés, o poder que está sobre a vida é imposto nos modos de viver e está envolvido nas vastas esferas das relações dos corpos (inclusive nos fazeres da dança) e tem interferido e impondo novas maneiras de se relacionar, num processo hierárquico e vertical. A vida, neste aspecto, tem se tornado peça chave e indispensável dos mecanismos de poder. Logo, o poder “tomou de assalto a vida” (PELBART, 2008, p. 1). Neste sentido, em dança, o corpo que organiza suas questões numa relação intrínseca com seus modos de vida, problematiza a feitura durante o fazer, com o objetivo de evidenciar a fragilidade como uma potência de ação.

Pelbart questionou: “Afinal, do que é que estamos esgotados?” (PELBART, 2016, p. 20). Estar esgotado não deve ser compreendido de maneira óbvia, ao pé da letra, no sentido de o corpo não ter mais alternativas, pois as possibilidades de “virar do avesso”, isto é, fazer persistir são sempre latentes em outros modos de existir.

**Pausa despretensiva**  
Fragilidade como modo de operar. Fragilidade que assume uma abertura de um processo de afetação em dança. Fragilidade que no corpo em dança questiona o seu próprio fazer.  
Ireno Junior e Adriana Bittencourt

## **CAPÍTULO III**

### **VULNERABILIDADE: UMA CONVOCAÇÃO**

### 3.1 A vulnerabilidade como princípio de feitura em dança

Pensar a vulnerabilidade como uma estratégia compositiva propõe uma maneira específica de fazer dança, onde o corpo é o agente de questões e, portanto, de processos transformadores e problematizadores nas suas feitura. É fazer emergir questões no ato de dançar, promovendo o próprio modo de se fazer dança, dançando. “Este entendimento de coreografia não se restringe a uma coleção de passos já organizados previamente, mas a uma organização neuromuscular que dá visibilidade a um pensamento.” (GREINER, 2009, p. 181).

Isso porque, [...] tem sido habitual não existir mais uma coreografia da maneira como esta era entendida no passado (uma composição de passos de dança); e mesmo o entendimento do que seja uma “técnica” também já não é mais o mesmo (um conjunto de vocabulários, dados passíveis de repetição e criação de hábitos). Tais mudanças de natureza epistemológica têm questionado a própria natureza da dança e por isso não raramente são identificadas como o avesso de outras experiências já reconhecidas, causando estranhamento. Para definir estes novos modos de organização não é suficiente (nem desejável) emaranhar-se na teia das novas ou antigas nomeações a não ser quando, ao invés de mistificar ou criar regras estritas de codificação, estas possam ajudar a iluminar passagens pouco conhecidas alimentando o caráter processual do corpo, reconhecendo-o como uma rede complexa e entrópica de informações capazes de aliar múltiplas imagens e conceitos ao mesmo tempo, ou seja: isso ocorre quando a própria coreografia constrói conexões teóricas e não quando se submete a elas. (GREINER, 2009, p. 181).

Não há pretensões de respostas, somente questões apresentadas por meio das imagens geradas pelo corpo ao dançar, tendo o risco como elemento imprescindível para que a dança aconteça. Ao dançar, o corpo se desestabiliza e faz surgir “novas” possibilidades, porque dança-se a própria vulnerabilidade.

O corpo que dança assumindo a vulnerabilidade, como princípio, organiza suas questões a partir do que ocorre durante o próprio fazer.

Pode-se pensar que as danças de um modo geral, ou melhor, o ato de dançar, lida com certo nível de vulnerabilidade inerente ao processo, levando a impossibilidade do controle absoluto, sobre o que poderá ocorrer. No entanto, diferentemente, a vulnerabilidade como princípio de feitura se arrisca no imprevisto como uma escolha.

A incerteza está presente no decorrer da realização de uma dança, seja de qualquer tipo de configuração, uma vez que não se pode saber com precisão o que irá acontecer ao longo de sua execução. Então, a incerteza reina na possibilidade sem previsão e sem medição. Dessa maneira, situações não

previstas podem ocorrer durante a execução de qualquer tipo de dança. (BITTENCOURT; SIEDLER, 2012, p. 3).

As possibilidades de fazer dança são as mais vastas possíveis. Mas as danças que assumem a vulnerabilidade apontam para uma espécie de fricção/tensão no corpo em sua ação de dançar, pois "as configurações que apostam na incerteza, que estão abertas às possibilidades, têm como acordo a probabilidade de sua emergência [...]". (BITTENCOURT; SIEDLER, 2012, p. 3).

Esta feitura burla as lógicas habituais do corpo ao dissipar sentidos e significados prévios e promove pensar o corpo como um leque de possibilidades de ações e movimentos no fazer dança. O corpo em dança, no "enquanto", questiona continuamente suas soluções temporárias que emergem materializando, e, portanto, compondo, a dança.

Um corpo que, ao dançar, se vale do que não é determinado como estratégia de composição, aprende, ao produzir soluções imediatas e inusitadas e ao experimentar a impossibilidade de uma repetição. Ao lidar com a incerteza, o corpo adquire complexidade e a intenção de enunciar uma falha é trocada pela ação de solucionar. É um exercício adaptativo que instiga o aprendizado, pois os ajustes do corpo enunciam engenhos particulares diante da incerteza presente nos processos. (BITTENCOURT; SIEDLER, 2012, p. 5).

Mais do que pensar na audácia desse jeito de fazer é importante atentar para as problematizações que esse tipo de posicionamento pode ativar no campo da dança, já que não devem ser tratadas como ações de *rebeldia*, mas que expõem a vulnerabilidade como condição do corpo. Vulnerabilidade que acontece como uma estratégia que além de provocar fricções/tensões na própria dança e de questões que ocorrem no corpo, abre espaços para outras maneiras de afetação.

Pensando numa feitura em dança que acontece no corpo, tendo a vulnerabilidade como princípio, é importante levar em consideração as relações estabelecidas entre o corpo que dança e o seu entorno, já que se admite que o público sai da condição de espectador para a condição de participante. Trata-se de um modo de criação e de organização em dança que convoca o público, para ser coparticipante ativo da configuração.

O corpo que dança se fazendo na dança, a qual se faz no corpo, não se aprisiona a um tipo específico de configuração estética e não há uma caracterização típica que permita uma dada nomeação, enquanto definição da vulnerabilidade na dança porque não é um recurso a ser utilizado. Pode-se até pensar em algumas possibilidades como a nudez em cena, ou um corpo que se autoflagela, mas nem a nudez e nem a

autoflagelação podem garantir, de fato, a vulnerabilidade como estratégia de composição. O que importa, são as questões levantadas no corpo e como ocorrem, já que não se dribla os esconderijos e subterfúgios que camuflam a vulnerabilidade.

O corpo, ao dançar, se aproxima do público querendo estar ao lado dele; mostra sua vulnerabilidade para que ocorram afetações mútuas e vivenciem juntos a dança; convoca para dançar junto e a organização se faz no que pode vir a ocorrer e as ocorrências não deixam de emergir como consequência do contato, que se apresenta, também, em sua fisicalidade, toque, cheiro, sensações...

A potência está no corpo frágil porque assume que não tem condições de lidar com todas as forças que o atravessam. Fragilidade para ser afetado como disponibilidade, estratégia de fazer em dança. Aproximar, chegar junto, e ir ao encontro.

Pede-se licença para “chegar junto” e convocar o leitor para aproximar-se de alguns modos de dança que se fazem pela vulnerabilidade.

- Imagine um convite para tomar um chá no final da tarde, contemplando o pôr do sol. Pode ser um suco, uma água de coco, uma cerveja. O importante é estar junto.
- Licença, permita-me, mostrar danças que expõem a vulnerabilidade em suas imagens.

### **3.2 Convocando a Batucada e algumas de suas vozes**

Tendo como premissa que a relação entre o corpo que dança e o público que compõem uma configuração é ambivalente, esse modo de organização reconfigura as lógicas de participação. Por exemplo, em danças que questionam o corpo em sua ação de dançar. “Batucada<sup>25</sup>” do coreógrafo piauiense Marcelo Evelin<sup>26</sup> e Demolition Inc<sup>27</sup>, acontece a partir de uma relação estabelecida entre a vulnerabilidade do corpo

---

<sup>25</sup> “BATUCADA é uma concepção, criação e direção do artista Marcelo Evelin. Esta obra foi concebida para o Kunsten Festival des Arts, um dos principais festivais de arte performática da Europa, realizado em Bruxelas (Bélgica), onde aconteceu sua estreia internacional em maio de 2014. BATUCADA é um rito urbano, uma procissão civil, um desfile alegórico de um circo hipnótico, um carnaval pagão, uma festa bárbara, um protesto mascarado, a explosão de uma revolução interior”. É uma obra de dança que não possui um elenco fechado. Mais informações da obra e lugares onde foi apresentada acessar o site a seguir. Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/batucada>. Acesso em: 1 dez. 2018.

<sup>26</sup> Marcelo Evelin é coreógrafo, pesquisador e intérprete, vive e trabalha entre Amsterdam e Teresina.

<sup>27</sup> Marcelo Evelin descreve em seu site o pensamento que gira em torno da sua plataforma de criação, a demolition incorporada. “Demolition Incorporada foi criada como uma plataforma de criação em dança, na cidade de Nova Iorque no inverno de 1995, durante o processo de criação do solo ai, ai, ai.

e os participantes - público. Quando se propõe uma organização que se dá tanto no corpo, quanto na configuração da dança, transcendendo a lógica de passividade do observador, o qual passa a ser coorganizador da dança.

Corpos nus dançando e manifestando-se na relação direta com o público, batucando panelas incessantemente como se esse gesto repetitivo fosse a única coisa necessária para dançar.

**Figura 1** – Batucada, Santiago, CHI, 2018



Fonte: Print de fotografia de Batucada por Maurício Pokemon (2018).<sup>28</sup>

Seguindo este fluxo, de pensar numa dança que expõe o corpo vulnerável ao dançar, convoca-se, logo abaixo, algumas vozes que se relacionaram com *Batucada*: críticos de arte, relatos de experiências de artistas que participaram de *Batucada*, pesquisadores etc. A tentativa é de respeitar ao máximo a singularidade de cada texto escrito e que serão destacados em fonte spectral. Talvez faça algum sentido pensar em uma convocação spectral, de uma dança spectral.

---

A plataforma Demolition Inc. surge com a proposta de não se estabelecer como um grupo ou uma companhia fixa, nos moldes tradicionais vigentes, mas sim como uma plataforma de atuação capaz de agregar artistas e outros colaboradores em torno de uma forma horizontal e interdisciplinar de existir. " Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/about>. Acesso em 1 dez. 2018.

<sup>28</sup> Batucada. Fotografia de Maurício Pokemon. Chile: Festival Escena 1 - DanzaSur, 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/single-post/2018/11/01/Batucada-no-Festival-Escena-1-DanzaSur---Chile>. Acesso em: 8 abr. 2019.



Convocação 1 - por Ireno Junior<sup>29</sup>

Um texto solto, despretenso, da experiência de participar como público e dançar *Batucada* como performer.

Aqui, uma pausa, um suspiro, um deslumbre

Periferia de Teresina - PI. Bairro Dirceu, localizado na zona sudeste. Rua de pedra de fogo, calçada de cimento, esgoto a céu aberto. A localização do antigo Galpão do Dirceu, local onde trabalhavam os artistas do Núcleo do Dirceu. Cenário urbano de um dos espaços de arte da cidade de Teresina que inventaram um jeito de pensar e fazer arte, extinto em 2011.

A porta era enorme.

Um portão, daqueles grandes, de atravessar...

No espaço grande e vazio, se viam balões vermelhos em forma de coração, soltos em contato com o teto. A relação com o afeto já é estabelecida de cara. Por mais que seja “clichê” essa associação do coração com o amor, com o afeto, esse gesto pensado e materializado em corações no espaço, indagam a sutileza de aproximação do corpo que é afeto. Mas, o que se entende por esse afeto tão famoso em nossa sociedade?

O amor em “batucada”, na leitura que fiz, ali, naquele instante, era de respeito e assumia uma relação direta com o outro. Ou possivelmente era uma maneira de suavizar a manifestação do corpo em seu estado mais frágil e feroz que estava por vir. Para Spinoza (2016, p. 142) “o amor é uma alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior”. Ou seja, o amor sempre é uma expressão que vincula sua potência de vida a uma outra pessoa/objeto. Amor como um afeto que aproxima as pessoas em suas diferenças, mas que prima pelo respeito. Alteridade.

Os dançarinos já estavam no espaço, vestidos comumente, botas, camisas soltas, bermudas apertadas e outras bem folgadas. O espaço era intimidador. Ao entrar, os dançarinos se aproximavam e olhavam nos olhos do público. Ao mesmo tempo que eram dançarinos que o público não conseguia identificar, pois estavam mascarados, corpos sem RG (registro geral). Olhavam como se quisessem conversar ou talvez analisar o público. O espaço era livre para caminhar, transitar entre nós mesmos. A partir desse momento, a “ficha” de que o público não seria somente um observador sentado numa cadeira caía por terra. Uma dança que não se sabe o que está por vir, já que os elementos que compunham seu início remetiam a milhares de possibilidades.

A dança acontecia na incerteza de um lugar específico, já que o espaço destinado à apresentação era um galpão

---

<sup>29</sup> Autor desta pesquisa de mestrado em parceria com a orientadora Dra. Adriana Bittencourt. Este texto convocação *spectral* foi escrito a partir da experiência de vivenciar “Batucada” como público e, também, como performer.

imenso e sem divisão de lugares para o público e para os dançarinos. Começam a bater em painéis de alumínio, tampas de alumínio. Neste momento eu lembrava da minha mãe e sua dança de arrear as painéis de alumínio lá de casa. A ação de bater ganhava força, o som chegava a ser irritante, os corpos dos dançarinos, começavam a se organizar na própria ação de bater nas painéis, ganhavam ritmo, um ritmo que acontecia, não do bater, mas da pulsação do corpo em bater. Todos os dançarinos enfileirados, olhando para o público, mascarados a baterem suas painéis. “Batucada” produz imagens de um corpo exposto, já que a carne era evidenciada pelos corpos dos dançarinos nus. Em um determinado momento, o elenco de dançarinos estavam todos nus e mascarados, gerando imagens de corpos que se relacionam por aquilo que lhes é comum, sua carne. Todos estavam dançando, na pulsação do corpo estabelecida pelo batucar das painéis, pelo batucar do corpo ao bater as painéis, melhor dizendo. Os dançarinos mascarados sem identificação.

O público, desde então, não era mais público, mas, sim, participante da dança. Num determinado momento, formou-se uma grande multidão de corpos nus, agarrados deslocando-se pela parede engolindo o público que ali estava e transpirando de cansaço, de esgotamento. Não foi só isso que aconteceu. Isso aconteceu em “Batucada” – do Coreógrafo, Marcelo Evelin, em Teresina-PI.

“Batucada” foi o primeiro contato que tive com a dança do coreógrafo Marcelo Evelin. Esse trabalho me afetou profundamente por problematizar o corpo em sua natureza frágil e ao mesmo tempo, potente. A potência em “Batucada” é evidente no momento em que os corpos se juntam na tentativa de produzirem uma manifestação com um simples gesto repetitivo - Batucar painéis. De fato, “Batucada” não é só isso. O corpo não é força somente quando se junta, ele também se faz potência quando se posiciona contra forças que ferem sua existência - corpo viado, corpo hétero, corpo negro, corpo velho, corpo novo, corpo alto, corpo magro, corpo gordo, corpo que fede, corpo que transpira, corpo....

O corpo é, com efeito, a questão a ser discutida numa sociedade que se propõe tantos enquadramentos e modos específicos e padrões de se viver. Esses corpos são coagidos.

“Batucada”, revela em sua ação conjunta de estar junto, o esgotamento como uma possibilidade de dança, que mesmo na agressividade de baterem incessantemente painéis, se relacionavam com entre si e com o público de maneira sutil. Me senti convocado a participar e dançar junto, visto que o modo de organização da dança não estabelece uma frontalidade para que o público assista a dança. Estávamos

compartilhando uma experiência juntos. Estávamos testemunhando um mesmo acontecimento.

Estávamos dividindo responsabilidades...

Fica evidente que “batucada” fricciona o lugar do público em sua configuração proporcionando um jeito de relação que o movimento, fazendo-o dançar, já que os dançarinos se deslocam pelo espaço de apresentação em vários momentos. De fato, isso instiga pensar numa dança que prima pela vulnerabilidade como estratégia, para afetar de outras maneiras o público numa apresentação.

Para tanto, o modo como “batucada” expõe o corpo, seja pela nudez, pelo batuque incessante e repetitivo, pelo manifesto individual e sobretudo coletivo, pela evidenciação do corpo em uma espécie de disponibilidade para afetar e ser afetado pelo outro, na tentativa de ser o outro, me faz pensar na fragilidade como uma potência.

Tive a oportunidade de participar do processo de criação desta obra em 2018 em Santiago no Chile. O que fica claro com esta experiência corporificada de ser público e performer de *batucada*, é que a obra propõe um pensamento coreográfico de alteridade. Havia uma necessidade de sempre sermos o outro. Não dançamos sozinhos, dançamos sempre juntos.

Ireno Junior

A potência de cada corpo que dança, em “Batucada”, se articula ao contexto proposto. Há uma intencionalidade, porém aberta às possibilidades porque depende, também, de como ocorrerá as relações entre os artistas e o público. Cria-se uma espécie de *multidão*<sup>30</sup>, pelo propósito de reivindicar. Uma dança que permite pensar na potência do ajuntamento de corpos, pela diferença que os constitui e exhibe a vulnerabilidade no corpo pela carne<sup>31</sup> desnuda como forma de atentar para o que nos assemelha.

Tal como a carne, a multidão é pura potência, ela é a força não formada da vida, um elemento do ser. Como a carne, a multidão também se orienta para a plenitude da vida. O monstro revolucionário chamado multidão que surge

---

<sup>30</sup> “A multidão não pode ser apreendida ou explicada em termos contratualistas (por contratualismo entendo menos uma experiência empírica do que a filosofia transcendental da qual é tributária). Em um sentido mais geral, a multidão desafia qualquer representação por se tratar de uma multiplicidade incomensurável. O povo é sempre representado como unidade, ao passo que a multidão não é representável, ela apresenta sua face monstruosa vis-à-vis os racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade. Ao contrário do conceito de povo, o conceito de multidão é de uma multiplicidade singular, um universal concreto. O povo constitui um corpo social; a multidão não, porque a multidão é a carne da vida.” (NEGRI, 2004, p. 17).

<sup>31</sup> “Negri nos fala da multidão como a “carne” da vida. A carne seria – como a água, a terra, o vento e o fogo - uma das matérias da vida, o que temos de comum. [...] A matéria de que somos todos feitos, sem distinção de sexo, etnia ou idade [...]”. (SZANIECKI, 2004, p. 102-103).

no final da modernidade busca continuamente transformar nossa carne em novas formas de vida. (NEGRI, 2004, p. 19).

### Convocação 2 - Ivana Menna Barreto<sup>32</sup>

A multidão parece ser o único lugar onde se pode estar nesse momento e é nela que, a partir de certo momento, somos desidentificados de nós mesmos pela estratégia de desidentificação dos artistas – assim podemos perceber vários aspectos de nós mesmos enquanto indivíduos, artistas, participantes de ações, espectadores que somos todos. Participar desta experiência, numa destas alternativas, não é exatamente uma opção, mas algo que acontece quando a presença da obra se impõe coletivamente, fazendo-nos parte dela quando dançamos junto com os performers que rebolam à nossa frente nos momentos “carnavalescos” mais quentes, esfregando-se sensualmente, com o suor pingando em nossa pele, os restos de roupa já grudados às nossas. O fôlego do espectador é solicitado, não apenas para dançar, mas também para se deslocar, especificamente no caso destas apresentações no MAR, em razão da utilização das duas grandes salas. Os deslocamentos são intensos, mas há também uma dinâmica de pausas e silêncios no batuque. Três momentos de silêncio e pausa são especialmente relevantes. O primeiro, quando todos formam uma montanha de corpos empilhados no chão, um sobre o outro, pernas misturadas aos braços de outros, pés sobre barrigas, costas sobre mãos, como partes desconexas misturadas, de um corpo coletivo liquidificado e sem identificação. Há referências aos massacres, chacinas, e um estado de perplexidade do público diante do que conhecemos tão bem: a apatia frente à violência de certas mortes, extermínios, ao pouco valor que a vida tem. O segundo, quando os performers se enfileiram horizontalmente e, após uma *batucada* intensa, param. O terceiro momento acontece ao final, quando os artistas batucam em cortejo até a porta do museu, que tem vista para o mar (real), e se jogam ao chão, na calçada, todos nus. Essa exposição diante de todos que passam, e podem ver aqueles corpos jogados, ressalta a fragilidade e faz crescer a contundência da ação, que aumenta quando os espectadores percebem que terão de passar por entre eles, para sair do museu. É uma situação difícil para cada um que passa pelo espaço ínfimo entre um corpo e outro, temendo pisar em cada um. É preciso um cuidado e uma delicadeza, uma atenção para não machucar, concretamente, quem está deitado; mas a própria ação de passar por cima já faz parte

---

<sup>32</sup> Ivana Menna Barreto - Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Escreveu um texto sobre sua experiência ao assistir “Batucada” e outras danças em um único artigo. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2016/12/batucada-looping-e-multidao/>. Acesso em: 30 jan. 2017.

dessa imagem inevitável, de tudo o que aconteceu na obra e continua acontecendo sistematicamente na vida.

Ivana Menna Barreto

Na tessitura da dança no corpo, o mesmo se organiza como uma estratégia compositiva ao dançar. Essa lógica de composição não é vista somente em “Batucada”, mas também em outras obras de dança, por exemplo na obra *SIM - ações integradas de consentimento para ocupação e resistência* (2010), do Grupo Cena 11, “[...] cuja premissa coadaptativa propõe um ambiente tanto mobilizador de tensões comportamentais entre bailarinos e plateia, quanto, simultaneamente, vulnerável aos seus efeitos. ” (BRITTO, 2011, p. 1).

Em “Batucada” o público deixa de ser um mero observador e participa ativamente da configuração da dança. Primeiro, porque não se estabelece um lugar fixo de participação nem pelos artistas e nem pelo público e, segundo porque o público se organiza a partir dos deslocamentos que ocorrem no espaço, na apresentação. O modo de aproximação pressupõe uma relação específica em lidar com o público no momento em que a dança acontece, já que a organização enquanto configuração é móvel.

Ao ler as reflexões de Mena Barreto (2016) sobre “Batucada”, fica evidente que a configuração desta dança se faz convocando o público para ser agente participante da mesma, e assume, assim, o risco em sua feitura.

Convocação 3 - Ivana Menna Barreto

A coragem de assumir certos riscos como espectadores, saindo de uma posição de conforto e indo ao encontro da massa de gente, entrando nela e saindo, encontrando corpos e maneiras diferentes de mover, faz surgir em alguns momentos certos aspectos reveladores da identidade de cada um: o entusiasmo, o medo, o exibicionismo, o deleite, a persistência, a acomodação.

Ivana Menna Barreto

“Batucada” acontece numa espécie de adaptação pela condição, que é gerada para se materializar como dança. O simples fato de não ter cadeiras para que o público observe de forma passiva a dança, já assume a relação como estratégia, permitindo uma experiência estética e o questionamento da mesma simultaneamente. A dança acontece como uma “situação coreográfica” (BRITTO, 2011, p. 8), gerada pelo comportamento dos corpos no contexto, criando situações a cada momento.

[...] formula-se como resultante da dinâmica relacional instaurada entre o elenco e os demais participantes (espectadores?) pela co-adaptação entre as ações coreográficas previamente estabelecidas e as ações reativas ou impulsivas concebidas no momento de sua realização, como sínteses comportamentais resultantes da experiência sensório-motora que o corpo processa relacionando-se com tudo o que faz parte do contexto formulado – é, portanto, um conjunto de condições para os processos instaurarem-se. (BRITTO, 2011, p. 7).

As ações reativas ou impulsivas que a autora aponta acima, são da ordem da afetação. Serve como indicativo da fricção existente entre o corpo em sua ação, já que ao mobilizar o público, para ser agente ativo da dança, os afetos gerados se estabelecem em outras lógicas que se dão através da maleabilidade e promovem o surgimento de outras condições.

É possível dizer que o público dança junto, pois compartilha uma pulsão rítmica de conjunto, pois não se restringe aos corpos dos artistas. As ocorrências acontecem na relação, na interação entre os corpos.

#### Convocação 4 - Ivana Menna Barreto

No caso de *Batucada*, a potência de luta presente no batuque e acima de tudo, na movimentação que arrasta a todos durante mais de 70 minutos sem trégua até a caminhada por entre os corpos deitados na calçada do museu, se impõe como subversão do próprio espaço ao qual deveria estar confinada, ‘saindo’ do espaço do museu para reencontrar o da rua, de onde parecia ter vindo desde o início. Há uma tentativa corajosa da obra de se fundir com a vida, de assumir sua potência e essa força parece movê-la do início ao fim. Marcelo Evelin diz em seu site que a ideia de demolição no nome do coletivo Demolition Incorporada veio desse processo ‘complexo e absolutamente coreográfico usado na demolição de edifícios. Demolição aqui nada tem a ver com destruição. Demolir é remover um volume de forma específica, para ali naquele contexto, fazer surgir um outro’. É esse outro que vemos surgir de forma perturbadora durante a performance: um outro corpo que vai-se avolumando pela força dos muitos que querem permanecer muitos, tornando-se grande, incontrolável.

Ivana Menna Barreto

Mais do que perceber a experiência estética do público numa configuração de dança, é importante atentar para os modos como os corpos operam, organizando a dança, já que a vulnerabilidade como uma estratégia de composição ocorre na própria ação de dançar, ou seja, acontece no fazer, na relação. Ao mesmo tempo, é preciso levar em consideração as redes de afeto proporcionadas como escolha.

O objetivo de afetar é uma escolha. Para tanto, é possível pensar que esse tipo de organização em dança, que pensa o público como agente ativo, proporciona que os corpos envolvidos se sintam vulneráveis, diante dos muitos modos de afetação. “Batucada” na análise de Paula Gorini<sup>33</sup> (2016) dá a ver às vulnerabilidades:

Estranho exercício de deixar a fragilidade virar potência. Potência de sentir, de mover, de se comunicar sem uma única palavra. Apenas no toque, na sensação, no ombro a ombro, lado a lado... no ritmo swingado de corpos suados, pelados, mascarados. Um despir-se que está muito além do tirar a roupa, mas despir-se de convenções sociais, de medos, de ego. Despir-se num exercício de generosidade, em abrir-se para que o outro te seja, e assim te sendo, você possa também o ser, e o sendo, você descobre também sobre si. Uma negociação constante de limites, de entres, de entrega. (GORINI, 2016).

#### Convocação 5 - Paula Gorine

Seis dias de *batucada* e um desafio: despir-se de si e deixar que o outro te atravessasse. Ser e estar uma alteridade, um outro por vezes radical. Esse outro que te serve como reflexo invertido, como num espelho de Alice, em que se atravessa para além do que se vê por entre molduras. O outro que te atravessa e te revela. [...] Seis dias de *batucada* e um desafio: despir-se de si e deixar que o outro te atravessasse. Ser e estar uma alteridade, um outro por vezes radical. Esse outro que te serve como reflexo invertido, como num espelho de Alice, em que se atravessa para além do que se vê por entre molduras. O outro que te atravessa e te revela. [...] O diálogo no corpo traz tanto material que é impossível fingir estar. É preciso estar a cada segundo, estar com toda a intensidade que se é estar em algo. Não com a mente anuviada por posts de facebook, ou com múltiplos devaneios que desconectam mente e corpo e colocam de novo nossas existências em caixinha modernas, em dualidades. Esse corpo *batucada* é um só, e são vários. E quando termina, um buraco de 50 corpos te toma. De 50 outros, 50 você. Tem aquele que você mal conseguiu se aproximar, mas que lembra o nome e a tatuagem, aquela que você chegou mais perto, e sabe que essa proximidade continuará, um que no começo te assustava e que depois você descobriu ser pura doçura, um que, ao contrário, se

---

<sup>33</sup> “Esse texto foi escrito a partir de uma experiência vivida, uma residência artística e ocupação, “Batucada”, de Marcelo Evelin e Demolition Incorporada. Participei do grupo de 50 pessoas que, ao longo de 6 dias de intenso trabalho, colaborou com o processo de construção do Batucada no Rio de Janeiro. O trabalho foi apresentado no Festival Panorama, nos dias 10, 11 e 12 de novembro de 2016. Esse é um relato pessoal, mas também construído a partir de conversas que tivemos durante o processo. É um texto que traz outras falas, eu acho. Mas que o enfoque é na alteridade, porque esse é o assunto que tem me tomado tempo, afeto, pesquisa... Afeto não apenas no sentido da emoção, mas do que faz mover, do que mobiliza.” (GORINI, 2016). Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/batucada>. Acesso em: 1 dez. 2018.

transformou de uma aparente abertura, em desafio de aproximação. São todas essas e muitas outras impressões reveladas, re combinadas e relacionadas em cada um desse eus-outros.

Paula Gorine

A vulnerabilidade como uma estratégia em dança instaura lógicas próprias no fazer, levando em consideração o modo de organização da dança, a perspectiva de diálogo com o público e o questionamento como ação política do corpo. Propõe a ruptura com o que é previsível e corriqueiro: soluções habituais são questionadas quando ocorrem.

Pode-se pensar que este posicionamento estratégico e de aproximação dos corpos participantes numa apresentação, parte do desejo de vibrar, dos encontros efetuados, mas imbuído também de questionar as relações e, portanto, questionar os próprios encontros que ocorrem. “Batucada” é “[...] uma experiência de imersão a cada espectador, deixando-se atravessar pelo outro [...]”. (MENNA BARRETO, 2016)

Convocação 6 - Ivana Menna Barreto

Somos todos, durante aqueles 70 ou 80 minutos, seres que experimentam uma intensidade ímpar, sustentada pelo calor coletivo que, dali a poucos minutos, irá se dissipar – uma intensidade que nos torna mais vivos, como crianças grandes que brincam com coisas sérias. A participação no coletivo de *Batucada* provoca uma espécie de emancipação, cada um é dono de si e ao mesmo tempo é parte do monstro que cresce e se parte, se fragmenta, se desloca, se transfigura em vários outros aglomerados de corpos, que só se revelam enquanto estão, temporariamente, juntos.

Ivana Menna Barreto

Com efeito, este tipo de feitura em dança se configura pelos acordos que vão se estabelecendo nos encontros, com o que os corpos vão lidando. Trata-se, portanto, de assumir um posicionamento, uma estratégia para lidar com a vulnerabilidade em dança, tendo como mote proporcionar lógicas de aproximação, de reconfiguração do espaço da dança, na relação com o público.

A fragilidade assumida neste tipo de dança, pode ser associada de forma inapropriada a um tipo de fazer que não consegue atingir expectativas eficazes no momento de sua apresentação e, assim, taxadas como danças como algo menor ou negativo. O posicionamento em lidar com a vulnerabilidade como uma lógica de



composição, segue a via contrária ao que se apresenta regular, habitual. A presença da vulnerabilidade como condição do corpo, nesta dança, não segue normas.

É no sentido exposto que esse tipo de fazer, em dança, apresenta condições que possibilitam um processo de afetação que lida com a fragilidade como uma necessidade. Pode-se, então, indagar que o cerne da vulnerabilidade é o incômodo, o qual, paradoxalmente, aproxima os corpos e proporciona encontros que se configuram na cena como dança.

Convocação 7 - Francisco Mallmann<sup>34</sup>

Parece o mundo, sim – e as pessoas que o habitam. Elas estão encapuzadas, de modo que o anonimato seja colocado à prova: não são anônimas, são encapuzadas essas pessoas. E batem, incessantemente, em suas panelas, em suas tampas de panelas, chaleiras, formas e, também, uma bandeja. Servidos de uma total inadequação, o público. Sem destino e sem indicações. Corações flutuando e ninguém para dizer coisa alguma. Francisco Mallmann

Tal condição de aproximação do corpo que dança com o público está atrelada à possibilidade do que pode vir a surgir na dança e é proporcionada pela necessidade recorrente de reforçar a estratégia.

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade. (ROLNIK, 2006, p. 2).

A relação com o público tece aproximações que permitem outras formas de afetações no corpo que dança, apontando a vulnerabilidade e questionando as relações estabelecidas na dança que se faz. “Batucada” estimula uma negociação entre os dançarinos e o público, que é convidado a experimentar outras sensações sensório-motoras para longe dos modos operantes corriqueiros. A exposição do corpo frágil não se incube de agradar, ou “seja, lá o que for o dito fazer bem feito ou bonito”. A fragilidade impressa como condição de vulnerabilidade reivindica, no corpo, o direito nato de ser carne.

---

<sup>34</sup> Francisco Mallmann formou-se em Jornalismo e Artes Cênicas, desenvolvendo diversos projetos acadêmicos com o foco em temáticas do jornalismo cultural e a crítica de arte. A crítica que Mallmann escreveu está disponível no link a seguir. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/critica-batucada-festival-de-curitiba/>. Acesso em: 1 dez. 2018.

É nesse sentido que pensar a vulnerabilidade como uma estratégia é importante em dança, porque possibilita outros modos e perspectivas: outras relações e outras percepções.

Convocação 8 - Henrique Saidel<sup>35</sup>

E então começa a *batucada*. A partir desse momento, presencia-se cerca de uma hora (um pouco mais, um pouco menos) praticamente ininterrupta de bateção de panela e outros objetos metálicos. O som é ritmado e forte, passeando por estilos musicais que vão desde um samba até uma marcha militar, passando por funk e gritos de guerra. Aos poucos, o elenco vai tirando suas roupas, formando uma massa de corpos nus, apenas com máscaras e batuques. Cardume, enxame, bando, vara, manada, matilha, cambada, grupo, coletivo, corpo de baile, elenco, grande elenco: no agrupamento de artistas de *Batucada*, não há espaço para protagonistas fáceis, para primeiros-bailarinos e *stars*. Os corpos nus e mascarados se fundem num único e múltiplo corpo, que se infiltra por todas as frestas. As identidades pessoais – que ainda existem, é claro – são dissolvidas num todo maior, rizoma que se expande e respira e batuca. Dissolvidas e atravessadas sim, massificadas e alienadas não. A materialidade dos corpos (muitos corpos, corpos muitos, conjugados sempre e sempre no plural) é pujante e inescapável, sentida a cada empurrão, a cada esbarrão que mancha a plateia de suor. A cada bunda, a cada peito, a cada pau, a cada boceta, a cada barriga, a cada pé, pernas, braços, mãos, costas e pescoços, vestidos de suor e som, exalando cheiros e vitalidades. E pelos buracos das máscaras, perfuradas por uma humanidade lantejoulada, veem-se bocas escancaradas, cheias de dentes, mas que não esperam a morte chegar.

Henrique Saidel

As ideias de Suely Rolnik em *Geopolítica da Cafetinagem* (2006), permite pensar a vulnerabilidade articulando-a com práticas artísticas respaldando-as nos entendimentos de processos de subjetivação, pois:

Uma das buscas que tem movido especialmente as práticas artísticas é a da superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro, própria da política de subjetivação em curso. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. Ora, ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalcada por muitos séculos, movendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas, que culminaram nas

---

<sup>35</sup> Diretor de teatro, performer, produtor e pesquisador. Seu texto integral sobre batucada encontra-se no link a seguir. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/panelas-panelacos-corpos-e-batucadas/>. Acesso em: 1 dez. 2018.

vanguardas culturais do final do século XIX e início do século XX, cuja ação propagou-se pelo tecido social ao longo do século XX. (ROLNIK, 2006 p. 2).

Faz-se necessário refletir sobre a negação dos corpos em admitir que a fragilidade é uma premissa de suas existências na dança. Visibilizar, portanto, é criar condições de resistência porque significa construir questões. O Corpo se auto questiona, ao passo que também duvida das suas relações e do contexto. A vulnerabilidade no corpo que dança não se vincula ao espectro da figuração. Não se trata da espetacularização do corpo e da dança e nem de deixar o público numa passividade observacional. A dança, durante sua apresentação, não precisa estar neste lugar de “astros” blindados de toda e qualquer vulnerabilidade.

#### Convocação 9 - Joubert Arrais<sup>36</sup>

Certos espetáculos da chamada dança contemporânea brasileira, tensionados pela linguagem da performance, como *Batucada*, de Marcelo Evelin e Demolition Inc., emancipam o público quando o convoca para uma experiência coletiva pouco habitual e, por isso, nem sempre amigável. A relação com o que atualmente vivemos no Brasil e no Mundo não é mera coincidência, muito menos contingencial. É uma realidade de fatos incontornáveis que preocupa [...]. É um experimento da guerrilha que profana a cena e traz uma questão para a curadoria do festival curitibano. O ruído que *Batucada* causa nos corpos envolvidos, inclusive o público, é um estrondo [...].

Joubert Arrais

Não se trata de identificar um procedimento compositivo, muito menos de classificar uma determinada dança como frágil ou vulnerável, mas, sobretudo, de perceber relações estratégicas do corpo ao dançar. Estratégias que façam “tremar” e “desestabilizar” a dança: uma relação direta com o corpo que dança e o público.

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir... A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores. (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 62).

<sup>36</sup> É artista-pesquisador, crítico de dança e professor universitário. Escreveu um texto sobre o espetáculo *Batucada* do coreógrafo Marcelo Evelin. Disponível em: <http://enquantodancas.net/espetaculos/batucada-marcelo-evelin-festival-curitiba-2016/>. Acesso em: 1 dez. 2018.

No senso comum, a fragilidade é entendida como o oposto de potência. No entanto, o entendimento de frágil, aqui, resvala na potência do corpo na cena, lembrando que a vulnerabilidade não é a condição de existência de todas as danças, embora seja a dos corpos. A perspectiva de corpo vulnerável deve ser investigada para compreender as imagens que podem surgir a partir das situações que desestabilizam o público. Provocar situações (durante a dança) enfatiza a vulnerabilidade do corpo ao dançar como uma estratégia de composição. E, assim, a potência se faz na própria vulnerabilidade, pois abre caminho no sentido de dar passagem, de dar vazão ao que não é explícito: o corpo. Carne, crua, nua, de dor, de odor, fedorenta, amarga, mortal...

Convocação 10 - Ivana Menna Barreto

Batucada é intervenção, e mais que tudo, um acontecimento que provoca de forma contundente o público, subitamente incluído no meio de um bloco de carnaval, de uma manifestação de rua, de um arrastão – uma revolta pelo corpo que se expõe vestido, tirando a roupa, nu, em suas diferenças explícitas, gordo, magro, alto, baixo, masculino, feminino, trans, musculoso, frágil. A força vai crescendo pela exposição dessas diferenças, ainda que do início ao fim permaneçam mascarados. [...] O monstro da multidão vai-se tornando visível, com sua peculiar mistura de prazer e risco, pelo que pode ainda acontecer – a liberdade de cada um vai aparecendo, ao dançar e integrar um desfile carnavalesco que inclui surpresas violentas, como quando estamos na rua; e a sensação de que ninguém nos comanda nos liberta subitamente da (e na) obra, em muitos momentos, como se pudéssemos também nela inventar um certo jeito de mover, de descobrir uma potência na maneira de estar no grupo de performers por dentro, tornando-os participantes e não apenas observadores.

Ivana Menna Barreto

Vulnerabilidade: um jogo de afetações, aproximações e distanciamentos, potencializados na dança. Não estou sozinho, posso soar diferente, mas há prova da existência de danças, que se fazem e se movem pela vulnerabilidade. Por isso, construí a hipótese de que a vulnerabilidade é uma estratégia de composição, portanto, potência de afetos. Para não só iluminar “um jeito” de fazer dança, mas também criar uma premissa no campo da dança, já que nessas proposições apresentadas, a produção artística e a pesquisa acadêmica emaranham-se pelas mesmas questões.

Artistas que se propõem a modificar as balizas do que é visível e enunciável, de fazer ver o que não era visto, de fazer ver de outra maneira aquilo que era visto muito comodamente, de colocar em relação aquilo que não o era, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos [...]. (RANCIERE, 2008, p. 72 apud PELBART, 2016, p. 269).

**Pausa despretenhiosa**

E mais, assume a estratégia no corpo em sua potência da pulsão em vida que acontece na carne, na carne que é corpo. O corpo que opera enquanto potência de transformação de fricção, por isso é um questionamento do seu próprio fazer numa espécie de salto no vazio. Seria, portanto, dar a ver à fragilidade do corpo por suas ações de pulsão, desejo, vontade...

Ireno Junior e Adriana Bittencourt

### 3.3 Braços pra que te quero: uma convocação das sensações da carne - memória e afetos

Existe ar, corrente de ar, luz e sombra, a respiração e o olhar, as densidades. As torsões, as distâncias e as profundezas, e as sensações, e as memórias e as trocas, e as circulações entre tudo isso. (UNO, 2012, p. 63).

Dançar requer um engajamento rigoroso, principalmente quando se trata de questões que envolvem a dança que se faz. O engajamento se refere ao modo como o corpo lida com as questões que aponta em sua dança. É o corpo dançando em sua inteireza no sentido de estar lidando com os imprevistos que podem vir a ocorrer e questionar os mesmos.

Entende-se o corpo que dança como um sistema dinâmico e em permanente fluxo de tempo, que atua contaminando ao mesmo tempo em que é contaminado, descrevendo em tempo real o estado em que se encontra. O corpo que vive a experiência da ação cênica da dança, em toda a sua inteireza, está expondo os pensamentos que o constituem. (BITTENCOURT; SETENTA, 2005, p. 5).

Neste fazer, o corpo não tem controle absoluto das ocorrências de sua feitura, pois não conta com uma configuração estabelecida previamente, se apresentando assim, vulnerável em sua estratégia de composição. Portanto, diz respeito a evidenciar a fragilidade, permanecendo aberto às afetações que podem ocorrer em seu contexto de apresentação. Obviamente, no momento em que o contexto se transforma, os modos de operação desse corpo que dança se atualizam. O contexto não é determinado somente pelo que é visível a olho nu, já que “o espaço em volta do corpo do dançarino não é homogêneo.” (UNO, 2012, p. 63).

Nesta dança, o corpo produz pensamentos que se constituem em imagens impressas na tessitura da dança, portanto em suas ações de movimento:

Não há pensamento sem ação, e não há ação sem pensamento. O corpo que dança está em permanente produção de ideias, reflexões, pensamentos, argumentos, etc. de modo que essas ações, as de produção dos pensamentos e a de produção dos movimentos se constituem juntas. (BITTENCOURT; SETENTA, 2005, p. 5).

A lembrança de uma dança feita quando criança, da mãe dançando num terreiro de candomblé... Lembranças que permanecem pulsando no corpo, a partir do que afeta ou afetou os sujeitos, podem ser ignições para esta dança. É aquilo que afeta o

corpo invisivelmente, mas ganha visibilidade através das imagens<sup>37</sup> expostas pelo corpo ao dançar. “Fora dos limites visíveis determinados pela cena e pelo cenário, há limites invisíveis, imperceptíveis nesse espaço tecido pelo corpo do dançarino que duplica o espaço visível.” (UNO, 2012, p. 63).

As lembranças, as imagens e as afetações convocadas constituem a fragilidade do corpo que dança, pois se incubem de dar passagem, permitindo suas visibilidades. Contudo, tal permissão incorre, também, no que não se apresenta, no que não se permite visibilizar. Nem tudo é posto. Nem tudo é desnudado.

Os argumentos anteriores se referem ao solo de dança “Braços pra que te quero”<sup>38</sup>, que foi criado por mim (Ireno Junior) e dançado no decorrer do processo de escrita desta dissertação tendo a orientação dramaturgica do coreógrafo Marcelo Evelin.

“Braços para que te quero”, é uma dança que opera na negociação entre a imagem que se vê e a imagem que não é visível. Para tanto, se fez necessário pensar na relação entre o visível e o invisível que o corpo pode evocar:

O corpo é esse cruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse enlaçamento [...]. (UNO, 2012, p. 53 - 54).

A Investigação de algo que ainda não se materializou em movimento de dança, nem se apresentou visível, mas que é convocado em cena, exercita a presentificação de imagens no momento em que o corpo dança. São lembranças, sensações, sentimentos, memórias evocadas na ação de dançar. É por esta convocação que o corpo se apresenta vulnerável, porque não controla o que pode se tornar visível e muito menos o que essa visibilidade pode acarretar.

É um pedido de licença, dançado. Convocar é convidar, é chamar para perto, é pedir para estar junto. É dançar o que ainda não se sabe. Vulnerável na estratégia de dar corpo, dar vazão às imagens que afetam intensamente.

---

<sup>37</sup> “O corpo que dança, e também o corpo em movimento, devem ser vistos como fluxos das imagens no espaço-tempo onde se alterna o jogo entre dissipação e regularização, transformação e organização. Todavia, nem tudo pode ser apreendido, nem pelo corpo que faz, nem pelo corpo que vê. Como tudo que é vivo, também as imagens buscam permanecer e, nessa tentativa, participam de uma corrida competitiva que tem como objetivo a sua transformação em códigos, visando a sua constituição como linguagem.” (BITTENCOURT, 2012, p. 14).

<sup>38</sup> O trabalho intitulado “Braços pra que te quero” foi criado em residência artística no espaço de arte Campo Arte Contemporânea localizado em Teresina PI, e teve apoio da Lei de Incentivo Estadual à Cultura SIEC/2017 do Piauí, através do Armazém Paraíba. O Campo é coordenado pelo coreógrafo Marcelo Evelin e pela gestora Regina Veloso. Atualmente, sou residente deste espaço.



Figura 2 – Braços pra que te quero, PI, 2018



Fotógrafo: Maurício Pokemon (2018).

#### Convocação 11 - Ireno Junior

Escrevendo em primeira pessoa em fonte spectral sobre o espetáculo que criei no decorrer do processo de escrita desta dissertação

Quando danço sempre danço alguma lembrança. A lembrança do corpo mãe que habita em mim, a lembrança de ter começado a dançar em terreiros de Umbanda e Candomblé. A lembrança de me relacionar diretamente ao ritual como forma de relação com as energias da natureza. Lidar com isso em dança, faz indagar uma relação direta da dança com a vida. Fazendo jus a minha singular opinião, dançar não é uma funcionalidade que evidencia a supremacia de um corpo heroíno, dançar é perceber uma necessidade que pulsa da própria carne. Dança que se faz na ritualização, não na espetacularização. O ritual, em "Braços pra que te quero" é percebido como uma maneira de preparar o corpo para o que pode vir.

É neste sentido que o estado de prontidão se relaciona diretamente com essa dança, e isso requer uma possibilidade de lidar com as ocorrências imprevistas em sua feitura. Para esclarecer essa indagação vale descrever alguns momentos do processo de criação de "Braços pra que te quero" - a impossibilidade de repetir fidedignamente a dança; quando a dança aponta a vulnerabilidade como sua própria potência. O processo de criação de "Braços pra que

te quero" se deu diariamente e o assunto que o norteia, a convocação, foi sendo revelado no decorrer desse processo. Os braços surgiram como ignição para a convocação, mas a dança sempre me escapava por entre os dedos das mãos. Isso, porque, se faz necessário uma negociação e um estado de abertura constante no momento que se dança. Costumo dizer, em conversas soltas por esse mundo, que dançar requer um engajamento tão refinado que, se o corpo que dança não estiver de fato engajado em seu fazer, a dança não acontece. É neste sentido que o corpo que dança pode lidar com uma funcionalidade, que em outros contextos, podem ser importantes, mas para esse fazer, o corpo lida com um estado que aponta no corpo a questão presentificada em suas imagens. "Braços pra que te quero" foi orientado dramaturgicamente pelo Marcelo Evelin, que apontou diariamente em nossos encontros que, o que eu estava propondo nunca se repetia. Num certo momento, ele disse que, toda vez que assistia um ensaio, eu apresentava um solo totalmente diferente. Foi neste momento que a questão apontada por Marcelo, fez sentido para essa dança. Sua fragilidade era apontada na tentativa da dança sempre acontecer no caminho traçado entre o braço e o que eu convocava no momento em que estava dançando: os braços da minha mãe; as pomba-giras que abrem meus caminhos; a energia de um corpo candomblé que começou a dançar quando criança; e tantas outras energias e lembranças... Marcelo me fez perceber que a dança que estava fazendo nunca poderia se repetir, e sua composição coreográfica era aberta na fragilidade como possibilidade da dança não acontecer. Por que nem sempre "o santo vem".

O ritual foi necessário para pensar numa maneira estratégica de lidar com a fragilidade do corpo na tentativa de existir de outras maneiras. Convocar outras existências até deixar de ser e, nessa tentativa, ser outra coisa - alteridade. Na tentativa de ser outra existência ao dançar me vinha em pensamento a materialização da lembrança, mas sobretudo de pedir licença para lidar com energias que o corpo não controla. Por isso a dança sempre me escapava por entre os dedos das mãos. Eu me sentia extremamente vulnerável, e ainda me sinto, pois, essa dança que proponho se potencializa na fragilidade de suas estratégias compositivas. A dança só acontece numa negociação...

Ireno Junior

A dança como possibilidade de convocar é potência, pois assume o jogar-se na possibilidade do devir. E "devir, não é imitar nem simular, é se lançar entre você e o que você será. É um devir desconhecido, imperceptível." (UNO, 2012, p. 48). Em "Braços pra que te quero", os braços possibilitam a entrada em um mundo que está

por ser investigado. E, nesta dança, os movimentos não podem ser codificados, pois o corpo que dança, dança a vulnerabilidade de sua própria carne.

A fragilidade é inerente em "Braços pra que te quero" e expõe o corpo em relação ao seu contexto, como um atrito entre as afetações, que ainda permanecem presentes no corpo. A ideia de dançar imagens da infância, portanto, de lembranças, atesta que o corpo se constitui daquilo que permanece em sua carne e que ainda o faz pulsar. Evidencia o que afeta.

Convocação 12 - Rui Filho<sup>39</sup>

Ireno Junior escolhe ter por gesto o reconhecimento dos braços e o quanto estes atribuem ao corpo qualidades específicas de movimentos e presença. Dançam instituindo tentativas de elaborar novos corpos e assim encontrar o sujeito que nesse outro corpo pode vir a ser. Aquele que dança, então, é menos o todo, e mais a qualidade de um acontecimento. Zizek nos provocou com a observação do sujeito não ser aquele que provoca a ação, mas o que se sujeita a algo, cujo protagonismo ocorre conseqüente à necessidade de agir. Dessa maneira, não é o sujeito quem pratica a dança, e sim a dança que inaugura possibilidades de sujeitificações ao corpo; não são os braços que respondem a uma intenção, mas a dança que provocam que articula perguntas aquele que dança sobre quem se é. "Braços pra que te quero" responde a essa inversão zizekiana de maneira eficiente. Convida-nos a procurar o sujeito a partir de cada gesto, e a cada nova mudança, o sujeito que deriva nesse acúmulo. Esse estado ritualístico de reinvenção do sujeito contribui para uma experiência compartilhada, pela qual a presença do espectador é fundamento enquanto observador.

Rui Filho

O que interessa nesta dança é a possibilidade de dançar forças (lembranças, imagens, afetações, etc.) que compõem o corpo. "Braços pra que te quero" é a exposição de uma coabitação de muitos corpos: corpo-mãe, corpo-criança, corpo-bicho, corpo-gira, corpo-candomblé e ainda o corpo-devir que, também, se apresenta na cena.

Para pensar uma dança que se relaciona diretamente com a infância, torna-se imprescindível mencionar, nem que seja brevemente, a dança do coreógrafo Hijikata

---

<sup>39</sup> É dramaturgo, diretor, pesquisador e crítico de teatro. É responsável pelo conteúdo editorial e principais entrevistas da revista *antropositivo*. Rui, escreveu sobre "Braços pra que te quero" quando apresentado na 4ª edição do Festival Internacional de Dança - Junta, em Teresina - PI. Disponível em: <https://www.antropositivo.com.br/single-post/2018/11/15/JUNT4-2018>. Acesso em: 30 nov. 2018.

Tatsume, que tem a fragilidade como mote de organização de sua dança - o butô<sup>40</sup>. (UNO, 2018, p. 35).

A mãe e as irmãs são muito presentes em sua memória, tanto que lhe ocorre dizer “quando danço é minha irmã que se ergue em meu corpo”. Ele se agarra mais e mais aos traços femininos que lhe impregnaram o caos de sua infância. Não, ele nunca buscou sua identidade, nem sua origem, já que ele buscava sempre qualquer coisa que destruía toda origem e identidade. Ele volta a ser a criança que ele era, criança que não se pergunta jamais quem ela é. Ele está no meio de tudo que vê, sente, toca. Tudo que cercou e o atravessou uma vez começa a redançar em seu corpo. (UNO, 2012, p. 47).

### Convocação 13 - Rui Filho

Novamente a perspectiva do outro ser a dimensão ao artista daquilo que se é, ou nesse caso daquilo que se torna. É preciso ainda agregar o som e sua dimensão minimalista capaz de potencializar ao ritual certa melancolia. A partir desse convívio, o sujeito que se inventa é também a dimensão daquele que se perde. Os braços pintados e destacados como partes agora se reinventam e o sujeito atua em uma contínua perspectiva de morte, ritual máximo ao invento de si. No quase escuro das poucas lâmpadas, no retângulo preto que sacraliza o espaço ao ritual, no aroma de ervas, na respiração matemática que lhe exigem os gestos, Ireno morre e renasce a partir de seus extremos: são os braços o início desse outro. Braços que comportam as mãos, os gestos, os fins. Ao dançarem, os braços são outros, agora são dimensões utópicas de um sujeito à deriva que não importa ser concluído, importa-lhe mais ser insistentemente o reinvento de sua própria existência. Existe uma doçura em assistir a esse ritual, como existe uma doçura em nos despedirmos de nós mesmos diante a melancolia de sermos inevitavelmente descobertas e inventos. E nada mais é mais especialmente utópico ao indivíduo que se traduzir pelo gesto dos braços, nos gestos de um dançado corpo. Em silêncio, após o término, não surgiam palavras ao artista, surgiam abraços. Os braços encontravam os corpos e seus quereres.

Rui filho

---

<sup>40</sup> “O butô, para a qual a fragilidade forma o núcleo, é também denominada, “errância”. A dança diferentemente da arquitetura ou da pintura (sem falar da literatura), dificilmente será fixada e conservada e será dirigida apenas por uma “sugestão efêmera”. As técnicas e os exercícios mais sofisticados não podem determinar o corpo. Essa parte que se encontra, inevitavelmente, em um tempo borrado e indeterminado, é dada especialmente pela errância do universo. A fragilidade não é apenas o motor da dança. Aquilo que singulariza a dança é a fragilidade, e esta fragilidade é sempre revista, sempre procurada.” (UNO, 2018, p. 35).

Em "Braços pra que te quero", o corpo dança a possibilidade de dançar... através das lembranças da infância (corpo-candomblé, corpo incorporado por uma entidade espiritual, etc.).

- No momento em que eu movimentava os braços, eram os braços da minha mãe que eu estava dançando.

**Figura 3** – Braços pra que te quero, PI, 2018



Fotógrafo: Maurício Pokemon (2018).

O corpo que dança o solo "Braços pra que te quero" se apresenta na fragilidade, sente-se à beira da dança de não-acontecer, já que convocar o que não está estável é provocar imprevistos.

- Vou explicar: A dança não-acontecer é pensada no "Braços pra que te quero" como uma possibilidade e, é neste lugar que a fragilidade desta dança se instaura. Isso porque nem sempre a convocação acontece. É sempre uma tentativa para que a dança aconteça no corpo.

- Quando eu estava pensando nos braços da minha mãe eu fazia com que os mesmos fossem meus. No entanto, existe um limiar nesta convocação que se faz do risco, porque pode não acontecer. É o corpo se disponibilizando ao dançar em sua "inteireza". (BITTENCOURT; SETENTA, 2005, p. 5).

No momento em que o corpo que dança se disponibiliza em sua inteireza, afirma-se exposto em sua própria fragilidade. Por isso, essa convocação pressupõe um convite, uma convocação. Quando se convida, convoca para dançar junto e nem sempre se consegue que o outro venha ao seu encontro. Nesta dança, o encontro só acontece no momento em que o corpo se disponibiliza a dar passagem para que outras existências surjam no fazer da sua dança, em ato.

- Marcelo Evelin e eu, percebemos, num determinado momento do processo de criação do solo “Braços pra que te quero”, que a questão desta dança era a convocação, já que eu estava sempre tentando dar passagem; dançar “coisas”, “forças” que existem em mim: imagens da infância; imagens de um corpo candomblé, os braços da minha mãe, etc. Então, os braços davam vazão a essas forças que são invisíveis, mas ao mesmo tempo perceptíveis no meu corpo porque permanecem em mim, me constituem. Desse modo, existe um limiar na tentativa incessante de estar convocando estas forças, já que nem sempre o “santo vinha”, nem sempre a dança acontecia. Nesta perspectiva, era sempre uma tentativa de fazer com que a dança acontecesse. É uma dança que não para de tentar...

A dança só acontece no fluxo de negociação do corpo, entre o que se convoca e o que se tem como estratégia em sua composição.

### 3.4 Abrindo os caminhos

#### **Pausa despretensiosa**

Abrir os caminhos  
 Dar passagem  
 Iluminar outras possibilidades  
 Iluminar o mundo à sua volta  
 Abrir o caminho para as existências que iluminam a nós  
 Dançar como os vaga-lumes  
 Ireno Junior e Adriana Bittencourt

Entendendo que o esforço, neste estudo, não foi inaugurar um padrão de se fazer dança, mas apostar em um modo de existência de dança que se diferencia de outros e que traz à tona questões atuais e necessárias para se pensar e fazer dança. Se a vulnerabilidade é da natureza do corpo, como não a investigar, na dança, principalmente diante da Cena que se desenha nos dias atuais? A VIOLÊNCIA, velha banalizada, coletivamente nos tempos de hoje. Como não dizer da vulnerabilidade? Como não dançar a vulnerabilidade?

- Exponho, mostro, declaro... em Dança.

- Dança. Muitas falas...

Essa dança, aqui, é aberta às possibilidades e seus modos de feitura são variados e incapazes de serem padronizados. Evocar lembranças na presentidade da cena é se lançar ao desconhecido. Assim, abrem-se caminhos, possibilidades sem se enredar, sem narrativas costumeiras.

- Dar passagem para... não é uma dança pronta, mas uma dança que está continuamente em processo de investigação.

Corpo que investe na vulnerabilidade como mote do modo de expressar-se em dança e segue expondo sua condição de frágil no mundo, já que “[...] a dança dos vaga-lumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil. ” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25).

Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os "ferozes projetores" da grande luz devoram toda forma e todo lampejo - toda diferença - na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem. Talvez, somente em momentos de exaltação messiânica é que se pode, eventualmente, começar a sonhar com um horizonte que acolheria, que tornaria visíveis todas as imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.115).

**Pausa despretensiosa**

A carne se despedaça, torna-se vulnerável. É um fazer, uma feitura, um modo de operar e de agir dançando. Os ossos da cabeça estão mais vivos, são vivos, estão mais vivos do que nunca. Eles latejam, pulsam em carne viva. Os ossos são carnes? Carne dura, resistente, osso duro de roer. Pulsão em dor, em vida, em desejo, em dança. Estou dançando!  
Ireno Junior e Adriana Bittencourt



## **CONSIDERAÇÕES PARA UM NOVO COMEÇO - Lampejos que se afastam do final**

Pensar neste final, é pensar em um novo início. Dança que não tem fim, que não se acaba, por que ela nunca ficará pronta, de fato. É escrita que não se acaba, também. Não há a possibilidade de fim quando se está conhecendo.

A cada pausa despreziosa, frases soltas no meio da confusão. Palavras organizadas, sem ordenação ou o sentido lógico das regras. Textos fundamentados por teóricos e rasgos no coração feitos pelas correções da escrita, ora tão preciosas para mim. O fim apresentava-se sempre como um recomeço, pois um novo suspiro sempre fazia presença. O suspiro que continua a cada recomeço é fruto da problematização do corpo que dança sua vulnerabilidade.

Em dança, a imagem de um corpo vulnerável é impressa na tentativa incessante de questionar o próprio corpo e a dança que se faz. É uma dança que lida com os acordos estabelecidos em cena, no momento em que se apresenta, no ato. Portanto, está sempre se atualizando, no afetar e ser afetado.

No momento em que o corpo se propõe a enunciar a vulnerabilidade como mote de sua estratégia de composição, pressupõe o risco como possibilidade de negociação para que a dança aconteça. Estar vulnerável em uma composição de dança é perceber a fragilidade do próprio corpo e da dança como potência, que se faz desfazendo-se. Não há fim nesta escrita e nem nesta dança.

O corpo, ao dançar, ao mesmo tempo em que dá a ver suas vulnerabilidades, produz em sua tessitura a capacidade de afetar e ser afetado, já que expõe na carne a fragilidade de sua própria existência. É uma existência que enuncia sua fragilidade - e vai...

O corpo que dança, evidenciando sua carne como frágil, expõe-se como potência de afetar o contexto, ao mesmo tempo em que é afetado por ele. No momento em que o corpo assume que é frágil, na tessitura compositiva, ele se disponibiliza, abre caminho para afetar e ser afetado de outra maneira.

Esta dança se faz na pretensão do corpo potencializar-se em sua própria vulnerabilidade, pois questiona o corpo (no corpo) em sua feitura, sua capacidade de afetar e ser afetado; se faz na pretensão de existir em sua própria carne frágil já que pode ser ferida - é frágil porque... (- Complete!) pode lhe ferir. Mas também é uma

dança que se faz na despreensão de pensar o corpo como um corpo sempre capaz de controlar a Kryptonita. Morte ao Super-Homem.

**Pausa despreteniosa**

Pausa para respirar,  
Suspirar,  
Sussurrar.

Eu só consigo pensar, agora, em dividir Responsabilidade.

Responsabilidade do que se compartilha. Esse tipo de feitura mobiliza as questões pelo modo de organização das imagens que são geradas na relação,

Dançando!  
Ireno Junior e Adriana Bittencourt

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Graziela. Gesto à forja: desenhos da dança em mediações. **Repertório**, Salvador, ano 20, n.28, p.204-221, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.9771/r.v0i28.25007>. Acesso em: 10 de nov. 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.
- ARENDET, Hannah. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2007.
- ARRAIS, Joubert. **Batucada, de Marcelo Evelin (PI), é dança de corpos-guerrilha em performance catártica**. Curitiba, 2016. Disponível em: <http://enquantodancas.net/espetaculos/batucada-marcelo-evelin-festival-curitiba-2016/>. Acesso em: 1 dez. 2018.
- BARRETO, Ivana Menna. Batucada, Looping e multidão. **Questão de Crítica**. Rio de Janeiro, v. 9, n 68, outubro a dezembro de 2016. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2016/12/IVANA-MENNA-BARRETO-Batucada-Looping.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2017.
- BITTENCOURT, Adriana. **A Natureza da Permanência**: processos comunicativos complexos e a dança. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.
- BITTENCOURT, Adriana. A Permanência na relação entre arte e ciência. **Revista Científica/FAP**, 2014. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1378/740>. Acesso em: 5 de janeiro de 2018.
- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: Dispositivos do Corpo, Dispositivos da Dança. Salvador: Edufba, 2012.
- BITTENCOURT, Adriana. Dispositivos da comunicação: as imagens como proposições do corpo. **Revista Científica/FAP**. Curitiba, 2009. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/download/1603/943>. Acesso em: 15 jun. 2017.
- BITTENCOURT, Adriana. Imagem, corpo e dança: imprecisões quanto a representação. **O Mosaico**, Curitiba, n. 16, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2372>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- BITTENCOURT, Adriana; SIEDLER, Elke. A incerteza como índice de construção de autonomia em dança. **MORINGA-Artes do Espetáculo**, Paraíba, v. 3, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/15459>. Acesso em: 20 de mai. 2017.

BITTENCOURT, Adriana; SETENTA, J. S. O corpomídia que dança: Processos enunciativos de significação. *In: I ENECULT - Encontro Nacional de Cultura*, Salvador, 2005. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AdrianaBittencourteJussaraSetenta.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BRITTO, Fabiana Dultra. Corpo, dança e ambiente: configurações recíprocas. *In: 2º encontro nacional de pesquisadores em dança – ANDA. Anais [...]*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul. 2011. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2011-2.pdf>. Acesso em: 15 maio 2017

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Fragilidade**. Tradução: Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

DAMÁSIO, António R. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. Tradução: GT Deleuze - 12; Coordenação de Luiz B. L Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2017.

DE MORAES ALVES, Jolinda; SEMZEZEM, Priscila. Vulnerabilidade social, abordagem territorial e proteção na Política de Assistência Social. **Serviço Social em Revista**. Londrina, v. 16, n. 1, p. 143-166, 2013.

Didi-Huberman, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex; revisão: Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FILHO, Rui. Braços pra que te quero. **Antropositivo**, Teresina, nov. 2018. Disponível em: <https://www.antropositivo.com.br/single-post/2018/11/15/JUNT4-2018>. Acesso em: 30 nov. 2018.

FURLAN, Reinaldo. Carne ou Afecto: fronteiras entre Merleau-Ponty e Deleuze-Guattari. **Dois Pontos**. São Carlos, v. 8, n. 2, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doisPontos/article/view/21513>. Acesso em: 8 nov. 2017.

MALLMANN, Francisco. Crítica: Batucada – Festival de Curitiba. **Aescotilha**, Curitiba, mar. 2016. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/critica-batucada-festival-de-curitiba/>. Acesso em: 1 de dez. 2018.

GREINER, Christine. O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 7, p. 180-185. Ouro Preto, 2009.

GORINE, Paula. **O difícil exercício de ser o outro**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/batucada>. Acesso em: 1 dez. 2018.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petropolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia. In: **2º. Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Anais [...]**. Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2011-1.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2018.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. **Revista Trama Interdisciplinar**. São Paulo, v. 1, n. 2, 2010. LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e política do movimento. Tradução: Pablo Assumpção Barros Costa. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017.

LAPOUJADE, David. **As existências Mínimas**. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1 edições, 2017.

LAPOUJADE, David. **O corpo que não aguenta mais**. In: Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 81-90.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. **Lugar comum**, [Rio de Janeiro], v. 19, n. 20, p. 15-26, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

PELBART, Peter Pál. **O Averso do Niilismo**: cartografias do esgotamento. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Revista Sala Preta**. São Paulo, n. 07, p. 57-65, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57320/60302>. Acesso em: 15 mar. 2017.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que 'não existem'. **Como falar de coisas que não existem**. 1. ed. São Paulo: Bienal de São Paulo, v. 1, p. 250-265, 2014.

PELBART, Peter Pál. Vida e morte em contexto de dominação biopolítica. **Instituto de estudos avançados da Universidade de São Paulo**, 2008. Disponível em: <http://200.144.182.46/publicacoes/textos/pelbartdominacaobiopolitica.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2017.

POKEMON, Maurício. **Batucada**. [2018]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/single-post/2018/11/01/Batucada-no-Festival-Escena-1-DanzaSur---Chile>. Acesso em: 8 abr. 2019.

POKEMON, Maurício. **Braços pra que te quero**. 2018. 2 fotografias.

ROCHA, Tereza. Por uma (des) ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro, n. 1, 2010. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/download/754/690>. Acesso em: 1 nov. 2018.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. 1. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2017.

SAIDEL, Henrique. **Panelas, panelaços, corpos e batucadas**. 2016. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/panelas-panelacos-corpos-e-batucadas/>. Acesso em: 1 dez. 2018.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SZANIECKI, Barbara. Representações do poder, expressões de potência. **Lugar comum**. [Rio de Janeiro], v. 19, n. 20 p. 85-105, 2004.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: Edufba, 2008.

SCHWAB, Isabela. **A experiência como discurso do corpo**: a dança tecendo caminhos. 2016. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SIEDLER, Elke. **Configurações de dança**: a incerteza como condição de existência. 2011. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução: Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. 2. ed. São Paulo: N-1 edições, 2012.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: Pensar um corpo esgotado. Tradução: Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho. 1. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.