

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Dissertação

(De)composições e fugas.

**Dois experiências de dança
contemporânea entre
dessemelhanças.**

Laura Carolina Mendoza Quimbay.

Ouro Preto
2020



UFOP

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

LAURA CAROLINA MENDOZA QUIMBAY

(DE)COMPOSIÇÕES E FUGAS.

**DUAS EXPERIÊNCIAS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA
ENTRE DESSEMELHANÇAS.**

**OURO PRETO – MG
2020**

LAURA CAROLINA MENDOZA QUIMBAY

(DE)COMPOSIÇÕES E FUGAS.

DUAS EXPERIÊNCIAS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA ENTRE
DESSEMELHANÇAS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientação: Prof.^a Dr.^a Cíntia Vieira da Silva

OURO PRETO - MG
2020

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Q69d Quimbay, Laura Carolina Mendoza .
(DE)composições e fugas [manuscrito]: duas experiências de dança contemporânea entre dessemelhanças. / Laura Carolina Mendoza Quimbay. - 2020.
102 f.

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Vieira da Silva.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Mestrado em Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

1. Arte - Filosofia. 2. Modelos (Arte). 3. Dança - Filosofia . 4. Composição (Arte). 5. Devir (Filosofia). I. Silva, Cíntia Vieira da. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 111.852(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Paulo Vitor Oliveira - SIAPE: 1.231.526



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Laura Carolina Mendoza Quimbay

(DE)COMPOSIÇÕES E FUGAS. DUAS EXPERIÊNCIAS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA ENTRE DESSEMELHANÇAS

Membros da banca

Cíntia Vieira da Silva - Doutora - UFOP
Paulo Henrique Domenech Oneto - Doutor - UFRJ
Eden Silva Peretta - Doutor - UFOP

Versão final
Aprovado em 20 de agosto de 2020

De acordo

Professora Orientadora Cíntia Vieira da Silva



Documento assinado eletronicamente por **Cíntia Vieira da Silva, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 20/08/2020, às 15:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0076118** e o código CRC **E2559BC0**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.005884/2020-38

SEI nº 0076118

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: - www.ufop.br

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer à matilha queerlombera amorosa, cuidadosa e transbordada que deu a este corpo suporte material, intelectual e afetivo em Ouro Preto desde minha chegada ao Brasil em 2018. Obrigada Marcia, Karla, Mayra, Fredona, Giovanny, Vini por ficar perto e cuidar deste corpo tão frágil e em constante deformação. A Ju pelo aprendizado.

Agradeço a Anyi, Sebas, Jess, Male, Lau X., Lau C., Anny, Adri, Mile, Vivi, Lalo, que me acompanham desde a Colômbia. Agradeço pelos bate-papos e pelas trocas teórico-afetivas.

Agradeço aos processos de dança, nos quais experimentei e pesquisai, por todo o aprendizado e compartilhado, por acreditar nas rupturas possíveis no interior da dança. Também por seguir abrindo caminhos na disputa estética, ética e política da arte e o corpo. A Lasvie, a Teresa e todas as singularidades que me atravessaram dançando durante os últimos três anos.

Agradeço a Cíntia por sua disposição e pela abertura oferecidas a mim no processo de pesquisa e escrita. Ao grupo de Estudo e pesquisa em Gilles Deleuze, da UFF, pelo aprendizado no tempo que estivemos juntos, e a Mariana por sua paciência e pelas pontes que me permitiram dar um foco neste trabalho ainda em processo. Ao Junior, colega de turma solidário e generoso. Obrigada pelas trocas.

Também agradeço às pessoas que me acolheram no Rio de Janeiro, pelas trocas, pelo afeto, pela solidariedade, pelas alianças, danças e pela cerveja bem gelada. A Bella pelas trocas acadêmicas, sensíveis, estéticas e por toda sua magia.

À minha mãe Cristina, aos meus irmãos Santi, Dani e Pipe, à minha família extensa, tia Isa, Isa, Mayis, Juan, Hermes e Emanuel, às não humanas que me ajudam a minorar Agata e Zasha, obrigada por me amar tanto, e com tanta liberdade, que os medos, as inseguranças, o desânimo e as tristezas que me habitam perdem força, mas não o suficiente para cair na felicidade liberal que pode ser intolerável quando não assimilada.

Agradeço à UFOP-IFAC e suas funcionárias pelo acolhimento e pela disposição para facilitar meu trabalho de pesquisa; a Claudinéia pela ajuda em tudo que precisei. À CAPES pela concessão da bolsa que possibilitou minha dedicação exclusiva às atividades do mestrado entre 2018 e 2020.

RESUMO

Esta dissertação chama à atenção sobre alguns paradoxos produto das relações entre a institucionalidade que envolve a dança e as intensidades-corpos que dançam. Ela aborda alguns perigos em torno da criação de modelos no interior de algumas danças estudadas e mais visíveis em ocidente, mesmo nas práticas mais vanguardistas, e visa compreender as formas em que os discursos do maior (do modelo) se atualizam na dança desde antes de uma profissionalização, e atravessam os corpos porosos e dessemelhantes em movimento. Para isso, este trabalho se apoia na crítica à teoria das Ideais de Platão, realizada por Deleuze. Mas também, a partir de dois processos de dança contemporânea: ConCuerpos e Pulsar Cia, problematiza o jogo existente entre a modelação e a reversão dos modelos no interior das instituições de dança. Considera-se, neste trabalho, que esse jogo, de maneira imperceptível, gera rupturas institucionais e permite o surgimento de processos de minoração dos quais está interessada a pesquisa. Processos de minoração, entendidos como devires minoritários, ligados a algumas descidas ou desgraças resinificadas, a alguns “*entres*” que transbordam o entendimento dicotômico da deficiência e a normalidade na dança, criando figuras estéticas que afetam de diversas maneiras as singularidades que dançam a partir de diversos ritmos, extensões e acoplamentos.

Palavras-chave: Modelo; Dança Contemporânea; Planos de composição; Devir minoritário.

RESUMEN

Esta disertación llama la atención sobre algunas paradojas producto de las relaciones entre la institucionalidad que abarca la danza y las intensidades-cuerpos que danzan a pesar de dicha institucionalidad. En ella se hace una lectura cerca de algunos peligros relacionados con la creación de modelos alrededor de algunas danzas estudiadas y visibilizadas en occidente, aun siendo éstas las más vanguardistas de su tiempo y su época, teniendo como objetivo comprender las formas en que los discursos de los mayoritarios (del modelo) se actualizan en la danza, mucho antes de ésta ser profesionalizada, atravesando los cuerpos en su porosidad y sus desemejanzas en movimiento. Para dar cuenta de este objetivo, este trabajo se apoya en la crítica a la teoría de las Ideas de Platón, realizada por Deleuze. Pero también, a partir de dos procesos de danza contemporánea: ConCuerpos y A Pulsar Cia., problematiza el juego existente entre modelación y reversión al interior de las instituciones de danza. En este trabajo se considera éste juego, de manera imperceptible, genera rupturas institucionales y permite el surgimiento de procesos de minoración, entendidos devenires minoritarios, ligados a algunas caídas o desgracias resignificadas, a algunos “*entres*” que desbordan aquello entendido como discapacidad o normalidad en la danza, creando fisuras estéticas que afectan de diversas maneras las singularidades que danzan a partir de diversos ritmos, extensiones y acoplamientos.

Palabras-clave: Modelo; Danza Contemporánea; Planos de composición, Devenir minoritario.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	¡Error! Marcador no definido.
1. TRAÇOS DO PROJETO PLATÔNICO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA OCIDENTAL.	13
<i>a) Sobre a noção de corpo(s) da qual estamos contaminadas.</i>	14
<i>b) Instituição e dança ocidental</i>	17
<i>c) Sobre idealismo platônico e critérios avaliadores em algumas manifestações da dança ocidental</i>	19
<i>d) Consideração sobre a dialética da rivalidade e algumas de suas atualizações na dança</i>	24
<i>e) Do misticismo-dogmático ao anatomo-centrismo na dança?</i>	29
<i>f) O surgimento das danças contemporâneas. Reversão ou assimilação de estéticas?</i>	35
2 SOBRE DOIS PLANOS DE MATERIAIS E SEUS POTENTES BLOCOS DE AFETOS E PERCEPTOS: CONCUERPOS E A PULSAR CIA	44
<i>a) Corpo-artista ou corpo material-objeto?</i>	47
<i>b) Criação de territorialidades e preparação de materiais I. Aulas permanentes da companhia de dança ConCuerpos.</i>	51
<i>c) Dança contemporânea “inclusiva”. Uma reversão ao Platonismo na dança ocidental?</i>	61
3 DANÇANDO [ENTRE] DESSEMELHANÇAS.	64
<i>a) Devir minoritário</i>	64
<i>b) Devir como queda na dança contemporânea.</i>	68
<i>c) Devir como fuga I: desterritorialização na dança contemporânea.</i>	71
<i>d) Devir na desgraça e no caos.</i>	75
<i>e) Re-territorialização: representação do conflito: bailarinas/os com o sem deficiência.</i> 80	
<i>f) Devir como fuga II: [Os entres].</i>	83
<i>g) Devir na amputação e o acoplamento com próteses: dois movimentos para a desierarquização dos sentidos no interior da dança das dessemelhanças.</i>	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

Para conseguir compreender este trabalho, é indispensável que a leitora ou o leitor tenha presente que este processo atravessa a estrutura e as intensidades de quem se pergunta e tece alguma escritura a respeito de questionamentos produzidos no interior de uma prática: a dança contemporânea “inclusiva”. Por este motivo, nos parece importante compartilhar com os corpos que se aproximem deste documento que as primeiras inquietações deste percurso estavam afetadas por uma sensação que foi nominada por um tempo considerável da pesquisa como: temor.

No entanto, entendemos que aquele temor estava conectado com a impossibilidade de controle e previsão sob os quais estávamos acostumadas a agir. Desta forma, nos permitimos o encontro com a uma noção que reverberaria nas nossas inquietações: a desconfiança. Esta entendida neste trabalho, com base a passagem sobre o conceito de Fidelidade da entrevista que Parnet realizou a Deleuze em 1988, como o exercício que constantemente nos convoca a questionar, indagar e produzir conhecimento.

Um exercício possível, no nosso caso, quando é construído a partir de relações que implicam a profundidade e a intimidade de todas as partes em encontro. Assim, desconfiar dos conhecimentos e as instituições com as quais fizemos alianças, amizades ou parcerias, mobilizou e ainda mobiliza a criatividade dos corpos e os pensamentos envolvidos em esta empresa.

Dessa forma, afirmamos que este trabalho é gestado no seio de muitas dúvidas que nos levaram a desconfiar da romantização de algumas práticas entendidas como vanguarda no interior da dança contemporânea ocidental institucionalizada, documentada e reproduzida tanto na produção de estéticas quanto na produção de textos acadêmicos.

Em nossa dissertação, preocupamo-nos com a relação entre corpos que dançam e as instituições de dança permeadas dos discursos sociais, culturais, técnico-científicos, que tendem a criar modelos sob os quais se produzem, valorizam e hierarquizam práticas e estéticas. Perguntamo-nos pelas contradições práticas e discursivas presentes em alguns recortes historiográficos da dança – tomados de alguns documentos presentes e usados em espaços formativos de dança em Bogotá e Rio de Janeiro–, e de algumas experiências documentadas que descrevem nossas experimentações no interior da dança contemporânea “inclusiva”.

O objetivo principal deste trabalho procura indagar sobre dois tipos de relação que acontecem simultaneamente em alguns exercícios práticos e teóricos da dança ocidental,

dando ênfase na dança contemporânea. Estas relações têm a particularidade de acontecer simultaneamente e foram entendidas, neste trabalho, a partir de dois movimentos: o movimento de produção de representações com base em um modelo— criado no seio de diversos e específicos espaços socio-culturais— e, o movimento de produção de desidentificações com respeito a estes modelos e suas representações.

Com o fim de alcançar este objetivo, entramos em diálogo com alguns traços conceituais da filosofia de Gilles Deleuze e Felix Guattari, fizemos uso de alguns documentos historiográficos da dança ocidental, de arquivos audiovisuais que mostram o trabalho das companhias pesquisadas, assim como textos que sistematizam as pesquisas da Cia. ConCuerpos de Bogotá e uma entrevista realizada à diretora da Cia. Pulsar de Rio de Janeiro. É fundamental saber que a os conceitos de corpo e instituição, são os elementos que acompanham nossa compreensão a cerca destas dinâmicas relacionais e produtivistas.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo expõe primeramente e de forma breve as noções de corpo e de instituição que permeiam nosso entendimento. E em um segundo momento tem a tentativa de ilustrar as atualizações das relações em questão com base em documentos historiográficos aos quais tivemos acesso através de algumas instituições formadoras em dança, mas também com base em encontros e experimentações nas quais fomos parte ativa e criativa. Interessa-nos nesta primeira parte, entender como movimentos de re-territorialização constituem instituições— representantes de conflitos que antecedem qualquer produção criativa— no seio da dança, e pensar também como desde estas instituições se materializam fugas criativas.

Uma das conexões que mais instigou a elaboração deste primeiro capítulo esteve relacionada ao fato de identificar os enlaces entre uma filosofia política como a de Platão— não por isso a única— e a dança como ferramenta ou prática constituinte de corpos: sujeitos, cidadãos úteis para contextos socio-culturais e políticos específicos.

Em *História da dança em ocidente* Paul Bourcier nos remete a algumas passagens do livro II das Leis, de Platão. Nessa obra, Bourcier identifica como a educação para os gregos era de grande importância. Uma educação que adicionava à formação dos cidadãos o exercício religioso, a reflexão filosófica e a modelagem dos corpos, a partir de práticas com ginásticas e musicais (corais), sendo a dança parte fundamental deste trabalho estritamente físico. “Os jovens devem aprender a dançar com uma finalidade tanto religiosa como guerreira (VII 796c). A formação na dança também tem uma finalidade estética e ética: acostumar o indivíduo às atitudes e às ações dignas e virtuosas” (PLATÃO, 1999, p. 60).

Nesse caso, a dança ganha contornos de ferramenta para se chegar a uma meta, uma finalidade e se desenvolve nessa organização social. Uma finalidade que no maior dos casos mantém um status quo e estabelece hierarquias. O que será um fator comum em algumas passagens da história da dança em ocidente que abordamos no percurso documental e em algumas das manifestações experimentadas na prática.

A partir desta proposição, chamamos a atenção sobre algumas atualizações estético-políticas, organizativas e filosóficas da dança, especificamente nas geografias do norte (Itália, França, EUA), mas que são assimiladas por as escolas e instituições de outros territórios, neste caso aqueles territórios subalternizados por processos coloniais como Colômbia e Brasil. Uma das autoras que nos permitiu nos aproximar de aquelas atualizações foi Rosa Primo no livro *A Dança Possível*. Abrindo uma via para entender o movimento das instituições da dança contemporânea de forma geral e construindo uma introdução a nosso tema principal, a constituição da dança contemporânea “inclusiva”.

Dessa forma, apresentamos em nosso trabalho, como contraponto, a dança contemporânea “inclusiva” como exemplificação dessa relação entre dança e instituição—uma instituição sustentada por diversas estruturas discursivas e materiais de subordinação, das quais só uma nos interessa de maneira mais pontual: a variável do capacitismo—, uma relação entre a dança e a filosofia que gera parte dos movimentos mencionados ao princípio desta introdução.

Assim, damos abertura a o segundo capítulo que apresenta de forma breve a história das companhias pesquisadas. Seu percurso antes de ter um nome próprio, suas relações com a institucionalidade, com os contextos culturais e de produção artística, suas dificuldades para lidar com a discriminação e a desvalorização de seu trabalho por viver na contradição dos movimentos em questão, a produção de representações de um sistema capacitista (normal-patológico), mas também a produção de fissuras que questionam aquelas representações: começando pela ampliação dos espaços formativos e de encontro entre não profissionais, profissionais, amadoras/es da dança contemporânea.

A dança contemporânea “inclusiva” a partir de questionamentos, laboratórios práticos e conceituais, nos permite desnaturalizar certas produções representativas, cria com este modo de agir fissuras e rupturas com as múltiplas tentativas de produção de linhagens e convida à minoração. Nos ajuda a compreender o movimento entre dessemelhanças de maneira às vezes imperceptível, para quebrar *o maior* como parte constituinte das instituições ocidentais.

Assim, como não desejamos reafirmar a representação dos conflitos presentes no

interior das instituições de dança, nosso trabalho não visa criar novas divisões e hierarquias estéticas, só entender os movimentos e as experiências que permitem a multiplicação de compostos sensíveis, a pesar das linhagens mencionadas. Com esse interesse, nossa pesquisa avança na especificação dos processos que criam fissuras, a partir de suas apostas ainda ligadas a processos institucionais, com as linhagens mencionadas no primeiro capítulo. Esses processos habitam a institucionalidade, modificando de maneira sutil a forma de “preparar” os trânsitos de sujeitos aos corpos-matérias ou aos objetos de composição. Eles abrem espaço para falar de estéticas outras, estéticas não funcionais e também cuidadosas.

Em consequência, identificamos que estas fugas são processos de minoração ou devires minoritários no interior das instituições, que se materializam na produção de figuras estéticas a partir de diversos “entre” (entre a “deficiência” e a “normalidade”) gestados nas práticas de treino. Esses devires se materializam a partir de práticas desierarquizantes ou de desorganização de membros e sentidos, de linguagens e técnicas. E disso nos ocuparemos no terceiro capítulo.

Pensamos-sentimos que as contradições mencionadas, agudizadas, potencializam transformações criativas que atravessam os materiais dispostos a gerar figuras estéticas de dança, radicalizando a desorganização dos sentidos e dos diversos acoplamentos na experimentação. Também convocam à desorganização da verticalidade corporal, ou melhor, convidam a um movimento inorgânico para deformar as representações de corpo que legitimam certas práticas excludentes e de decomposição, em detrimento das materialidades em relação. Para desorganizar, para criar movimentos inorgânicos e menores no interior das instituições de dança ocidental, a prática pesquisada nos permite experimentar a potência das quedas ou descidas na sua resignificação.

No terceiro capítulo, então, compartilhamos nossos processos mais físicos e relacionais junto às companhias de dança ConCuerpos (2017) e Pulsar Cia. (2019). Compreendemos que suas relações são rupturas de linhagens, movimentos estratégicos que visam maneiras sutis de minorar aquilo que é concebido como o modelo, como o maior ou a meta a seguir. A constituição de espaços abertos e descentralizados mobilizam diversas mutações e nos permitem pensar nos seus “Como é?”, levando-nos ao movimento de minoração mais micro, ligado àquilo denominado desgraça com suas correspondentes amputações físico-simbólicas, seus cortes e fluxos, à matilha que não ouve, não olha, não caminha, que roda e se acopla. Tentamos aqui especificar um devir minoritário e seres de sensação, produzidos nos espaços abertos de criação.

Para uma compreensão de nossa proposta é importante ressaltar na abordagem desses processos que minorar implica amputar os elementos representativos ou figurados, que os atravessam, necessitando da materialização de novas extensões e de acoplamentos para continuar criando. Consideramos importante ter presente isso, porque as subtrações podem se tornar práticas de decomposição se ficarmos na amputação sem as respectivas alianças com as quais é possível criar e compartilhar próteses afetivas, físicas, estéticas, que se tornam no acoplamento figuras, planos de composição e novas experiências sensíveis.

Sendo assim, nosso trabalho de dissertação dedica-se aos corpos e suas relações. Corpos inquietos que dançam no interior das instituições, no tempo que as des-configuram. Corpos que fogem dos planos convertidos em instituições, ainda que depois da fuga surjam novos planos. Corpos que às vezes se docilizam e que em outras se revelam. Corpos extensões. Corpos que já transitaram intensiva e extensivamente esse espaço de pesquisa e que abriram os caminhos para que hoje estivéssemos aqui.

Antes de começar, precisamos especificar, que nossa pesquisa se alicerça nos estudos críticos sobre a dança, cria pontes com a filosofia da diferença e a teoria das multiplicidades de Deleuze e Guattari, e se fortalece com o conhecimento das feministas comunitárias, das artistas e as filósofas que acompanharam esse percurso desde sempre.

1. TRAÇOS DO PROJETO PLATÔNICO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA OCIDENTAL.

Profanar o improfanável passa a ser um fazer em que se misturam a política e a arte, na medida em que estas cuidam da manutenção de uma pura potência, em que nada se fixa.

Hélia Borges, 2013

Neste capítulo pretendemos dar conta da seguinte proposição, a saber: a dança contemporânea “inclusiva” – ainda que distante das danças gregas, do balé clássico ou das danças modernas –, faz parte junto com elas de uma linhagem que se caracteriza pela constituição de instituições. Instituições permeadas por variáveis discursivas em contextos e tempos determinados, normalmente obedientes a um modelo vigente, mas também instituições produtoras de suas próprias medidas ou modelos.

Documentamo-nos¹ para entender aqueles movimentos de modelação naturalizados em alguns espaços de prática e formação em dança, ligados a discursos sociais, culturais, políticos e econômicos específicos, mas que, independentemente de qualquer tempo e espaço, não variam na produção de ideais ou modelos estabelecidos como metas a alcançar, não se afastam das operações do que foi chamado “a teoria das ideias” de Platão.

Do percurso realizado, chamaram nossa atenção duas tensões iniciais, aquelas que parecem se agudizar na modernidade. A primeira, como Paul Preciado nos indica, surge entre as forças neoliberais – refletidas no mercado artístico – e as forças conservadoras – herança dos processos violentos da colonialidade racial, intelectual, sexual e de gênero – que se encarnam nos nossos corpos e em nossas práticas, ainda que sejam as mais “bem intencionadas”. Essa tensão nos leva à produção de ambientes que, a partir da sacralização de referências: metodológicas, técnicas, estéticas, físicas, rítmicas na dança ocidental, criam modelos que terminam por padronizar vanguardas e estabelecer limites visíveis e invisíveis, submetidos a representações que constituem e materializam figurações (arbitrárias) nas práticas corporais que interessam a este trabalho.

A segunda se centra nas singularidades. Elas, ainda que partícipes de trabalhos institucionais com seus corpos intensos e extensos, em algum momento do processo criativo “lançam mão” da profanação que faz frente àquelas operações de modelamento, “colonial-

¹. Esta dissertação dialogou com alguns documentos da história da dança que não contemplam todas as práticas fora das instituições e os movimentos mais reconhecidos e praticados nos períodos abordados. Por isso, este trabalho de pesquisa está aberto a sugestões de práticas e documentos que resinifiquem a história das danças que ficaram fora dos documentos mais consultados aqui.

capitalístico”², em relação a X ideias e figurações. Assim, corrompem qualquer boa intenção, desestabilizando a materialidade dos modelos produzidos e geram questionamentos no interior dos trabalhos, mesmo os mais alternativos de que participamos.

Para dar conta dessas tensões, resolvemos usar os conceitos de corpo e instituição propostos por Deleuze e Guattari. O primeiro conceito se encontra nas obras *Espinosa: filosofia prática* (1981) e em *Devir-intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível* capítulo do livro *Mil Platôs* (1980). Já o conceito de instituição, nos ensaios *Instintos e instituições e Pensamento Nômade*, compilados no livro *A Ilha deserta* (2002) e no capítulo *O teatro e a política* em *Um manifesto de menos* (1987). Contudo, não são esses conceitos em si que nos interessa neste trabalho, mas as relações entre eles no marco das operações filosóficas do sistema de pensamento fundado na teoria das ideias platônicas: o método da divisão, a criação da gênese e sua consequente “dialética da rivalidade”.

A partir desses dois conceitos e sua relação com as operações filosóficas do platonismo, pretendemos de maneira geral nos dedicar a seguir uma pista na história documentada da dança ocidental e suas mutações³, da qual consideramos uma linhagem. Uma linhagem com ramificações estabelecidas segundo a perspectiva proposta desde a Grécia antiga e platônica. Interessa-nos pensar a relação dos corpos-profanos que dançam com as operações organizadoras às quais são submetidos, ou seja, nesse caso a instituição da dança. Instituições que são ligadas ao mercado e aos discursos culturais e contra-culturais da contemporaneidade.

Além disso, tentaremos mostrar que na concretude das práticas nenhum processo é linear, porque todo corpo, apesar das tentativas de captura, rebela-se artística, política e filosoficamente pela mesma intensidade e expansão do movimento e das singularidades que o compõem.

a) Sobre a noção de corpo(s) da qual estamos contaminadas.

Feita essa introdução, avançamos em torno do(s) estudo(s) dos corpos e das relações entre eles, especificamente na dança. O primeiro desafio que surge é a amplitude do campo

² Segundo Suelik a condição colonial-capitalística nasceu historicamente como urna narrativa e urna técnica que legitimava e naturalizava os modos dominantes de subjetivação. Uma narrativa e uma técnica, para nós, que legitimaram a imposição violenta do que Deleuze chamou o modelo do maior. Modelo criado arbitrariamente e com base em abstrações universais, que aniquilaram toda diferença tangível para criar outras dirigidas a satisfazer aquele modelo. No entanto, nesta condição colonial-capitalística, as contradições do corpo e as intensidades envolvidas reproduzem (defendem) ou subvertem (revertem) aquela imposição. A pergunta é Como criar afectos que subvertam qualquer tentativa de criação de modelos e sua posterior imposição?

³ Em três textos: *História da dança no ocidental* de Paul Bourcier e *A dança possível: as ligações do corpo numa cena* de Rosa Primo.

abordado a partir de diversos recortes teóricos, históricos, práticos, etc. Para falar de corpo e dança é necessário estabelecer quais são as alianças, em nosso caso, as alianças filosófico-políticas, com as quais se orienta a leitura das duas noções em jogo. Isto para estarmos atentas aos traços de abstração na criação de uma noção de corpo nas quais é possível cairmos.

Começaremos por estabelecer uma influência conceitual importante para este trabalho. A abordagem dos estudos feministas do Sul global: das chicanas⁴, das feministas comunitárias e indígenas latino-americanas⁵, das feministas descoloniais⁶, das feministas lésbicas⁷, das transfeministxs⁸, dos estudos críticos chamados feminismos da diferença⁹, entre muitos outros. Muitos deles contribuíram para pensar os corpos como fronteiras. Corpos que não são puros, mas cheios de contradições, não mais identificáveis (facilmente) sob categorias pré-fabricadas: índia, negra, migrante, pobre, bruta, empregada, mãe, ignorante, heterossexual, etc. Corpos limite que habitam nas diversas misturas culturais, intelectuais, místicas, religiosas, sexuais; corpos sujos¹⁰ catalogados ou representados como inferiores pelos processos coloniais e patriarcais, mas, apropriado por suas coletividades, suas intensidades e velocidades, para atravessar pela desfiguração destas etiquetas da representação.

Através dessas teóricas, em suas apostas pela impureza, chegamos à filosofia da diferença ou filosofia prática francesa¹¹. Elas, com críticas ou alianças amistosas, aproximaram-se dos filósofos franceses ou dos chamados pós-estruturalismos (materialistas para muitas de nós). Com elas, entendemos que dentro da academia nosso corpo também

⁴ Dentro das mais significativas para meu processo de formação: Gloria Alzandua com “*La prieta*”, “*Hablar en lenguas: una carta a mujeres tercermundistas*” e “*La consciencia de la mestiza: Towards a new*” (este último publicado na obra *Borderlands. La Frontera* (1987)); Cherrie Moraga com “*Para el color de mi madre*” e “*La güera*”; Anita Valerio com “*En la sangre, el rostro y el sudor está la voz de mi madre*”; Pat Parker com “*La revolución: no es limpia, ni bonita, ni veloz*”; todos textos compilados na obra “*This bridge called my back*” (1988) e traduzida ao espanhol como “*Este puente, mi espalda*”. E Irene Lara com *Healing Sueños for Academia*, compilado na obra *This bridge we call home* (2002).

⁵ Lorena Cabdal desde Guatemala. O Movimento de mulheres EZLN. E artistas, ativistas e anarquistas como Rebeca Lane, também desde Guatemala.

⁶ Maria Lugones, Silvia Rivera Cusicanqui, Ochy Curiel, Yuderkys Espinosa, entre muitas outras, disponíveis uma mais recente compilação “*Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología e apuestas descoloniales en Abya Yala*” (2014).

⁷ Cheryl Clarke com “*El lesbianismo: un acto de resistencia*” e os processos organizados em América latina: Guatemala, Colômbia, Peru, Brasil, México, Argentina, Chile, desde o 2014.

⁸ Paul, B. Preciado com “*Testo Yonqui*” (2008) e “*Manifiesto contrassexual*” (2000) e Colectiva Ludditas sexxuales (2000).

⁹ Luce Irigaray com “*Ce sexe que n’en est pas un*” (1977) e Rose Braidotti com “*Transpositions*” (2006) e “*Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*” (2002).

¹⁰ Noção abordada por outras vanguardas na dança, especificamente o Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata. Cf. capítulo II do livro “*O soldado nu*” elaborado pelo professor e pesquisador em dança Éden Peretta.

¹¹ Depois de ler o artigo *El nomadismo filosófico de Rosi Braidotti: una alternativa materialista a la metafísica de la presencia*, escrito por Iván Dário Ávila em 2014, chegamos por primeira vez a Rosi Braidotti leitora de Deleuze e Espinosa. Uma leitora que cria pontes entre estas filosofias, os aportes acadêmicos das autoras Eco-feministas e o pós-humanismo contemporâneo, para criar suas próprias noções de subjetividade nômade e tecer uma ideia pós-humana na filosofia.

carece de purismos e de práticas complacentes. Com todas as contradições, com todos os perigos de cristalização e com o risco de perder a voz, esses corpos nos ensinaram a prudência para criar alianças estratégicas com singularidades em processo de minoração.

Por isso, assumimos o risco de nos basear em algumas noções dos franceses Deleuze e Guattari, descobrindo neles, como em muitas de nós, práticas de pirataria e de heresia com conceitos já existentes e ativos nas instituições filosóficas. Esses autores assumem a noção de um corpo limiar e “definem” as variabilidades que o constituem. Sendo assim, a noção de corpo da filosofia da diferença que atravessará nosso percurso é proposta por Deleuze, leitor de Espinosa, em 1970, da seguinte maneira:

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer. Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado também define um corpo na sua individualidade. (...) São duas proposições muito simples: uma é cinética e a outra é dinâmica. (...) Uma composição de velocidades e de lentidões num plano de imanência. (...) A segunda proposição referente aos corpos nos remete ao poder de afetar e ser afetado (DELEUZE, 2002, p. 128-129).

Esta definição nos indica, primeiramente, que um corpo “por menor que seja” sempre será um composto de partículas, infinitas e indefiníveis. Composto de partículas que a partir de movimento ou de repouso (longitude) constitui, em nosso caso, individualidades sensíveis. O corpo nesta dimensão não se define nem como soma de características nem como soma de funções. Não é mais uma cadeira de rodas ou umas pernas humanas funcionais ou inúteis, mas somente partículas acelerando ou desacelerando em seu percurso.

A segunda parte da definição abordada salienta que os corpos, como composto de partículas em movimento ou repouso, aumentam ou diminuem sua capacidade de afetar e serem afetados (latitude) pelo encontro ou desencontro com outros corpos. Ou seja, no encontro com outros corpos animados ou inanimados, potencializamos ou diminuímos nossa capacidade de criar, de dançar. Não basta com a desidentificação que envolvem os cruzamentos entre velocidades, precisamos de corpos com potência de agir (mesmo na sutileza) e de afetar para criar com outros.

A capacidade de afetar e ser afetados permite a composição de seres de sensação e não mais de representação, sustentáveis no tempo. Mas essa capacidade só é possível com um mínimo de consistência material, porque se a partícula é desintegrada ou diminuída no encontro com outras, os seres de sensação dos quais falamos nem existem nem se conservam.

Um ser de sensação depende absolutamente de seus materiais, é dizer dos corpos que o compõem, mas esperamos desenvolver esse elemento nos próximos capítulos.

Assim, os corpos definidos nas duas dimensões propostas por Deleuze, para nós, precisam ser entendidos na relação com os corpos visados pelas filosofas do que tem sido denominado terceiro mundo: corpos de fronteira, misturados, impuros, doloridos e carregados de cicatrizes pelo entrecruzamento violento entre os modelos impostos pelas instituições do maior e as intensidades que os habitam. São esses corpos mobilizados entre a identificação institucional e suas velocidades e capacidades de afetação que nos interessa investigar neste capítulo.

b) Instituição e dança ocidental

Quando pensamos o corpo em algumas manifestações da dança ocidental— não em todas nem em uma única—, pensamos em um corpo subordinado às identificações institucionais, não pela lei nem pelo contrato, ainda que, o corpo que dança, com base do sistema econômico atual, tenha vizinhanças com esses dois últimos, mas num corpo que se recusa a negar suas dimensões de longitude ou latitude. Além disso, em nossa leitura, percebemos que a noção de instituição é o conceito que mais tem relação com a dança. Para conferirmos um marco teórico à nossa análise, assumimos a abordagem que Deleuze faz do conceito de instituição.

Deleuze nos permite entender a instituição como um dos meios principais de codificação das sociedades modernas. Ela se apresenta como um sistema organizado de elementos que prevê e controla as possíveis formas de satisfazer o que o filósofo francês denomina, no ensaio *Instintos e Instituições*, de tendências (os desejos de agir para procurar o gozo, a segurança, etc.). Ou seja, a instituição age como uma ‘base segura’ para estabelecer mecanismos de satisfação individual ou coletivo e produzir consistências físicas para a criação.

Com base nesto, podemos afirmar que as instituições permitem às singularidades em relação estabelecer sistemas organizados para o condicionamento do corpo, para prever em alguma medida os movimentos mais convenientes para sua supervivência ou para a satisfação não só de necessidades básicas, também intelectuais, criativas ou de gozo ocioso, se assim é possível-lhe chamar. No entanto, este condicionamento pode produzir tendências que levem aos corpos em relação a agir em função da preservação dos discursos e das práticas assimilados ou produzidos pela instituição, sustentando a ordem de determinados sistemas. Um exemplo disso é a presença do discurso capacitista que produz a categoria de

“deficiência” dentro das instituições de dança. Esse discurso, para ser negado ou assimilado, cria sistemas organizados, respostas e ações com respeito a ele, determinando certas tendências e ações que continuam alimentando o sistema institucional no qual é objeto constante de manutenção.

Assim, assinalamos que as instituições permitem prever movimentos que facilitam a consolidação de composições ligadas a conflitos já reconhecidos, produzidos binariamente (DELEUZE, 2010, p. 57-58) e aceitos pelas instâncias de poder da época, mas não definem em totalidade a satisfação de todos os corpos. Além disso, como se as instituições assumissem um caráter que tende à mutação, mas não numa radical desfiguração. Lembremos aqui que a instituição não apenas assimila (ou se apropria) como também produz.

Portanto, se a instituição é produzida e produz, podemos nos perguntar o que produz? Para Deleuze, outra característica da instituição é que ela se refere a um fato maioritário; cria a partir de um fato maioritário, o que nos leva a pensar que a dança institucionalizada tende a reproduzir representações fundadas em um fato maior, seja como afirmação ou como negação.

Mas como entendemos aqui o fato maioritário? Para Deleuze e Guattari, no Platô onze, o fato maioritário não é “uma quantidade maior, mas a determinação de um estado ou um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditadas minoritárias (...). Maioria supõe um estado de dominação” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 87)

O fato maior é, por tanto, a imposição de categorias ou de identidades elaboradas previamente a partir de algum movimento filosófico idealista e transcendente, que são impostas por um estado de dominação ou de controle. É o movimento discursivo, no nosso caso, que captura os corpos em representações artísticas e estéticas, representações em oposição, figurações em conflito, mas que experiências sensíveis.

Assim, apropriar-nos dos conceitos de corpo e instituição nos permite entender uma das características ou operações de uma das leituras do platonismo abordado nesta dissertação: a construção do maior como modelo, do qual se desprendem linhagens que criam figurações como identidades, representações e zonas de chegada “invariáveis” que satisfazem certas tendências atravessadas pelas culturas: os dogmas ou os processos históricos idealizados e universalizados.

Dessa maneira, a institucionalização pela qual passam alguns corpos, no marco de certas relações que estabelecem exercícios de poder, atualiza algumas operações propostas

pela filosofia platônica da Grécia antiga: a tendência à ordem, à criação e sua procura posterior de uma ideia-gênese (a verdade) estruturadora de linhagens e hierarquias. Mas para entender como se materializam aquelas operações no interior da dança, é preciso entender como se consolida o modelo, as linhagens e as figurações (como cópias).

Neste primeiro capítulo, nos concentramos na natureza das instituições que têm como fundamento a constituição e manutenção de estados de controle no interior da dança por meio da constituição de figurações ou representações do menor, do minoritário, em relação a um modelo ligado a uma ordem socio-cultural e política.

c) Sobre idealismo platônico e critérios avaliadores em algumas manifestações da dança ocidental.

A filosofia de Deleuze, pontualmente na crítica que realiza do projeto platônico com base na teoria das ideias (DELEUZE, 1974, p. 259), ressoa nessa pesquisa quando identificamos uma relação entre um idealismo filosófico e um idealismo nas práticas da dança.

Deleuze, no “apêndice” chamado *Platão e o simulacro*, na sua obra *Lógica do sentido*, aproxima-nos de forma breve do que pode se entender como o sistema de oposição platônico (DELEUZE, 1974, p. 259); um sistema que se fundamenta na “Ideia” como única e perfeita forma de conhecer a verdade. A “Ideia” pura ligada ao mundo do inteligível e que tem como tarefa – mística se se quiser – selecionar ou filtrar. Ela que sustenta os discursos apropriados ou criados pelas instituições de dança para a manutenção de seus microssistemas estéticos e práticos, coisa que exemplificaremos mais adiante.

Para Deleuze e Guattari, Platão criou o conceito de Ideia ligada a valores de pureza e inteligibilidade que caracteriza o exercício filosófico de algumas linhas de pensamento ocidental, materializadas nas redes ou nas estruturas sociais, até hoje. A Ideia é a verdade e “no plano platônico, a verdade se põe pressuposta, como já estando lá (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 45), no imaginário de qualquer estrutura social e orgânica que esteja sujeita a discursos de dominação ou controle. Nesse sentido, a tarefa da filosofia platônica é criar conceitos como Ideias que sejam correspondentes a uma verdade já pré-existente.

Deleuze percebe que os gregos (platônicos) pensam-vivem a criação de ideias como conceitos o que parece uma potencialidade. No entanto, questiona os fundamentos a partir dos quais estes conceitos se constituem como juízos de valor pré-estabelecidos, que modelariam o que julgariam as boas pretensões dos corpos da pólis, em relação àquela ideia pré-fabricada (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 45).

Para Deleuze, a Ideia-conceito em Platão está no plano transcendente, na metafísica do pensamento arbitrária ou ironicamente ocupada pelo mito (DELEUZE, 1974, p. 260-261) e contemporaneamente pela história, pelo dogma ou pela cultura (DELEUZE, 2010, p. 36). Os gregos estabelecem o vínculo entre sua filosofia e a vida. No caso platônico, uma filosofia como “luz fora da caverna” que porta o conteúdo organizador da cidade helênica e o princípio disciplinador dos corpos que a ocupavam. Uma filosofia como força constitutiva de uma sociedade ou república de homens livres, paradoxalmente, organizada sobre a vida de escravos, mulheres e crianças. Essa afirmação nos conecta com a ideia de Estado-Nação neoliberal e neocolonial da atualidade.

Afirmamos que a teoria das Ideias cria uma das primeiras ancoragens entre a filosofia política e a dança (a arte ou qualquer outro constructo social-humanizado) no ocidente. Essa relação entre filosofia política e dança modela e padroniza a prática artística através de discursos e estéticas funcionais às estruturas sociais— no nosso caso um discurso de bem-estar, motricidade, retidão ou diversidade padronizada em função de um mercado— e sustenta-se na tríade que Deleuze afirma no primeiro apêndice de *Lógica da sensação: Platão e o simulacro* (DELEUZE, 1974, p. 259-272). Fazendo, assim, mais explícita a primeira característica da linhagem que nos interessa estudar neste capítulo.

Isto é, a teoria das Ideias é seu método da divisão, é um suporte a partir do qual algumas práticas da dança produzem e legitimam figurações-medida que parametrizam caracteres seletivos e organizadores de corpos e de práticas da dança ocidental. Esse método opera atingindo seu fim “que é não a especificação do conceito, mas a autenticação da Ideia, não a determinação da espécie, mas a seleção da linhagem” (DELEUZE, 1974, p. 261).

Nesse método, a tarefa da filosofia de criar conceitos se vê subordinada a comprovar a existência de uma conceptualização abstrata, o que não deixa de ser um trabalho de pensamento para refutar e duvidar. No entanto, esse método cria, no seu trabalho de testagem, sistemas avaliadores que estabelecem uma medida para selecionar, organizar e estratificar os corpos pensantes que conseguem comprovar ou não sua aproximação à ideia. A partir desse método, a potência¹² de criação na dança também se vê abalada em um movimento diferente ao da filosofia, mas com zonas de indiscernibilidade as quais é importante considerar.

¹² Para entender a potência da criação de uma estética da vida e os riscos de sua fundamentação nas abstrações, propomos uma leitura de Ulpiano (2008) sobre Foucault e o mundo grego. Isso nos ajudou a entender esta prática de pensamento dedicada à produção de ideias e estéticas para a organização da vida em sociedade. Segundo Ulpiano (2008), em sua leitura de Foucault, foram os gregos que inventaram uma “estética da existência”, e esta parece estar ligada a uma prática de administração de si. O grego se preocupava em administrar a sua cidade e a economia da sua cidade, mas essa administração não era possível sem uma administração de si próprio a partir de uma relação agonística. Ou seja, uma luta interna entre as forças ativas e

A dança (como outras práticas artísticas) cria experiências sensíveis, perceptos e afetos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 213-226), materializadas em figuras estéticas (DELEUZE, 2007, p. 20-26). Essas figuras estéticas se sustentam em um plano de composição, uma consistência sensível-afetiva que só é possível a partir da mistura de planos de matérias e “técnicas” para o “uso” daqueles materiais (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 224). Na dança, o plano de materiais se compõe dos corpos nas suas dimensões de longitude e latitude, enunciadas cotidianamente como ossos, músculos e próteses. Corpos extensivos e intensivos. Corpos-materiais alvo dos discursos científicos e anatômicos do organismo humano, dos conceitos da filosofia da representação do que deve ser um humano ou de uma experiência estética; até mesmo da própria dança a partir de experiências que pretendem se impor como universais totalizantes e homogêneas. Essas três capturas de materiais se unem e mantêm, desde nossa perspectiva, uma constância com o método da divisão inaugurado pela teoria das Ideias.

Ou melhor, os corpos como materiais de composição são subordinados à ideia de organismo humano, produzida por discursos e metodologias da ciência, da filosofia ou da mesma dança, criando técnicas e figurações avaliadoras que produzem corpos que se encontram no marco de representações ou figurações com uma função estabelecida: de uma estrutura hierarquicamente organizada sob a ideia de corpos e identidades físicas e simbólicas fixas, ocupando algum lugar em outro corpo igualmente organizado de maneira hierárquica em relação às avaliações estabelecidas pela abstração, como ideal a atingir. Os corpos entendidos como materiais se relacionam com esta lógica da rivalidade tanto na exposição com um mundo que dança fora deles, como no interior de si.

O método da divisão reafirma duas posições prontas para serem ocupadas por figurações corporais produzidas nestas instituições. Figurações (corpos) que “funcionam” como materiais, como produtoras de técnicas ou como criadoras de composições; ademais, junto às concepções avaliadoras— produzidas no encontro entre as funcionalidades

reativas que compõem o próprio corpo, na qual, a vitória das forças ativas produz a vida livre do corpo-cidadão ou corpo-instituição. A vida livre, então, é a vida bela. A preocupação dos gregos, segundo Ulpiano, não era manufaturar a arte como produto externo, mas se dedicar a criar uma vida bela, uma vida livre através de uma administração de si que, em consequência, produziria uma administração ou organização da sua cidade e sua economia, uma administração das suas relações. Uma modulação (ou modelação?) dos encontros entre múltiplos corpos geograficamente conectados nesse “seu” território. Assim, pensar em uma estética da existência como faziam os gregos, segundo Ulpiano, é muito potente desde a perspectiva de: corpo e pensamento a mesma coisa no ato. Contudo, essa estética da existência se fundamenta numa divisão em que a carne se separa da alma-mente. Assim, entendemos o corpo deleuzo-espinosiano, como “lugar onde a alma está guardada, sob a tutela daquele corpo” (FÉDON, 62b4, apud ARAÚJO, 2014). Ou, como propõe Platão, corre-se o risco de se impor como uma homogeneização, no que diz respeito ao nosso tempo. Isso porque a alma-mente, ligada ao plano transcendente está sujeita às disposições de qualquer arbitrariedade religiosa, intelectual, médica ou psiquiátrica.

mencionadas e qualquer ideia abstrata– nutrem uma dialética da rivalidade, seja de caráter ascendente ou descendente¹³. Criamos assim, nas palavras de Deleuze, dois tipos de distinção: uma manifesta “a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a ideia e a imagem (...)”, materializada na distinção latente “o original e a cópia, o modelo e o simulacro” (DELEUZE, 1974, p. 262). Dessa maneira, interessa-nos compreender a distinção latente na dança: esta que encarna nos nossos materiais duas imagens como opostas e valorizadas, de modo que seja possível estabelecer uma hierarquia nas dinâmicas de produção artística e de criação estética.

A dialética da rivalidade, à qual nos referíamos, a partir de Deleuze na sua leitura dos neoplatônicos, sustenta-se em uma tríade na qual o primeiro elemento, a ideia abstrata, inteligível, transcendente e superior, cria um modelo a ser atingido – o modelo do maior (a distinção manifesta). Isso para que no espaço baixo ou terrenal seja estabelecido, a partir de qualquer parâmetro avaliador, imagens encarnadas que competem para chegar ao modelo: as boas e as más cópias (a distinção latente). A esse respeito Machado diz:

É claro que Platão só distingue e até mesmo opõe o modelo e a cópia para obter um critério seletivo entre as cópias e os simulacros, umas sendo fundadas por suas relações com o modelo, os outros, desqualificados porque não suportam nem a prova da cópia, nem a exigência do modelo. Se, portanto, existe aparência trata-se de distinguir as esplêndidas aparências apolíneas bem fundadas de outras aparências, malignas e maléficas, insinuantes, que não respeitam nem o fundamento, nem o fundado (MACHADO, 2009, p. 45).

A existência de organismos humanos, de corpos anatomicamente estabelecidos, que pela sua “natureza” nunca conseguiram aproximar-se do modelo, estabelece uma pré-disposição das singularidades no marco da dialética da rivalidade proposta pelo platonismo. Ou seja, na competência proposta por essa filosofia, não só dá a informação da existência de um modelo fruto de um discurso mitológico-religioso, atribuído a um pensamento racional que subordina as experiências sensíveis a um dever na vida “dos homens livres”, mas também nos informa que existem corpos-mente que, pela sua existência mesma (nosso caso: condições cognitivas, físicas, afetivas), nunca vão conseguir alcançar a boa cópia do modelo.

Assim, se estabelecem duas imagens sempre confrontadas, sem que nenhuma vença, porque a abstração é inatingível. Somado a isso, a mais talentosa operação dessa teoria é a introdução e o auto modelamento com base na ideia pura produzida na distinção manifesta.

¹³ Aqueles princípios, diz Deleuze, se sustentam sobre a ideia de que o pensamento “eleva-se cada vez mais alto até o princípio absoluto de inteligibilidade, princípio de tal modo claro que não tem necessidade de explicação (e) é também descendente: atingindo o princípio não hipotético do bem (sob esta ideia se diz então) que a filosofia pode descer a iluminar o que está abaixo, levar a cabeça aos outros níveis” (MACHADO, 2009, p. 42). Isso sustenta a verticalidade e a transcendência sobre a qual se fundamenta a hierarquização do sistema platônico de pensamento e na dança em algumas de suas manifestações.

Participar no sistema platônico é, “na melhor das hipóteses, ter um segundo lugar” (DELEUZE, 1974, p. 260). Nenhum corpo consegue habitar aquela forma do modelo, mas acredita que o segundo lugar, a partir de um discurso de semelhança, é se tornar um purista mais próximo da verdade e das experiências estéticas verdadeiras. Isso produz não só práticas de autoimposição de práticas contrárias a nossa natureza para ocupar aquele lugar, mas também processos de exclusão, de degradação e eliminação da chamada má cópia ou os terceiros, quartos, quintos, etc., lugares.

Para Machado, o objetivo desse método é “selecionar uma linhagem pura a partir de um material impuro, indiferenciado, indefinido, que justamente deve ser excluído para que seja possível o aparecimento da ideia” (MACHADO, 2009, p. 47). Isso nos indica que a criação de uma diferença negativada é o que sustenta o projeto idealista que qualquer sistema de pensamento estabeleça arbitrariamente, condição que percebemos opera também— não só— nas instituições de dança.

O método em questão torna efetivo o labor de filtro com uma noção central: a semelhança. Essa noção é entendida como princípio de introjeção e auto modelamento com base em uma ideia abstrata. Para Deleuze, “a semelhança é a medida da pretensão: a cópia não parece verdadeiramente alguma coisa senão na medida em que parece à ideia da coisa” (DELEUZE, 1974, p. 262). A semelhança é o pretensioso discurso materializado dos corpos inscritos na instituição. Ela diz sobre a linhagem à qual se pertence, seu grau de pureza e o degrau que na estrutura hierárquica o corpo ocupa.

A semelhança (a partir de uma assimilação e posterior releitura) com a ideia de corpo humano, proporcionada pelos discursos médicos, anatômicos ou antropológicos, opera de diversas formas e em distintos tempos no interior das instituições de dança. Este é o segundo ponto da nossa análise, um movimento constante nas linhagens que se têm constituído na dança ocidental.

Todo corpo demarcado em uma instituição, no sistema platônico, se submete à pretensão de semelhança e essa subordinação cria níveis de correspondência, estabelecendo imagens a ocupar por degrau na estrutura; imagens sempre no meio de duas figurações desenhadas pela distinção latente. No nosso caso, essas figurações se revelam como o “eficiente” e o “deficiente”, como partícipes na dança.

No sistema platônico as perguntas sobre *que faz* uma bailarina ou bailarino? *Como* deveria ser? Ou *onde* é possível se tornar bailarina ou bailarino em as múltiplas vertentes ou linhagens? Tais perguntas dizem muito das expectativas que se criam com respeito a este exercício artístico. Elas nos dizem das pré-figurações estabelecidas, do que é uma prática, seja

a mais vanguardista: a contemporânea, a não dança a dança pós-moderna, sejam as práticas somáticas que criam seus próprios padrões de semelhança.

Desse modo, como vimos, a partir de um modelo estabelecido pela Ideia no sistema platônico, atualizado nas estruturas discursivas atuais, criam duas imagens em confronto que se aderem ao proposto pelo modelo que no momento está operando. No nosso caso é o modelo do corpo humano normal eficiente e o anormal deficiente.

A imagem da confrontação se funda em uma pretensão de semelhança com o modelo, instaurado por qualquer prática cristalizada ou qualquer “pastor de homens”, que constitui corpos instituição (organizados e funcionais) nas práticas de dança contemporânea ocidental. Além disso, cria um sistema que funda a dialética da rivalidade ao estabelecer que a Ideia pura e abstrata assume um status de verdade. Um status que, na dança e suas alianças com o pensamento filosófico e médico, cria o corpo funcional, fluido e autônomo a partir da domesticação dos sentidos ao serviço de um projeto humano de eficiência e concretude.

Assim, o corpo que dança na instituição, no seu processo de assimilação e de tornar-se semelhante, hierarquiza suas intensidades sejam estas oculares, táteis, olfativas motrizes, etc. Essa estruturação é efetiva de tal maneira que o corpo que coreografa tanto pode ser um corpo-instituição policial quanto um corpo insubordinado na rua (LEPECKI, 2011, p. 9-18). Um corpo rebelde frente aos discursos pré-existentes, reivindicador da arte e, ainda assim, não questionar as funções do corpo organismo humano que prioriza e as potências oculares, dos fluxos e as desfigurações controladas.

Nesse sentido, até os corpos considerados anormais são inscritos no modelo de humanidade hierarquizante. Entre os que mais se assemelha a esse modelo na atualidade – seja pela raça, pela classe, pelo gênero, pela orientação sexual, pelas extensões às que pode ter acesso, pela sua imagem, não importa o nível de “degradação” do ideal –, criaram degraus necessários para que o modelo se mantenha, para que a rivalidade se cultive e as possibilidades se expandam, porque, para que existam as boas cópias, precisa-se da existência das más cópias ou simulacros.

A partir daqui, vamos sugerir algumas atualizações da dialética da rivalidade na dança ocidental.

d) Consideração sobre a dialética da rivalidade e algumas de suas atualizações na dança.

A hierarquização estabelece não só a verdade pura, as linhagens puras e as boas mimeses na arte, a boa arte. Ela também dispõe do modelo do humano que, consideramos, é o

modelo dos homens (patriarcas), a semelhança dos mitos, dos dogmas e de suas histórias arbitrariamente criadas e contadas a partir de uma visão antropomorfizada e dada como “superior”. Sustentamos que, no Ocidente, grande parte dos sistemas de pensamento filosófico e artístico funda-se neste humanismo justificado com o discurso de distinção racional, de raças, gêneros, classes e espécies.

Dizemos que desde a Grécia platônica até hoje a ideia do antropocentrismo (no mito, na ciência, etc.) tem sustentado a figuração do corpo humanizado e organizado que também se reproduz na dança. A relação entre os corpos-materiais, em suas dimensões de longitude e latitude, e as instituições antropocentristas e humanistas, produtoras e reprodutoras de figurações identitárias, opostas e rivais, se atualizam nas operações do método da teoria das ideias de Platão.

Para dar conta do que estamos defendendo até aqui, precisamos realizar um percurso curto por alguns dos movimentos reformistas personificados e documentados na história oficial e institucional da dança ocidental. Além disso, pretendemos dar conta de como a atualização da operação filosófica platônica se caracteriza por estar ligada às instituições no interior das quais se criam ou procurar gêneses técnicas, estéticas, filosofias, etc. Isso, com objetivo de modelar ou de condicionar corpos; com isso, essa operação na dança defende a existência de práticas imanentes na criação, embora esteja conectada a ideias carregadas de homogeneizações.

Começaremos pela dança na Grécia platônica, passando pela captura monárquica, a democratização burguesa que codifica e profissionaliza a prática da dança, as insurreições que deram lugar à dança moderna, suas conseqüentes revoluções que dão espaço às danças contemporâneas e as práticas somáticas que vivem na fronteira do sagrado e o profano do qual se toma vantagem para continuar recriando as estéticas e as apostas políticas da dança ocidental como corpo-instituição.

Na Grécia antiga, segundo Bourcier, pensava-se que os deuses pan-helênicos tinham abençoado os humanos com o dom da dança e o canto, afim de que eles pudessem adorá-los, honrá-los e se alegrassem (BOURCIER, 2006, p. 20) ao chegar perto das divindades para “restabelecer suas formas de disciplina se reunindo em seus banquetes com os deuses” (PLATÃO, Leis II, 1999, p. 244-247).

Porque, embora se pensasse que aquelas criaturas fossem criadas por aquelas divindades (SALVADOR, 2014, p. 27-76), nunca chegariam a ser iguais a elas, só semelhantes. Para Bourcier, “com muita frequência, a dança na Grécia foi abordada a partir da classificação de Platão (Leis I): dança de beleza / dança de feiura, com subgrupos internos”

(BOURCIER, 2006, p. 19). Essa classificação estruturou um estilo de vida comum entre os corpos projetados para ser (os bons) cidadãos. Dia e noite, corpo e mente se preparavam para agradar aos deuses. Procurava-se a maior das semelhanças em corpos atléticos e virtuosos, educados nas artes do canto e a dança (PLATÃO, leis II, 1999, p. 246).

Para os gregos, segundo Bourcier, a dança era essência religiosa, dom dos imortais para se comunicar e transmitir designios aos mortais (BOURCIER, 2006, p. 22-3). O mito na Grécia opera, em certa medida, a partir da dança que estimula um fazer nos corpos em relação a certo movimento, certa ordem ou certo ritmo (PLATÃO, Leis II, apud BOURCIER, 2006, p. 22). E mais, a assimilação de uma ordem e de um ritmo como herança do mito é outro elemento que nos conecta a outro traço idealista nessa aliança entre filosofia e dança.

O corpo era pensado como receptor responsável de encarnar um mito, a partir da procura de um nível de semelhança com os deuses antropomorfizados, com suas virtudes, seu ritmo e sua ordem. O corpo do grego antigo foi afetado, domesticado e institucionalizado a partir de certos estímulos de movimento, de dança, com uma meta a representar: a figuração chamada *homem livre*. O homem livre como identidade de uma sociedade livre; livre como qualidade da liberdade, e liberdade como manifestação de beleza, entendida como boa mimese do mito Grego.

Os bons cidadãos (note-se que sempre se faz referência a corpos sexualizados como homens) se formam, em função de prefigurações imortais, a partir de danças sagradas e carregadas de luxúria e gozo em nome de Dioniso: danças de nascimento, danças da passagem dos efebos à categoria de cidadãos, danças de nupciais, baquete, da guerra, danças nacionais (BOURCIER, 2006, p. 20). Danças que reafirmam uma identidade helênica, da nação, do povo livre e superior, da luz e o olho modelador, do salto e da habilidade, diferenciando-se das más cópias para saber que corpo e sua alma merecem viver ou não.

É importante ter presente que, na filosofia platônica, as práticas da dança e a sua distinção entre cópia-simulacro, belo-feio, puro-impuro, verdade-falsidade, também separaram o corpo da alma. O corpo é só o cuidador da alma e, apenas a partir dele, a alma pode realizar as atividades que deseja conhecer, não conhecer sabiamente, mas ser o primeiro contato com o mundo para depois avaliar “racionalmente” o vivido (ARAÚJO, 2014, p. 110-111).

Em nossa leitura, vemos que a dança ocidental começa seu caminho à institucionalização atual desde à Grécia platônica. É comum que algumas escolas de dança na atualidade admirem essa civilização, uma vez que valorizava de tal forma a dança, dado que ela estava presente em todos os âmbitos das vidas políticas, religiosas e cotidianas

(BOURCIER, 2006, p. 37-40). Mas, a teoria das ideias, platônica, continuou não mais como um projeto republicano, mas como projeto civilizatório e soberano das monarquias europeias.

Agora, caminhamos para apresentar a relação entre a Igreja, os reis e a institucionalização do Balé, e como isso implica na tentativa de pastoreio dos corpos na dança desde o século XII, no Ocidente. Se nos dedicarmos à técnica das danças posteriores à civilização Grega, perceberemos que o ritmo e a ordem, dons dos deuses, circularam continuamente até os séculos seguintes. Deixando como herança: a hierarquização, a metrificação e a consolidação do corpo-instituição humano, corpo que precisa ser domesticado para obedecer a parâmetros estéticos entre outros e continuarem operando.

A igreja cristã (católica), com seu deus, expulsa os corpos que dançam da sua instituição mística (BOURCIER, 2006, p. 46-52). Os deuses antropomorfizados já não sustentam a Ideia. Os corpos que dançam são “jogados no mato” e conseqüentemente perseguidos por dançar em nome daqueles deuses abandonados. Uma particularidade do deus cristão é que ele não tem forma, mas envia seu único filho em forma de humano para ser massacrado, desfigurado e reconfigurado em uma ideia de redenção encarnada nos sacerdotes ou representantes de si na terra. A instituição cristã despreza os corpos que se recusam a ser cristianizados no mesmo tempo que criam sua própria figuração de corpo-profano alvo de castigo e culpado de maldade, para justificar suas hierarquias.

No entanto, os corpos que dançam as danças profanas foram capturados pelos reis. Segundo Bourcier, a linhagem real retoma as danças dos plebeus e as converte em danças de salão metrificadas: *Quattrocento, Cinquecento* (BOURCIER, 2006, p. 52-58). Danças oferecidas pelo e para o rei como soberano, como um dos representantes do deus cristão na terra. Como afirma Primo:

Aos poucos os passos foram se enquadrando numa medida. Adaptados aos corpos dos reis, os passos passaram a ser necessários ao funcionamento da monarquia. ‘O corpo do rei não era uma metáfora, mas uma realidade política’ (FOUCAULT, 1982, apud PRIMO, 2006, p. 27). (...) A centralização do poder nas mãos do rei ‘transformou a dança num símbolo desse processo político que se espalhou pelas demais cortes europeias. Ou seja, o homem político ganhou corpo’ (PRIMO, 2006, p. 26-27).

As monarquias se “apropriam” das danças e “o balé se transformará (...) em cerimônia de adulação da pessoa do rei” (BOURCIER, 1978, p. 73 apud PRIMO, 2006, p. 29). O rei se consolida como modelo, como representante da autoridade do deus cristão na terra. A vida da sociedade das cortes parece instaurar a pretensão de semelhança a partir do prestígio que aproximava cada corpo ao rei e às suas roupas e danças. A proximidade com o rei

determinava a posição que os corpos ocupavam e as danças que deviam ser dançadas. O olhar é disciplinado para controlar a operação daquela pretensão e o sistema de divisão platônica é atualizado. Segundo Primo,

A vigilância em relação a si próprio e ao outro – principalmente se o outro estivesse em ascensão – era vital para os cortesãos. A opinião que eles tinham uns com outros e a expressão dessa opinião, tinham um papel decisivo como instrumento de formação e controle, pois tudo o que desempenhava um papel na relação entre eles convertia-se em chance de prestígio (...). Assim, a sociedade de corte cultivava a “arte de observar às pessoas” e a auto-observação (*como forma de auto modelamento*) (PRIMO, 2006, p. 32).

O balé, como as danças na Grécia antiga, caracterizou-se por ser “uma enorme máquina mitológico-galante com intenção política subjacente” (BOURCIER, 1978, p. 87), uma máquina produtora de corpos a serviço de uma Ideia e sua consequente estrutura social. O balé se institucionaliza na França sob a tutela de Luís XIV¹⁴ com o objetivo de reafirmar o poder monárquico e sua identidade de maneira generalizada, uma sorte de nacionalismo incipiente. Assim, Primo expõe com base na revisão documental realizada ao trabalho de Portinari:

A arte da dança sempre foi reconhecida como uma das artes mais honestas e necessárias para formar o corpo e para as primeiras e naturais disposições para todas as espécies de exercícios, entre os quais as das armas, sendo por conseguinte uma das mais vantajosas e úteis à nossa nobreza e às pessoas que têm a honra de os servir, não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz, nos nossos *ballets* (PORTINARI, 1989, p. 66-67 apud PRIMO, 2006, p. 35).

Corpo militar, corpo bailarino/a, corpo metrificado ao serviço do rei, corpo educado na ordem das cortes, ocupando uma posição em uma estrutura social hierárquica e hierarquizando seus sentidos a partir das imagens ou representações prefiguradas: a monarquia (a boa cópia) e a plebe (a má, aterrorizante cópia). O corpo que dança balé ainda procura sua origem na mitologia grega e na imagem da figura do rei, tornando-o corpo que serve ao reino, ao seu rei e à sua organização estética, política e social.

Para Bourcier, a dança, o balé de corte especificamente, se usa “como meio de propaganda” (BOURCIER, 1978, p. 71). Ela defendia a posição do rei à qual estabelecia a estrutura de uma sociedade de corte produzindo “indivíduos cuja existência social (...) depende de seu prestígio, de sua posição na corte e no seio da sociedade de corte” (ELIAS,

¹⁴ Rei Sol. Emblema da monarquia absoluta da monarquia europeia, mas também grande apreciador da dança, bailarino e, pela vontade de comandar homens e formas de expressão, instaurador de diversas instituições destinadas a promover e regular as artes (PRIMO, 2006, p. 34-35).

2001, p. 98 apud PRIMO, 2006, p. 31), e estabelece assim uma linhagem pura. O balé se institucionaliza como prática valiosa para a monarquia, cuja constituição condicionou os corpos que dançam aos sistemas organizativos monárquicos, com suas respectivas estéticas e suas implicações políticas, à criação de uma identidade de sociedade de corte de pertença à linhagem do reinado.

e) Do misticismo-dogmático a um anatomo-centrismo na dança?

Os processos discursivos da modernidade dão abertura a uma descentralização ou democratização da dança institucionalizada, ou seja, do balé restrito anteriormente aos nobres da corte. A descentralização dos conhecimentos é atribuída à expansão do pensamento racional antropocêntrico. A leitura do corpo já não estava ligada ao misticismo dos deuses ou do deus cristão, e a abertura à possibilidade de estudar o corpo, como estrutura orgânica, permitiu avançar na pesquisa mais profundamente e também na sua rentabilidade.

Em nossa leitura, o humanismo antropocêntrico tende ao progresso, à rentabilidade, e o racionalismo produz uma noção de corpo reconhecida e identificada só através das instituições de dança, sob uma nova relação entre a noção de corpo capturado pela técnica (dramatúrgico, virtuoso, atlético) e a do corpo capturado pela medicina e pela anatomia, que chegam a diagnosticá-lo como patológico. Nessa empreitada, “a (...) corporalidade humana foi reduzida à lógica do mecanismo” (PRIMO, 2006, p. 45).

Assim, foram muitos corpos-homens que aportaram à tecnificação, à descentralização e à profissionalização da dança ocidental. Beauchampse estabelece, por exemplo, as cinco posições do balé e reforça, a partir de um racionalismo secular, que o corpo humano, como estrutura individual e orgânica, pode criar a partir de si novos movimentos (BOURCIER, 1978, p. 115). A dança não é mais uma mimese da natureza ou dos deuses, nem um movimento ritualístico e belo para eles, também não é uma prática de privilegio monárquico, nem ligada à complacência do rei.

A dança, aqui, institui uma técnica que “democratiza” o exercício de dançar porque não se pensa só para os corpos-organismo privilegiados da corte – ainda que tenha nascido nela –, mas estabelece uma regra para cada passo. Essas regras só podem ser praticadas por corpos identificados como organismos humanos dentro das instituições, que se dedicam a esse método de movimento artificial, pré-fabricado de forma exclusiva:

Na França, a partir de 1680, com a fundação da *Académie Royal de Musique et Danse* (depois Ópera de Paris), inicia-se a normatização técnica do balé, define-se

uma pedagogia e estrutura-se uma escrita da dança, visando a instituir padrões de execução uniformes. Tal institucionalização da dança aprofunda mais ainda a profissionalização, num contexto em que a competição para entrar no corpo de baile e chegar a empregos de solistas é o grande objetivo dos bailarinos. ‘Como era preciso agradar e mostrar uma dança tão virtuosística quanto possível, como era necessário recrutar um grupo de dançarinos profissionais sempre disponíveis, o profissionalismo instituído, a competição entre dançarinos que gerou, com certeza, um elevado o nível técnico’ (PRIMO, 2006, p. 45-46).

As pretensões de semelhança, com a ideia de virtuosidade proposta pela técnica secular e racional, produzem um novo modelo estético no interior da dança ocidental. A competição para ocupar sempre o segundo lugar (em uma leitura da filosofia platônica), depois da ideia de técnica artificializada, criou um sistema de relações hierárquicas e de disciplinamento que forjou uma figuração desejável, não só para os corpos espectadores, mas também para a própria bailarina ou bailarino. A técnica da mão das leituras anatômicas da época e a moral colonial criaram uma variação de uma “gênese estética”, ou seja, elaboraram uma gênese não mais mística, mas, científica.

Esta pedagogia do corpo que dança nos alvares da modernidade e do sistema econômico de competência e acumulação nutriu-se também dos estudos anatômicos, da mecânica e da fisiologia do século XVI (PRIMO, 2006, p. 45). O corpo que dança como um corpo institucionalizado, daquele período, liga-se totalmente ao denominado “organismo humano”, mas essa relação será mais intensa na modernidade tardia, que continua nesta linhagem.

A dança e sua técnica foram sistematizadas, as regras tinham que se codificar e foi isso o que se potencializou naquele “iluminismo” ocidental. Raoul-Auger Feuillet (1700) e Pierre Rameau (1725) escreveram as primeiras obras sobre a técnica da dança; produziram os livros que sustentam a institucionalização da dança¹⁵, uniformizando-a em função de uma estética-técnica da época. Para Primo,

Nos dois casos, trata-se de colocar junto à parte musical uma espécie de partitura a ser dançada, onde desenhos e sinais convencionais correspondem às notas. Feuillet, no seu sistema, distingue 460 passos. Enfatiza as cinco posições definidas por Beauchamps, enumera os *pliés*, *eleves*, *tombes*, *glissés*, os saltos, os giros do corpo, as cadências e figuras, divide os passos em retos, abertos, retorcidos, redondos e *battus*, impulsiona os giros, aumenta seu número e encontra novas posições para a perna livre, distingue quatro eixos perpendiculares para a execução do movimento: frontal, dorsal, lateral e girando; enfim registra, classifica, documenta por meio de

¹⁵ A respeito da instituição como meio humano e a relação com os livros revisar: “*Pensamiento nómade*” (1973), fragmento de intervenção de Deleuze no Colóquio *Nietzsche aujourd’hui?* Realizado em julho de 1972 e recopilado na obra “*L’île deserte et autres textes Textes et entretiens 1953-1974*” por “*Les Éditions de Minuit*”, 2002 e Traduzida ao espanhol pela editora “*PRE-TEXTOS*” no ano 2005. E “*Instintos e instituições*” (1955), parte da mesma obra e traduzida na versão brasileira pela “*Editora Iluminuras*” em 2004..

um plano rigoroso e sistemático, buscando demonstrar passo-a-passo, como cada movimento vai gradativamente se desenvolvendo (PRIMO, 2006, p. 47).

A criação de conhecimento a partir destes processos de sistematização é inegável, no entanto também é claro que a cristalização e modelação posterior dos corpos fundamentam as estruturas hierárquicas. Novamente, entre duas oposições verticalizadas: superior e inferior, as estruturas se instauraram no corpo social e artístico, igualmente nos corpos organismos humanos que dançam. Dessa maneira, o balé radicaliza a verticalização do movimento, da composição de estéticas e das estruturas-músculos-ossos e intensidades que podem se dedicar a dançar. Verticaliza os sentidos e “órgãos”, priorizando alguns na consolidação de composições. É o caso da visão e as extremidades da parte superior, sem esquecer de que a “posição” frontal foi mais valorizada até a ruptura (documentada), criando alguns trabalhos na dança pós-moderna.

A institucionalização continuou seu fortalecimento com o trabalho de Jean-Georges Noverre e sua obra *Letters sur la danse*. Seu trabalho confirma a necessidade da técnica na dança, no balé, mas também propõe sair só da forma técnica e apelar à produção de estéticas a partir das paixões e dos sentimentos do bailarino ou bailarina. Ele busca o equilíbrio entre o sentimento e o cálculo (PRIMO, 2006, p. 51).

Noverre admite que o profissional da dança precisa transmitir não só uma forma, mas também uma expressão ou um gesto que comova o público que vai assistir suas danças. Nesse ponto, ele se aproxima de novo da dialética platônica, dialética da rivalidade e da hierarquização com base no modelo de pureza da alma, do controle “racional” das emoções e sua consequente forma estética. Pois, para exemplificarmos melhor isso, recorremos a Primo:

Noverre acredita que a racionalidade inscrita no corpo migra para os gestos e destes para o “belo gesto”. Essa expressão compreende a presença da estética platônica – aquela que considera na sua unidade, o bem e o belo, pois na beleza do movimento rítmico encontra-se também, e a um só tempo, a beleza moral. Portanto, o fim último da racionalidade deve estar a serviço da beleza moral. Logo o movimento pelo movimento não fala ao espírito (PRIMO, 2006, p. 52).

Noverre cria uma pedagogia para formar bailarinos e bailarinas que deem conta tanto das suas virtudes físicas quanto espirituais. O corpo – “o homem” – que não está bem domesticado em relação à forma pela qual expressa seus sentimentos é pobre para a arte. Sentir e controlar esse sentimento é o êxito criativo. Ele atualiza o pensamento grego e o aprofunda com o iluminismo secular: “a natureza, ‘fraca e mesquinha’, não pode ser proposta como modelo (...). Melhor será, segundo Noverre, tomar como modelo o homem educado”

para retratar emoções fortes, porque nele “o esforço que exercerá sobre si próprio (...) servirá para fazê-la explodir com maior veemência vivacidade (...)”, à diferença do “homem grosseiro e rústico que apresenta seus sentimentos sem nuances. O seu primarismo é pobre para a arte” (PRIMO, 2006, p. 53).

O controle das emoções pela razão, para Noverre, já não está ligado ao mito, mas à técnica, e permite a criação de uma comovedora estética na dança. Com Noverre, nasce um pouco do que se denomina atualmente: dramaturgia. Seu aporte ao corpo institucionalizado da dança nos confirma a continuidade da influência filosófica na criação de corpos a serviço de estéticas prefiguradas ou idealizadas com anterioridade.

Queremos lembrar que, para Platão, o corpo, entendido como corpo-organismo humano, é um lugar que serve como “container” da alma. Esse corpo permite à alma se expressar e a alma está a serviço das virtudes (mitológicas) “dadas pelos deuses”. Além disso, o corpo está subordinado à alma e os seus sentimentos proporcionados (como capa) devem passar pela alma, antes disciplinada pela ideia e, só assim, criar uma boa figuração. O projeto de Noverre no século XVIII faz aliança com essa determinação – o corpo como guardião da alma – e com a constituição da técnica (ligada aos estudos anatômicos), sustentando a dança acadêmica até hoje. Como isso a dança se “democratizou”, institucionalizou-se e se “revelou” ante uma monarquia despótica, ainda que algumas alianças com ela fossem mantidas.

Noverre enuncia três variações do balé e classifica os corpos que dançam em três figurações, colocando-as como “modelos técnicos” para direcionar as práticas, treino e composição. Ele cria um novo maior na dança ocidental institucionalizada no século XVIII; classifica os bailarinos a partir de suas características físicas em relação a um gênero ou a outro da dança. “A dança, podendo ser nobre, galante ou cômica, pede três tipos de bailarinos distintos, quanto ao tamanho, à fisionomia, ao gênio e aos estudos a que devem dedicar-se.” (PRIMO, 2006, p. 61).

Até aqui, a continuidade da dialética dos rivais é um fato. Suas formas de ser materializadas se aperfeiçoam com a produção da técnica, do controle dos sujeitos, com a individualização produtiva e sua conseqüente competição salarial na dança, ligado ao discurso humanista e racional antropocêntrico. Inclusive, mais do que uma renovação desta vertente filosófica, há uma apropriação da mesma para atualizar as justificativas que sustentam o modelo de produção de corpos e estéticas para o incipiente mercado artístico da época.

Avançando em nosso trabalho, vemos que a dança moderna se inscreve em um período de transformações aceleradas. Uma vontade de fluidez em contraposição às estruturas normativas e rígidas que disciplinam os corpos como máquinas de produção para o capital

(educação), para mão de obra (família) e para a guerra. A dança moderna acompanhou este novo processo de decodificação e recodificação-institucionalização na dança ocidental. Nas palavras de Portinari citada por Primo:

Tomando por base a liberdade expressiva do corpo, a dança moderna reflete o contexto histórico que a gerou: a de um mundo governado por máquinas, no qual o ser humano se debate em busca de novas relações consigo mesmo e com a sociedade” (PORTINARI, 1989 apud PRIMO, 2006, p. 92).

Para Bourcier, a livre expressão, a partir do gesto, foi atribuída, nos textos abordados, a este movimento. No entanto, quando se especifica qual a fonte desse gesto é, principalmente, o torso (BOURCIER, 1978, p. 247). Nesse sentido, surgem algumas questões sobre a verticalização e a hierarquização dos sentidos que produzem uma noção de organismo humano. Bourcier afirma que François Delsarte foi quem criou a abertura a este novo modelo na dança. O gesto e a voz diferenciaram, em termos gerais, a dança moderna do balé clássico preponderante na época. As ideias de Delsarte geraram influências que marcaram o percorrer dessa nova instituição: a) todo o corpo é mobilizado, principalmente o torso, dado que todos os bailarinos modernos de todas as tendências consideram a fonte e o motor do gesto; b) a expressão é contida pela contração e pelo relaxamento; c) Todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal. Os gestos os reforçam e, por sua vez, eles reforçam o gesto (BOURCIER, 1978, p. 245).

As contribuições do delbartismo influenciaram a dança moderna dos EUA. Mas interessa-nos agora tratar de dois personagens, Angela Isadora Duncan e Rudolf von Laban, com seus discursos transgressores no interior da dança e sua posterior institucionalização. “A dança, segundo ambos, constitui-se como uma manifestação da expressão de seu tempo, retratando o tempo em que se vive, a expressão de vida daquele momento” (PRIMO, 2006, p. 100).

Duncan se inspirava na Grécia antiga para elaborar suas proposições filosóficas e metodológicas no interior da dança. Sua leitura, através da qual a tecnificação e a anatomização dos corpos na dança ocuparam os espaços de criação, não rompe com a procura de uma origem, de traços próprios de um idealismo platônico. Ademais, Duncan convocava a uma direção regressiva no tempo, voltar à época na qual o movimento é o resultado “da alma e do espírito humano”, da relação com a natureza e com misticismo, do sagrado como fonte de movimento. Não só reforçava discursivamente o retorno a um começo, como também reafirmava a divisão do corpo e a alma. A alma que se expressa através do corpo é também

um princípio platônico. Afirmações como: “é a Grécia que é preciso ligar-se, pois toda a nossa dança vem da Grécia (...)” (SASPORTE, 1983, apud PRIMO, 2006, p. 101) fortalecem a ideia de uma gênese e também pretendem a homogeneização de um movimento inicialmente contra cultural. Perguntamo-nos: a qual singularidades se refere quando anuncia “nossa dança”? Os traços identitários parecem permear o corpo poroso da dança. Quais corpos fazem parte do nosso corpo, quais corpos? A qual gênese atribuímos “nossas danças”?

Sem irmos além dos nossos questionamentos, percebemos que, em nossa curta e rápida pesquisa, Duncan tem uma afinidade com a teoria das Ideias ao tomá-las e atualizá-las como modelo, como estéticas produzidas em um tempo idealizado (no seu caso a Grécia antiga). Duncan, entretanto, quebra com a proposta do balé clássico, para criar um “novo” modelo com referentes gregos; fortalece a noção de que a dança nasce do próprio corpo em sua relação com a natureza e com outros estímulos externos, mas não deixa de referenciar uma forma e uma origem para que a “imanência” opere. Sua figura ajuda a instaurar as bases da dança moderna, planteia um híbrido entre técnica e mística, potente, como operação que contradiz certas referências puristas no interior da dança ocidental, como instituição. Já com Laban, inauguram-se outras práticas de consciência do corpo. Ele era um cientista e não um coreógrafo. Seu conhecimento de anatomia lhe permitiu revisar as estruturas verticalizadas e frontais (PRIMO, 2006, p. 101-4) que prevaleciam na dança ocidental.

Depois do método de Duncan e do silêncio que a guerra impôs, desprendem-se uma série de profissionais na dança que criaram técnicas no interior da denominada dança moderna: Ruth Saint-Denis, Martha Graham, Charles Weidman, Doris Humphrey, entre outras. Nesse caso, a dança moderna se apresenta como um movimento que se dispõe a fazer frente ao tecnicismo, ao controle, à verticalidade e à artificialidade da leveza na instituição da dança ocidental no final do século XIX. Ela potencializa a dramaturgia no movimento livre ou, pode-se dizer, de um movimento “imaneente” em relação ao tempo presente. Para Garaudy,

A dança moderna é o que exprime o homem moderno com suas angústias, seus combates e suas esperanças. Tragédia e mística, heroísmo ou poesia, na dança o homem vive no seu plano mais elevado. A dança como continuidade orgânica do homem com a natureza humanizada pela ação da técnica. A dança como realização em ato de uma comunidade humana harmoniosa, sempre nascendo e sempre ameaçada, sempre se criando e se recriando. A dança como projeção de um presente futuro, como imitação ou superação de si e de ordens já existentes (GARAUDY, 1973, p. 175).

Sua forte ligação com as estruturas culturais da época – culturas ocidentais e claramente coloniais – fortalecem essa dúvida. Com base nela, chama-nos a atenção uma

particularidade que se repete em várias das propostas técnicas da época, a saber, evocar um ser interior, um movimento imanente. Para nós, essa evocação sustenta ideias de retorno a outros tempos, a alguma espécie de origem ou de gêneses espiritual, seja nos gregos, egípcios ou nos animais.

Um retorno idealista e figurativo constitui, de certas referências temporais, uma figuração das abordagens cientistas, anatômicas e a transforma em uma norma – o torso ou tronco como motor do gesto (BOURCIER, 1978, p. 245) –, fundamentando um sistema de opostos que não é explícito, mas que com a ideia de uma gênese estabelecem linhagens e posições valorizadas da dança. Portanto, a dança moderna cria sua própria linhagem, seu modelo e seu maior, mas dentro de todo modelo há fugas. Disso nasce a dança contemporânea.

f) O surgimento das danças contemporâneas. Reversão ou assimilação de estéticas?

Foram Alwin Niçolaïs e Merce Cunningham os anômalos reconhecidos e documentados no interior da dança moderna. Ambos serviram de ponte entre a dança moderna e o que conhecemos hoje como dança contemporânea. Esta denominação de “nova dança” deu abertura a um movimento com muitos limiares, pontes, conexões e impurezas que até hoje se conhece como dança contemporânea.

Depois de duas guerras mundiais, da expansão econômica com suas formas de exploração flexibilizadas, o mundo acadêmico, da arte e as ciências experimentam a necessidade de dar uma “renovação” à noção de humano, bem como sua relação com o misticismo e as origens que dele se desprendem. Que é o humano depois do nazismo, do fascismo italiano e das práticas com fins de ocupação de territórios, a partir da transnacionalização dos capitais?

Dois movimentos parecem surgir no interior da dança. Uma espécie de desumanização proposta por Niçolaïs questiona o movimento que vem do interior do corpo humano – ainda que com estímulos claramente metafísicos defendidos pela dança moderna – afirmando que é preciso ter presente as condições externas materiais e o ambiente para despersonalizar a dança.

Paralelamente, Cunningham introduz a noção de acaso no exercício de composição, com a intenção de romper com a procura de imagens presentes na proposta da modernidade. Esse artista, como parte ativa do movimento “pop art” de 1960, não se interessava de falar em purismos. Pensava no acaso como uma ruptura do fluxo coreográfico e uma possibilidade de

decomposição da noção do “orgânico”, o acaso como potência de improvisação. Esses personagens tinham uma aparente aposta pela desconfiança dos cânones, “a negação da negação” fazia parte daquele processo que permitia a criação. Chamá-la de impura e, paradoxalmente, não abandonar os elementos do balé clássico, fazia parte desta aposta (PRIMO, 2006, p. 107-109).

No entanto, Cunningham, a figura mais visível deste movimento, foi rapidamente questionada por suas/seus próprias/os “estudantes”. Eles percebiam a revolução que no interior da dança estava-se produzindo, e ainda se produzia na esfera da arte burguesa, com modelos corporais que persistiam na dança clássica e moderna. O autor não abandona a noção do atletismo que modela uma das primeiras camadas da pele: a muscular, e cria uma forma certa para realizar a “revolução” artística. Primo citando José Gil ressalta que:

É certo que Cunningham (sobretudo através do seu método, vindo de Cage, de introdução do acaso na coreografia), contribuíra poderosamente para que a liberdade dos gestos e da composição se desenvolvesse entre os participantes dos workshops de Roger Dunn. Mas, de súbito, Cunningham deixava simplesmente de ser libertador e parecia até, sob certos aspectos, repressivo... Repressivo de que? Poderia responder-se: **de tudo o que impedia a irrupção e a busca de novos movimentos em todos s sentidos, e em todos os planos** (GIL, 2001, p. 185 apud PRIMO, 2006, p. 113).

Novamente, a técnica criada por Cunningham, nos remete à ideia de criação de uma norma, não mais dogmática, mas cultural. Faz da contracultura o modelo, cria processos de rivalidade e de hierarquização que supervalorizam técnicas e discursos de renovação: o corpo e os movimentos de libertação se tornam uma norma, e é isso o que gera outras fugas.

Posteriormente a Cunningham, nada deteve as diversas manifestações contraculturais no interior da dança contemporânea ocidental. O acelerado fluxo das sociedades industrializadas e a resposta dos movimentos populares e artísticos dos “centros geopolíticos” do mundo, nos anos 60 até os 80, durante as ditaduras na América Latina, permitem a expansão de diversas práticas corporais híbridas, impuras e contraditórias.

Para Primo, depois de Cunningham se experimenta uma expansão de processos familiarizados com as danças modernas, mas precursoras de outros registros e movimentos que questionam aquela instituição. Os processos como Judson Dance Theater nos EUA, passando pela dança pós-moderna, anti-dança ou a não dança (PRIMO, 2006, p. 112) e pelas práticas somáticas com seus consequentes métodos sobre as quais se fundamentam, em grande medida, a dança entre diversidades e dessemelhanças corporais: Body Mind Center,

Laban-Bartenieff, Gerda Alexander, Alexander Lowen, Rolf (método Rolfing), Feldenkrais, entre muitos outros, sustentam aquilo que é chamado de dança contemporânea.

Uma expansão de saberes de corpo que institucionalizaram métodos e técnicas ligadas “a uma preocupação com a análise de tipologias físicas a partir do entrecruzamento com as estruturas anatômicas, neurológicas e físicas do corpo” (PRIMO, 2006, p. 133).

A leitura cientista de novo, como nos primeiros estudos no interior do balé, ligou-se à produção artística. O entendimento dos planos de matérias que compõem a dança: a estrutura óssea e a carne. Nessa leitura, intensifica-se a noção de um corpo-instituição ou corpo institucionalizado no interior da dança contemporânea; corpo complacente com disposições ao mercado de demandas estéticas e com certa consciência ou percepção das funções corporais: as extremidades, as articulações, a respiração, etc. Para Primo,

Se no balé clássico é possível dizer que “o corpo está bem” (sob controle) quando o movimento segue “o perfeito equilíbrio” ditado e orientado por suas regras e códigos (*anatomizados também*), na dança contemporânea pode-se dizer que “o corpo está bem” quando o movimento orienta-se muitas vezes por diagramas anatômicos, que organizam uma hierarquia de segmentos (cabeça, ombros, peito, bacia, joelhos, pés) determinando níveis e divisões – um sistema que não deixa de impor um modelo de progressão linear por fases sucessivas (PRIMO, 2006, p. 137).

Essas práticas ajudaram a compreender outras possibilidades físicas no interior da dança para a criação de desfigurações, fazendo uso dos sentidos não tidos em conta até então no interior da institucionalidade da dança ocidental: a sensibilidade com a pele, o músculo, os ossos, os fluidos, etc. No entanto, essas relações estiveram ligadas a noções de reabilitação corporal, do bem estar, da saúde, a boa postura da bailarina ou do bailarino, à recuperação depois das lesões, consciência da estrutura, à organicidade do corpo, ao fluxo entre outras disposições “físicas” que se nutriram por aqueles estudos anatômicos, fisiológicos e genéticos já mencionados.

Dessa forma, o mercado capturou aquelas práticas, as “democratizou” e posteriormente as globalizou, chegando às universidades públicas, às academias de dança latino-americanas, em alguns espaços alternativos de formação em dança, etc. Essas práticas, na sua expansão, tornaram-se o modelo alternativo ou a vanguarda do século XX, perdurando até hoje. Segundo Primo, estas metodologias que pensavam ou pensam a produção de corpos conscientes de sua estrutura, como uma imanência, terminaram “produzindo clichês, que circulam como uma estética do exterior ao interior” (PRIMO, 2006, p. 135). Novamente um modelo de organização fisiológica e anatômica.

É importante considerar que o estudo do chamado “clichê”, como da linguística para criar “novidades”, corre o risco de ficar somente na mimese, o que parece ter ocorrido no interior da dança contemporânea ocidental. Mas é importante saber que cada caso tem suas mutações, as linhas de fuga que permitem questionar os modelos a partir das práticas cotidianas das periferias e espaços populares. Por exemplo, uma cidade como Bogotá ou outras regiões afetadas pelo conflito armado colombiano¹⁶ exemplifica as teorias críticas, pós-estruturalistas, teorias críticas sobre a raça e os estudos pós-coloniais (LEPECKI, 2006, p. 1-19). Estes corpos não deixam de negociar com o mercado, mas dão uma virada nas práticas de criação contemporânea quando são subversivas consigo mesmas, contraditórias e autocriticas.

Agora, nosso percurso se volta para o estudo especificamente da dança contemporânea “inclusiva ou integrada” nos países do norte (EUA e Reino Unido). Por vezes, somos perguntadas por que reproduzimos as noções de dança integrada ou inclusiva¹⁷? Diremos que estrategicamente é preciso saber qual é o modelo do maior, estabelecido arbitrariamente em nossos campos de ação que desejamos minorar, para assim operar criticamente nele. Não consideramos estratégico ignorar as apostas de inclusão ou integração inscritas numa das atualizações do método da divisão platônica. O discurso *capacitista* contemporâneo cria e coloca em circulação desejos de homogeneização com os quais nos auto-domesticamos e materializamos condições e relações como intensidades dessemelhantes que somos.

Desejamos as operações críticas desses corpos institucionalizados, e para isso precisamos saber como se encarnam os discursos nas práticas de dança, nas quais habitamos e também como operam sobre nossa escrita. Porque saber sobre as pré-figurações base nos permite distorcer, desvirtuar e desfigurar qualquer meta, modelo ou *status quo*.

Quando pensamos as práticas somáticas – a improvisação de Steve Paxton e a iniciativa de alguns bailarinos e bailarinas com lesões e desejos de criar outros espaços de

¹⁶ Conferir o documento “*Incluyendo al Cuerpo. Cartilla para el trabajo con niños y niñas diversos a través de la Danza Contemporánea Integrada*”.

¹⁷ Dança Contemporânea inclusiva é como grande guarda chuvas que acolhe todas as experiências da dança onde participam pessoas com diversidade funcional (física, intelectual, sensorial, orgânica, mental...), onde os grupos de criação, ensaios e formação podem ser homogêneos (só de pessoas com diversidade, atendendo o que sucede na atualidade) ou grupos heterogêneos ou misturados compostos por pessoas com e sem diversidade funcional. A **Dança Inclusiva** engloba aquelas atividades onde a criação e a aprendizagem da dança, são consideradas o objetivo principal da atividade. A **Dança Inclusiva** é competência das artes, e é diferente à dança-terapia, que é competência da psicoterapia. **Dança Integrada** para denominar um campo específico no interior da Dança Inclusiva, que implica todos os valores das artes cênicas inclusivas e do paradigma da inclusão. A Dança Integrada não é um estilo de dança em si, esta noção faz referência de forma específica aos projetos e companhias nos quais o processo de formação, ensaios e criação se dão em grupos heterogêneos de pessoas com e sem diversidade funcional, processos nos quais se valoram positivamente as diferenças de todos os integrantes do grupo (BRUGAROLAS, 2015, p. 49).

prática e composição não terapêuticos – admitimos que elas deram abertura à institucionalização do corpo, enquanto dança contemporânea inclusiva ou integrada, nos EUA e no Reino Unido, no final dos anos 80 e início dos anos 90.

A instituição dessa “modalidade” de dança se produz num contexto no qual o discurso da eugenia, justificado no século XIX por Francis Galton, é levado à prática, pela primeira vez de maneira pública e legitimada, no século XX pelo regime Nazi através da lei de prevenção contra a “prole geneticamente doente” (DIAS, 2013, p. 1). Esse discurso se atualiza no que hoje conhecemos como *capacitismo*, modelo ideal de ramificação institucionalizada. Mas como opera essa ramificação? Como está concebida? Segundo Dias:

Capacitismo é a concepção presente no social que lê as pessoas com deficiência como não iguais, menos aptas ou não capazes para gerir a próprias vidas. Já segundo Campbell (2001, p. 44), capacitismo (ableism) define-se como ‘uma rede de crenças, processos e práticas que produz um tipo particular de compreensão de si e do corpo (padrão corporal), projetando um padrão típico da espécie e, portanto, essencial e totalmente humano’. A deficiência para o capacitista é um estado diminuído do ser humano (DIAS, 2013, p. 2).

Depois da segunda guerra mundial, a divisão entre corpos eficientes para qualquer governo “dos homens” e os deficientes foi determinante para a estrutura social atual da mesma forma que o discurso racial, de gênero, de classe. Esses discursos operam no campo cultural e criam o modelo do maior. Assim, atualiza-se novamente o método da divisão platônica, que decidimos chamar, em termos deleuzo-guattariano, ramificações do modelo. Essas ramificações atualmente estão definidas pela cultura do consumo, do capital, criando e hierarquizando as boas cópias ou más cópias em função das diversas variáveis (ramificações) de medição social.

Mas nosso objetivo foi centrar-se na ramificação nominada capacitismo, considerando que nela se baseia a instauração de duas figurações centrais na dança contemporânea entre corpos dessemelhantes: *o eficiente* e *o deficiente*. Figurações que em termos políticos e de reivindicação de direitos têm permitido a ocupação de lugares na arte, na saúde, nas ruas, etc. Mas, ao operar como um discurso modelar, continua demarcando uma divisão avaliadora das diversidades, estabelecendo-lhes funcionalidades dentro de parâmetros estéticos e de consumo na atualidade.

A noção de “dança integrada” começa a ser usada em 1986, quando Bruce Curtis, ativista dos direitos das pessoas com deficiência e Alan Ptashek, bailarino e professor de Contato Improvisação, começam a trabalhar juntos no projeto “The Exposed to Gravity Project” em Oakland, Califórnia (BRUGAROLAS, 2015, p. 401), um deles era quadriplégico,

levando-o ao processo de criação e dedicação à experimentação com movimentos pequenos, imperceptíveis, não tão expansivos e sempre em conexão com outras intensidades e materialidades.

Paralelamente a isso, Alito Alessi, coreógrafo e bailarino de dança urbana, teve uma forte lesão e começa a se perguntar por outras possibilidades de movimento. Ele e Karen Nelson organizam as primeiras oficinas sob o nome de *Dance Ability*, oferecidas na Alemanha. Elas são produto de um trabalho gestado na companhia Joint Forces, criada em 1979, resultado de um trabalho coletivo: com Nancy Stark Smith, Andrew Harwood e Riccardo Morrison em torno do contato improvisação (BRUGAROLAS, 2015, p. 401). Em 1986, Paxton e Anne Kilcoyne fundaram, no Reino Unido, a companhia *Touchdown Dance* com diversidades visuais.

Esse primeiro processo de institucionalização se desenvolveu nos EUA e Reino Unido. A troca e a conexão entre processos unificaram o uso de princípios e metodologias de Contato Improvisação e da improvisação da dança Pós-moderna. Esses processos procuram a integração, com certas práticas de movimento, dos corpos não incluídos como artistas e bailarinas/os anos atrás.

Depois dessa abertura houve uma multiplicação de processos Dancing Wheels (1980), Amici Dance Theatre Company (1980), Axis Dance Company (1987), Motion House (1988), Ligth Motion (1988), Paradox Dance (1990), Candoco (1991), Mobility Junction (1993-2001) e Infinity Dance Company (1995). Todos eles dão abertura à visibilidade de artistas com diversidades físicas, cognitivas, neuronais, motrizes, entre outras. Integram diversas técnicas para a composição, ou seja, procuram a impureza das linhagens na dança e materializam composições.

Como parte do processo de simbioses ou hibridação que nos apresentam estes processos encontramos algumas influências: a improvisação, o contato, a educação somática na dança, o teatro físico e o Butô (BRUGAROLAS, 2015, p. 308-344). Sem esquecer a dança moderna e a contemporânea, através da qual se nutrem várias bailarinas e bailarinos partes dessa institucionalização. Segundo Brugarolas, esta foi a primeira multiplicação de companhias que fundamentaram a nova prática de dança. A partir da visibilidade das pessoas com “diversidade funcional”, como politicamente se representa e se reconhece, as companhias foram se consolidando, institucionalizando e criando outras representações que desvirtuaram as estruturas desenhadas anteriormente no interior da dança, questionando a normatividade dos corpos e do movimento que a elas se impuseram.

Nos anos 90, vivemos o “boom” no hemisfério norte da ocupação dos terrenos da dança ocidental pelas singularidades e estéticas antes marginalizadas no imaginário artístico e social. Falamos destas estéticas marginalizadas, não só pelas deformidades ou inutilidades que incomodam– ou posteriormente se tornam representações vendíveis no mercado da arte atual–, mas também pela influência comunitária e pelos enfoques não terapêuticos que despertaram para o exercício criativo.

Todos estes processos que disputam outro entendimento do corpo que dança nos recordam uma das instâncias da reversão do platonismo: a reivindicação da existência dos simulacros ou das más cópias. No entanto, continuamos no marco das representações, sustentadas e nutridas pelas instituições que gostam de reproduzir, em figurações, a rivalidade da dialética platônica. Isso porque algumas dessas representações, alicerçadas no capacitismo, são bem intencionadas, sujeitas a discursos de igualdade de direitos, de reconhecimento do (ajuda ao) próximo, mas não combatem a origem das figurações e das posteriores hierarquizações produzidas por elas. São várias as formas de manifestar essa estrutura, mas as mais visíveis dentro dos processos antes documentados e pesquisados para este trabalho são: a espetacularização dos corpos em cena (CONCUERPOS, 2018, p. 68), a infantilização das/os artistas, sua dessexualização e romantização (COOPER, 1997, p. 68-71), o paternalismo (TAQUETEL, 2019) com o qual se pretende construir, entre diversidades corporais e a “terapeutização”, a reabilitação de alguns processos de criação.

Somada a essas manifestações, percebemos que os processos do Norte marcam referências de criação e, quase que involuntariamente, estabelecem uma medida de treinamento, uma maneira de integrar ou incluir, começando pela nomeação, a institucionalização e sua posterior expansão. O politicamente correto se institucionaliza, entra nas relações transnacionais e faz parte da produção de outras estéticas, mas não altera a origem da divisão que nos leva a falar de dança “integrada ou inclusiva”.

Aqui, a tensão entre os corpos profanos – ativos e mutantes desde suas velocidades e a capacidade de afetar e ser afetados –, e as instituições que os contêm fica elucidada. A insistente construção de modelos do maior no interior das novas linhagens convive com as intensidades do corpo, que não deixa de recriar-se, de apostar nas diferenças em encontro mais do que nas representações. No entanto, romantizar isso pode ter o perigo da cristalização de práticas e discursos modelares. A reversão do platonismo é uma tarefa ainda vigente na dança. Desde os processos do Norte até sua expansão ao Sul, são muitas as mutações da dança contemporânea “inclusiva ou integrada”, como instituição. Começando pelo entendimento dos contextos geopolíticos nos quais se desenvolvem os processos; a precarização das artes faz

com que elas sejam reduzidas a grupos elitizados, com acesso a informações, a próteses mediadas por indústrias que trabalham com materiais altamente custosos e às quais nem todos os corpos podem aceder.

Então, nossos corpos na dança se reinventam, fogem, ainda que dentro de instituições com traços de uma dialética dos rivais, tracionam suas cristalizações quando dão conta de que despotencializam suas intensidades e capacidades de expansão. Eles questionam as funções às quais estão submetidos e assim (des)hierarquizam os sentidos organizados para mimetizar estéticas dominantes. Por exemplo, o olho à vista não é mais o sentido privilegiado, já não se procura uma experiência estética só através das imagens visíveis. Entregamo-nos a experiências estéticas que nos permitem viver os cheiros-fedores, as peles quentes-frias, os espasmos, as vozes, as salivações, etc.

Desse modo, as estéticas se aliam com as trevas, com o incerto e a desfiguração. Disso nascem e renascem as revoluções no interior da dança contemporânea, neste caso, em dois países do Sul. Disputamo-nos os enunciados. Nos contra décimos no caminho, chamamos “dança contemporânea inclusiva ou integrada” para que seja reconhecida como instituição artística e política, mas, no interior das pesquisas com o corpo e a escrita, enunciámos: criamos e treinamos envolvidas em uma dança entre dessemelhantes, uma *dança de corpos segregados* (CABALLERO, 2016, p. 42). Ou como denominamos na companhia Pulsar Cia, no Rio de Janeiro: *dança entre corpos impares*.

Portanto, no interior da dança contemporânea ocidental se disputa constantemente as narrativas de criação do corpo coletivo que dança. As relações do corpo, com movimentos cinéticos e dinâmicos, colocam em questão a noção anatômica das materialidades enunciadas humanas e a instituição, como um sistema que organiza meios de satisfação de desejos estéticos, intelectuais, funcionais, econômicos etc. Nesse sentido, percebemos as operações da teoria das ideias e sua conseqüente dialética da rivalidade platônica.

Essa relação sustentada na filosofia platônica se materializa na continuação de estudos e práticas a partir da noção de “organismo humano.” Ela determina certas funções, obedientes a um modelo “científico-anatômico;” hierarquiza os sentidos do corpo, sendo a visão, subordinada a uma só função, aliada da reprodução de figurações como “más cópias”, ou simulacros, legitimam todas as ações necessárias para o estabelecimento das “boas cópias” do modelo estético-corporal atualizado. No entanto, as contradições produzidas pelos corpos incomodados, pelas formações no interior destas instituições, mobilizam impossíveis na dança apesar da instituição. Por isso, continuamos a contar de nossa experiência no capítulo seguinte desse trabalho.

2 SOBRE DOIS PLANOS DE MATERIAIS E SEUS POTENTES BLOCOS DE AFECTOS E PERCEPTOS: CONCUERPOS E A PULSAR CIA

Se há progressão em arte, é porque, a arte só pode viver criando novos perceptos e novos afectos como desvios, retornos, linhas de partidas, mudanças de níveis e de escadas. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 248)

No capítulo anterior, mostramos que a dança contemporânea inclusiva faz parte de uma linhagem que abarca algumas manifestações da dança ocidental. Falamos algumas, porque a linhagem à qual fazemos referência se caracteriza por estabelecer conexões entre os corpos dançantes e algumas instituições constituídas estados de controle ou padrões a partir dos quais se consolidam representações de minorias ou, desde outra liguagem, subalternidades.

Assim, o que nos interessou dessa relação foi sua conexão com as operações filosófico-políticas e estéticas ligadas a um platonismo modelar. Essas operações se dedicam a produzir padrões configuradores de certa linhagem que reproduz uma oposição e a hierarquia de certas figurações.

Percebemos que as rupturas e rebeliões no fragmento da dança ocidental que pudimos abordar, têm sido constantes e prolíferas, mas também que estas fugas correm e correram o risco de cristalizar-se e estruturar hierarquias baseadas em um modelo que consolida extremos representativos. Um modelo que estabelece medidas de veracidade ou de falsidade das mimeses que se reproduzem, através do movimento no marco da representação “organismo humano”.

Tais profanações têm sido possíveis, como vimos no capítulo anterior, por diversos “anômalas/os”, que com o tempo e com as capturas institucionais tornam-se pastores de corpos no interior das práticas da dança. Em Noverre, os corpos documentadas/os despojam a monarquia do monopólio das danças de salão, o balé de corte, mas criam sua própria linhagem configurando técnicas e modalidades que só alguns corpos podem alcançar.

Noutra perspectiva, Beauchamps estabelece os passos da democratização e sustenta a consequente instauração da academia em dança ocidental: o balé romântico e clássico. As danças modernas foram mobilizadas, em grande medida, por corpos sexualizados como mulheres. Os autores Duncan, Loie Fuller, Saint-Denis, Humphrey, Graham apresentam pontos de vista que fogem da instituição clássica e romântica e abrem caminhos para estabelecer suas próprias vertentes metodológicas e discursivas.

Elas são seguidas pelos discípulos incomodados, como Cunningham, que, por vezes,

é refutado e abandonado por toda a vertente pós-moderna dos anos 60, com o grupo Judson Dance Theater. Ao mesmo tempo, movimentos de inovação e de conhecimento do corpo que dança agem de acordo com parâmetros anatômicos, se expandem no interior da grande gama da dança contemporânea.

A dança expressionista (Laban Mary Wigman), princípios de Bartenieff (Irmgard Bartenieff) mistura-se com a dança pós-moderna (Trisha Brown), combinando a performance e dança (María La Ribot) até chegar à não dança (Jerôme Bel) que, como anômalas, permitiram ao caos atravessar os planos já cristalizados da criação em dança contemporânea ocidental e institucionalizada.

Com base neste percurso, podemos dizer que são infinitas/os feiticeiras/os e matilhas de corpos dançantes que têm se mobilizado como pontes para estas transições. São prolíferos os corpos-materiais que, na intensidade de diversas velocidades e lentidões, compõem-se a partir de afectos sensíveis que só a arte pode criar e conservar. São infinitos, sim, e é nossa fortuna e nosso risco ter participado e participar de dois processos concebidos, a partir de nossa análise, mais uma ruptura de linhagem. Mais uma singularidade que foge daquelas demandas que não lhe permitem criar nas suas particularidades.

Assim, a crítica que Deleuze realiza ao platonismo contribuiu para pensarmos os dois processos, facilitados pelas companhias de dança ConCuerpos e Pulsar Cia., das quais fomos parte durante 2017 e 2019. Nelas, elucidamos práticas de reversão das operações platônicas, se se quer, no interior da dança ocidental, especificamente no interior do que se chamou institucionalmente de dança contemporânea inclusiva.

Dois planos de matérias, dois planos de composição em dança. Dança contemporânea como uma hibridação, impura, não disciplinar, mas não isenta de modelações. Dois planos com condições materiais precárias que se multiplicam e se expandem, em duas localizações geopoliticamente muito particulares: Bogotá-Colômbia e Rio de Janeiro-Brasil. São cidades com altos índices de desigualdade da América Latina, em dois países extremamente desiguais.

Mas por que isso tem relevância para nossa pesquisa? Sustentamos que a dança tem uma relação constituinte com a filosofia política. Nesse sentido, se lembramos que nossa preocupação se dirige a entender as relações entre corpos que dançam e as instituições de permitem este exercício, relações potencialmente modeladoras, veremos que a forma geopolítica sob a qual se organiza os territórios no mundo atual diz muito de como se estabelecem sistemas modelares em função de projetos de cidadania, de como eles se

assimilam e também como estes se reverterem. Além disso, compreenderemos que as relações tecidas entre instituições e corpos se referem à forma em que se constrói a diferença, entendida no nível macro.

Por exemplo, a desigualdade nessas localizações geopolíticas se funda nos extremos representativos da acumulação: rico e pobre – os extremos mais visíveis –, diante de todas as variáveis representativas em função de raça, sexo, gênero ou da funcionalidade, instauradas com estruturas coloniais e neocoloniais há mais de 500 anos.

No nosso caso, percebemos que essa relação está no marco de discursos que sustentam “o *capacitismo*”. Não só em relação a figurações produtoras de uma estética ligada a certas representações– como produto –, mas também pelas condições e as formas nas que se produzem ou preparam as materialidades com as que aquelas figurações ou, como nos interessa pensar, as figuras estéticas.

Para exemplificar, queremos chamar a atenção sobre certas condições que demarcam as possibilidades e impossibilidades de acesso e de mobilidade dos corpos-materiais enunciados como bailarinas, bailarinos e aprendizes de dança contemporânea inclusiva. Duas imagens sempre confrontadas, sem que nenhuma vença, porque a abstração é inatingível. Somado a isso, a mais talentosa operação dessa teoria é a introjeção e o auto modelamento com base na ideia pura produzida na distinção manifesta.

A ideia de participar no sistema platônico é, “na melhor das hipóteses, ter um segundo lugar” (DELEUZE, 1974, p. 260). Nenhum corpo consegue habitar aquela forma do modelo, mas acredita que o segundo lugar, a partir de um discurso de semelhança, é se tonar um purista mais próximo da verdade e das experiências estéticas verdadeiras. Isso produz não só práticas de autoflagelação para ocupar aquele lugar, mas também processos de exclusão, de degradação e eliminação da chamada má cópia ou os terceiros, quartos, quintos, etc., lugares.

nos territorios nos quais pretendem se desplazar e criar. Pensar e habitar garantias de espaços amplos e com estruturas acessíveis para dançar; pensar no acesso às próteses necessárias ou na possibilidade de abster-se delas, nas garantias de acompanhamento e assistência técnica, é reforçar que os afectos compõem ou decompõem (desintegram) os corpos que dançam em determinados espaços, dirigem muitas as ações que nos espaços pesquisados experimentamos.

Este capítulo, portanto, se dedicará a narrar partes da história documentada de duas companhias de dança: ConCuerpos e Pulsar Cia. Queremos mostrar às leitoras e leitores como percebemos os movimentos de reversão dos modelos idealistas no interior da dança,

a partir de um trabalho de pirataria no *entre as* relações institucionais ligadas em grande medida ao Estado, e os espaços de formação abertos que sob diversas metodologias produzem transformações na mesma forma de ensinar.

Através delas, ressaltamos a preparação dos planos de corpos- materiais, involucrados nos processos dos grupos de dança nessas companhias, e chamamos a atenção ao processo de descentralização do sistema modelar de algumas instituições e o que isso significa.

a) Corpo-artista ou corpo material-objeto?

Veremos aqui que a noção de corpo assume outra função. Quando pensamos que o corpo que baila é o material por excelência da composição da arte do dançar, nos leva a pensá-lo como um corpo que é material ou um corpo que faz às vezes de objeto da dança. Pensar o corpo como material ou como objeto nos permite refletir acerca de uma possível desconfiguração do sujeito identificável, representável ao qual institucionalmente dão manutenção. Pensar no corpo como material e objeto de composição nos ajuda a ver a potente reversão da arte no ocidente. No entanto, mesmo sendo essa uma questão difícil e que exige uma elaboração mais profunda do que a proposta neste trabalho, salientamos que as metodologias realizadas nos espaços dessas companhias brindaram pistas para começar a pensar nesse exercício de desidentificação.

Deleuze e Guattari afirmam que “a questão não é a da organização, mas da composição” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 35). E acolhemos esta preposição porque a ordem parece nos remitar a um espaço já configurado a um código linguístico para nominar nossos movimentos ou uma coreografia já criada e reproduzida múltiplas vezes. Em tanto, compor leva-nos a assumir-nos como elementos receptivos e ativos no jogo da dança a partir do entendimento e da sensibilização de nossos movimentos individuais.

Por tal razão, essa afirmação será o guia de nossa pesquisa. Aqui, falamos de corpos inseridos em algumas instituições da dança, mas que, por mais que lhes demandem formas, não perdem suas velocidades e intensidades, nem sua capacidade de afetar e serem afetados de maneiras inimagináveis, imperecíveis e incalculáveis; corpos coletivos como artistas da dança, ainda que corram o risco de criar algum tipo de reterritorialização subjetiva. No entanto, assumimos o risco e consideramos, junto a uma leitura deleuzo-guattariana, que:

O artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformamos com eles, ele nos apanha no composto (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 227).

Corpos-materiais que dançam, criam afectos como intensidades que percorrem as estruturas (por vezes provisórias) que lhes permitem habitar em constante mutação sem assumir uma consistência. Um arrepiar inexplicável, uma “possessão” no encontro de velocidades, de ritmos sem ritmo, de forças sem força, o passo de um estado a outro que aumente ou diminua a potência de quem se entrega ao encontro (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 33-40). E perceptos, como experiências ou experimentações que geram conhecimentos sensíveis e criativos que fogem de nossas tragédias representadas para materializar outras corpos.

As/os artistas que dançam, independentemente da classificação que obtenham dentro da instituição da dança, como coletivos ou individualizações criam compostos de afectos e perceptos, chamados também de blocos de sensações. Esses artistas se tornam objetos materiais de composição, que junto a seus acoplamentos, quando dançam, têm a força de criação de blocos de composição e consistência. Mas essa força se intensifica quando os corpos-materiais perdem status de corpos caracterizados como representações a partir de medidas de funcionalidade ou formas pré-concebidas. Ou seja, os planos de materiais tornam-se seres de sensação quando perdem a qualidade de previsibilidade, de representação só humana, e se dispõem a experimentar entre velocidades, extensões e deformidades.

O “ser” artista nessa dança se faz material, como singularidade coletiva ou particular, ao mesmo tempo que a coisa-artista não viva ou não orgânica também se faz material. As coisas artistas – não mais humanas, não mais sujeitos, vivas e não vivas – permitem a existência e a conservação do ser de sensações que criam; esse ser de sensações, lembremos, é um composto de perceptos e afectos que, em suas infinitas velocidades e afeções, compõe-se e decompõe-se no encontro entre corpos.

Artistas corpos-materiais, animadas ou inanimadas, habitam como materiais que conservam a peça de dança na sua curta duração. O chão, as cadeiras, as rodas, os ossos, as peles, os músculos, os tendões, os bastões suportam esse ser, mas também habitam como ele e se conservam por meio das sensações que criam, como bloco de perceptos e afectos, e que atravessam as singularidades encontradas no processo de dançar. Artistas bailarinas e bailarinos, como plano de materiais, são o sustento do ser de sensação ou do plano de composição. O material ajuda à consistência e conservação do ser de sensação quando é permeado por esse composto de perceptos e afectos. O ser de sensação na dança não é só plano de materiais ou só composto de perceptos e afectos, ele existe no entrelaçamento íntimo dos dois.

Por isso, afirmamos que os seres de sensação dançam como matéria, peles-ossos-músculos-próteses-afetivas, que sentem e são sentidas, afetam e são afetadas, animadas ou inanimadas, desde o treino até à peça apresentada num palco ou na rua, preferivelmente. O corpo-coisa-matéria, esse ser de sensação, dança na dança contemporânea entre corpos diversos física, sensorial, motora, intelectualmente etc.; eles não organizam nada e nem calculam, mas compõem e conservam a sensação, mesmo antes de serem observados pelo olho domesticado do mercado artístico.

Nosso objetivo, aqui, é falar de alguns processos de “preparação” de dois planos de materiais e dois compostos de perceptos e afectos. Cada um geograficamente demarcado e diferenciado, mas ambos ligados pelo discurso de normalidade e anormalidade médica atual. Criando duas identidades e suas conseqüentes representações e figurações estéticas: o deficiente e o normal (ou eficiente).

No entanto, se lembramos das contradições geradas na relação entre corpo e instituição, esses planos ainda que demarcados podem criar seres de sensação do minoritário (que veremos com um pouco mais de detalhe no capítulo III), que nada tem a ver com aquelas espacialidades geográficas, representações ideológico-discursivas e suas estéticas. Sobre esses planos, ancoramo-nos em Deleuze e Guattari para afirmar:

Plano de vida, plano de música, plano de escrita, *plano de dança*, é igual: um plano que não pode ser dado enquanto tal, que só pode ser inferido, em função das formas que desenvolve e dos sujeitos que forma, pois ele é para essas formas e esses sujeitos [...] E depois há todo um outro plano, ou toda uma outra concepção do plano [...] Não há nem estrutura nem gênese. Há apenas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão entre elementos não formados, ao menos relativamente não formados, moléculas e partículas de toda espécie (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 47).

De antemão, reiteramos que nosso esforço consiste em afastar-se de qualquer idealização de uma gênese, uma estrutura ou de uma cristalização dos processos que abordamos. Desejamos, em troca, expor duas experiências pelas quais eu, Laura, tive a sorte de ser atravessada. Duas experiências vividas em dois contextos e períodos diferentes, e muito específicos, que nutrem nossa pesquisa durante os últimos anos. Processos-planos de materiais, perceptos e afectos que criaram seres de sensações muito pontuais, afetaram de diversas formas as intensidades e estruturas osso-musculares que neles se encontraram, transitando de plano em plano no percurso do movimento.

Em cada plano exposto, há um debate entre a experiência do corpo que dança – numa perspectiva cinética e dinâmica – e as instituições nas quais se veem inscritos. Falamos de

corpos-processos-planos no interior dessas instituições, nas quais desde sua existência se mobilizam fugas: um e outro e múltiplos planos de dança tecendo-se, contaminando-se e expandindo-se; um e outro e múltiplos corpos afetando-se e mobilizando-se.

Para situar as leitoras e os leitores, daremos alguns detalhes que cada plano de composição, bloco e ser de sensação pesquisado – atemporal e desterritorializado – ocupou. Entretanto, antes de conhecer os planos em questão, é preciso entender algo sobre o território.

Os corpos-materiais na composição de seres de sensação produzem moradas sensíveis para qualquer singularidade que choque com eles. Uma morada construída a partir de ritmos e zonas de indiscernibilidade – zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retráteis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 105) – que se constituem como territórios que criam, modificam e ocupam de forma transitória ou relativamente permanente.

Os ritmos, os movimentos cadentes, cortantes ou fluidos, em diversas velocidades e intensidades, circulam entre meios da dança. Ao mesmo tempo fazem blocos propensos à institucionalização, mas também ao fortalecimento das forças-fugas da desterritorialização. Para Deleuze e Guattari,

O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os "territorializa". O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos (...) há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 103-105).

Há território neste dançar quando nossos materiais-corpos-extensões, em aliança com o chão, os muros, os corpos organizados ou em processo de desorganização, deixam de estar em função da quantificação produtiva das demandas maioritárias da estética ocidental (controle do corpo, movimentos virtuosos, mimese das figurações da natureza, etc.). Nesse caso, para esses corpos se tornarem quantidades e qualidades recriadas que propiciam aberturas para a experimentação com qualidades de outros meios (tendões em constante espasmo, articulações anexadas a tecnologias não humanas, fluidos salivais constantes, etc.).

Cada território permite que, na sua relação com outros territórios e o infinito-universo-cosmos da vida e da dança, os múltiplos planos existentes se conectem. O território permite a expansão dos seres de sensação criados pelos planos de materiais humanos e não humanas que convocam essa dança, para fazer alianças de composição com outros territórios. O

território na dança entre diversidades físicas, motoras, intelectuais, estéticas etc., é da ordem do devir animal e só nele, mais por contágio do que por linhagem, se cria e recria a vida e nossa dança. Diante disso, agora passamos para o relato de experiência com o grupo ConCuerpos.

b) Criação de territorialidades e preparação de materiais I. Aulas permanentes da companhia de dança ConCuerpos.

Este apartado começa com a descrição de um encontro. Uma chegada, na literalidade do termo, que transformaria nossa capacidade de sentir e daria abertura a outras formas de experimentar e criar desde nosso corpo.

Dez de junho de 2017. Depois de subir quatro andares carregando a “bike” companheira da época, leve e de rodas finas, este organismo humano chega ao espaço no qual a professora Marta Cabrera, pessoa que por certo nunca chegou a conhecer em pessoa, tinha lhe indicado nas vésperas de uma noite de bruxas do ano 2016. A sala era grande, tinha janelas imensas e a luz do sol entrava inundando o espaço, alguns lugares estavam vazios de luz e neles esse organismo sentia-se mais seguro. Espelhos enormes do outro lado das ventanas, um desafio, dessa vez para ele. Mónica foi abertura nesta nova fase de experimentação para aquele sistema humano organizado, acostumado a mimetizar e com certeza não tão bem. Maria José, Felipe, Veronica, Lorenza, Romany, Pilar, Cesar, Valeria e muitas mais chegaram imediatamente depois.

Duas horas da tarde. O exercício começa. O convite? Sentir a matéria enunciada como corpo orgânico, liberá-la foi “a tarefa”, liberá-la de que? Escutar a voz, sentir como funciona para nós, para nossa composição. Encontrar-nos e ecoar com as outras, viver a fragilidade da matilha que desta vez se formava entre conhecidas e desconhecidas, entre organismos humanos e não tão humanos dentro do discurso médico-anatômico. A luz, a matilha, as desconhecidas mais conhecidas no dançar, as inseguranças liberadas, não saber como se (des)humanizar, como deixar de mimetizar, como deixar de racionalizar¹⁸.

O projeto da companhia ConCuerpos começa no ano 2007 pela magia de algumas feiticeiras ou anômalas da dança de alguns países do Norte e o Sul global. A aliança metodológica, teórica e artística, entre Meghan Flanigan, Andrea Ochoa e Carolina Caballero

¹⁸Anotações do diário de campo ano 2017, modificadas durante 2019 e 2020 para este documento.

permitiu que algumas forças contidas na instituição da *Dança Contemporânea Integrada*¹⁹, existente no Reino Unido, fossem compartilhadas pelas bailarinas Charlotte Darbyshire e Welly O'Brien e se expandissem até a Colômbia (PENAGOS, 2014).

Depois dessa iniciativa, a expansão do projeto continuou a partir de um incentivo dado pelo Governo colombiano, em 2008, que financiou a pesquisa *Cuerpos IndiVisibles en Movimiento: Danza Contemporánea como Espacio de Inclusión Social*. Essa pesquisa fortaleceu acadêmica, metodológica e pedagogicamente a aposta artística, política e pedagógica já encaminhada desde o primeiro encontro. No ano 2019, a ConCuerpos se institucionaliza como uma corporação sem fins lucrativos, o que lhe permitiu continuar expandindo-se enquanto processo visível e financeiramente mais viável. Com isso, tornou-se possível de uma só vez três práticas nas quais se inspira nosso trabalho de pesquisa: “aula permanente de dança inclusiva, oficinas de formador a formadores e a companhia de dança profissional” (CABALLERO, 2016, p. 30).

Seres de sensações multiplicados no marco daquele corpo institucionalizado, corpos-materiais-artistas-objetos potenciados, paradoxalmente, no interior da instituição. Planos que se cristalizam e se quebram que criam e se recriam; planos que variam a partir de cada encontro e existem como variedades de cores, cheiros, desarticulações, deformações. Nossa pesquisa se situa nessa variedade de corpos-sensação. Em 2017, nas aulas permanentes da companhia ConCuerpos, foram semeadas e colhidas algumas figuras estéticas que conservam sensações essências à pesquisa; seres de sensações que não conseguiram sustentar-se em pé, mas que nutriram os que se mantiveram, os que resistiram à mercantilização e teceram encontros coletivos que serão compartilhados nas páginas seguintes.

Os materiais ou ingredientes afectivos e transbordantes são a base de um composto de movimentos entre dessemelhanças (Bogotá-Colômbia, 2017). Em 2017, a ConCuerpos realiza uma sistematização do processo de criação e treino no espaço denominado “*aula permanente de ConCuerpos*”. Essa sistematização nos permite ter uma noção das dinâmicas a partir das quais os materiais-corpos conseguem compor planos de sensações consistentes e efêmeros, em sensação e duração; além disso, permite-nos entender também a relação desses planos com as próprias apostas estéticas e éticas que em cada encontro foram criadas ou cartografadas.

Como eles se manifestam? Cada mês teve a preparação das mais misturadas e variadas composições (CONCUERPOS, 2019, p. 5). Diversas intensidades e velocidades se

¹⁹ Noção esboçada no capítulo I.

encontraram no longo dos meses dispostos para estes encontros, figurações flutuantes, materiais-corpos firmes, ainda que inconstantes pelas condições materiais que garantiam ou “atrapalhavam” sua mobilidade. Dos dez meses de treino e criação, cinco deles misturam a narrativa da companhia às de elaboração própria com a finalidade de multiplicar as perspectivas em jogo.

“Lo que se cocina en danza inclusiva” (CONCUERPOS, 2019, p. 8). Os corpos se reúnem em torno de três variações, propostas por um corpo que direciona, a partir das quais as intensidades-estruturas conseguem afetar e ser afetadas. Primeiro, consiste em experimentar a aula com calma, sem preocupações ou expectativas, por meio de acoplamentos entre corpos através do contato ou toques. Como liberar nossas intensidades das expectativas? Segundo, ter presente que a aula é uma construção coletiva e as responsabilidades da composição são compartilhadas por todos os corpos que circulam o espaço. Como sair da dependência de uma figura que lidera, organiza e é legitimada institucionalmente? Terceiro, a aula é um território instável e vertiginoso e isso permite a experimentação, desestabiliza as pré-disposições ou idealizações (AMAYA, 2018). Esse processo esteve acompanhado de técnicas como contato²⁰, release²¹ e improvisação (CONCUERPOS, 2019, p. 7).

Margarita Gomez e Paula Ocampo são as singularidades que acompanham o processo com duas variações refletindo o jogo entre a institucionalização e a fuga, que interessam a

²⁰ Método desenvolvido por Steve Paxton nos anos 70. O método de dança contato se caracteriza por ser uma dança improvisada que é gerada a partir do movimento em contato de duas ou mais pessoas que interagem espontaneamente umas com as outras e brincam com o peso de seus corpos, suspensões, suportes e energia mútua. Seus princípios básicos são contato, pontos de gravidade e pesos. Geralmente trabalham em pares, mas também é feito com grupos de maior número de pessoas. Diferentes planos de movimento (plano alto, médio e baixo) são usados e tocados com todas as partes do corpo. É um desafio constante em que os papéis de motorista e motorista são alternados, atuando na coordenação e interação. A técnica da improvisação do contato da dança brinca com novas formas de relacionar os corpos com a gravidade, inércia, suspensão, queda e captura, contato físico. É um diálogo comovente criado no momento em que é dançado, um jogo dançado que mantém o alerta, a escuta e os sentidos de quem o pratica. A dança contato improvisação é uma aproximação ao que conhecemos como dança contemporânea e com a qual se pretende comunicar com os movimentos e explorar os elementos da dança para alcançar nossa própria expressão. <https://www.desertcontactalmeria.com/que-es-la-danza-contact-improvisacion/>. Acesso em 05 de fev. de 2020.

²¹ A técnica Release é um grupo de princípios e métodos de treinamento de dança que são usados na dança contemporânea. Esses princípios enfatizam a liberação de tensão muscular quando os movimentos são realizados. O objetivo é conseguir um uso eficiente de energia e anatomia, para que os movimentos sejam feitos com o mínimo esforço. Os princípios da técnica de liberação ajudam a aumentar a conscientização sobre o alinhamento do corpo, a respiração, o mecanismo orgânico das articulações e a distribuição do peso no corpo. Com esses princípios, os dançarinos aprendem a se mover de maneira orgânica e fluida. Eles aprendem a usar a força da gravidade a seu favor, em vez de usar a força muscular. A partir dos anos 50, alguns dançarinos e professores de dança começaram a procurar novas maneiras de treinar o corpo para criar uma dança. Eles se voltaram para disciplinas orientais como Yoga, Tai Chi e artes marciais. Eles incorporaram o conhecimento das técnicas de educação somática, como ideokinesia, técnica de Alexander e Feldenkrais. Eles aplicaram esse conhecimento aos métodos e processos de treinamento em dança. Importante saber que a técnica de release não pode ser atribuída a uma única pessoa, uma única disciplina ou um único período histórico. É a soma de um trabalho coletivo que foi desenvolvido ao longo de muitas gerações no século XX. <http://danzacontemporanea.blogspot.com/2017/05/tecnica-release.html>. Acesso em 05 de fev. de 2020.

este composto. A tensão entre os roteiros, as composições e decomposições experimentadas pelos corpos-materiais-estruturas-sensações involucrados nas aulas e a improvisação permitem mudar as direções propostas de maneira inicialmente (AMAYA, 2017). A improvisação se viabiliza com a expansão de extensões, de elementos protésicos (objetos e texturas) que permitem a “tradução de movimentos” (CONCUERPOS, 2019) e a decodificação das instruções de direção de aula, normalmente padronizada em uma métrica, um som ou um gesto. Como disponibilizar a escuta para realizar uma torsão em nossos roteiros ou planos? Roteiros de escrita, de dança, de vida? Como flexibilizar os encontros que entre corpos é materializado?

Em abril, a escuta coletiva, a pesquisa corporal, os questionamentos sobre o movimento e a improvisação (AMAYA, 2017) foram facilitadas por Diana León, que, a partir das técnicas de dança contato, release e improvisação, facilitou o estudo da coluna, do plexo solar, a exploração de níveis e a expansão. Corpos organicamente assimilados? Corpos anatomicamente capturados? Como percorrer e reconhecer os movimentos estruturais de cada singularidade nesse espaço de dança? Como se dispõem os materiais para criar juntos outras estéticas não organizadas, não harmoniosas? Escutar, sentir, tocar outras superfícies e formações para compor coletivamente. Como se tocam, se percorrem e dançam as dessemelhanças?

Leisvie Ochoa se centrou no ritmo (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) como fundamento das territorialidades. Esse ritmo permite a composição de um devir ou a instauração de uma norma. A conexão, a escuta das necessidades e as possibilidades de cada singularidade que fortalecem a memória corporal. A memória não como função psicológica e mecânica, mas como sensação que permite os encontros físicos intensos e estéticos. Os exercícios produzem uma sensibilização corporal. Aqui, a relação entre o institucional e o profano reaparece marcadamente. Leisvie considera que os elementos da dança tradicional ocidental podem contribuir na construção de novidades, de potentes e variadas figuras estéticas. Pensar com o corpo faz parte desta pirataria. O perigo está sempre na assimilação inquestionável dos materiais, das intensidades e tempos que facilitam a sedimentação das práticas.

Em junho, Mónica Jaramillo mobilizou e adicionou a noção de jogo entre os corpos em relação, a disposição e vontade para entrar no jogo reconhecendo as angústias e temores (AMAYA, 2017) dos “eu” cristalizados e presentes neste encontro. O importante para que esse jogo se materialize é a flexibilidade de corpo-mente. O reconhecimento das diversas linguagens como potência de criação. Criação e expressão a partir da tradução e a adaptação. Lucia Martinez, em julho, disponibilizou a empatia, a surpresa e a diversão (AMAYA, 2017),

e o silêncio como forma de relação, o tato e o gesto como fonte de criação (CONCUERPOS, 2019).

Juliana Rodrigue e Laura Franco proporcionaram a noção de compartilhar e das diversas maneiras de comunicar (AMAYA, 2017). A relação com o chão e com objetos-extensão foi uma potência nessa preparação de materiais para a composição. O uso da pausa, das espirais, do peso, do olhar interno e externo junto à elaboração de questões antes de qualquer instrução foram as formas de preparação dos corpos-materiais. A técnica que dirigiu as aulas foi Feldenkrais²², um diálogo com a improvisação e o contato (CONCUERPOS, 2019).

Bellaluz é a última singularidade dentro dessa matilha anômala que ajuda na preparação dos materiais para a consolidação de alguns seres de sensação que, em 2017, ganharam vida. Suas contribuições foram reforçar a escuta, a desaceleração dos estímulos e a criação do desejo de sentir e compor coletivamente (CONCUERPOS, 2019). Ao sentir, permitimos a leitura não subjetivada do outro e seus movimentos. Sentir e habitar a composição que criamos ao desvanecer os “eus” e “rizomatizar” ou devir entre multiplicidades.

A corógrafa inglesa convidada, Claire Summers, preparou e fortaleceu o plano de materiais e de composição por dois meses, mas utilizado ao longo de todo o ano. Seu plano era não ter plano, deveria inspirar-se no espaço, nos corpos e em suas diversas capacidades ou habilidades (AMAYA, 2017). As técnicas usadas não foram especificadas, no entanto, as atividades propostas estiveram no marco de elementos da dança moderna e contemporânea como queda e recuperação, velocidades e lentidões, procura de um motor de movimento e o ritmo metrificado.

Dez anomalias desestabilizando ainda mais o corpo disforme e sem rosto que dança no interior dessa instituição. Planos se desfazendo para criar outros planos. Materiais transformados pelas velocidades e pelas intensidades que se entregam nesse encontro.

²² No método Feldenkrais, o corpo humano é a ferramenta fundamental para a realização de processos evolutivos profundos. A essência do método reside na interação entre séries de movimentos coordenados e a aprendizagem sensomotórica individual que desenvolve a pessoa através duma profunda tomada de consciência do seu próprio corpo. A prática habitual do método consegue melhorar a consciência corporal do indivíduo através do movimento e atenção plena. O Método Feldenkrais é um processo de aprendizagem somática que se transmite em sessões de grupo chamadas ATM (Consciência pelo Movimento, pela sua sigla em inglês – Awareness Through Movement), ou em sessões individuais chamadas IF (Integração Funcional) <https://www.institutofeldenkrais.pt/o-metodo-feldenkrais/>. Acesso em 30 de jan. de 2020.

Vejamos o relato da peça da aula permanente da ConCuerpos (25 de novembro de 2017):

Duas da tarde. É o dia pela eliminação de todas as formas de violência contra os corpos sexualizados como mulheres. Importante dizer que uma porcentagem significativa dos corpos em cena está designada com esta categoria de subordinação patriarcal, mercantil e colonial. Em Bogotá faz sol. Local: Museu Nacional de Colômbia-Bogotá. Adrenalina no ambiente, a gente não é profissional, mas o corpo se sente como tal. Uma responsabilidade coletiva, somos mais de quinze corpos-carne-intensidades-objeto rizomatizando desde há dez, seis ou cinco meses. Cada partícula se compõe de dois, três ou mais partículas. Partículas compondo partículas. Concreto, cadeiras de madeira acariciadas pelo sol, rampas e escadas de cimento. Muros altos e frios. Olhos-olhos bem domesticados para ser parte de um museu. Museu cama? Museu sala? Museu circo? Cadeiras de rodas, mãos que se tornam extensões das cadeiras, bastões como olhos, braços como bastões. Vozes incontidas. Mimese desfiguradora. Fluxos e cortes. Repetições-autismo. Loucura representada? O sol alumbra os rostos, mas não se podem ver rostos. Contato. Carícias, pesos repartidos. Quem esteve aí? Não é possível saber isso. Os nomes são de menos, deixamos de “ser nós” Quem me olha? Desconexão. Partículas dispersas. Partículas em um, dois, três, quatro ou mais partículas. Rodadas-pausas. Aglomeração. A massa Disforme se encontra. As vozes transbordam e se encontram. Como cardume a massa flutua, se mantém com variados movimentos de mãos. Alguns imperceptíveis, outros “muito amplos”. Silêncio.²³

Dois seres de sensações atravessados no corpo que escreve. Seis braços de um corpo cego se acoplando à cadeira de madeira pública; movimentos repetidos como uma onda com três fluxos: uma onda que se corta por movimentos verticais e horizontais coexistentes na mesma cena. As articulações das extremidades altas se conectam desde o torso, sete pernas – uma de metal – marcam o andar deste corpo. Bocas traduzem imagens, barulhos ou murmúrios são emitidos. Duas pintas vermelhas no concreto estrutural. Dois cóccix deitados no chão da rua em frente ao Museu Nacional. Quantos organismos humanos teriam caminhado neste concreto? Costelas frente a costelas se olhando e acariciando, repartindo o peso uma na outra, se desvanecendo na troca. Uma massa com seis extremidades, quatro delas olhando o céu, o sol as acaricia e o vermelho fica mais intenso. As moléculas compactas na figura se disseminam quando a cor branco/roxa se mistura na composição.

²³ Anotações diário de campo do ano 2017, modificadas em 2019 para este documento.

c) Criação de territorialidades e preparação de materiais II. Aulas abertas na Companhia de dança Pulsar.

O segundo encontro, aquele que modificaria em grande medida o rumo das inquietações iniciais, se materializou no espaço aberto *Te encontro lá no Cacilda*, um projeto extensivo da companhia Pulsar do Rio de Janeiro, dirigido e acompanhado da também diretora da companhia Teresa Taquechel. Este espaço permite processos de experimentação desde corpos permanentes até corpos e parcerias flutuantes que agregam diversos saberes fotografia, composição em dança, exercícios corais ou a música.

Verão de 2019, fevereiro na cidade de Rio de Janeiro. Teatro Cacilda Becker três e meia da tarde. O organismo humano cheio de suor. É o calor ou a excitação do primeiro encontro com outras intensidades que vibram em frequências sem a mínima semelhança. A sala é escura, não há espelhos. Os cheiros são fortes como a alegria do encontro depois de uma temporada de férias. O organismo humano, no seu processo de des-humanização (humanização do maior.) está disposto a criar um novo bloco ou ser de sensação.²⁴

A Pulsar Cia. de Dança Contemporânea foi criada em 2000, no Rio de Janeiro. Dirigida por Teresa Taquechel (PULSAR CIA, 2015), essa companhia tem se dedicado à pesquisa e à produção de obras coreográficas em dança contemporânea. Obras ou espetáculos que refletem sua aposta ética, estética e política: reconhecer a singularidade do indivíduo e as múltiplas possibilidades de produção artística entre corpos ímpares com resoluções próprias de movimento.

No mesmo ano de formação, a companhia cria sua primeira peça chamada *Hiplos* (2000). Essa peça foi premiada com um “Procena”, prêmio da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro, o que permitiu à companhia montar o espetáculo *Pulsar* (2001). Com essa peça a companhia representou o Brasil, no ano 2004, no *Internacional VSA Arts Festival*, no *Kennedy Center* em Washington DC. No mesmo ano, começam seus ensaios para uma intervenção no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Em 2012, a companhia recebeu o Prêmio Funarte Petrobras de Dança Klauss Vianna, com o espetáculo *Indefinidamente Indivisível*, elaborado entre 2008 (ano no qual recebeu um incentivo

²⁴ Anotações do diário de campo do ano 2019, com algumas modificações para o presente documento.

por meio do mesmo prêmio) e 2010, tendo sido neste último ano a estreia. Nesta mesma época se gestou o espetáculo *Por trás da cor dos olhos*.²⁵

A Pulsar Cia não apostou somente na criação coreográfica. Sua participação em editais da caixa cultural e da FADA (Fundo de Apoio à Dança), em 2008 e 2012, respectivamente, permitiu-lhe realizar duas versões do festival *Corpos Impares* nos anos 2009 e 2012. Esse festival tem como objetivo visibilizar e reconhecer as múltiplas manifestações artísticas que podem se criar entre corpos impares a partir das pesquisas coletivas de movimentos. O evento se dispõe a criar espaços de vizinhança entre as artes e as diferenças.

As aulas abertas começaram em 2001, segundo Teresa Tequechel, com uma pausa entre 2005 a 2007, e essa é outra das apostas da companhia. A criação de um espaço de formação aberto e gratuito, sustentado pelos editais da prefeitura e pela disposição das/os familiares das/os participantes. Sua proposta é receber singularidades que desejam se preparar, como corpos-intensidades-materiais, para compor seres ou blocos de sensações. Essa experiência tem a presença contínua e constante da diretora da companhia, Tequechel, dos estudantes ou dos auxiliares que trabalham com ela, em Angel Vianna ou em outros cenários, além de pessoas que estejam dispostas a trocar conhecimentos e experiências sensíveis.

O espaço convida à experimentação e à sensibilização ao dançar na simplicidade, tendo presente o peso, a gravidade da matéria e das intensidades em relação, reconhecendo paralelamente a complexidade deste jogo do inesperado. Nesse contexto, o ano 2019 nos permitiu esta troca criando uma sorte de laboratório experimental no qual se produz um encontro de várias intensidades flutuantes, somos parte. As aulas desde o mês de fevereiro se dedicaram à composição rizomática, o trabalho de acoplamento entre todos os materiais. Ocupamos o espaço ou eram o espaço em si: o chão, as cadeiras parte da sala, os torsos de umas singularidades acopladas às pernas de outras, nossas “mãos”, “pernas” “bundas” já não mais elas. Os exercícios de composição coletiva e rodas de múltiplas formas de contato estiveram fortemente presentes nos primeiros meses de 2019.

O trabalho individual se potenciou com os trabalhos vocais realizados por Lorena Freira e Isabella Duvivier. Lorena com os exercícios vocais leva o grupo a sentir a vibração da voz, na estrutura que cada singularidade habita. Ela explora os baixos e altos do ar circulando pela garganta, projetando em um som afagado ou expandido. Isabella, com base em alguns

²⁵ As informações são recuperadas de vários portais de jornais e blogs de Rio de Janeiro e Brasil, No entanto, a diretora da companhia deu sua narração ao respeito, confirmamos as informações com a diretora e decidimos manter sua versão como fonte primária.

elementos da técnica de Bartenieff²⁶, trabalha a voz a partir de alguns pontos situados na coluna vertebral; a coluna é entendida como tubo pelo qual circula o ar e gera não só ressonâncias como também sensações que convocam o movimento.

A voz sem uma estrutura linguística permite uma composição sinfônica desarmônica. Dá-nos uma consistência que conecta as singularidades-materiais presentes neste teatro sem janelas. A escuridão – elemento com o qual a artista Duvivier experimenta de forma mais profunda – faz parte desta mística vocal, desse coral que mexe os sentidos deixados de lado pela manufatura artística visual. Os materiais continuam se preparando para a corrupção da anatomia humana imposta a nossas intensidades; os gritos, as palavras como loop se preparam para criar seres irreversivelmente incômodos e vergonhosos para os observadores. Por que os gritos? Embora sejam corpos docilizados e miméticos, serão corpos aplaudidos, corpos moralmente, cristãmente, aplaudidos.

O gesto – como um dos últimos elementos de preparação deste plano, multiplicado e intenso, de materiais – foi abordado e aprofundado por Isabella. Sua exploração com elementos externos, principalmente associados a compostos naturais como as folhas, permitiu-nos a exploração dos gestos simples que, desta vez, apelava à criação do gesto a partir de partituras criadas por folhas de arbustos. Gestos, no entanto, que deixaram de seguir a partitura proposta pelas folhas para se entregarem aos espasmos, aos tremores ou às caretas que surgem pelos afectos da voz ou o tato. Tato, voz e gesto são os três elementos trabalhados durante o ano 2019 na aula aberta da Pulsar Cia. As extensões que conectaram as singularidades a partir desses elementos foram suporte para a criação de diversos seres de sensação que seriam apresentados em duas versões ao longo do ano. Extensões visíveis ou invisíveis teceram o plano de afectos e perceptos que navegam entre os planos cristalizados da institucionalidade e da experimentação. Depois deste processo, um plano de composição sem nome:

²⁶ Irmgard Bartenieff foi discípula de Rudolf Laban, fundadora do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies e uma das inauguradoras das práticas chamadas de educação somática. Ela desenvolveu dez princípios de movimento a partir da obra de Laban e seu trabalho com pacientes de poliomielite após a epidemia dos anos de 1940 nos Estados Unidos. Os dez princípios pretendem pensar em conjunto quatro categorias: Esforço, Forma, Espaço e Corpo na criação: 1. A respiração e as correntes de movimento. 2. O suporte muscular interno. 3. A dinâmica postural. 4. As organizações corporais e o desenvolvimento neurocinesiológico. 5. As conexões ósseas. 6. A transferência de peso para a locomoção. 7. A iniciação e o sequenciamento de movimentos. 8. A rotação gradual e o movimento corporal tridimensional. 9. A expressividade para a conexão corporal. 10. A intenção espacial. Cf. FERNANDES, C. *Mexendo as cadeiras*: em que o Sistema de Laban/Bartenieff pode ser bom para tudo?. Porto Alegre, Mal-estar na Cultura, abril-novembro, 2010, p. 1-16. Cf. FERNANDES, C. Entre rochas, répteis e correntes de ar: os princípios de movimento de Bartenieff, *Revista Lume*, Campinas, v 4, p, 22-36, 2013.

Cinco da tarde. A chuva insistiu na sua precipitação todo o dia. Estamos molhadas e coloridas: vermelho, roxa, amarelo, preto, azul. A escuridão inunda a composição desde que convocada com a voz. O cardume na porta da edificação. Chove. Nossos olhos não olham. A frente muda sua conduta de panorama quando o corpo-composto vira no sentido dos ponteiros do relógio. De novo, o olhar se perde entre os corpos organizados da rua e as lojas da edificação. De novo o corpo-cardume, vira mais uma, mais uma e outra vez. Cardume autista virando sobre seu próprio eixo excitado pelos olhos bem formados que o observam. A massa com pernas e rodas se mobiliza, umas intensidades se aceleram e passam por cima das outras. Outras se detêm aturdidas pela velocidade. Lentidão-Aceleração. Para. O cardume se detém, as extremidades daquilo enunciado como organismo humano se ondeiam, estendem-se, se diminuem para conectar-se a outras estruturas. O silêncio acompanha esta pausa. Olhos que não vêem intensidades que se sentem. A massa disforme continua sua rodada ou caminhada. Terceira parada. Os humming são convocados o cardume entrega-se a movimentos desenfreados e barulhos vibrantes que se concentram no ritornelo efêmero, mas conservado por nossas intensidades que se tecem neste minúsculo espaço de corredor. Explodidas, as criaturas como moléculas vibrantes entram na caixa escura. As luzes invadem o local. Um coral convoca os corpos a dançar. Os fios da voz criam marionetes autônomas contra toda possibilidade. E autonomia como acoplamentos afetivos e cuidadosos entre intensidades que confiam nos fios que as acariciam e as levam a criar figuras. Potência de criar no ritmo fora do tempo. O cardume se torna uma videira. Entrelaçados perdendo qualquer individualismo idealizado. Se ainda existiam alguns “eu” estes tornam-se invisíveis ante o que se chama plateia.²⁷

Perguntamo-nos: o que faz destes processos possíveis alianças minoritárias desterritorializadas? Ainda que os dois processos abordados tenham sido conhecidos e experimentados em tempos e contextos diferentes, algumas particularidades os unem. Estar marcados pelos processos coloniais, como processo de imposição e eliminação sistemática de saberes, estéticas e noções de corpo, estabelece uma disposição ao processo de auto domesticação, docilização. Isso para satisfazer parâmetros idealizados, sejam estes tradicionais ou de vanguarda, mas também para fortalecer a [re]existência, a reinvenção, a mutação e a mistura impura das formas em que se faz dança.

²⁷ Anotações do diário de campo do ano 2019 modificado para este documento.

A cristalização e a fuga são movimentos que em nossa pesquisa foram encontrados constantemente, na Colômbia e no Brasil: a cristalização como estratégia e a fuga como criação de outros desejos, outras noções de corpo, de movimento e composição.

O perigo sempre latente da criação de modelos a partir da instituição é a segunda particularidade que conecta esses processos como ramificação da anterior. O enquadramento figural ante um Estado que só garante a existência sob categorias identitárias, coloca esses processos na luta constante por afirmar sua prática artística. Mas não como um exercício terapêutico ou assistencial, nem como um subproduto para acalmar a moral dos “politicamente corretos” ou como um ato de caridade e infantilização.

O terceiro elemento é o mais potente como a tentativa de produzir territórios não identitários, nem hierárquicos em função de um modelo abstrato. As aulas permanentes como espaço de troca, não mercantilizada nem disciplinar, dão-nos um contraponto político afetivo entre estes dois planos de materiais, compostos e seus respectivos territórios. A variação de técnicas, de facilitadoras/es durante o tempo de intercâmbio, de treino e de maneiras de escuta para o trabalho de composição, materializa este exercício nômade da dança contemporânea “inclusiva”.

Nesta instabilidade constante, consideramos propício fazer o impossível: (des)hierarquizar ou desorganizar os sentidos domesticados em função de imagens-ideais e puras da humanidade. Nessas aulas fora das academias de dança, com as quais nunca se perde a conexão, seja por assimilação ou pirataria, dos corpos que as compõem. Corpos anômalos, modificados pela impureza das danças periféricas, cuja visão é descarregada da forçada responsabilidade de avaliar, de consumir e de organizar os corpos dançantes. A descentralização das práticas-discursos implica a desorganização das estruturas, dos modelos e suas fontes mitológicas para abrir caminhos nos quais a materialidade dos corpos experimente movimentos de deformação e maleabilidade, de trânsito e transformação.

c) Dança contemporânea “inclusiva”. Uma reversão ao Platonismo na dança ocidental?

Esse capítulo teve a intensão de expor a existência de um primeiro movimento de reversão do platonismo (suas operações); platonismo como foi entendido no primeiro capítulo, com suas respectivas construções abstratas e modelares. Esse movimento está relacionado com a ruptura de uma linhagem na dança contemporânea ocidental. Dizemos “uma” porque sabemos que são vários os processos de reversão no interior desta aposta estética e política, mas nos detemos particularmente nesta.

A ruptura de uma linhagem está ligada à institucionalidade que a caracteriza e cria modelos ligados às técnicas, às estéticas e aos discursos que nela se gesta, atenuando a contradição de modelos anteriores em possíveis releituras deles. Embora pareça claro que a institucionalização é um dos meios principais da codificação, entendemos também que ela é um campo de disputa perigoso, mas com uma força sutil de ruptura e decodificação. Desse modo, quisemos expor os processos de descentralização de práticas no interior das companhias ConCuerpos e A Pulsar Cia., começando pelos espaços abertos de formação para bailarinas ou pessoas sem um trabalho prévio com a dança, espaços gratuitos, sustentados por bolsas ou por mensalidades mínimas.

A primeira ruptura ou primeiro movimento se apresenta na descentralização do acesso aos saberes práticos e filosóficos das companhias. Embora elas sejam instituições que respondem a certas organizações sociais, elas conseguem piratear as estruturas que as sustentam, avançando para outras formas de compartilhamento e de criação coletivos.

O segundo movimento refere-se à proliferação de técnicas usadas no interior dos processos e à multiplicação dos corpos-materiais que nutrem os espaços de formação. São diversos corpos flutuantes que preparam nossos corpos para a composição de formas diversas e imprevisíveis. Essas rupturas, em nossa leitura, desestabilizam as formas convencionais da institucionalidade, permitem a expansão de trocas e a experimentação a partir da profanação de técnicas, da hibridação de saberes e da diversificação dos corpos-materiais no caminho.

Dois movimentos sutis que nos permitem experimentar devires minoritários no interior de cada processo mencionado. Ou seja, contribuem para pensarmos um terceiro movimento mais potente e direto, a saber, o do devir minoritário na dança contemporânea. Ele consiste em desfigurar a desgraça, o erro e a impureza a partir da dança e resistir à higienização do movimento, criando, através da pirataria das metodologias e das técnicas tradicionais do ocidente, um devir. Portanto, devemos menores na dança quando perdemos o medo de criar a partir do imperfeito, a partir do erro. Resta-nos experimentar, a partir dos fracassos e dos erros, as descidas e as desgraças porque elas fazem parte do plano, pois é impossível ser-lhe fiel sem elas (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 51). Nesse sentido, nosso próximo capítulo exporá esse devir minoritário como um terceiro movimento. Devir como produto dos dois anteriores, cuja criação de seres de sensação questionam os corpos-materiais fora das representações do humano e dá a entender alguns processos simbióticos que levam a uma consistência estética e afectiva entre as figurações presentes nos processos de construção estéticos.

3 DANÇANDO [ENTRE] DESSEMELHANÇAS

Una filosofía postantropocéntrica nómade desplaza la primacía de lo visual. Este proceso de devenir animal está conectado con una expansión o con la creación de nuevas capacidades o poderes sensoriales y perceptivos que alteran o extienden lo que un cuerpo puede hacer realmente. (BRAIDOTTI, 2009, p. 148).

Nos capítulos anteriores, tentamos mostrar a dança como corpo em constante mutação; um corpo poroso que pode, paradoxalmente, acoplar-se a sistemas de pensamento idealistas e estabelecer cristalizações institucionais. Ao mesmo tempo, esse corpo tem a facilidade de fissurar e fugir-se dos planos de composição, dos quais faz parte para tecer impossíveis planos, territórios criativos. Nesse sentido, lembramos que a dança nesse trabalho nos interessa como processo transitório entre territórios temporários institucionalizados e como reversão estética dos idealismos com os quais se relaciona constantemente.

Explicitamos o quão necessários são os dois corpos pesquisados (*Aulas permanentes* de ConCuerpos e *Te espero no Cacilda* de Pulsar Cia.) para materializar as figuras estéticas contidas neste capítulo. Assim, doravante, resta-nos culminar nas perguntas: “como é?”, “como o fazem?”, experimentados na singularidade e na intimidade do encontro – lembrando que a narração adotada aqui é só uma a perspectiva das múltiplas visões em sensações em jogo. Para isso, exploraremos os conceitos que interessam a este fragmento de dissertação: queda, desgraça, fuga, devir. Retomaremos os perigos da sistematização e normatização dos mesmos, culminando nas narrativas da composição prática. Para elucidar essa composição prática, continuaremos a utilizar de alguns fragmentos de nosso diário de campo, dos anos 2017 e 2019, que refletem a ruptura estético-política, motivo pelo qual nossa pesquisa pretende se situar.

a) *Devir minoritário*

O devir apresenta-se como uma das noções amplamente difundidas nos espaços artísticos atualmente. A dança contemporânea – com uma gama de práticas, revoluções estéticas, filosóficas, conceituais e como instituição produtora de conhecimento – parece assumir um novo campo de exploração na criação, chamado por nós de “político-filosófico”, que reafirma um corpo potente e em constante afirmação, mudança ou criação do novo.²⁸

²⁸ Sobre alguns trabalhos a respeito, cf. RIBEIRO, C.S. *Corpo-Devir: improvisação e laboratórios na preparação corporal do artista cênico*. Rio grande do Norte: UFRN, 2011; Cf. MOEHLECKE, V., GALLI, T. Da dança e do devir: o corpo no regime do sutil. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, v. 17 - nº 1, jan. jun de 2005, p.

No entanto, apontamos que nos processos com menos contato e alianças explícitas com a filosofia deleuzo-guattariana, em intensidade, esse devir minoritário se materializa. Nos espaços menos saturados de leituras e releituras do conceito devir, experimentamos íntimas conexões com a filosofia prática, com a qual esse trabalho visa criar pontes. Como no capítulo anterior, usaremos nossa experiência como relato de nossa experiência nas academias ConCuerpos e Pulsar Cia, corroborando nosso plano de composição prática.

Nos encontros de segundas ou sábados,²⁹ entre nós, singularidades desejosas de dançar juntas, ainda que não sempre as mesmas pelo fluxo pelos cortes na vida – o meu, por exemplo, tão acelerado e inconstante –, foi inevitável habitar o devir. A preparação de cada singularidade como material de composição começa no percorrido das longas ou curtas distâncias. Sempre em qualquer lugar das grandes cidades, cenários destas silenciosas rebeliões estéticas (Bogotá e Rio de Janeiro). Distâncias que, independentemente de sua magnitude, são suficientes para (nos) confirmar na margem, nas periferias do humano maioritário e funcional. Lugares que persistem em ser espaço de potências criadoras de infinitos seres de sensação, apesar das estruturas físicas e discursivas que estão feitas para nos eliminar.

Experimentamos o devir nos percursos de *bike* ou de cadeiras de roda com nossas respectivas acompanhantes ou sozinhas, sentindo a rua com nossos bastões, ocupando o transporte público muitas vezes sem acessibilidade para nossas particularidades; chegar a um encontro de treinamento e composição, dispostas a nos olhar, cheirar-nos e nos tocar com gestos, vozes ou outras extensões; escutar ou sentir as vibrações do som proveniente da caixa de música ou dos instrumentos ao vivo.

Pensamos e sentimos que foi com o conceito de devir, de Deleuze e Guattari – dois homens brancos nos centros de conhecimento do mundo, mas com uma singular aposta política de minoração –, que conseguimos criar uma ponte conceitual com processos de rebeldia do Sul global, geopolítico, acadêmico, médico e artístico. Embora a Igreja, o Estado, a academia (na arte ou na filosofia) e suas respectivas instituições coloniais “não deixam de apropriar-se [deles] para caçá-los e reduzi-los a relações de correspondência totêmica ou

29-44; Cf. GONÇALVES, T. *Dança como linguagem artística: entre o referente e o devir*. Instituto de Cultura e Arte – ICA da Universidade Federal do Ceará – UFC, 2010; RODRIGUEZ, C. Ana Maria. Klaus vianna e a expressividade como devir dramático da dança. *V congresso da ABRACE*. V. 9, n. 1. 2008. Esses trabalhos abordam a relação entre dança e o devir deleuzo-guattariano no Brasil. Referenciamos-vos porque são experimentos de análises de casos e do conceito em questão.

²⁹ Os espaços abertos das companhias nas quais tive a oportunidade de participar. Nas segundas feiras no Teatro Cacilda Beicker, no Rio de Janeiro-Brasil, experiência com a diretora da Companhia Pulsar Cia., Teresa Taquechell. E nos sábados, inicialmente na sala de Danza Común, e desde o 2017 na La Sala D.C. em Bogotá, experiência na companhia ConCuerpos.

simbólicas, [médicas, anatômicas ou fisiológicas] (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 31), estes processos de minoração não podem ser capturados em sua totalidade por codificações linguísticas, discursivas e estéticas pré-fabricadas (DELEUZE, 2010, p. 63).

Dessa forma, deparamo-nos com um dos maiores problemas nessa pesquisa: a procura de uma figuração pré-estabelecida da noção de devir nas práticas e nos textos em torno da dança. Ou seja, a elaboração de uma medida avaliadora do que deva sugerir, dentro do mundo da dança, um devir. É importante reconhecer que essa procura nos distanciou da materialidade do trabalho criativo, pois queríamos falar de suas dinâmicas e de suas relações concretas, além de procurar teorias dentro das práticas, como movimento automático, na experiência do processo.

Essa problematização se revela importante porque a percepção de “estar além de todo juízo de valor,” pelas parcerias filosóficas realizadas até aqui, começa a se fortalecer. Há sentido, mas não só no marco de uma racionalidade cognitiva, e sim em nos sensibilizar e questionar as cristalizações e normatizações que o sistema “do modelo” produz. Da mesma forma, as danças e suas produções acadêmicas, mergulhadas no humanismo contemporâneo, podem criar modelos e humanizar a filosofia da diferença ao dar-lhe um rosto, um nome próprio nos espaços de dança atuais. A esse respeito, Bardet nos ajuda a pensar:

Deleuze talvez seja o filósofo mais citado nos programas de espetáculos de dança, uma escrita filosófica aberta aos quatro ventos, que convida às conexões com outros campos e práticas. No entanto, ele não escapa do risco nem de se tornar uma espécie de argumento de autoridade legitimando como referência filosófica o “pensamento” artístico, como o dos coreógrafos e dançarinos, nem de se tornar o objeto de uma veneração quase religiosa, favorecida por certa opacidade de sua linguagem. (BARDET, 2011, p. 269).

Logo, é importante começar esse capítulo chamando a atenção sobre a construção de lugares de autoridade intelectual, de cristalização de estéticas e de planos, por meio de uma leitura “acadêmica” – para este corpo que experimenta e que escreve como muitos outros desde a fronteira entre a filosofia e a dança. Uma vez que não operar de forma crítica frente a esses riscos filosófico-políticos atinge nossas práticas de treinamento, de encontro e de criação, reduzindo-as a um princípio de ordem que submete nossos corpos a uma obediência quase religiosa de certas figurações; que são entendidas, nesse caso, num tempo linear, progressista e arbitrário.

Nossa tarefa como coreógrafas levou-nos a experimentar, entre outras e diversas existências, que os devires em efeito não são uma escolha na “paleta de possíveis” do mercado artístico neoliberal, nem das interpretações intelectuais contemporâneas. Ao

contrário, pela dança das cadeiras-roda-pele-osso acopladas, é possível senti-pensar que os devires não são um fenômeno de imitação de um modelo originário, nem de assimilação, nem sequer uma opção (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 30-40). Os devires não se caçam, não dependem de uma procura insistente, porque esta “pesca” implica na existência de uma figuração como uma meta³⁰, que com base em avaliações construídas abstratamente escolhem os “verdadeiros pretendentes” que vão atingi-la (DELEUZE, 1974, p. 260). Esse é o modelo de quem escolhe sua linhagem, o modelo construído como padrão.

Os devires existem como processos e práticas e como não manuais para alcançar figurações. Renunciar à caça de imagens os conecta com um segundo elemento na sua composição: para os devires sempre é necessário desconfiar. Não uma desconfiança sujeita à paranoia branca ocidental, herdeira da dialética da rivalidade platônica, mas desconfiança que mobiliza o pensamento e o leva a questionamentos. Por isso na nossa dança surda-cega-autista é necessário desconfiar para não seguir no jogo da “caça”.

No abecedário de Deleuze, na letra “F” de Fidelidade, ele usa desse termo para falar de amizade³¹ e adverte que a amizade não tem a ver com fidelidade. A noção de desconfiança como potência ressoa nessa pesquisa e confirma que, se a dança e sua produção acadêmica geram tantos questionamentos, condição mínima para mobilizar o pensamento, acontece porque ela é amiga e companheira na criação de outras estéticas.³²

Para Deleuze, é necessária a desconfiança no processo de criação. Procuramos sempre zonas de conforto para nossos corpos intelectuais, artísticos, espirituais, seguranças que cheguem de fora, certezas de outros corpos só que isso nos cristaliza; “até o presente momento, tudo somado, cada um tinha confiança em seus conceitos, como num dote miraculoso vindo de algum mundo igualmente miraculoso” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 4). Mas é necessário substituir a confiança pela incerteza, para começar o primeiro movimento de descida ou minoração na nossa dança: a queda.

³⁰ Retornar ao capítulo I: “herança da Grécia platônica na dança contemporânea formal e institucionalizada.”

³¹ DELEUZE, G.; PARNET, C. (1988). O Abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista disponível em <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. (Acesso: 10. Nov. 2019).

³² Para Deleuze, amizade não se trata de fidelidade, também não de comunhão de ideias. Amizade é um mistério. Um mistério que diz respeito à filosofia, no sentido que não se fala do amigo como figuração já estabelecida, mas da amizade “como categoria ou condição que mobiliza o pensamento”. Na amizade se rivaliza, mas não para chegar a um modelo, não a partir da competência que o capital promove, não em relação à figuração construída do outro. A partir de que é ainda o mistério. Porque desejamos a amizade da sabedoria? Resignificamos a rivalidade quando mobilizamos formas misteriosas de relacionar-nos com a vida, rivalizamos só pela vontade de questionar. E rivalizar neste sentido é desconfiar de nós mesmos e de nossos amigos, pois isso permite em nós afeições alegres e criativas. Citando Deleuze, “eu tenho a ideia de que... Eu adoro desconfiar do amigo. Para mim, amizade é desconfiança. Há um verso de que gosto muito, e me impressiona muito, de um poeta alemão, sobre a hora entre cão e lobo, a hora na qual ele se define. É a hora na qual devemos desconfiar do amigo. Há uma hora em que se deve desconfiar até de um amigo [...]Desconfio dos meus amigos. Mas é com tanta alegria que não podem me fazer mal algum. O que quer que façam, vou achar muita graça.” (DELEUZE, 1998, p. 35).

b) Devir como queda na dança contemporânea.

A queda, como Deleuze percebeu na obra do Pintor Francis Bacon, nos leva a uma desfiguração de rostos (DELEUZE, 2007, p. 28-34); queda como deformação ou desfiguração, no nosso caso, do organismo humano e das classificações instauradas a partir de leituras médico-anatômicas do sano, útil, eficiente ou o doente, defeituoso, deficiente; queda do rosto humano que desfigura qualquer classificação, como boa ou má cópia, do corpo que dança. Corpo marcado por uma identidade imposta pelo modelo colonizador estético-discursivo que indica funções e ordens a assumir. A queda é uma descida que revela a carne-vianda e suas vulnerabilidades (DELEUZE, 2007, p. 30) e nos leva ao *entre*, ao *meio*, lugar onde os devires são possíveis depois de habitar nossas fragilidades e potentes extensões animadas e inanimadas.

Sem levar em conta seu percurso ao “chão”, seja por corte, seja por interferência ou fluxo, essa queda abre espaço para movimentos inesperados e necessários, puxando os corpos ao estudo das materialidades das peles, estruturas e dimensões jogadas nos encontros em torno de algumas técnicas e elementos de composição, para assim criar outras experiências (JOFF; CHRISTIANSEN; ALESSI, 1990)³³. É preciso dizer que nessa descida nosso percurso já não apela só à reta da coluna saudável “como o caminho mais curto entre dois pontos” (VIANNA, 2005, p. 103). Nela, entregamo-nos também à curva ou à espiral que pode ser o deslocamento necessário para uma potente patologização ou singularidade “anômala”³⁴.

Ainda que o verbo devir fique mais “charmoso” quando o ligamos a alguns substantivos: animal, monstruoso, bailarina, imperceptível etc., é pertinente, para nós, todas/os como criadoras/es, reconhecer os perigos de tornar isto figurações e convocar às operações críticas (DELEUZE, 2010, p. 62-63). Tais operações permitem a existência dos devires que nos apaixonam, prescindindo por algum tempo do excesso de representações, dando conta dos “contextos” nos quais se cria os corpos específicos que habitam essa dança das dessemelhanças, seja do centro (instituições) ou das periferias (processos autônomos).

Agir com cuidado, como em uma prática de artesanato, apontando os detalhes dos processos de minoração, cada um na sua singularidade, pode ser uma estratégia para que a

³³ JOFF, Jerry; CHRISTIANSEN, Steve; ALESSI, Alito. Joint forces dance company. EUGENE, OR, 1990. Disponível: <https://video-alexanderstreet-com.ezproxy.unal.edu.co/watch/common-ground-dance-and-disability>. Acesso em: 10 Ago. 2019.

³⁴ “Como fenômeno de borda, só produz sua magia transportadora de intensidades no meio. O anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 26). O anômalo/a anômala é a individuação “excepcional” e estratégica da matilha que habita como devir, aquele que media os trânsitos, as fugas, com o qual se faz aliança para a mutação.

enunciação e a interconexão entre devires não se apresentem como ficções de possíveis já catalogados e registrados no imaginário dominante. Ou, em outros termos, para que a afirmação de um devir-minoritário “para todo o mundo” não se reduza a uma fórmula especulativa vazia de um conteúdo estético-político, materializado nos corpos na dança.

Em nossa leitura, uma parte do trabalho de Deleuze foi sentir e fazer do “devir minoritário multiplicidades sociais e culturais” (SIBERTIN-BLAC, 2009, p. 44). Uma estratégia conceitual para a oxigenação das noções de autonomia e do universal, disputadas por duas tradições estético-políticas que servem como referência nas discussões internacionais: a liberal e a revolucionária. Nosso trabalho, muito mais modestamente, se alia com essa estratégia de minoração daqueles conceitos e mergulha no subterrâneo com seus fluxos e cortes, entregando-se ao que não é percebido pelas tradições mencionadas. Por exemplo, a autonomia é pensada aqui como acoplamentos afetivos e cuidadosos entre corpos singularizadas em movimentos locais ou transportes locais (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 31-32); e o universal³⁵ como acoplamentos-alianças entre processos de minoração, não só locais, mas extensa e intensamente desterritorializados nas configurações geopolíticas como centros e periferias.

Entendemos os conceitos de universal e de autonomia, desde seus respectivos cenários, como micro-macro, e na consistência de nosso caso, como próteses um para o outro, feitos de todo tipo de material, velocidades, intensidades que por acasos de uns e privilégios de outros se encontram sempre nas interseções que percorremos. O universal deixa de ser um padrão imposto e se materializa nas alianças dos processos, sem importar sua posição geográfica. A autonomia não se pensa sem uma medida de interdependência a partir dos acoplamentos, vivos e não vivos na dança.

Então, a composição de nossos planos e dos seres de sensação, sejam nos espaços micro-locais ou nas alianças macro-intercontinentais, são radicalmente e interdependentes entre si nas relações de mobilidade. Essa mobilidade não é só física, cognitiva ou afetiva, mas também estética, racial, econômica, sexual, de gênero, tecnológica, etc. Ou seja, para minorar na dança que nos convoca é indispensável a atenção que damos a esses movimentos e suas interconexões. Sobretudo porque com base neles se materializam as estéticas dissidentes de que pretendemos falar.

³⁵ Como conceito maioritário a diminuir. Tendo em conta que são vários os processos de ativistas e acadêmicas que tem questionado aquela noção do universal. As feministas do Sul global, os estudos pós-estruturalistas, os movimentos das “subalternidades”, entre muitos outros.

Considerando essas variáveis, no capítulo em estudo nos esforçamos por tornar visíveis os processos de minoração como parte endêmica³⁶ dos corpos (processos) pesquisados. Em princípio, corpos subordinados no interior das instituições à representação do conflito “normal e deficiente”, mas jogados na criação pela mesma insistência de suas intensidades na dança. Nosso esforço é para que as leitoras e os leitores possam sentir esses corpos vibrantes em devir, sua relação com os processos minoritários e sua vitalidade e potência na vulnerabilidade, apesar do tabu que se cerne sobre ela.

Em síntese, entendemos os devires como um processo que existe pela potência das relações, sejam extensivas ou intensivas, e nele interagem materiais, temporalidades e ritmos singulares. Esse processo não está pré-fabricado, ou seja, os devires não se procuram, nem se caçam e, ainda que tentemos capturá-los, não se deixam cristalizar de forma absoluta. Os devires se sustentam por fugas das instituições, são pontos estratégicos para a criação de variados seres de sensações e figuras estéticas. Além disso, os devires se permitem desconfiar, entregar-se a instabilidades inesperadas que materializam a queda como primeiro movimento de minoração na dança. Movimento para desfigurar o rosto organicamente humano e representativo. Doravante, veremos que, nessa descida do corpo, o encontro com nossas vulnerabilidades será aquilo que materializa essa minoração, permitindo acoplamentos simbióticos. Os devires são situados e singulares, mas não desconhecem as condições macro das quais inevitavelmente fazem parte.

Em geral, fala-se de devir na criação sob múltiplas formas e ideias de rebeldia afirmativa: devir monstro, devir louca, devir puta, devir deficiente, devir militante, devir criança etc. Essas enunciações colocam, à primeira vista, a força política do conceito em questão, mas corre o perigo da superficialidade figurativa se não conhecermos o “como é?” O porquê das relações mais íntimas desse devir na dança é o que nos interessa. Para corroborar isso, Deleuze expõe:

Muitos autores são polidos demais e se contentam em proclamar a obra integral e a morte do eu. Mas se permanece no abstrato enquanto não se mostra “como é”, como se faz um “inventário”, incluindo os erros, e como o eu se descompõe, incluindo o mau cheiro e a agonia [...]. (DELEUZE, 2010, p. 41).

³⁶ O uso da palavra ‘endêmica’ quer se resgatar dada sua relação com a noção de “nativo de” e, também, a que está tem uma conexão, na medicina, às infecções que atingem só uma região geográfica específica, mas que pode se desterritorializar em espontâneas relações exógenas. Características estas que nos acercam à ideia do devir minoritário e que se faz possível por contágio (DELEUZE; GUATTARI, 1980), que se expande de forma imanente e reconhece as singularidades dos corpos envolvidos porque é corpo a corpo que uma infecção endêmica opera e se expande.

O “como é?” com seu “mau cheiro e a agonia”, a vianda com sua salivação e gritos, com suas falhas práticas, seus descuidos morais é o que nos inquieta dos devires na dança que desejamos habitar. Esse processo, então, estuda de perto suas variações, não tanto como erros, mas como um “não esperamos” ou um “não conseguimos”. Porque não esperamos nem procuramos alguma forma de surdos-cegos-cadeirantes, músculos brandos, jamais-sempre mulheres-sapatão-autistas, em suas mais exóticas representações, na dança das dessemelhanças, e essa é nossa potência de criação.

Não procuramos atingir formas que respondam a representações ou figurações romantizadas e exotizadas das existências menores; não porque nossos corpos não desejem ocupar aquelas figurações ou modelos, mas porque não temos possibilidades a respeito deles; uma vez que as possibilidades de alcançar qualquer modelo esgotaram desde antes de nascer e essa é nossa potência. Desejamos que esse “como é?” se apresente como desafio mais assustador e instigante do corpo que se (re)cria nas fissuras dos planos por vezes cristalizados, por vezes rascunhados na dança. Porque nunca será o mesmo “como é?” que, em determinado momento, experimentamos.

c) Devir como fuga I: desterritorialização na dança contemporânea.

A pergunta “como é?” nos convoca a pensar na fuga. “Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49). Se concordarmos que os devires são fugas do modelo – qualquer intento de modelo puro, constante e com intensões de homogeneização –, devemos especificar que nem toda fuga é igual, cada uma tem seus ritmos, seus des-tempos, suas estéticas, seus espasmos, choros, temores, etc. Cada fuga vive perseguições e traições, mas não repara, porque a fuga não precisa da lealdade de uma coluna reta. A fuga, como a amizade, não supõe fidelidade, mas movimentos de desconfiança frente a verdades pré-estabelecidas, movimentos que instabilizam certas zonas de conforto estéreis para o pensamento.

Se a fuga teve ou foi em algum momento um plano fixo, ela mesma se traciona, porque sempre duvida e desconfia. Ela não se trata de uma escolha, como vimos. Trata-se de intensidades, velocidades e extensões que a compõem e que a mobilizam sempre na instabilidade fora do conforto, na desconfiança da história, dos dogmas e da cultura. Ao nos referir à fuga como intensidade e expansão do devir, remetemo-nos à potência do plano no seu fracasso. Sobre isso, Deleuze e Guattari apontam:

O plano, plano de vida, plano de escrita, plano de música, etc., só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel; mas os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decresce com as dimensões daquilo que ele desenvolve a cada vez (planitude com n dimensões) (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 51).

Tudo acontece com atraso ou demasiadamente adiantado (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 51), não dá para saber senão nos encontros nesse meio-fronteira³⁷, no qual é possível habitar os devires. Por isso a fuga habita uma fuga de si cada vez que se tenta encaixá-la nos tempos perfeitos e em suas formas e experimentações, que pela natureza da fuga sempre fracassam. Nada assume uma consistência no tempo que se quer controlar.

A fuga se fissa quando não alimenta sua vontade de existir, quando está sendo saturada ou asfixiada por demandas que, embora tente cumprir, não serão atingidas, produzindo decomposições materiais e existenciais. No nosso caso, por exemplo, a criação de cenários de treino dispersa ou desgasta a energia dos corpos que não têm o privilégio de habitar. Isso aconteceu nas oficinas que propusemos para a última edição da semana da diversidade: *Queerlombos*, produzida na cidade de Ouro Preto, em 2019.

Organizamos e facilitamos uma oficina nomeada de “danças e dessemelhanças”. Através dela identificamos e experimentamos dois elementos que ajudam a entender algumas dinâmicas de decomposição dos corpos nos encontros. Em princípio, o excesso de conteúdo para ser abordado em tempos curtos, em cada sessão, impediu-nos de aprofundar numa experiência mais íntima com os movimentos que surgiam nas possibilidades de cada singularidade. A criação de um roteiro que ignorou as variáveis e não se modificou durante a sessão levou ao excesso de informação, e com pouca profundidade dispersaram a energia presente no espaço; os corpos ficaram cansados, “tontos”, perdendo uma energia criativa no esforço de seguir uma direção.

Esse fracasso criou a fissa para outras múltiplas fugas. Fugas presentes mesmo sendo cobradas em relação a determinados ritmos, pesos, movimentos ou velocidades que esquecem por vezes a heterogeneidade dos corpos presentes em nossas práticas de dança. Dentro da fuga existem outras fugas no caso mais favorável de composição e não de decomposição. O fracasso, o erro na prática e a infidelidade com nossos próprios roteiros – nossos próprios estandartes de criação como movimento de fuga – são o que nos permite experimentar, de maneira “parcial”, esse “como é?”.

³⁷ Essa noção será desenvolvida no percurso deste documento.

No entanto, como em todo movimento, não estamos isentas das produções representativas, da espetacularização (CONCUERPOS, 2008, p. 68) ou da infantilização (COPPER, 1997, p. 69) produzidas em relações exógenas ou endógenas no encontro artístico da dança. Lembramos que não procuramos a chegada a um ideal, um produto já manufaturado. Atuamos no processo e nele tudo acontece como vantagem ou risco. A tarefa é saber como compor em cada caso situado. Para isso, Deleuze e Guattari advertem:

Sabemos demais dos perigos da linha de fuga, e suas ambiguidades. Os riscos estão sempre presentes e a chance de se safar deles é sempre possível: é em cada caso que se dirá se a linha é consistente, isto é, se os heterogêneos funcionam efetivamente numa multiplicidade de simbiose, se as multiplicidades transformam-se efetivamente em devires de passagem (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29).

Toda fuga tem um risco. Os riscos compartilhados anteriormente são parte da linha de fuga que, desde os 80 na narrativa oficial, irrompem e visibilizam os corpos submetidos à categoria da deficiência nos espaços de criação na dança. Porém, não podemos generalizar. Cada processo conhece seus perigos e assume estratégias, desde que o desejo construído no seio de sua produção seja continuar se recriando. Por esse motivo é importante saber que não existe fórmula para os processos do devir nas suas fronteiras potentemente patológicas ou anômalas:

É que ninguém, nem mesmo Deus, pode dizer de antemão se duas bordas irão enfileirar-se ou fazer fibra, se tal multiplicidade passará ou não a tal outra, ou se tais elementos heterogêneos entrarão em simbiose, farão uma multiplicidade consistente ou de co-funcionamento, apta à transformação. Ninguém pode dizer por onde passará a linha de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29).

Reafirmamos, então, que os devires não se submetem às nossas codificações, ainda que os forcemos. Cada devir como fuga tem singularidades, variações, suas amputações e suas próteses, seus riscos, materializados em traços, gestos, movimentos. E mais, ainda sem uma “[...] ordem lógica pré-formada [...], há critérios, e o importante é que esses critérios não venham depois, que se exerçam quando necessário, no momento certo (*atrasado ou adiantado*), suficientes para nos guiar por entre os perigos.” Dessa forma, buscaremos expor as particularidades dessa fuga, a concretude de sua respectiva pergunta “como é?” e as ressonâncias que a filosofia da diferença produz nela. Passamos a mais um relato de uma experiência prática:

Testando “ser” uma Bailarina. Ano de 2013, aula aberta de dança contemporânea. Edifício 905 no Campus da UNAL. Estrela no chão, olhos no teto. Transitamos pelo costado

esquerdo na posição fetal, voltamos à posição estrela, olhos no céu. Momento de virar pelo costado direito. Procuramos a forma de impulsar nossa recuperação em dois apoios. Posição fetal, desta vez, olhos no chão. Massa disforme sustida nos metatarsos, tíbias e joelhos que acariciam o frio porcelanato. Fracasso. Ano de 2017, uma receita: quatro dobras, se derreter em oito tempos, três círculos internos, um salto, uma dobra surpresa, recuperar se em oito tempos. um poema em italiano. Fuga do plano. Ano de 2019, a quatro mil quinhentos e trinta e sete quilômetros do lugar no qual germinou a semente. Olhos vendados, ar passando pelo tubo coluna, coluna torta, ar que falta. Espasmos excitantes que sustentam movimentos inesperados, velocidades incontroladas, estrelas como moluscos, nada uniformes e muito maleáveis. Gritos. Bate no chão vinílico. Salta. Toca. Se apoia na cadeira de rodas. Braços, pernas? Massa disforme se movimentando com as cores, os sons, os cheiros, que nunca vão se ver, escutar ou cheirar. Massa disforme flutuante nos movimentos arrítmicos dos encontros.

Para Deleuze e Guattari, os devires implicam “a simultaneidade de um duplo movimento, um movimento pelo qual um termo (o sujeito) se subtrai à maioria (modelo), e outro pelo qual um termo (o termo *médium* ou agente) sai da minoria” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 77). A respeito do maioritário ou a maioria como modelo, queremos lembrar um dos elementos da crítica que Deleuze realiza do sistema de pensamento produzido pela “teoria das Ideias”, de Platão”. Esse elemento é “o objeto real que deve ser buscado alhures” (DELEUZE, 2015, p. 260); “um objeto “real” que se sustenta na “Ideia”, criada sob “um método sintético [também arbitrário] que opera por dicotomias sucessivas e eliminações consecutivas...” (MACHADO, 2009, p. 46).

As abstrações na dança estão sustentadas, intelectual, estética ou afetivamente por significados produzidos no marco de disposições mitológico-discursivas, atualizadas pelos totalitarismos e padrões temporalmente operantes, como vimos no primeiro capítulo. Na obra *Político*, chegamos a uma primeira definição: o político é o pastor dos homens. Mas toda espécie de rivais surge: o médico, o comerciante, o trabalhador para dizerem: ‘o pastor dos homens sou eu’ (DELEUZE, 2015, p. 60).

Em nosso caso, os corpos que dançam têm sido subordinados a vários “pastores desses corpos que dança sou eu”, com suas respectivas noções de graça como vimos no primeiro capítulo desse trabalho. A graça na dança ocidental, como ideia dentro do sintetismo metodológico e estético, é parte do nosso maioritário a minorar. Ela é nosso primeiro movimento de desterritorialização, o “movimento pelo qual um termo (o sujeito) se subtrai à

maioria”, é uma das partes da disjunção excludente produzida na aplicação do método da divisão platônica.

d) Devir na desgraça e no caos

Pela palavra desgraça, segundo o Aurélio (2008), dicionário da língua portuguesa, entendemos como substantivo feminino definido a partir de uma série de sinônimos: “infortúnio, desdita, miséria, penúria, desfavor, calamidade ou catástrofe” (AURÉLIO, 2008, p. 128.). A “desgraça” foi criada e inscrita num sistema de valores hierárquico, carregada de juízos de valor que a submetem à negação, além de mantê-la como tabu e ancorá-la ao medo como forma de controle. Sem a “desgraça”, a graça como boa cópia e modelo mistificado não existe.

A graça só existe pelas “variadas desgraças” produzidas por diversas formas de dominação discursiva inscritas na cultura, na história, nas religiões e se faz presente na dança. De modo que ainda consideramos vigente a afirmação de Monteiro ao se referir aos aportes de Noverre: “a dança [...] molda-se ao gosto e à graça, parâmetros da cultura” (MONTEIRO, 2006, p. 63). A graça é uma afirmação do maior, da constância do “organismo humano”. Esse organismo é estabilizado por uma coluna reta, por umas pernas que caminham, umas mãos que sabem dar toques certos, uns olhos que enxergam, uma boca que fala e canta fluido, come “certinho” e retém suas salivações, por uma motricidade bem desenvolvida, por uma mente estável, por emoções a serviço da tranquilidade e por movimentos harmônicos. Um corpo funcional para qualquer modelo estético que deseja se instaurar com base e em contraposição às “carências”.

Mas nas desgraças ou nos infortúnios “os humanos encontraram alguns acontecimentos rebeldes ao molde da finalidade, ou seja, acontecimentos que não são úteis aos seres humanos, que lhes são, pelo contrário, prejudiciais, podendo chegar a destruí-los [...], como as doenças” (SILVA, 2013, p. 298). A desgraça nos desvia do modelo humano que hierarquiza as vidas e os sentidos que a percebem. “Destruir” o humano nas suas configurações mais coloniais e utilitaristas da vida, nesse processo de criação e sempre atentas às linhas que levam à decomposição, já é um processo em andamento, isto é, essa destruição já é operada e não depende de uma escolha nossa para tal. Diante disso, Deleuze afirma: “só nos salvamos, só nos tornamos menores pela constituição de uma desgraça ou deformidade” (DELEUZE, 2010, p. 37). Para Machado, “só reivindicamos o projeto de subversão da filosofia da representação [*na afirmação dos*] direitos dos simulacros, [*dos carentes*], quando

reconhecendo neles uma potência [...] capaz de destruir as categorias de original e cópia” (MACHADO, 2009, p. 48).

Os simulacros e seu minorar na desgraça (resinificada) radicaliza a materialidade dos devires como último movimento de reversão das operações da teoria das ideias. Para nós, somente na catástrofe, enquanto grande desgraça anatômico-fisiológica e estético-política, materializa-se o minorar e o rizomatizar dessa dança que nos convoca.

Um diagnóstico epidêmico, um acidente cerebrovascular por violência ginecológica, um acidente de carro, uma lesão por desgaste físico, uma escoliose leve-aguda, cegueira degenerativa, poliomielite, uma tristeza profunda por não se reconciliar com o corpo que habita sempre ao se vê no espelho, sempre que se vê ao espelho da “semelhança”, por ser pequena demais, gorda ou magra em excesso, negra, indígena ou trans em uma sala de aula de balé-moderna-contemporânea (tradicional) para corpos brancos e cis, ser cadeirante, etc. Cada “desgraça” dói, nos desestabiliza e nos coloca à frente do que é impossível, mas precisa ser materializada. Desse modo, se nascer neste mundo excessivamente humano parece em si mesmo uma desgraça, seria melhor nos perguntar pelo “como estamos dispostas a habitá-lo”? Ou seria melhor preferir ignorá-la, odiá-la ou ocultá-la? Pode a dança materializar esses impossíveis?

O minorar apresenta-se, em um primeiro momento, para nós, filósofas e artistas, como a desgraça ou “a catástrofe” que convoca outras forças de criação, nos tiram das zonas recalçadas, nos levam à profundidade para trazer-nos de novo à superfície e mostrar aquilo que só é possível sentir com mais intensidade na queda. Para criar, cada artista “convoca uma catástrofe (*sua catástrofe*) capaz de evacuar os clichês e as probabilidades do [pano de fundo sobre o qual vai ser criada uma peça]” (BARBOSA, 2014, p. 93). Convocar a grande desgraça, a grande catástrofe nos introduz em um movimento criativo que fissa o sedimentado; permite em nossos corpos a desmitificação dos juízos morais que podem esterilizar a produção estética e artística que nos comove, além de nos desligar da organização corporal para nos deixar ser atravessadas por intensidades, isto é, ela nos permite entrar no caos.

O caos caracteriza-se por “variabilidades infinitas cujo desaparecimento e aparecimento coincidem”, por “velocidades infinitas que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento”, e assumem uma temporalidade como um “instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo.” (BARBOSA, 2014, p. 93) O caos instabiliza-nos com suas velocidades e variabilidades intensivas, leva-nos a perder a linearidade das técnicas da dança e as zonas de

conforto que geram as representações, procurando nosso desvio e a reorientação de nossos sentidos organicamente hierarquizados. “O caos se faz perceber pela fuga de ideias e do pensamento. Ele é vivido como extremadamente doloroso ou angustiante,” (BARBOSA, 2014, p. 93) e, portanto, ainda que atravesse as opiniões e representações, precisamos aprender a navegar por ele sem descompor-nos no intento.

Para navegar no caos, captar suas forças para criação, é preciso ter prudência, “caso contrário, ele destrói qualquer esboço de sensação, impedindo que a composição adquira consistência” (BARBOSA, 2014, p. 93). E a prudência não é entendida aqui como um rasgo de conservadorismo tradicional, mas como a criação de estéticas a partir de acoplamentos autônomos, éticos e cuidadosos.

Querer minorar a graça, convocar nossas desgraças/catástrofes e adentrar no caos para gerar estéticas outras, com efeito é angustiante e não está isento de sofrimento. Ou melhor, dizemos que é até mesmo inevitável se a anormalidade for objeto de humilhações, degradações, violências e eliminação. Mas, em contrapartida, entendemos o sofrimento como parte do esgotamento das possibilidades nesse processo de minoração. Dizer faz parte da “não escolha”, da “não caça” ou do “não procuro”. O sofrimento ao qual nos referimos é o que constrói a zona de indiscernibilidade entre os corpos em relação às operações criativas evocadas nessa dança.

O sofrimento nos conecta interna e externamente para criar em processos simbióticos. Ele permite a linha de fuga que é parte constitutiva dos devires. O sofrimento ao reconhecer nossas vulnerabilidades, não representado ou sedimentado a partir de forças reativas (BARBOSA, 2014, p. 93), leva-nos ao encontro com o outro animado ou inanimado e gera algumas fissuras do “eu” que defendemos com tanta fúria. “O homem que sofre é o bicho [ou outro corpo], o bicho que sofre é um homem: é a realidade do devir” (DELEUZE, 2007, p. 32).

Não evocamos o sofrimento como castigo, culpa ou afeições tristes características do pensamento cristão ou militar. Pensamos aqui o sofrimento como um estado que esgota o possível, as escolhas, pelo qual toda disposição material, toda singularidade em interação com outras vive como passagem em determinados momentos da sua vida. O sofrimento é a transição inevitável pela qual toda intensidade e extensão nos atravessa nos encontros. A desgraça, a catástrofe e o sofrimento habitam no caos e não se sustentam como contraposições ao bem-estar dominante. Não se trata de nutrir afeições tristes que fixem intensidades e tirem de nós a agência submetendo-nos a representações. O sofrimento é uma variável da fuga que quebra os sistemas binários da representação.

Assim, entramos numa “zona objetiva (*material*) de indiscernibilidade [*que*] já era todo o corpo, mas o corpo como carne ou vianda (*viande*)” (DELEUZE, 2007, p. 29). No corpo-carne-vianda (extensivo), onde a dor atravessa, acontece os devires; nele, experimentamos o minorar e a força do encontro rizomático. As identidades criadas para definir os corpos que dançam são despojadas dos elementos de poder que as sustentam. Nessa zona de indiscernibilidade já não somos um eu, o grande outro, nem outro. O que nos tornamos no sofrimento?

A fuga do corpo que sofre não necessariamente é uma singularidade em decomposição, “a vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva” (DELEUZE, 2007, p. 31). O sofrimento e suas dores materializam e afirmam a existência que abstratamente é enunciado como caduca ou inútil, e que, para nós, são intensa e extensamente devires, uma existência não representada, interdependente e autônoma como massa disforme multiplicada em cores, fluxos, cortes e solidificações.

A descida a partir do sofrimento, despojado de qualquer versão de culpa cristã, materializa os devires em suas relações de experimentação com as intensidades da caducidade ou da vulnerabilidade. Esses devires revelam o quanto você experimentou com outros corpos, o tamanho do nível de exposição que esteve disposta a ter, com prudência ou não; “um tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção charmosa, de cor e de acrobacia” (DELEUZE, 2007, p. 31). Tudo isso acontece em uma zona de indiscernibilidade e nos permite navegar pelo caos com ela, acoplar-nos com outras intensidades para compor e colorir os processos de criação, de dança, de invenções de extensões para compor.

Assumir um estado de vulnerabilidade parece tirar-nos das sedimentações da opinião que satura o exercício criativo e parece nos levar ao ponto que nos interessa. No livro *A filosofia da dança*, Bardet acompanha nossa inquietação no seu apartado: “uma certa vulnerabilidade?”. Ela percebe que no exercício de desierarquização das “partes” do corpo, entendido como organismo humano, incomodam-se e instabilizam formas de expressão preestabelecidas na dança ligadas a noções antropocêntricas e de uma utilidade anatomocentrada.

Para nós, a vulnerabilidade é o estado intimamente relacionado às variações contínuas que são estigmatizadas como desgraças ou grandes catástrofes (DELEUZE, 2010, p. 53). Essas variações como movimentos estéticos amputam as valorações representativas de nossos corpos que dançam com a marca da desgraça: mulheres, pobres, latino-americanos, deficientes, etc. Deixamos de ser isso para nos encontrar em acoplamentos interdependentes,

cuidadosos e esteticamente excitantes, incômodos ou grotescos que questionam as boas formas. As fissuras nas concepções do corpo sempre disposto, sempre frontal, erguido ou deitado sob o “seu próprio controle” – com a fluidez e a força para transitar em qualquer nível, alto-meio-baixo –, acerca-nos dos processos de minoração na dança, especificamente nas práticas e nas estéticas que produz. Sair do individualismo mercantil que acondiciona corpos para se autoproduzir como mercadoria de consumo com base num modelo estético, e deixar de fugir ou anestesiar simbolicamente nossa vulnerabilidade nos conecta, em algum fragmento desse caminho, com outras formas de sentir e criar.

Bardet percebe que, no trabalho com o chão da bailarina e coreógrafa Trisha Brown,³⁸ um esforço para criar uma permeabilidade que desorganiza as formas sensíveis normalizadas que se materializam na relação com outras extensões e intensidades:

O contato da maior parte do corpo possível com o solo reparte concretamente os apoios por todo o corpo, atualizam o mais diretamente possível essa desierarquização das partes do corpo, essa disseminação dos lugares do movimento, ou seja, do fazer e de sentir, e tornam vulnerável uma dançarina que se desfaz dos lugares e dos gestos habitualmente significativos, dançantes, de seu corpo. Tal repartição dos lugares do corpo marca a dança, as danças, em sua hierarquia habitual, e não pode deixar incólume o modelo da expressão de si. É toda a identidade do corpo significante que é abalada com isso, com o rosto, as mãos, as costelas, as costas, tendo o mesmo nível de peso, e pensamento, oferecendo-se a uma nova repartição dessa relação gravitária, do comprometimento de sua massa com o mundo, em uma vulnerabilidade renovada. (BARDET, 2014, p. 118).

Interessam-nos essa permeabilidade percebida por Bardet e as intervenções discursivas da artista em menção. A permeabilidade como um estado de variabilidade continua alentar a infinita fuga e compor com outras extensões. Pensamos em nossos corpos e suas respectivas carcaças-ossos que se expõem na sua deformação (DELEUZE, 2007, p. 31). Uma exposição que não é preciso idealizar nem colocar fora das representações conflitivas das que sempre se corre o risco de ocupar, mas que se torna uma potência de encontro e de construção de outras sensibilidades a partir da porosidade que a vulnerabilidade nos permite. Desfuncionalizar o corpo dócil e ordenado nos torna vulneráveis frente ao outro, e isso faz parte da criação de outras estéticas que nos rodeiam. Como Bardet adverte:

³⁸ Coreógrafa, bailarina norte-americana e ativista. Compositora de rupturas no marco da dança moderna e institucionalizada. Nos anos 60 é parte do grupo fundador do “teatro de dança Judson” o qual nutriu parte do movimento de dança pós-moderna. Marie Bardet cita especificamente a obra “*If you couldn't see me*”, uma peça na qual a bailarina dança de costas para a plateia, desconfigurando a relação com o sentido da visão em seu próprio corpo e questionando a plateia sobre a forma de se relacionar com aquele corpo em um estado de vulnerabilidade ao amputar o encontro visual e de controle sobre o seu organismo humano.

Não se trata de proclamar um mundo liso onde todo seria permeável e sem conflito, mas de ver como essa vulnerabilidade, mesmo tensa pelo risco de estar sempre em condições de ser aniquilada, conta um modo de ser no mundo sempre a ser registrada, a ser verificada nas *atas-sentir* (BARDET, 2014, p. 120).

Da mesma forma que não se trata de anestesiar nossa vulnerabilidade ou a do outro em relação, em criação, mas de permitir que ela coloque em jogo uma capacidade sensível não capturada. Com a vulnerabilidade, “o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam nossa textura sensível, torna-se assim parte de nós mesmos. Aqui se dissolvem as figuras do sujeito e do objeto e, com elas, aquilo que separa o corpo do mundo” (ROLNIK apud BARDET, 2014, p. 121).

Na dança que nos convoca se experimenta a produção de outras capacidades sensíveis, a partir de estéticas esgotadas – porque “se está esgotado antes de nascer” (DELEUZE, 2010, p. 39) –, desierarquizam-se os sentidos verticalizados desde o ponto alto de direção visual que o ocidente herdou. Experimentam-se outras sensibilidades não tão humanas e outras estéticas que fogem do antropocentrismo atual. Nessa dança, para chegarmos à minoração, retiramos os elementos de poder (da história, do dogma, da cultural) que estabilizam representações pré-estabelecidas colocando tudo em constante variação (DELEUZE, 2010, p. 39). No entanto, sabemos que todo processo tende a se cristalizar e que a vulnerabilidade também tem sido lida a partir de uma filosofia da representação.

e) Re-territorialização: representação do conflito: bailarinas/os com o sem deficiência.

As fugas podem ser capturadas e esse é o risco mais visceral, mais concreto dos processos de desterritorialização. A representação dicotômica dos corpos sob as figurações de graça e desgraça – chamada na dança de dessemelhanças – captura nosso processo em queda e o coloca nas caixas da identidade. Uma forma de subordinar, de voltar à dicotomia hierarquizante. Esse é o segundo elemento e primeiro impasse que identificamos na operação de minoração que pesquisamos: nossos corpos a serviço da representação de um conflito. Essa representação do conflito se percebe tanto nas relações endógenas quanto nas exógenas. Nas relações externas, identificamos a criação de um negativo que reafirma o modelo operando em duas vias. Como ausência de: “nem percebemos que a peça tinha deficientes”³⁹; como

³⁹ Depois de uma peça realizada pela companhia Pulsar Cia., no bate papo de fechamento, uma pessoa da plateia fez o comentário com a intenção de expressar sua admiração pelo bom trabalho presenciado. Teresa Taquechei compartilha essa anedota na classe das segundas no Teatro Cacilda Becker.

excessiva presença de: “um ator com as pernas amputadas une-se à companhia de teatro e um grupo de jovens com síndrome de Down mistura-se entre bailarinos”⁴⁰.

Nessas duas vias percebemos a dialética dos rivais, da qual nos fala Deleuze, na construção de figurações visíveis ou invisíveis, que põem em manifesto dois polos claramente identificáveis e carregados de juízos de valor “estético”. Essas figurações desconhecem o “entre” que se conjuga nos limiares de cada uma, suturando os estados de permeabilidade aos quais se pretende chegar.

Teríamos que nos perguntar Como opera no interior das práticas de treinamento e criação o discurso do “negativado” com suas correspondentes representações? Se essa “negativação” em dupla via se materializa nos espaços e nas redes artísticas, em que se inscrevem nossas práticas?

Anna Cooper, no capítulo intitulado “*Moving Across Difference*”, parte de seu trabalho *Choreographing Difference* de 1997, adiciona à discussão uma inquietação a partir das análises de duas peças realizadas entre 1992 e 1995 nos EE.UU. Cooper observa dois elementos que estão presentes no mesmo processo de composição e que remete a uma representação de duas estéticas antes pré-formadas. Aqui, usaremos seus exemplos como forma de estabelecer leituras anteriores, que já percebiam, muitos anos atrás, os perigos da produção de “negativos” e sua correspondente subalternização vigentes até hoje, para depois retornar a nossos próprios processos.

“*Flashback*” (1992) uma parceria coreográfica entre Tom Ever Dance e Dancing Wheels e “*May Ring*” (1995) dirigida pelo coreógrafo Sabatino Verlezza são as peças de análises. Nas duas peças ligadas a Dancing Wheels Company & School. a bailarina profissional Mary Verdi-Fletcher⁴¹ participa de forma central, e sua forma de participação gera inquietação em Cooper.

Na primeira peça, Cooper assinala que há uma exposição de Verdi-Fletcher como um corpo infantilizado e assexuado no marco de figurações eróticas e românticas dentro de concepções heteronormativas. e capacitistas. Esse corpo é “o único cadeirante na peça” “*Flashback*” – na qual participavam outras duplas (corpos sexualizados como homens e mulheres) andantes –, uma individualidade que seguia movimentos pré-estabelecidos para corpos andantes e representantes de um erotismo que não o contemplavam, mas que

⁴⁰ “Un actor con las piernas amputadas se une a la compañía de teatro y un grupo de jóvenes con síndrome de Down se mezclan entre bailarines.” <https://www.elespectador.com/noticias/actualidad/discapitados-se-refugian-artes-superar-exclusion-articulo-424546>

⁴¹ Uma das primeiras e mais importantes bailarinas profissionais em cadeira de rodas, nos EE.UU. Mais de 40 anos na dança e integrante da Dancing Wheels Company desde 1980. <https://dancingwheels.org/portfolio-items/mary-verdi-fletcher/>

reafirmavam uma imagem normalizada em cena. Já na segunda peça, ambientada por uma “narrativa Disney” do amor, diz Cooper: Verdi-Fletcher é o corpo que supera as adversidades da “desgraça”, o corpo romantizado que rompe com o estereotipo da bailarina tradicional, mas que pode sorrir e ser amada por um corpo masculino de “bailarino clássico” (COOPER, 1997, p. 56-92).

Nas duas formas sempre chegamos à representação de um conflito, entendido como duas imagens ou figurações antes formadas e tornadas eufemismos para o consumo da plateia. Conflito “entre o indivíduo e a sociedade, entre a vida e a história, contradições e oposições de todos os tipos que atravessam uma sociedade, mas também os indivíduos” (DELEUZE, 2010, p. 56). Nesse caso, especialmente a oposição de uma estética do normal e do patológico, de “quem tem agência e de quem não tem.”

Em cada processo, as vias pelas quais chegamos à representação são diversas, no entanto percebemos que nosso caso em questão, a partir da noção de inclusão ou integração, leva-nos a um movimento de reconciliação entre duas estéticas que reforça o conflito implícito, subordinado a discursos culturais, médicos, históricos. Ao pretendermos reconciliar duas estéticas, mais do que criar novas a partir de processos simbióticos que trazem outras cartografias sensíveis, vemos cristalizar a fuga da qual fazemos parte. Quando pensamos em integração ou inclusão parece que continuamos nos conflitos “já normalizados, codificados, institucionalizados. [Conflitos como] produtos. [Como] uma representação, que pode ser representada ainda melhor em cena” (DELEUZE, 2010, p. 57).

A forma na qual enunciamos as práticas que fazemos parte: dança “inclusiva”, dança “integrada”, nos leva a questionar enquanto processos, pois continuamos performando este discurso modelar, do maioritário institucionalizado. Na mesma reconciliação de estéticas se mantém a contraposição que reproduz dois polos bem identificáveis, constantes e estáveis na sua definição. Nessa perspectiva, performamos aquilo que ainda é possível perceber em alguns espaços e ações singulares, isto é, a infantilização ou a super proteção dos corpos partícipes dos treinamentos que continuam negando agências e docilizando organismos humanos, sejam eles funcionais ou não. No entanto, não pretendemos negar que práticas de cuidado são necessárias nas nossas composições, mas que sempre será preciso explorar outras éticas no acoplamento dos corpos, permitindo a variabilidade das fugas dentro de nossas práticas, com cuidados propícios e sem contenções desnecessárias.

f) Devir como fuga II: [Os entres]

Como cada fuga tem suas singularidades, a experimentação, como forma de navegar no caos que a mobiliza, nos ajuda a perceber que na prática dos processos pesquisados já se vivem outras formas de fraturar essas representações e reconciliações hierarquizantes. Tentar criar a partir de nossas intensidades e extensões em encontro, amputando e se acoplando – toda segunda ou todo sábado no tempo de Cronos –, parece levar a essas outras éticas e estéticas sem tempo, sem conflito representado, sem reconciliações, mas com simbioses; sem mapas a seguir, mas com criação de cartografias afetivas; não sem o risco de nos territorializar de novo, mas com a única certeza de que a fuga nos desestabilizará a cada vez.

Para Deleuze, “as alianças são mais importantes do que as filiações” (DELEUZE, 2010, p. 33) e, quando pensamos cada etapa do problema, “é preciso não comparar órgãos, mas colocar elementos ou materiais numa relação que arranca o órgão de sua especificidade para fazê-lo devir ‘com’ o outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 38). Nessa perspectiva que surge o meio-entre, no meio se faz simbioses, o que já não é reconciliação e hierarquização de estéticas. No meio, no entre das pré-figurações “deficiente” e “eficiente”, do “feio” e do “belo”, vive-se o acontecimento de-figurativo dos devires, a transição que retira toda estabilidade do modelo, deixando-o em processos de variação constante. Para Deleuze, no meio se vive o minorar:

É pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos (DELEUZE, 2002, p. 128).

Assim como Carmelo Bene, citado por Deleuze, consideramos que “é besteira se interessar pelo começo ou pelo fim de qualquer coisa, pelos pontos de origem ou de término” (DELEUZE, 2010, p. 34). Se interessar pelo começo e pelo fim implica que temos figurações de partida e de chegada. Imagens sobre as quais é possível mimetizar: “o interessante não é a maneira pela qual alguém começa ou termina” (DELEUZE, 2010, p. 34), seja pela graça ou a desgraça, pela representação de um conflito e a demarcação de suas respectivas polaridades. Por seu passado ou as coisas que imagina de seu futuro, na dança, na filosofia ou na vida. Nada disso nos interessa porque nada diz do devir. O meio não tem chegada prefigurada porque não existe nessa dança, nem na vida, alguma escolha que nos leve a ela. Lembremos que nascemos esgotados de possibilidades, não temos escolha na “paleta de opções do

mercado”, se é que essa paleta estivesse criada para deixar-nos escolher. Pensar nas figurações às quais chegar, às quais mimetizar nos tira a agência e a criação.

Para Deleuze, “o interessante é o meio, o que passa no meio. Não é por acaso que a maior velocidade está no meio” (DELEUZE, 2010, p. 34). É no meio que o devir é possível, com suas falhas, suas intensidades desbordadas, já não mais docilizadas; é no meio onde a representação é diluída. Nossa experiência prática materializa estes meios: “*graça*”: [roda-roda. movimentos de cabeça repetitivos, esquerda-direita, forte, inconstante. Para... mãos respondem ao OOOooooOO...Uuuuuuuu. Silencio...Não...um CHEGA!. Empurrar. Contato entre dois]⁴² *Desgraça*.

Reconhecemos que “é no meio que há devir, movimento, velocidade, turbilhão. O meio não é uma média, é sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem” (DELEUZE, 2010, p. 35), que se faz acoplamentos afetivos e criativos. No meio, podemos esquecer o tempo sempre metrificado 1-2-3-4, 5-6-7-8. Ele já não basta; no meio, os tempos mais diferentes se comunicam, onde as saídas e entradas não são patronizadas, só são sentidas por nossos corpos.

“*Composição*”: [intensidade, desbordada se acopla ao chão para chegar até o cardume que está expondo sua composição. Prudência: o que pode um corpo? – Singularidade de baixa densidade e intensidade anuncia – vou sair. Eu vou sair]⁴³ “*decomposição*.”

Interessam-nos os devires e os meios nos quais e pelos quais se comunicam outros tempos, outros espaços, nas suas velocidades, lentidões e não semelhanças. Os meios pelos quais nos interessamos são criados tanto nos movimentos endógenos do processo de criação quanto nos exógenos. Meios interiores, meios exteriores, intermediários e anexados (...) zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retráteis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 103-105), fazem parte deste processo de composição.

Dançamos no *entre*. Criamos *um meio* – vários meios – entre duas figurações interiorizadas nas nossas singularidades, como corpos individuados ou corpos coletivizados. Eficiente-bonito-fluido; deficiente-feio-rijo. Não importa o número das heterogeneidades que

⁴² Anotações do diário de campo. Sessão do dia 9 de setembro de 2019, no Cacilda Becker. “Compondo com base em três presentes: contato, gesto e voz”, trabalho coletivo no qual Lorena Freire, Isabella Dudivier com a sua pesquisa da voz e especialmente dos gestos com Isabella. Teresa Taquechel e eu com o trabalho de contato e de composição coletiva. E todos/as e os membros do coletivo: Maria, Mary, Bia, Bel, Raquel, Helena. Classe aberta da companhia Pulsar Cia. Rio de Janeiro-Brasil.

⁴³ Diário de campo. 27 de maio de 2019. Classe aberta de a Companhia Pulsar Cia. Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro-Brasil.

habitam aquelas figurações. No meio, fazemos alianças e transitamos. Nos meios, habita a fuga, eles são pontes para concretizar as alianças infeciosas e perigosas, como desejamos, para o mercado artístico liberal, capacitista e demasiado humano. Precisamos do meio-ponte, para os devires minoritários da dança. Como Deleuze e Guattari propõem:

Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é um nem dois, mas entre dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 80).

Em nossa prática, experimentamos diversos meios, zonas de vizinhança, de fronteira, para habitar nosso esgotamento enunciado como desgraça, que desierarquiza os sentidos, verticalizados por uma ordem visual e nos aproxima assim de nossas vulnerabilidades. Vulnerabilidades renovadas que captam estéticas menores, movimentos imperceptíveis ou acelerações inesperadas, que materializam nossos encontros. Habitamos meios nos quais “simbiotizamos”, a partir de nossas mortes, sofrimentos, tristezas, dores e alegrias de sabermos juntas:

“Angústia”: [a morte visita uma de nossas companheiras. A tristeza se sente no seu olhar e em sua relação com o chão, conosco, com o silêncio. “Mas não dava para perceber!” Rodamos no chão, demos toques como presente. Vai passar diz alguém. Passar o quê? Rodamos, nos sentimos, nos acoplamos às cadeiras, às costas de nossas companheiras. Fomos escorregadores de carne para outros. Rodamos de novo no chão. no chão. no chão. Ele nos abraça e se acopla a nós. Perdemos as pernas ou nossas cadeiras por hoje e alguém perdeu uma extensão por mais tempo. Tiramos e acoplamos. Não se pode amputar sem um acoplamento conseguinte. Isso seria só decomposição. Tiramos pernas, cadeiras e amadas, nos acoplamos com o chão, com os braços, com as costas e as rodas. Pausamos. Respiramos. nos abraçamos e criamos um cardume de afetos, cheiros e pequenos movimentos] “sossego”.

Lidamos com variações contínuas: “cada meio é codificado [...], mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 103). Gestos, sons, deslizamentos, espasmos, etc., em sua efemeridade nos permitem transitar entre meios. Permitem-nos entrar em variações constantes, às vezes rápidas, tão rápidas que saem de toda disposição antes criada e nos deixam em desconforto quando nossas fragilidades não são cuidadas. *“Andante”*:

[Rodamos, deslizamos, caminhamos pelo espaço. Duplas se conformam. Bate no chão. Intensidade veloz, caminhante, empurra uma lentidão. Não, não. Para. Para. “Ela é muito

rápida!”. “Não posso trabalhar assim”. *Dois intensidades estabelecem uma distância]* Cadeirante.

No meio, no entre se vive as simbioses. A mutação que desfigura qualquer representação ou figuração pré-fabricada. No meio, o devir acontece, a desgraça se ressignifica e as operações de amputação se tornam potência de outros acoplamentos. Não é possível falar de subtração sem pensar nos possíveis acoplamentos afectivos e de composição.

g) Devir na amputação e o acoplamento com próteses: dois movimentos para a desierarquização dos sentidos no interior da dança das dessemelhanças.

Transitamos de meio a meio ou dentro do mesmo meio a partir de velocidades e não de formas. Velocidades que convocam uma operação entendida em dois movimentos: “movimento de amputação [...] já recoberto por [...] outro movimento, que faz nascer e proliferar algo de inesperado, como uma prótese [...]” (DELEUZE, 2010, p. 29). Amputação e próteses materializam estes devires minoritários da dança.

A desgraça é vista como primeira amputação. Ela nos lembra da intensidade do esgotamento, a impossibilidade da escolha física, intelectual, estética. A desgraça como movimento de amputação e o encontro com algumas práticas da dança contemporânea ocidental como proliferação inesperada de diversas próteses.

A amputação dos elementos físicos e discursivos da representação do conflito, o abandono dos polos claramente identificados é o segundo movimento de amputação em nossos casos. Nesse movimento, nosso trabalho é desfigurar as funções estéticas dadas aos corpos “normais” e as funções estéticas dadas aos corpos “patológicos”; quebrar com os padrões relacionais entre corpos não semelhantes, considerando nossas vulnerabilidades; criar estéticas menores e intensas na dança, que incomodem os gostos burgueses e não tenha princípio ou fim: intensas, rápidas, lentas, no meio, nas simbioses. Porque na *simbiose se faz matilha*, *criam-se* manadas, não mais por linhagens, mas sim por alianças contagiosas, pela criação de próteses – humanas e não humanas – entre amputações atuais e processos de amputação em curso.

O que dizer do devir nesse processo? Essa investigação assume a noção de devir como processo de desidentificação com as representações do corpo humanizado, como sistemas orgânicos normais-saudáveis ou deficientes-doentes. Representações ou figurações criadas em função da definição e hierarquização dos sentidos na dança. Nosso trabalho entende o devir como múltiplas simbioses estéticas que tornam as singularidades em jogo, seres de sensação.

Seres que convidam ao questionamento da hierarquização dos sentidos, ao serviço de determinadas funções, atraindo, como o carrapato é atraído pelo mamífero, outras relações sensitivas e artificiais de compor: o cheiro, o calor, o tacto, as extensões metálicas de aço ou de alumínio, as diversidades físicas, intelectuais, etc.

Essa simbiose estética se materializa a partir da ruptura de limiares e da ativação das fugas que produz a “desgraça”. Uma catástrofe simbólica e estética, uma minoração que desestabiliza planos e figurações, convoca-nos a navegar no caos com criatividade e com sensibilidade, isto é, como a dança permite em sua expansão. O devir sensível *e menor* é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 229).

Os devires são práticos e singulares. Nunca são os mesmos nas práticas da dança. Eles transmutam em cada encontro, criam e recriam infinitos territórios sensíveis ao tempo que alteram os materiais– corpos–próteses– que os compõem.

Sabemos que não somos os únicos corpos a experimentar com a dança e a escuridão. Em outras danças de fronteira aliadas às obras estética e filosoficamente, como o Ankoku Butô (“dança das trevas”) de Hijikata, já criavam outras experiências sensíveis, desde os anos 50. Em nosso caso, devemos pensar, como Peretta, em uma “consistente fusão entre a dança e a “escuridão” da existência humana, na multiplicidade semântica que essa pode abarcar” (PERETTA, 2015, p. 50). Como “princípio” de criação, essa fusão contribui com a minoração de estéticas carregadas de humanismo, iluministas, belas ou agradáveis:

“Luz”: [Diversas intensidades e extensões – entre normais e patológicas – se dispersam pela sala de treinamento. Faz frio, é setembro em Bogotá e nos Andes, nessa época, se convive com o frio. BellaLuz⁴⁴, facilitadora da aula de dança, nos convida a fechar os olhos. “Acariciemos o espaço com nossos corpos sentindo a temperatura, as texturas, o ar”. Não nos vemos. Meu corpo procura uma fonte de calor, faz frio e não enxergo nada. Sem escolhas. A voz fratura a proposta inicial, cria uma variação. “acariciamos o espaço com todo nosso corpo, tentamos pegar as outras pessoas e não deixamos nos pegar por elas”. Caos, incerteza, tensão. Encontros e desencontros. Tentar fugir enquanto se está tentando pegar alguém. Como lidar com essa brincadeira na qual o corpo não vê ou o corpo que não pode correr? Cuidado, não vemos. Continuamos com os olhos fechados. Uma nova variação A voz propõe. Dois cardumes. Uma bifurcação sem identidades, anônimas na

⁴⁴ Diretora geral, bailarina, mestra e coreógrafa da Companhia Danza Común. Formada como bailarina de dança contemporânea no programa de formação oferecido pela companhia Danza Común e o Centre National de la Danse de Paris. Graduada em Literatura pela Universidade Nacional de Colombia. Com pós-graduação em Teatro e Artes Vivas, da mesma Universidade. http://concueros.com/sitio/team_member/lo-que-se-cocina-en-danza-2017/

escuridão, acoplando-se para gerar outro movimento Um dos cardumes pode ver, o outro, não. “Vamos mover nossos corpos ao ritmo dos sons. Escutar-sentir vibrações. Vozes, golpes no chão, assobios.” “De um extremo ao outro da sala” um cardume se movimenta escutando os sons produzidos pelo outro. Acoplamentos sonoros, intensivos, já não visuais. Como sentimos o ar, os odores, o chão o olhar do outro, como experimentamos aquela vulnerabilidade? Dançamos com os olhos vendados. Para alguém?⁴⁵] Trevas.

O meio, o medo e os acoplamentos. Encontros e desencontros. Cardumes. Chão e sons como próteses. Amputamos a luz e acoplados nas trevas. Mas o olhar pode ser amputado de outras formas. O olho e sua concepção discursivo-filosófica perde funcionalidade quando deixamos de procurar figurações ou fins aos quais chegar:

“Controle visual”: [É setembro e faz calor no Rio de Janeiro. Moira Braga⁴⁶ é a mestre desta vez. Pede, inicialmente, para fechar os olhos, começar a sentir nosso corpo, perceber como ele está nesse momento, mãos, pés, pernas, costas, relaxadas ou tensas? A voz introduz uma variável. Caminhamos, caminhamos pelo espaço. Estamos em uma sala da escola Angel Vianna. A carne que habito lembra-me que está quente, não como outros dias, mas quente. A voz dá uma nova instrução, com certa similitude com a anterior: “percorra pelo espaço com o olhar, mas não procure nada. Deixe que seus olhos cheguem aos objetos por acaso, que eles se cruzem”. Ela nos convida a não procurar, não pesquisar um fim no qual pousar nosso olhar. Tropeçar com o olhar. Quão difícil é amputar nosso olho funcional para criar outras relações com nosso corpo e o espaço? Como se habita e se cria nos tropeços e nas trevas?⁴⁷] Tropeços visuais.

Rizomatizamos nas variáveis da amputação da função orgânica ocular e estética “iluminista”. A visão como órgão e como metáfora de vigilância têm sido uma captura dos sistemas de pensamento e de criação de estéticas da modernidade. O olho de Deus passa ao olho do homem, do antropocentrismo patriarcal e capital que precisa controlar todos os corpos potencialmente úteis na produção e o consumo (HARAWAY, 1995, p. 323-338), no nosso caso, de estéticas.

⁴⁵ Diário de campo do dia 23 de setembro de 2017. Aula aberta e permanente de ConCuerpos a cargo da mestre e bailarina BellaLuz. Bogotá- Colômbia.

⁴⁶ Moira Braga é atriz, bailarina, jornalista, pesquisadora e consultora em acessibilidade comunicacional e artística. Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Faculdade da Cidade, antiga UniverCidade. É técnica em Recuperação Motora e Terapia através da Dança, pela Faculdade Angel Vianna, com Pós-graduação no curso Corpo, Diferenças e Educação, pela faculdade Angel Vianna. Foi Aluna convidada do curso Análise Sistêmica do Gesto Expressivo do programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Moira Braga perdeu a visão quando e ainda era pequena, em decorrência de uma doença degenerativa na retina. <https://parciadeteatro.wixsite.com/parciadeteatro/moira-braga>. 20-11-2019.

⁴⁷ Diário de campo do dia 19 de setembro de 2019. Oficina “O que você vê? No marco do 11 Seminário Angel Vianna. Aula aberta e permanente de ConCuerpos a cargo da mestre e bailarina BellaLuz. Bogotá-Colômbia.

Portanto, disputamos o olhar, não como um universal dominante e imperativo, mas como olhares do minoritário que reconhecem a sua agência no movimento e acoplamento. Um olhar sem olho, uma visão expandida em uma desierarquização das partes do corpo capturado pelo discurso médico até alcançar autonomia em relação a este. Todos os olhares, com seus artefatos protésicos, incluídos os nossos, são sistemas perceptivos ativos que constroem consistências vitais e vulnerabilidades renovadas para criar (HARAWAY, 1995, p. 287). Nas palavras de Bia: [*“Senti uma angustia, uma insegurança, mas uma possibilidade de confiar” Bia, 2019*⁴⁸]

O minorar de nossos corpos na dança, nossas amputações também consistem em cortar ou obstaculizar os fluxos da normalidade e da funcionalidade. As vendas nos olhos e os estímulos vocais para mudar a direção do exercício são obstáculos para encarnar as variações contínuas e de fuga, a partir das quais desejamos compor. Incomodar-nos faz parte do minorar.

Outro aspecto que nos interessa no devir são as suas variações. Por exemplo, o devir no uivo. A voz enquanto estrutura linguística constante dirige, comanda e se instaura como um marcador de poder que sustenta as relações diplomáticas, lógicas e ordenadas do humano. Ela é colocada em xeque quando se amputa sua prevalência, seja pela impossibilidade estrutural (muscular) de reproduzi-la, seja pela desnecessidade da resposta. Se se amputa uma função ou figuração só resta a invenção de novas formas de criação. A língua na nossa dança gagueja, perturba a pronúncia racional; é controlada e possui ideias claras. As línguas, seja o espanhol ou o português nos nossos casos – línguas coloniais impostas pela violência (constante e legalizada) –, são deformadas, desfiguradas e desobedecidas por nossas falhas musculares, nossas desgraças encarnadas e potentes no encontro.

“Estruturas linguísticas”: [A voz dá uma indicação, queremos devir algo não humano enquanto fazemos uso da sua fonética. A direção convida a pensar na coluna como um tubo pelo qual circula o ar, uuu seria o tom baixo, iii atingiria o tom mais alto. Fluxo uuu.ooo.aaa.eee.aaa.eee.iii, fluxo melódico, um ritmo quase estruturado. No entanto, o ar nem sempre circula fluidamente, nosso tubo nem sempre é uma reta, o ar nem sempre cria melodia. Gaguejar, ficar sem ar, não saber respirar, não poder respirar, cria outros sons. Sons roncós, sons intermitentes a-a-a. Sons para o chão, sons baixos, muito, ainda que desejem atingir uma I. A voz dá uma variável, o fonema se acopla. Ra-re-ri-ro-ru ou ma-me-

⁴⁸ Palavras de Bia, participante do espaço de criação do Teatro Cacilda Becker, depois de uma aula experimental na qual se vendaram os olhos e se convidara à improvisação. 20 de maio de 2019, Rio de Janeiro-Brasil.

mi-mo-mu. Variamos de intensidades, de novo o fluxo se corta. Fluxo de novo, maaaaa-mooooo, corte. Respira. Muuu-re-re. A sala se satura de sons descoordenados e incômodos, para quem gosta da clareza, por sua barulhenta mistura. Desafinação. Salivações. L, M, R. variáveis adjuntas. Espasmos sonoros entre extensões. Espasmos sonoros como pontes entre meios. Meios ativados. As vozes convocam um trem “si, fu, pa”. Começa devagar, “Si. Fu. Pa.”, aumenta o nível,” si, fu, pa” sua velocidade é incontrolável “sifupasifupasifupa”. Fechamos com um grito AAAAAAA⁴⁹]. AAAaaaa.Eee.Maaa.Oooooo.Iii.Muuu.

As línguas colônias *estáveis* são sabotadas por nossas desgraças musculares ou motrizes, por nosso tubo disforme e por nossa falta de ar. Sabotadas pelos sons e suas estéticas arrítmicas e incômodas, mas vibrantes ao dançar. Mergulhar nesses sons materializa uma variável de minoração das estruturas linguísticas diretivas e cria outras experiências sensíveis. Mas não é a única variação permitida. O silêncio, quando imperceptível, também minora:

Pausa / Escoliose. No chão, não posso mais que voltar à minha postura fetal, o braço não me deixa continuar o fluxo que demanda o exercício. A coluna ondulada, quebrada para a retitude médica, me lembra que a dor também é companheira de vida, com ela é possível criar deformações musculares, esteticamente potentes e extensivas.

A coluna e sua deformação nos conectam com a dor; dores insistentes ou intermitentes, físicas ou significadas pelas culturas e materializadas em nossos corpos. Uma dor que não nos leva só a sofrer resignadamente, porque como dizem alguns movimentos de comunidades negras na Colômbia: “resistir não é aguentar”. Viver e entender nossas dores visíveis e invisíveis nos permitem tirar delas as formas preestabelecidas dos “como se deve viver”; retirar todas as culpas com as quais carregamos por não ser seres “saudáveis” e “auto superados”, eliminar as submissões por habitar a desgraça da qual se alimenta o modelo. Sentir e habitar as dores permitem outras relações com as intensidades externas e as internas; entregar-nos à vulnerabilidade e nos encontrar com as outras: respirar e criar. Coletivizar as dores e dançá-las são a potência de nossas desgraças. Grandes rizomas começam assim.

Sobre o devir no silêncio:

“Sons”: [A sala se inunda das falas emocionadas das parceiras, do barulho dos carros na rua e das instruções da mestra, além da luz que entra pelas portas de vidro de Danza Común. Ainda assim o corpo surdo não é atingido, com respeito a estes sons. Temos que nos comunicar por telepatia, embora poucas saibam a língua de sinais, que nos permite

⁴⁹ Anotações diário de campo dos dias 06, 14, 19, 20, 27 de março e 3 de junho de 2019. Espaço de criação do Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro- Brasil.

comunicar com ele e reconfigurar nossa forma de estabelecer diálogos. Mas a telepatia funciona. “Em frente uma da outra: só com os olhos ou o tato (não conseguimos enxergar), transmitimos a nossas companheiras o movimento que temos na cabeça, no coração, nas veias e aquela ou aquele que recebe expressa essa recepção com o movimento do seu corpo”. No silêncio. O espasmo. A dificuldade de olhar ao outro, “assim parece difícil fazer contato”. O gesto começa a emergir. Gesto treme. Gesto vibra. E o tato estabelece outras sensibilidades. O movimento surge com o toque e o olhar, o silêncio linguístico permite outras composições e velocidades. Lentas mais do que rápidas, dispomo-nos a compor um rizoma que dança, que se desprende das inseguranças e prescinde da palavra por esta vez. O gesto, o toque, presentes que surgem ao desfigurar a forma em que os oferecemos e os recebemos. Estamos juntas, tentamos não hierarquizar nossas presenças, não impor, embora o risco sempre exista, tentamos criar outras estéticas e outras éticas de composição, e a Telepatia parece uma fuga.^{50]} Sinais-gestos.

Nossas desgraças, silêncios, olhares, toques e telepatias nos acercam a outras estéticas rizomáticas e experimentais. No entanto, quanto de humano ainda habita esses contatos, esses rizomas? Humano como maior; humano como funcional; humano como o modelo a atingir. A mobilidade parece o privilégio dos corpos humanos e eficientes. Mas nos perguntamos se essa mobilidade não está já capturada pelos possíveis arquitetônicos e as extensões médicas pertencentes ao mercado? Acoplamentos rodantes:

“Andantes”: [Corpos acoplados dançam. Cadeiras de rodas se juntando a carnes brandas e por vezes cansadas, mas fortes no acoplamento. Cadeiras-roda-carne que se movimentam na sala de dança desta vez, mas sabemos que a rua também é aliada. Saliva, suores, fedores inundam o espaço, perturbam, mas percebemos que sentir nossos fluidos, compartilhá-los nos acercam mais do que qualquer dogma de amor ao próximo incentivado pelas neo-evangelizações. Nesse encontro, alguns “braços”, “pernas”, “joelhos”, “crânios” com todo tipo de extensões, desde titânio até metal, se entregam ao corpo enunciado chão para compor a massa disforme que o compõe: próteses, tecidos moles e fluidos. É o espasmo incontrolável que corta o movimento harmônico dos membros superiores, não se pode conter a força, não se pode conter intensidade do movimento, não se pode conter a saliva que desce por nossas cabeças. Já não nos desesperamos pelo rosto, o bom rosto. Rodamos com nossas extensões. Circulamos, circulamos, circulamos. Para. As linhas retas não nos convocam, não

⁵⁰Notas do diário de campo do dia 05 de outubro de 2017. Aula da Companhia ConCuerpos a cargo da maestra Romany Dear. Bogotá-Colômbia.

nos seduzem por um momento. De repente um movimento perpendicular de um membro carnoso nos intercepta. Freamos. Bate forte o ar no nosso corpo. Respiramos] Cadeirantes.

E o chão?

“As alturas”: [Desejamos trabalhar no chão. O chão da sala de dança permite a mobilidade do corpo extensivo sem membros inferiores que o sustentam. Ele não pode circular no espaço se não tem acoplamentos além do chão; braços, costas, bundas, se unem à sua carne. Deslizamos nossos acoplamentos, nossas novas figuras ou novos esforços rizomáticos e extensivos. Ela quer se acoplar só com chão e meu peso. Sinto sua carne, branda e frágil, ela parece de porcelana e quer meu peso como acoplamento. Ela se deixa habitar por ele, a gravidade nos empurra ao centro da terra. Compomos juntas uma simbiose gravitária.] *A terra-madeira-chão.*

Esgota-se a possibilidade da função das pernas que conhece a anatomia ocidental, a anatomia muito humana. Nossas desgraças permitem outras extensões, o chão compõe conosco; ele e nós até deixar de serem figurações opostas e rivais.

A dança nos convoca, *entre* corpos “ímpares” (TAQUECHEL, 2015). Decidimos chamar de “danças das dessemelhanças”. Ela apresenta-se para nós como ininterruptas variáveis de fugas enunciadas como devires minoritários. As fugas não são escolhas, essa é uma de nossas poucas certezas hoje. Elas surgem num esgotamento das possibilidades de atingir modelos preestabelecidos. Dizemos: não é possível atingir o modelo porque o modelo não foi criado para ser alcançado pelos e pelas “condenados/as” desta terra.⁵¹ Ele foi criado a partir destes, e esses condenados/as se impõem enquanto têm uma figuração que contrapõe ao modelo; uma figuração que lhe dá visibilidade como rival. É o esgotamento dos possíveis com o qual nascemos: é a desgraça. Desgraça que é nossa primeira e vital queda. Em princípio, desgraça figurada, evangelizada e moralizada que combatemos com a dança e damos outro sentido.

“Só na desgraça nos tornamos menores”. No entanto, não basta para nós essa primeira queda. Reconhecemos a disputa pela criação de desejos atual. Não ignoramos os séculos de colonialidade e suas hierarquizações, suas atualizações neocoloniais e neopentecostais; essas que atualizam a imagem do bom cidadão, do corpo em graça, do corpo próspero e abundante, normalizado como branco, belo, racional e funcional ou do corpo dócil e impotente. A desgraça cristalizada como forma de humanizar e normalizar os corpos desgraçados.

⁵¹ Noção desenvolvida pela feminista e intelectual descolonial, Yuderkys Espinosa Moñoso, na palestra *La astucia de las condenadas: hipersexualización y agencia de los cuerpos negros en el caribe*, no lançamento de *Fórum mulheres*, da UFRJ, dia 21 de novembro de 2019.

Não acreditamos que a dança seja uma prática passiva e ingênua. Consideramo-la como agência, seja de potência ou de complacência dentro dos contextos nos quais ela se desenvolve. Não dizemos que ela escolhe sua bandeira, nem que ela cria uma, a sua, não é um partido nem pretende criar um. Especificamente a dança que nos convoca, manifestada em dois processos específicos, latino-americanos geograficamente, mas nutridos e expandidos afetivamente por outros processos do mundo, lembra-nos que os processos de desidentificação são possíveis. Não ficar nos polos opostos e rivais, mas se permitir habitar nos meios, no *entre*.

O *entre* tem em si a força do não humano, entendido, desde os feminismos descoloniais, como o corpo sem utilidade à organização dos invasores, os quais instauraram a raça, as castas, o gênero (LUGONES, 2014, p. 57-73). O *entre*, na dança, tem a potência do inumano porque nele os corpos-materiais, como objetos de composição, não mais se tecem como híbridos. Mas também nos *entres* se correm perigos de cristalização quando não se questionam as identidades racionalmente estruturadas, quando as figurações de corpos deficientes e normais ficam intactas nas composições de dança.

Enquanto recriamos estéticas e dançamos nos *entres*, temos presente a importância de viver ou sobreviver num mundo criado para os agraciados. Por isso, entendemos as lutas pelo reconhecimento, ainda que também procuremos o imperceptível, o invisível. Sabemos que outras variáveis devem ser lidas e aprofundadas nos processos de dança entre dessemelhanças: classe, gênero, raça, etc.; são invenções, mas que se materializam em nossos músculos-tecidos brandos e acoplados. Deixaremos essa tarefa mais longa para a próxima fase desta pesquisa.

Com isso, objetivamos dizer que a estratégia não implica cristalização identitária, e dar conta da materialidade dos corpos acoplados que dançam é importante na medida em que entendemos quais são os privilégios e as desvantagens que geram poderes autorizados nos processos artísticos da dança. “Cada multiplicidade é simbiótica e reúne em seu devir animais, vegetais, microrganismos, partículas loucas, toda uma galáxia.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 28). Toda uma galáxia de dessemelhanças que em sua inutilidade para os sistemas de subordinação continuam contagiando o mundo que habitamos; criando outros corpos, sejam estes individuações ou matilhas, como uma consistência tecida por relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, de instabilidade sempre variável. Uma consistência que fratura com uma linha, nessa dinâmica relacional, os roteiros bem intencionados de um fazer artístico na dança.

Portanto, reiteramos que, como no capítulo primeiro, a massa disforme, cuidadosa, incomodada e desestabilizadora que habitamos e nos habita, existe como “longitude e latitude, um conjunto de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, um conjunto de afectos não subjetivados” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 42). Que não está isenta de criar modelos e ao mesmo tempo de se recriar no processo de desintegração do(s) eu(s), de nós. Nossa prática habita a contradição e nela está sua desgraça criadora. Não mais normais, não mais deficientes. Como continuar criando monstros disformes que toquem, excitem, acelerem as sensibilidades dos corpos que encontra no seu caminho? Como continuar a expansão deste vírus de forma cuidadosa, mas não paternalista?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta central que dirigiu este trabalho se questionava pela existência de corpos e estéticas do minoritário na dança contemporânea. Neste trabalho fizemos referência às estruturas e experiências sensíveis que dialogam e questionam as noções de leveza, de fluidez, de virtuosidade, de utilidade e beleza, produzidas nos espaços institucionalizados e expandidos da dança contemporânea.

Com esse questionamento nos acercamos a diversas noções ou conceptualizações do chamado corpo. Essas noções foram desenvolvidas na academia formal e nos seus limiares: especialmente nos movimentos feministas e suas produções independentes, e influenciaram a elaboração de conceptualizações de corpos menores. Corpos sexualizados binariamente, generificados, profanos, de fronteira, habitantes dos limiares, impuros, multiplicados e individualizados.

No entanto, escolhemos tratar da definição de corpo proposta por Deleuze e Guattari, influenciados pelas contribuições de Espinosa. Na sua conceptualização, eles nos propuseram a ideia de corpos anônimos, não identificáveis, ainda que habitassem sempre na beira das identidades. Corpos intensivos que a partir da dimensão de movimento e repouso (longitude) intensificam ou diminuem sua capacidade de afetar e serem afetados (latitude). Corpos como materiais e elementos que se afetam, seja para se comporem o decomporem, seja pela aceleração e lentidão com as quais se relacionam.

Essa noção de corpo nos ajudou em nossa proposta de reformular as representações da corporeidade. Ela não mais gravitava em torno daqueles corpos e estéticas colocados/as como produtos-figurações, dos quais se desconheciam ou se ignoravam seu processo de produção, seja no exterior ou no interior da dança ocidental. O foco se dirigiu às relações que esses corpos estabeleciam com os contextos e com os discursos socioculturais dos países ocidentais ou ocidentalizados: nos espaços institucionalizados de treinamento ou de composição, onde eles se encontram para dançar.

Dessa maneira, chamou-nos a atenção o fato de que a dança institucionalizada fosse o cenário mediador das relações em questão. Sobretudo quando Deleuze definiu a instituição como um dos meios principais de codificação nas sociedades modernas. A instituição era entendida como uma atividade social constitutiva de modelos, a partir dos quais se conseguia construir um sistema organizado que controlasse os movimentos intensivos (tendências, desejos, necessidades) dos corpos. Através dessa organização sustentada em um modelo que controla as formas de satisfação dos corpos, estes se tornavam sujeitos que previam e

projetavam boas ou más maneiras de se movimentarem. Ou seja, por meio das representações de opostos, produzidas por um modelo (exógeno-endógeno), que a instituição na dança e com suas linhagens se organizaram.

O saber, o prever e o dançar da forma eram, implicitamente, o que definiam a instituição. Ou, nas palavras de Deleuze, a instituição referia-se a um fato maioritário. Fato maioritário que reconhecemos como desprendimento do sistema de pensamento idealista platônico.

Assim, traçou-se a ponte com a abordagem e a crítica que Deleuze realizou da teoria das Ideias de Platão. Teoria que fundamentava a criação de ideias abstratas que constroem modelos do maioritário, não como uma quantidade, mas como um padrão. Como um sistema padronizante que cria e sustenta a ideia do modelo, das linhagens e das cópias que nele são geradas.

Desta maneira, a partir destes três elementos: modelo (padrão), linhagens e cópias (más ou boas) e juntamente com a história da dança ocidental documentada e abordada neste trabalho⁵², conseguimos construir as seguintes proposições: 1) de que a dança ocidental, inclusive a dança contemporânea “inclusiva” ou dança entre corpos não normativos, encontrava-se inscrita em uma linhagem caracterizada, desde a Grécia antiga, pela constituição das práticas de movimento em instituições que atravessavam e representavam discursos do maior; 2) de que a dança contemporânea entre corpos não normativos estivesse longe da história da Grécia, distante do balé clássico. Na verdade, elas estão conectadas por uma linhagem que cria escolas-instituição, a partir da assimilação dos discursos exógenos acerca do corpo humano. Mas também pelos afectos do corpo, graças à sua capacidade de produção de seus próprios modelos, com base em sequências de movimentos, de criação de técnicas, de elaboração de discursos e de consolidação de estéticas que criam corpos identificáveis, identitários e opostos.

Assim, pareceu-nos que essa linhagem precisava da instituição para existir diferenciando-se de outras linhagens (outros discursos estéticos), criando as suas com suas próprias estruturas hierárquicas. Elas sustentavam-se em modelos próprios e criavam as

⁵² Instituições e relações pesquisadas e documentadas, de maneira geral, em três textos aos quais tivemos acesso: *Historia da dança no ocidental* de Paul Bourcier e *A dança possível: as ligações do corpo numa cena* de Rosa Primo. E de maneira particular, da dança contemporânea inclusiva ou integrada, em alguns documentos textuais: uma tese de doutorado *El Cuerpo Plural. Danza Integrada en la Inclusión. Una renovación de la mirada*, de Maria Luisa Brugarolas Alarcon; O livro *Cuerpos potentes: prácticas y reflexiones sobre el encuentro en la danza inclusiva*, facilitado pela companhia de dança ConCuerpos da Colômbia. Depois de explicitar as fontes mais nutritivas para este trabalho, tem sentido explicitar que esta pesquisa se inscreve no sesgo ligado à leitura que estas produções acadêmicas.

avaliações necessárias para caracterizar as más cópias que reafirmavam e sustentavam a existência das boas cópias.

Neste marco, percebemos que a dança contemporânea “inclusiva” ou “integrada”, corria o risco de assimilar os discursos exógenos, tais como o capacitismo, mas também de produzir discursos com suas próprias modelações, suas próprias diferenciações e hierarquizações.

Os casos estudados em dois períodos de tempo distintos e duas territorializações distantes entre si, ao nosso ver, ajudaram a identificar lógicas sociais e culturais, podendo-se dizer universalizadas sob a ideia do maior, que os subordinaram a certas ordens. Ou seja, as companhias nos ajudaram a reconhecer lógicas que tendiam a modelar e a identificar seus corpos coletivos e suas práticas através de categorias que as negavam como processos de criação de estéticas, diminuindo-as, por exemplo, a práticas terapêuticas. Com isso, submetiam esses corpos aos tratos paternalistas e infantilizados, que subvalorizavam as composições e estéticas nas quais nossa pesquisa apostou.

Em síntese, concluímos nessa pesquisa que para um modelo sempre haverá uma reversão, que para uma linhagem sempre haverá uma impureza. Aprendemos também que os erros fazem parte dos planos, uma vez que os corpos que os compõem não perdem sua capacidade de afectar e de se deixar afetar pelas velocidades e intensidades dos outros. O corpo da dança, poroso e maleável, criou, assim, rupturas nas suas linhagens, fissuras que se tornaram meios e entres que facilitam o movimento do corpo na dança.

Demonstramos, por meio de relatos práticos de experiências de campo, dois processos localizados geograficamente em duas cidades muito particulares, Bogotá e Rio de Janeiro, cujas complexidades serviram de base para elucidação do jogo entre assimilação e reversão, entre institucionalização e descentralização. Esses projetos nos apresentaram uma filosofia e uma ética prática que se permitiu pensar em dessemelhanças e figuras disfuncionais antes de qualquer ordem pré-estabelecida.

Além disso, eles ajudaram a entender que o corpo da filosofia da diferença está encarnada em devires minoritários, em corpos-materiais ou objetos, que criam planos de composição, planos como seres de sensações que não podem ser contidos pelas instituições. Ajudou-nos a entender a contradição como uma constante nos processos artísticos em disputa de novas estéticas. Pois, ao mesmo tempo que os processos falavam de uma criação autêntica, encontravam marcados pela insistência de instituições criadoras de representações, como forças neoliberais e conservadoras, que garantiam ou tiravam a vida e as forças dessa criação. Nesse sentido, o ato de habitar entre a mutação da mutação e a ameaça de ser eliminado pela

maquinaria produtora de modelos estéticos, na dança ou em qualquer arte do corpo, geravam paradoxos e questionamentos éticos e políticos.

No entanto, nossa pesquisa aponta para a necessidade de continuarmos brincando, “seriamente”, com práticas que revertam o platonismo idealista atualizado. Continuarmos desnaturalizando as cristalizações, consideradas inquestionáveis, para assim, talvez, desfuncionalizarmos e desfigurarmos as representações impostas e reproduzidas por e para nós.

Portanto, já que a pergunta foi o combustível que nos motivou a escrever esse trabalho, nada mais justo do que concluir com mais perguntas que ainda nos inquietam e ficaram abertas ou fora da nossa proposta. Como aprofundar sobre a noção de estruturas, próteses como matérias de composição na dança reafirmando uma ética do cuidado não humana? Como falar de desumanização na dança sem desconhecer as violências que têm se exercido (institucionalmente) sobre singularidades sinaladas sob esta categoria por a raça, classe, sexo, gênero? Que tem a ver a desdomesticação dos sentidos nesta desumanização na dança? Pode a noção de nomadismo aliar-se a nossa ideia de des-identificação humana na dança? Diante disso, quais estratégias de sentidos e alianças permitem materializar práticas criadoras de est-éticas nômades na dança? O que tem a ver o nomadismo com a dança? Como entender o nomadismo na dança? O que tem a ver a dança como a noção de máquina de guerra? Dança, nomadismo e máquinas de guerra para pensar uma prática que disputa o plano metafísico de composição de estéticas? Resta-nos agora tentar respondê-las ao longo de nosso percurso futuro de investigação.

REFERÊNCIAS

- AMAYA, D. *Clase permanente de danza inclusiva*. Bogotá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PF-4Fl4Xsso>. Acesso em: 12 jun. 2019.
- ARAÚJO, H. F. Uma filosofia da percepção em Platão. *Archai*, n. 13, jul/dez, p. 109-114, 2014.
- BARBOSA, M. T. Pintar e pensar as forças: a criação em pintura e em filosofia segundo Deleuze. *Viso: Cadernos de estética aplicada*. São Paulo, v. 8, n. 15 p. 80-99, 2014.
- BARDET, M. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. Tradução de Regina Shöpke, Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BORGES, H. A poética do corpo: uma leitura do trabalho de Angel Vianna. *Performatus*, Inhuma, ano 2, n. 7, p. 1-17, nov. 2013. Disponível em: <<http://performatus.net/estudos/angel-vianna/>>. Acesso em: 11 nov. 2019.
- BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAIDOTTI, R. Transplantes: transponer la naturaleza. In: BRAIDOTTI, R. *Transposições: Sobre la ética nómade*. Barcelona: Gedida, S.A, 2009, p. 139-200.
- BRUGAROLAS, M. L. *El cuerpo plural*. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada. 2015. 751f. Tese (Programa de Doctorado en arte: artes visuales e intermedia) – Departamento de escultura, Facultat de Belles Arts Sant Carles, Univerditat Politècnica de Valencia, Valencia, 2015.
- CCLULP2008. *Cláudio Ulpiano-Sobre a estética da existência*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5AcXIOUbsd8>. Acesso em: 07 dez. 2019.
- CONCUERPOS et al. *Incluyendo al cuerpo*. Cartilla para el trabajo con niños y niñas diversos a través de la danza contemporánea integrada. Bogotá: Publicación de ConCuerpos, financiada por la Fundación Mi Sangre, 2011.
- CONCUERPOS. Danzando en la diversidad: reflexiones sobre la inclusión y pertinencia de la diversidad en la educación dancística y artística. *Praxis Pedagógica*. Bogotá, v. 16, n. 18, p. 27-51, 2018.
- COOPER, A. Mining the Dancefield: Feminist Theory and Contemporary Dance. In: COOPER, A. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middletown: Wesleyan University, 1997.
- _____. Moving Across Difference: Dance and Disability. In: COOPER, A. *Choreographing Difference: The body and identity in Contemporary Dance*. Middletown: Wesleyan University Press 1997. p. 56-92.

DELEUZE, G. *A ilha deserta: e outros textos (1953-1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Aurélio Guerra. et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 259-272.

_____. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O Esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia II*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. et al. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 3.

_____. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia II*. Tradução Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 4.

_____. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. São Paulo, USP. Entrevista: Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Acesso 17 nov. 2019.

DIAS, A. *Por uma genealogia do capacitismo: da eugenia estatal a narrativa capacitista social*. In: Simpósio Internacional de Estudos sobre a Deficiência. Anais São Paulo: USP, 2013, p. 1-14.

JOFF, J.; CHRISTIANSE, S.; ALESSI, A. *Common Ground: Dance and Disability*. Eugene, Oregon: Joint Forces Dance Company, 1990. Disponível em: <<https://video-alexanderstreet-com.ezproxy.unal.edu.co/watch/common-ground-dance-and-disability>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha: revista de Antropologia*, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.

LUGONES, M. Colonialidad y Género. In: ESPINOSA, Y.; CORREAL, D.; MUNOZ, K. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014, p. 57-63.

MACHADO, R. O nascimento da representação. In: MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 39-56.

OCHOA, L. et al. *Cuerpos Potentes: prácticas y reflexiones sobre el encuentro en la danza inclusiva*. In: 4ª BIENAL INTERNACIONAL DE DANZA DE CALI. Ministerio de Cultura de Colombia. Cali 2018.

_____. A. Danza integrada: entre el desenfoque y el zoom. *La Tadeo*. Bogotá, n. 77, abr. p. 102-110, 2012.

PENAGOS, A. *ConCuerpos*: danza integrada. *Iletrada*, Bogotá, não paginado, 2014. Disponível em: <<http://letrada.co/post/paraguero/181/concuerpos-danza-integrada>>. Acesso: 18 nov. 2019.

PERETTA, É. *O soldado nu*: raízes da dança butô. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLATÃO. Educación y virtude. In: PLATÃO. *Diálogos VIII: Leyes* (Libros I-VI). Madrid: Editorial Gredos, 1999, p. 241-287.

PRIMO, R. *A dança possível*: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

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

SALVADOR, G. D. *O Corpo Mitológico na Dança*: Quando o Mito Atravessa o Corpo. 2014. 191f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SIBERTIN-BLAC, G. *Deleuze et les minorités*: quelle « politique » ? », *Cités* (n° 40), p. 39-57. Disponível em: DOI 10.3917/cite.040.0039.URL <https://www.cairn.info/revue-cites-2009-4-page-39.htm>. Acesso em: 02 nov. 2018.

SILVA, C. S. *Corpo e pensamento*: Alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

_____. Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não representativas em Bacon e Deleuze. *DoisPontos*. Curitiba, São Carlos, v. 11, n. 1, p. 145-166, 2014.

TAQUECHEL, T. Entrevista I [04 de dez. 2019] Entrevistadora: QUIMBAY, Laura, 2019, arquivo mp3 (73 min).

TV BRASIL. *Programa Especial-Pulsar Companhia de Dança Contemporânea*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4kw5J5hHnw&t=35s>. Acesso em: 11 nov. 2019.

VIANNA, Klauss. *A dança*. Summus. 3. ed. São Paulo, 2005.