

**FERNANDA RAQUEL
CHRISTINE GREINER**

EXERCÍCIOS POLÍTICOS DE IMAGINAÇÃO – CORPORALIDADES NA CENA BRASILEIRA

RESUMO >

Alguns exemplos artísticos são como documentos que convidam a meditar sobre modos de existir, de conviver e de refletir sobre questões culturais. A partir da análise de duas experiências, de dança e de teatro, desenvolvemos uma argumentação acerca de corporalidades da cena brasileira que afirmam sua potência política. Ao exercitar suas singularidades, perturbam os significados de estar junto e tornam visível a instabilidade dos encontros.

*Palavras-chave:
corpo; política; arte.*

Fernanda Raquel¹ e Christine Greiner²



¹ Mestre e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Atriz formada pela EAD (Escola de Arte Dramática da USP) e bacharel em Ciências Sociais pela Unicamp. Bolsista Fapesp.

² Professora livre-docente no curso de Artes do Corpo e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

Um dos binarismos mais solidificados em nossos hábitos cognitivos é a linha que divide o mundo entre Norte e Sul, onde o Norte representaria o que é bom e o Sul o que não vale a pena. O autor português Boaventura de Sousa Santos (2007) argumenta que esta separação é resultante do pensamento abissal, ou seja, o pensamento ocidental que tende a jogar no abismo tudo que não é produzido por ele mesmo, criando zonas cartográficas de invisibilidade. Ele nos convoca a desenvolver epistemologias do sul, de forma a reverter essa desqualificação a que sempre somos submetidos quando os valores ditos universais são os que regem as categorias de validade.

A dança e o teatro não são imunes a esta tendência. Em tempos neoliberais, quando as relações de poder se aprofundam, a noção de “encontro” é cada vez mais complexa, mesmo entre artistas. Este artigo escolhe duas experiências cênicas que nascem de diferentes contextos no Brasil, mas têm algo em comum. Para criar uma aproximação com as singularidades de cada uma dessas experiências, propomos uma discussão acerca da centralidade do corpo que emerge quando o desejo é o de multiplicar as perspectivas, desmoldurar e não formatar.

Os encontros entre os corpos no trabalho de dança de Lia Rodrigues (RJ) e no trabalho de teatro do grupo Espanca! (MG) são como imagens de plasticidade que fazem tocar a diferença. E isso não quer dizer que não haja tensionamento, mas que justamente na tensão é que se encontra a potência de deixar aparecer o movimento do outro, a voz da alteridade, permitir a existência do espaço-entre. Não o espaço que separa, mas aquele que faz encontrar.

O corpo não aceita as oposições binárias. Desmonta qualquer tentativa de dicotomia. É assim que ele funciona, e é importante sabê-lo para estudar todas as instâncias que o atravessam. “A ideia, em suma, de que o real foge por todos os buracos da malha, sempre demasiadamente larga, das redes binárias da razão” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 17).

O corpo também é produtor de conhecimento e não reconhece demarcações territoriais, sem distinguir instâncias apartadas de dentro e fora. Por isso, entra em cena de maneira contundente quando a questão fundamental é problematizar tudo que se encontra previamente definido e classificado. Os trabalhos colocados em pauta neste artigo estão sintonizados com este processo e o que fazem é explicitar “as possibilidades, o que ainda está por vir, o quase, o entre – esse espaço intervalar que pode produzir outros modos de organização do pensamento (...)” (RAQUEL, 2011, p. 32). Corpos que ativam também redes de resistência política porque se excedem e não aceitam medidas de controle, questionam as normas e os lugares a que estariam destinados.

>Pororoca ou *redesenhando margens*

A Lia Rodrigues Companhia de Dança foi fundada em 1990, na cidade do Rio de Janeiro, e tornou-se referência importante do que se chama dança contemporânea no Brasil. Com inúmeras apresentações em diferentes lugares do mundo em sua trajetória, desde 2004 a sede da companhia está instalada no Complexo da Maré ³, onde além de desenvolver suas atividades, como aulas, ensaios e trabalho de pesquisa e criação, oferece cursos regulares de dança à comunidade, além da realização de apresentações gratuitas de espetáculos seus e também de convidados. Em 2009, graças à parceria com a Associação Redes de Desenvolvimento da Maré ⁴, foi aberto o Centro de Artes da Maré, que abriga a sede da companhia, um ponto de cultura, uma escola livre de dança e um espaço para exibição de filmes. As várias atividades promovidas pelo Centro de Artes têm o intuito de fomentar espaços de debate e sensibilização em relação à arte contemporânea, descentralizando ações artísticas na cidade, num trabalho de formação de artistas e de plateia.

Este projeto teve forte impacto nos processos de criação da Lia Rodrigues Companhia de Dança, não só porque alguns de seus dançarinos foram formados pela Escola de Dança da Maré, como também esse outro modo de viver do ambiente onde está localizada a sede do grupo, passou a contaminar os modos de criação. Assim como o espaço nas construções da Favela da Maré é diminuto – quartos, salas e cozinhas estão muito mais próximos do que a hierarquia entre cômodos e a defesa da individualidade da arquitetura burguesa gostaria –, as pessoas também precisam aprender a viver muito próximas, passarem espremidas por vielas, conviverem com as diferenças, compartilhar o espaço comum da rua que acaba sendo extensão das próprias casas. Aliás, a relação entre público e privado ganha outros contornos neste contexto. Assim também os dançarinos de Lia Rodrigues descobrem outras maneiras de se moverem juntos.

³ Um conglomerado de pequenos bairros na Zona Norte do Rio de Janeiro, próximos à Avenida Brasil, onde se concentra um agrupamento de várias favelas, somando mais de 130 mil habitantes.

⁴ Para maiores informações sobre esta instituição de sociedade civil: <http://redesdamare.org.br/>

Pororoça (2009), centro de nossa análise aqui, foi o primeiro espetáculo da trilogia sobre a água, composto também por Piracema (2010) e Pindorama (2013) – todos com títulos em palavras de origem tupi – criado para comemorar os 20 anos da companhia. Pororoça é o nome que se dá ao encontro das correntes das águas do mar e do rio em alguns lugares do Norte do Brasil, formando grandes ondas, que chegam a destruir árvores e redesenhar margens, provocando grande barulho antes de estabelecer a calma entre as águas. A violência do encontro e a acomodação às novas condições não deixa de ser uma boa metáfora à própria situação da companhia, que se deslocou para um novo local e foi descobrindo novos modos de existir junto e produzir dança.

Em Pororoça são onze dançarinos em cena, corpos muito diferentes, que se movem juntos quase o tempo todo. Mas eles não formam uma massa homogênea, cada um tem sua singularidade. A diferença e a singularidade, dos corpos e dos movimentos, estão em questão todo o tempo. Fundamental é a ausência de trilha sonora externa à própria sonoridade produzida pelos sons das respirações, dos encontros de um dançarino com o outro, com o chão. A ambientação sonora criada por esses ruídos constantes é entrecortada por pequenos pedaços de canções, algumas vezes reconhecíveis, outras não. O que importa é que são sempre sons

sendo produzidos coletivamente, se misturando numa mixagem orgânica. Sobre esse aspecto da criação, Lia Rodrigues comentou em entrevista⁵ que o ambiente já era tão barulhento, com muitos sons se misturando, que eles sentiram uma necessidade urgente de não acrescentar nada que viesse “de fora” – o fora já estava dentro, era só deixar ouvir.

No início do espetáculo, em um canto do palco, todos os dançarinos seguram um objeto nas mãos, como cadeiras e peças de roupa. Depois de um tempo em pausa, espalham esses objetos pelo palco, mas se mantêm juntos e começam a se mover, barulhentos. Seguram uns nos outros, num jogo de empurrar e puxar, com movimentos amplos, explorando articulações do próprio corpo. Explorando também articulações entre os pares, que vão se constituindo e logo são substituídos por outros – nada se estabiliza por muito tempo. Alguns dançarinos saltam sobre os outros, passam por debaixo das pernas, atração e repulsão entre os corpos. Onde começa a violência? Onde começa o desejo?

Permanecendo juntos e movendo-se quase o tempo todo – há pausas incisivas em alguns momentos, necessárias para recuperar o fôlego, de artistas e espectadores – há que se descobrir espaços, no corpo do outro também, por baixo, por cima, entre. Os dançarinos são como exploradores de diferentes formas de encontro, às vezes colados uns nos outros, às vezes se esparramando uns sobre os outros. São exploradores de corpos, dos próprios e dos outros, mãos que vão percorrendo as quinas, reentrâncias e volumes, uns maiores, outros menores. São formas, cheiros e cores diferentes que vão se contaminando, se delirando.

Sobre o espetáculo, Helena Katz, em crítica publicada no jornal O Estado de São Paulo escreveu: “Os corpos explodem, buscam acordos, inventam formas, investem na maneira de se juntar, de lidar com o outro (...)”.

⁵ Entrevista a Helena Katz, parte da matéria publicada quando da ocasião da estreia de Pororoça, na França (ver referência na bibliografia).

O outro gosta do encontro, se ativa na diferença. E de repente, quem é o outro? O outro é quem me olha, quem me toca, e que me faz reconhecer uma outra existência, o outro me faz “entrar em regime de variação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21). O antropólogo brasileiro nos lembra que a alteridade sempre faz “desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 27), nos dando a chance de se experimentar no não reconhecimento, de olhar sem querer ver o espelho que reflete.

Em Pororoca os corpos dobram-se uns sobre os outros, vão se apoiando, se suportando, testando possibilidades de atravessamento. Os dançarinos parecem querer discernir o alcance dos corpos, o que podem mover juntos, ou, simplesmente, o que podem juntos. É impossível, como espectador, deter-se em apenas um deles, é sempre tudo e todos que vão constituindo essa dança. Vão testando e testando até descobrirem um outro jeito de deslocar o próprio corpo e o corpo do outro.

Há momentos em que os onze dançarinos apresentam-se presos uns aos outros, e mesmo que tentem se “libertar”, permanecem juntos. Aos poucos se soltam, mas se procuram novamente, se arrastando pelo chão, se puxando pelas mãos. É uma corrente, uma rede de vínculos e afetos. Parece não ter nenhuma ordem, mas há uma organização que se estabelece e logo se desmancha para encontrar uma outra, mais propícia ao novo momento. Tudo parece um pouco desmedido. Mas o corpo não se comporta em molduras ou recipientes, não é objeto passivo à espera de uma leitura. Suas práticas geram sentidos e conhecimentos. A perspectiva lançada pela teoria corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) colabora na compreensão de como os corpos se constituem em relação com outros corpos e com o ambiente, numa contínua co-evolução entre natureza e cultura.

Pororoca nos lembra da plasticidade de viver junto, das potencialidades do encontro com o outro. Não se trata de manipular o corpo do outro, mesmo que os encontros revelem confrontos e crises. Tratam-se de encontros que permitem, e desejam, a perturbação e a desestabilização como meio de sobreviver. Já no livro “Corpo Artista – estratégias de politização” havia um apontamento que aqui nos interessa também. A ideia de que:

(...) o corpo se politiza na medida em que explicita as singularidades, os espaços abertos a significações em oposição a significados previamente estabelecidos, através da desconstrução das lógicas habituais e dos padrões de movimento.

Nesse sentido há uma dilatação do entendimento de corpo e política. O corpo deixa de ser entendido como veículo de uma identidade fechada do sujeito e a política deixa de ser compreendida a partir de sua institucionalização. (RAQUEL, 2011, p. 17)

A lógica tradicional, organizada em pares dicotômicos e separações abissais (SANTOS, 2007) não se sustenta quando o eixo de investigação é o corpo. Quando os dançarinos de Pororoca se encontram, eles não fecham os espaços, nem desmancham as tensões. Ao contrário, abrem fissuras em noções de pertencimento e categorias identitárias. Não é porque se está sempre junto, que se move sem conflitos, que se apagam as diferenças. Não são apenas as afinidades que aproximam, mas as singularidades. Assim, se inviabiliza o achatamento das possibilidades, seja dos movimentos, seja das significações.

Como o fenômeno natural da pororoca vai modificando as margens dos rios quando acontece, também a Pororoca de Lia Rodrigues vai modificando as margens da dança, ressitando quem está dentro e quem está fora, porque essas instâncias nunca estão fixamente separadas, nem em sua coreografia, nem no ambiente onde desenvolve suas criações, nem em lugar nenhum. As margens são imagens presentes em toda sua trilogia das águas, justamente porque remetem à ideia de contornos móveis, que ajudam a imaginar o que está para além deles. A abertura para outras dimensões da política ultrapassa o mero reconhecimento das diferenças. É preciso criar pontos de articulação entre elas, ampliando o campo de experiência e possibilidades. No caso da obra de Lia Rodrigues, esta foi a tarefa que surgiu de maneira mais explícita nos trabalhos que seguiram *Pororoca*, uma vez que o tempo de exposição na favela foi sendo, pouco a pouco, internalizado na pesquisa.

>*Parada Serpentina* ou corpos em motim

O grupo *Espanca!*, sediado em Belo Horizonte, MG, foi criado em 2004, tendo como um dos focos de sua pesquisa a problematização dos códigos teatrais. Não por acaso parece ser atravessado por múltiplas linguagens em suas encenações. Além de uma importante trajetória artística, mantém há cinco anos um espaço no baixo centro da cidade, que se tornou referência no ambiente cultural da capital mineira, por oferecer apresentações, oficinas e núcleos de criação.

O último trabalho do grupo é a peça *Real* (2015), batizada inicialmente de *Real – uma revista política*. Aproveitando o caráter episódico e diverso do teatro de revista, e tratando de um certo anestesiamento diante da vida e suas tragédias cotidianas, o grupo mineiro abordou quatro diferentes acontecimentos recentes de violência: um linchamento, um atropelamento, uma chacina policial e uma greve. Com direção geral de Marcelo Castro e Gustavo Bones, os textos foram escritos por diferentes dramaturgos, e cada pequena peça se mantém como fragmento, sem buscar nenhuma coesão. Com abordagens e tratamentos estéticos muito diversos são elas: *Real – Inquérito*, *O Todo* e *as Partes*, *Maré* e *Parada Serpentina*. É sobre esta última que iremos discutir.

Parada Serpentina é uma peça curta, de pouco mais de 20 minutos, e foi criada através de estudos do movimento, a partir de provocações textuais de Byron O’Neill. Além dos integrantes do grupo foram convidados artistas de outras linguagens artísticas, como dançarinos, DJs e artistas visuais para compor o elenco de *Real*⁷.

Parada Serpentina faz lembrar *Pororoca* no modo de organização da cena. São corpos que buscam o encontro e vão se ajustando a eles, à medida em que há aproximações e distanciamentos. Porém, há um ponto de

⁶ Apresentada em novembro de 2015 no Itaú Cultural (São Paulo), dentro da programação do Programa Rumos Itaú.

⁷ Um dos convidados é Allyson Amaral, que também compôs o coletivo de *Pororoca*, já que fez parte da Lia Rodrigues Cia. de Dança entre 2003 e 2011.

partida bastante diferente. Uma dramaturgia, que apesar de se mostrar como ambientação sonora mais que em texto, através de uma mixagem de fragmentos de discursos e músicas, vai também tensionando as relações entre os corpos. Diria mesmo que a dramaturgia é uma espécie de acionamento dessa tensão.

Os discursos mixados são oriundos de falas do movimento grevista dos garis no Rio de Janeiro, no carnaval de 2014 – não apenas dos manifestantes, como também dos políticos pouco dispostos à negociação. E é aí que se investe em *Parada Serpentina*, na negociação. Negociação entendida como mediação, um modo de organizar os corpos, os movimentos e a cena. Um modo em diálogo com a própria condição de se estar no mundo. A partir de uma situação política de evidente disputa, onde relações de poder assimétricas se colocam de maneira explícita, os performers⁸ de *Espancal!* vão instaurando diferentes contextos e tornando visíveis relações diversas daquelas fundamentadas pela lógica da influência, ou pelo determinismo de causa e efeito. Os corpos não refletem o ambiente, vão se configurando com ele. A própria linguagem teatral vai se contaminando por uma lógica coreográfica.

O tema abordado pela peça trata de uma greve histórica, que pressionou o poder público e garantiu vitória, com o alcance de um aumento salarial significativo, num momento cultural em que o mote é a festa e, portanto, um momento de desativação da norma.

⁸ Uma nomeação que não corresponde à filiação a uma linguagem, mas uma maneira mais aberta de nomear atores, dançarinos e DJs em performance na cena.

No texto *Uma fome de boi. Considerações sobre o sábado, a festa e a inoperosidade* (2014), Giorgio Agamben argumenta sobre a inoperosidade associando-a à festa. Mas, o que interessa no argumento desenvolvido pelo autor é a desativação da esfera do trabalho e da atividade produtiva que ocorre quando se define a inoperosidade como um modo particular de agir. A dificuldade de acionar a inoperosidade está vinculada à dificuldade de desenvolver qualquer atividade sem que ela esteja destinada a um objetivo, como acontece nos comportamentos festivos, por exemplo. De acordo com Agamben, nas festas a realização e o repouso são coincidentes.

A festa não é definida por aquilo que nela não se faz, mas, muito mais, pelo fato daquilo que se faz – que em si não é diferente do que se realiza todos os dias –, que vem des-feito, tornado inoperoso, liberto e suspenso pela sua 'economia', pelas razões e pelos objetivos que o definem nos dias úteis (o não fazer é, nesse sentido, só um caso extremo dessa suspensão).
(AGAMBEN, 2014, p. 160)

O elemento suspensivo é o que o autor deseja destacar em tal analogia, o desatrelar de uma relação econômica com os atos e gestos. Tal suspensão não significa o deslocamento a uma esfera mais elevada, mas, simplesmente, uma exibição de sua total inutilidade, a transformação em possibilidades inesperadas dos atos e gestos. A utilidade e a finalidade são ordenamentos da razão econômica, que regem também a razão política na sociedade capitalista. Quando Agamben apresenta a festa como uma possibilidade de fraturar a lógica da mercadoria, que tem ocupado toda a vida social e regido a organização do tempo, do espaço, da percepção e da experiência, abre espaço para pensar sobre uma nova política, liberta do caráter operativo.

A paralisação do trabalho dos garis num período festivo só fez emergir com mais força a relação com a verdadeira obsessão pela produtividade e eficiência que se vê na contemporaneidade. Quando as relações de trabalho são desativadas até mesmo por aqueles que não deveriam nunca parar de funcionar, faz-se a festa, que torna inoperosos os gestos e as ações humanas. Desse mote parece se levantar o trabalho em *Parada Serpentina*. E é por isso que os corpos precisam dançar no teatro de *Espanca!*, “(...) mas o que é a dança senão a libertação do corpo de seus movimentos utilitários, exibição dos gestos na sua pura inoperosidade?” (AGAMBEN, 2014, p. 161).

O prefeito carioca, à época, qualificou a greve dos garis como um motim – palavra repetida insistentemente na mixagem sonora em um dos momentos da peça. Motim, substantivo masculino que significa insurreição contra autoridades instituídas, caracterizada por atos de desobediência e não cumprimento dos deveres. Se há algo que escapa à ordem, são os corpos em performance de *Parada Serpentina*. Corpos em motim, que escorregam festivamente pelos espaços.

⁹ A ideia de atravessamento foi inspirada pelo recente artigo de Christophe Bident, *O Teatro Atravessado*, cuja referência completa encontra-se ao final do artigo.

É num grande estrondo sonoro que os atores, uns sobre os outros, se espalham pelo palco e vão tentando se reagrupar, sempre explorando os níveis baixo e médio, fora do campo de visão da alta hierarquia. São os corpos descobrindo maneiras de se organizar juntos, encaixando quadris, pernas e braços. E juntos vão se movendo em rotação, atravessando o palco de um lado ao outro, enquanto ouvimos o canto coral dos garis grevistas.

Toda a encenação organiza-se na relação entre os corpos e na composição do espaço. O texto não está na boca dos atores, mas está lá sonoramente constituído como uma coleção de informações que também vai compondo o contexto cultural no qual as ideias se movem. Uma peça de teatro não como coreografia, mas como atravessamento⁹ de uma lógica coreográfica, pois sua capacidade de articulação do pensamento se dá no corpo em tensão com os outros elementos teatrais.

Não há forças capazes de controlar aqueles corpos que perturbam o espaço com sua “bagunça”, seu “desacato”, sua “desordem”. A metáfora política emerge com força de um texto que não está elaborado em palavras. A festa carnavalesca prejudicada pelo lixo espalhado nas ruas do Rio de Janeiro vira ponto de ignição para uma festa no palco. E do amontoado festivo em cena emerge um ator excessivamente magro, aparentemente frágil, mas que ainda pode, pode inclusive não fazer, e continuar assim exercendo toda a sua potência.

A esfera do trabalho e da atividade produtiva são abandonadas, e presenciamos o ir e vir de corpos, que se encaixam e desencaixam como numa grande brincadeira, conferindo uma nova dimensão ao que se estabelece em cena. Movimentos acionando pensamentos, afetando toda a relação com o entorno, com os outros corpos, com o público. Uma cena liberada do compromisso com os códigos teatrais e ao mesmo tempo com qualquer técnica corporal da dança. Corpos que se abrem e se dispõem a novos usos, entre o singular e o comum (AGAMBEN, 2007), fazendo do experimento da cena também um exercício de imaginação política.

>Estratégias para (con)viver

Arte e política podem ser tidas como atividades constitutivas uma da outra, como nos lembra André Lepecki (2012), retomando ideias de Jacques Rancière e Giorgio Agamben. Lepecki propõe a dança “como uma epistemologia ativa da política em contexto” (2012, p. 46). Ao desenvolver esta ideia, o foco se dá na relação entre dança e cidade, mas há no seu desenvolvimento a retomada de algo já problematizado por Agamben, que é a diferença entre fazer e agir, ao falar do gesto como algo inerentemente político. Esta diferença é tratada em um breve e complexo ensaio, publicado originalmente em 1996, na Itália¹⁰.

Agamben afirma que o gesto é a comunicação de uma comunicabilidade. Para ele, o gesto não tem propriamente um significado pronto, trazendo sempre o caráter de uma possibilidade. Assim, o gesto poderia ser tomado como a exibição de uma mediação, um meio que não possui outra finalidade que sua própria aparição, distinguindo-se do fazer – um meio com vistas a um fim – e também do agir – um fim na ausência de um meio. O gesto apresenta-se entre a pura possibilidade e a sua atualização.

¹⁰ Trata-se do texto “Notas sobre o gesto” publicado originalmente em: AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza Fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. p. 45-53. A primeira tradução brasileira foi publicada na Revista *Artefilosofia* em 2008 (referência completa na bibliografia). Em 2015 o livro todo foi traduzido por Davi Pessoa e publicado pela Ed. Autêntica, que vem lançando vários títulos do autor.

¹¹A perspectiva de Giorgio Agamben, do gesto entendido no campo da política, já havia sido desenvolvida na dissertação de mestrado de Fernanda Raquel, que depois virou o livro “Corpo Artista – estratégias de politização” (referência completa na bibliografia).

Como também lembra o autor italiano, a política é a esfera dos meios puros. Então, se o gesto é a exibição de uma mediação pura e sem fim, não há como entendê-lo fora do campo da política (AGAMBEN, 2008)¹¹. O gesto que mantém abertas as possibilidades, afirma sua potência política ao exercitar as singularidades, dando visibilidade a algo que ainda não estava previamente determinado e desestabilizando hábitos.

O corpo é a instância que articula todos esses sentidos, ocupa os espaços numa relação co-evolutiva e vai transformando tudo ao redor. Nem todo movimento é político. Mas há um modo de pensar sobre a prática artística e política, que coloca o movimento no centro do debate. Assim acontece nos trabalhos analisados. Entendidos como coreografia ou fenômeno teatral, o corpo é o signo em expansão, que aponta para outras realidades possíveis, ao testar procedimentos que perturbam os significados de estar junto e torna visível a condição de instabilidade do encontro.

O próprio regime de visibilidade e invisibilidade parece entrar em questão em *Pororoca* e *Parada Serpentina*, explicitando certas relações em cena, mas também nos lançando para fora dela, para a realidade com a qual dialogam. No entanto, não se trata de uma tradução de um discurso único, que aponta para uma só direção. Trata-se de escapar do fechamento e fazer adensar as conexões. Os corpos mudam o tempo todo sua direção no palco e surpreendem a todo instante com movimentos e novos encontros. Assim, mudam também o pensamento, apresentando uma multiplicidade de modos de estar junto, com os deslocamentos nos modos de significação – os sentidos não estão fechados na “leitura” de um gesto ou movimento. Um abraço pode ser um encontro de paixão e desejo, mas também pode se transformar rapidamente num processo de repulsa e tentativa de se livrar do outro.

É o estado de mudança ininterrupta que se torna o modo de conhecer, o modo de se relacionar, de ativar a imaginação e de fazer política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

>LIVROS

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-79

_____. Nudez. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2014.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In: O Corpo – pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

RAQUEL, Fernanda. Corpo artista – estratégias de politização. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

>ARTIGOS DE JORNAL

KATZ, Helena. Pororoca que arrasta para o universo de Rosa. In: O Estado de São Paulo, Caderno 2, 05 de abril de 2010.

_____. Lia Rodrigues faz Pororoca na França. In: O Estado de São Paulo, Caderno 2, D13, 17 de novembro de 2009.

>PUBLICAÇÃO ONLINE - INTERNET

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: Artefilosofia, Ouro Preto, n. 04, jan. 2008, p. 09-16. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_04/artefilosofia_04_00_iniciais_sumario_editorial_notas.pdf> Acesso em 20 jan. 2015.

BIDENT, Christophe. O Teatro Atravessado. In: ARJ, Brasil, v. 03, n. 01, jun./jul. 2016, p. 50-64. Disponível em: <http://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504/6807> Acesso em 20 jun. 2016.

LEPECKI, Andre. Coreo-política e coreo-polícia. In: Ilha – Revista de Antropologia, UFSC, Florianópolis/SC, v. 13, n.1,2, 2011, p. 41-60. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>> Acesso em 21 jun. 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para Além do Pensamento Abissal – das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 78, outubro 2007, p. 3-46. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para_alem_do_pensamento_abissal_RCCS78.PDF>. Acesso em: 30 jul. 2008.

ABSTRACT

Some artistic examples are like documents that invite you to meditate on ways to exist, to live, and to reflect on cultural issues. From the two experiments analysis, in dance and theater, we developed a discussion about corporealities of the Brazilian scene who claim their political potential, by exercising their singularities, disturbing the meanings of being together and making visible the instability of the encounters.

KEYWORDS

body; politics; art.