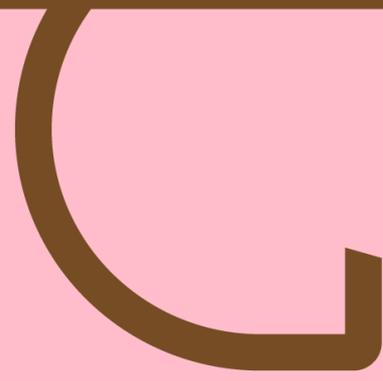




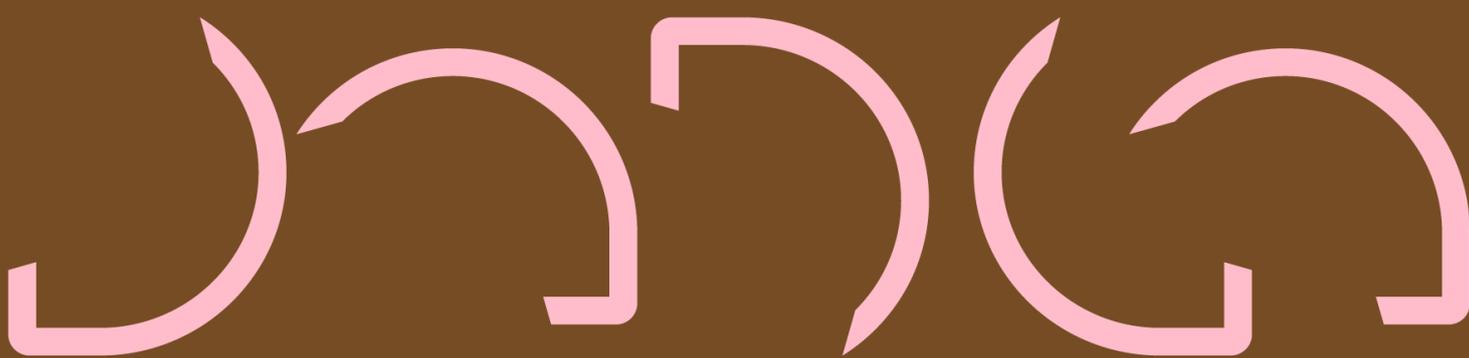
revista
brasileira
de estudos
em dança



Regimes do agora: monstruosidades, dança e política

Marcos Katu Buiati

Buiati, Marcos Katu. Regimes do agora: monstruosidades, dança e política. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, 03(05), p. 60-87, 2024.1.



RESUMO

O objetivo deste artigo é refletir sobre o encontro dos monstros com a dança pela chave da política. Inicia-se contextualizando os monstros na cultura de modo a compreender os territórios e as políticas nos quais eles operam. Após, discute-se a relação entre dança e política compreendendo ambas como ações coincidentes. Por fim, relata-se o processo de criação de um espetáculo que tangenciou, via prática de criação, os aspectos teórico-conceituais discutidos neste texto.

PALAVRAS-CHAVE Monstruosidades; corpo; criação; dança; política.

ABSTRACT

The objective of this article is to reflect on the intersection of monsters and dance through the lens of politics. It begins by contextualizing monsters within culture to understand the territories and policies in which they operate. Then, it discusses the relationship between dance and politics, understanding both as coinciding actions. Finally, it describes the creative process of a performance that touched upon, through the practice of creation, the theoretical and conceptual aspects discussed in this text.

KEYWORDS Monstrosities; body; creation; dance; politics.

Regimes do agora: monstruosidades, dança e política

Marcos Katu Buiati¹

¹ Doutorando em Artes Cênicas (Universidade de Brasília), Mestre em Performances Culturais (Universidade Federal de Goiás) e Bacharel em Dança (Unicamp). É docente da área de dança do Instituto Federal de Brasília onde lidera o *des~* – núcleo de pesquisa e criação em dança com o qual desenvolve suas investigações desde 2017.

Monstros nos territórios da cultura

Este artigo é parte de pesquisa de doutorado em andamento desde 2020², que se debruça sobre o encontro da dança com as teorias da monstruosidade na cultura. Assumindo diferentes formas em diferentes períodos históricos, os monstros representam, metaforizam, incorporam o risco, o perigo, o horror e o medo, mas também, paradoxalmente, o maravilhoso, o fascinante, o exótico e o singular.

A partir dessa incontornável ambiguidade, o filósofo José Gil (2006) nos apresenta uma primeira divisão clássica de categorização dos monstros, separando-os entre os *fantásticos* e os *teratológicos*. Grosso modo, os fantásticos são todos os monstros criados pelo imaginário, pela fábula e pela imaginação humana, enquanto os teratológicos são todos aqueles que apresentam uma realidade material palpável, um corpo presente, vivo, ou seja, uma pessoa, um ser, porém, com algum tipo de variabilidade física e anatômica que, segundo diferentes normas vigentes em diferentes épocas, foge do padrão. Nesse caso, esse corpo é lido, assim como monstruoso. Ainda segundo José Gil (2006, p. 15), o termo teratológico designa as “deformações corporais do próprio corpo, diferenciando-se das fantasias imaginárias das raças fabulosas – das quais algumas, todavia, são ‘teratológicas’”.

Na contemporaneidade, todavia, os limites entre o fantástico e o teratológico ficaram muito mais próximos, confundidos, já que, com o avanço das técnicas, das tecnologias e da ciência, aquilo que era imaginário passa a ter muito mais possibilidade real de existência na vida cotidiana:

Ao tornar-se fantástica, a teratologia modificou o seu aspecto. O monstro artificial impôs-se com Frankenstein e, desde então, não deixou de se desenvolver; a manipulação genética prosseguiu a tarefa, prometendo-nos um belo futuro de homens-monstros imaginários. Doravante, testamos “experimentalmente” os limites da nossa humanidade: até que grau de deformação permaneceremos ainda homens? (Gil, 2006, p. 12).

² Doutorado realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, sob orientação da professora Dr^a Alice Stefânia Curi.

A deformação do humano, seja em relação às intervenções corporais disponíveis pelo avanço das técnicas e das tecnologias (especialmente as médicas), seja pelas múltiplas convenções comportamentais e morais institucionalizadas pela cultura e pela sociedade, ou ainda, a deformação do humano no que tange às medicalizações, anestésias e entorpecimentos da subjetividade (por exemplo, com o aumento da prescrição e uso indiscriminado de remédios e fármacos) é, portanto, o ponto central que os monstros provocam, desestabilizam e tensionam. Em suma, as deformações, patologias e desvio do humano não estão mais somente nos domínios do teratológico, mas passam, hoje principalmente, por uma medicalização do cotidiano e uma produção farmacológica de si (Le Breton, 2013). O monstro, assim, vai sempre representar,

um problema para a cultura da sua época. Nesse sentido, o monstro é um topos atemporal e protético. Podendo ser uma aberração física, um código, um desvio de padrão, uma presença ou uma ausência, o monstro é aquilo que invariavelmente perturba o que foi construído para ser recebido como natural, verdadeiro, intrínseco, genuíno, enfim, humano (Markendorf; Sá, 2019, p. 8).

Buscando pensar essa farta e múltipla presença dos monstros na cultura e suas manifestações específicas no presente, parece-me oportuno utilizar uma abordagem de organização desses seres que seja menos rígida e mais dialógica, que possa aludir a territórios da cultura aos quais os monstros estão associados, de modo a responder às complexidades e contradições de nosso tempo de forma mais contundente. Nesse sentido, os grupos temáticos apresentados pelo professor e pesquisador Márcio Markendorf³ parecem ser instigantes para postular diálogos com campos da cultura que são, acredito, urgentes para o debate, a reflexão, a crítica e a política contemporânea.

Assim, mais do que uma catalogação dos monstros em relação à sua morfologia, o professor Markendorf propõe temas e territórios que podem abarcar, portanto, diferentes “tipos” ou

³ No início de 2021, por meio do ensino remoto devido à pandemia de Covid-19, cursei como ouvinte aulas de duas disciplinas do professor Dr. Márcio Markendorf na Universidade Federal de Santa Catarina. A primeira, “Marcas do Corpo – notas sobre o corporal nos espaços de convivência”, no Programa de Pós-graduação em Literatura, e a segunda, “Cinema de horror e teorias da monstruosidade”, na Graduação em Cinema.

morfologias de monstros. Nesse formato de análise, o foco se dá nos modos como eles *funcionam*, *operam* dentro desses campos territoriais, ou seja, nas formas como os monstros acionam desvios, instabilidades e tensionamentos em certos campos da cultura. Alguns desses temas organizados por ele (Markendorf, 2020) são: transgressão, normalização disciplinar, grotesco no domínio do estético, horror artístico, diferença, gênero, raça, etnia, falta, deficiências, classes sociais, colonialismo, pós-colonialismo, feminino, queer, abjeção, doenças e pós-humano. Esses territórios culturais tensionam constantemente políticas de existências e modos de vida.

Na gramática do monstruoso, as questões estéticas talvez sejam as que mais chamem atenção em um primeiro momento. Teóricos concordam que, no campo da monstruosidade, a aparência assume um aspecto dramático e, em geral, abriga a decodificação semiótica da personalidade – aparência feia/ser mau. Tudo o que se afasta da típica forma humana (os vegetais, os robôs, os insetos), as deformidades e as variações estruturais são elementos em conflito com a cultura vigente, traçando linhas divisoras e taxando de monstruoso o que está do outro lado da fronteira institucional imposta. Seja por excesso, exceção ou falta, seja por diferenciação ou hibridismo, o monstro é algo perturbador das categorias de normalidade e beleza, caracterizando uma divergência em relação à regra estabelecida. Todavia, pensando além da estética, a questão basilar na construção do monstruoso diz respeito às *funções e significados políticos assumidos por tais formas em contextos específicos*, pois, o monstro atende a necessidades diversas no devir temporal, geográfico, corporal, sexual, tecnológico, entre outros (Markendorf; Sá, 2019, p. 7–8, *grifos meus*).

Partindo desses territórios gerais verificaremos que os monstros transitam, por conseguinte, por esses campos, temas e funções, atuando como *operadores* culturais que embaralham convenções, normas, regimes normativos, geralmente a partir de experiências de controle social dos corpos.

Acompanhando essas abordagens, parece-me importante, para uma reflexão mais complexa sobre a monstruosidade no presente, pensar os monstros considerando mais os territórios e as políticas nos quais eles operam, e menos suas morfologias, catalogações e monstruários clássicos. Isso reforça, inclusive, os objetivos da tese ora em curso, quando se constata que os monstros se tornaram familiares, na medida em que deixaram de ser apenas seres que opunham-se explicitamente ao humano para também confundir-se conosco, deslizando de um monstruário

teratológico ou fantástico para um monstrosário moral, comportamental e subjetivo.

Aquilo que chamamos de monstro ou de monstruoso é uma espécie de caso limítrofe, um fenômeno extremo, uma forma marginalizada, um caso de abjeção, um desafio epistemológico, sendo o conceito de fronteira necessário para a construção da identidade, seja aquela que se define como natural ou que aponta o desvio de formação (Markendorf; Sá, 2019, p. 7).

Em outra ocasião (Buiati, 2023), discorri de forma mais abrangente sobre como os monstros podem desestabilizar o pensamento criativo, a subjetividade e o corpo de modo a repensar políticas de criação de um território específico de práticas de dança e como isso reverbera na experiência e no transbordamento dos afetos vivenciados no presente. No referido texto, apontei algumas noções que estão sendo ora desenvolvidas na presente pesquisa a partir de um campo de práticas composicionais em dança tais como a ideia de *função~monstro*⁴ e os *operadores de ativação do infamiliar*.

Para o presente artigo, aprofundarei a discussão do encontro dos monstros com a dança pela chave da política, buscando pensar o trânsito entre práticas de criação específicas e situadas com o aparato macropolítico em que estivemos embebidos nos últimos anos. Para atingir essa meta, inicio contextualizando a relação entre dança e política de onde parto para, posteriormente, discutir o processo de criação de uma performance~espetáculo realizada no âmbito da pesquisa em curso que tangenciou, via prática de criação, os aspectos teórico-conceituais discutidos neste texto.

De modo geral, considerando o recorte deste dossiê, os questionamentos que orientam as reflexões aqui colocadas giram em torno das seguintes perguntas: onde está a dança na política e

⁴ O uso do til no lugar do hífen é uma estratégia utilizada pela pesquisadora Alice Stefânia Curi, orientadora desta pesquisa, que passo também a empregar na junção de diferentes termos e expressões. Segundo ela, a troca remete à imagem do Anel de Moebius e visa enfatizar a fluidez entre as perspectivas articuladas, soando menos sectário que o hífen ou a barra, dando mais ênfase à ambivalência e à reciprocidade entre as partes (Curi, 2023).

a política na dança? Como pensar proposições estéticas considerando suas dimensões políticas?

Dança e política

No artigo “Coreopolítica e coreopolícia”, o pesquisador, curador e dramaturgo Andre Lepecki (2011) esboça uma discussão que se tornou referência para os estudos em dança acerca da relação com a política. No texto, ele parte especialmente das considerações dos filósofos Giorgio Agamben e Jacques Rancière, que unem o binômio arte-política em uma mesma definição, tendo o corpo, suas capacidades e suas potências como principal nó desse enlace. Nessa trilha, em vez de representar um ponto de análise segmentado em duas frentes, o objetivo era pensar os dois termos, arte e política, “como um contínuo cuja função é a de perturbar a formatação cega de gestos, hábitos e percepções”, parecendo óbvio para ele à época que as posições de Agamben e Rancière tinham “consequências diretas para se pensar a dança atual e suas políticas, bem como algumas performances que privilegiam o movimento e a coreografia” (Lepecki, 2011, p. 44).

Partindo dessas pistas, trago algumas outras questões que penso serem úteis para nossa reflexão: o que seria pensar a “dança atual e suas políticas”? Ou, distanciando-me de 2011, ano em que o texto foi escrito, e retornando a 2024, o que a produção em dança atual e suas políticas têm a revelar sobre o agora e os monstros do agora? Ou, melhor dizendo, o que a dança tem a revelar *com* o agora? O que ela tem a criar *no~com~sobre* o agora e como os monstros do agora participam desse processo?

Correndo o risco, por um lado, de cair em uma generalização, como se “a dança atual” fosse uma coisa só, linear e homogênea, o que sabemos que não é, e talvez, por outro lado, tentando entender que “a dança”, com toda a sua multiplicidade expressiva, estética e cultural, responde de alguma maneira similar a um certo regime político do presente, uma vez que ancora-se no corpo, procuro entendê-la aqui, acompanhando Lepecki, como “teoria social *da* ação, e como teoria social *em* ação, [o que]

constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante” (Lepecki, 2011, p. 45, *grifos do autor*), uma vez que o dançar incorpora, corporifica e, por consequência, teoriza o contexto social.

Nesse sentido, toda uma variedade de regimes coreográficos responderia politicamente de alguma forma ao presente: seja questionando-o, seja reproduzindo passivamente seus mecanismos de condicionamento. Creio ser importante enfatizar que esse processo de “resposta” do dançar, essa resposta coreográfica ao tempo~espaço presente, não se dá, ainda com Lepecki, de modo a traduzir, interpretar, representar, manifestar, expressar, refletir ou mesmo metaforizar a realidade, uma vez que compartilhamos do entendimento de que “coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (Lepecki, 2011, p. 46).

Coreografia e política partilham assim de uma série de elementos constitutivos comuns, como efemeridade, precariedade, identificação entre produto do trabalho e ação em si, redistribuição de hábitos e gestos e aumento das potências (Lepecki, 2011, p. 45–46), elementos que elidiriam possíveis fronteiras entre ambas, de onde decorre que pensar, produzir e criar coreografia, ou, em outras palavras, fazer dança coincide com fazer política, uma vez que “a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir” (Lepecki, 2011, p. 46).

É em torno dessas proposições que Andre Lepecki cerca o seu conceito de *coreopolítica*, estabelecendo uma relação entre corpo e território, entre dança e o contexto onde são forjados as práticas, os modos e as pedagogias da criação, ou, como ele definiu, “uma atividade particular e imanente de ação” intrinsecamente ligada a uma “política coreográfica do chão”, em

que se estabelece uma “corresonância coconstitutiva entre dança e seus lugares; e entre lugares e suas danças” (Lepecki, 2011, p. 47).

Uma “dança atual” (pelo menos uma certa dança chamada de ocidental) está, portanto, inserida em um contexto coreopolítico comum que, ainda que possua particularidades territoriais, geográficas e culturais, está embebido em um mesmo e amplo processo de operacionalização global dos modos de produção de vida vinculada especialmente à última metamorfose do capitalismo pós-industrial contemporâneo, ou seja, sua fase financeirizada neoliberal:

Com sucessivas transmutações, tal regime vem persistindo e se sofisticando desde o final do século XV, quando se dá sua fundação. Sua versão contemporânea — financeirizada, neoliberal e globalitária — começa a se formar já na virada do século XIX para o século XX e intensifica-se após a Primeira Guerra Mundial, quando se internacionalizam os capitais; mas é a partir de meados dos anos 1970 que atinge seu pleno poder, afirmando-se contundentemente — e não por acaso — após os movimentos micropolíticos que sacudiram o planeta nos anos 1960 e 1970 (Rolnik, 2018, p. 29).

Se há, por um lado, particularidades territoriais e contextuais que implicam produções coreográficas específicas, há, por outro, um corpo~subjetividade condicionado em modos de produção compartilhados globalmente que tendem justamente à homogeneização, ao controle, à planificação e à anestesia dos afetos e da sensibilidade, à formatação cega dos gestos, hábitos e percepções, conforme já preconizava Lepecki (2011, p. 43–44) sobre a década anterior. Analisando um artigo de Suely Rolnik⁵ que discorre sobre a dimensão política e de poder, a disciplina e o controle em torno da arte e de processos criativos, a atriz, professora e pesquisadora Alice Stefânia Curi também afirma que

essa dominação sutil, que neutraliza sem violência evidente, através de cooptação permanente de novos impulsos, desloca nosso potencial inventivo para ações que interessam à manutenção de um *status quo*, mascarado de fluídico, de rítmico, de mutante. A mídia, por exemplo, age subliminarmente sobre os corpos em um processo de vetorização de desejos que alavanca uma confusão de valores e prioridades que, muitas vezes, nos distancia radicalmente de outras mobilizações, frequentemente mais genuínas. Assim, o viés de resistência a toda essa cooptação precisa buscar apoio em ações igualmente sutis, mas potentes. Grandes manifestações, discursos inflamados, embates diretos

⁵ O artigo “Geopolítica da cafetinagem”, disponível [neste link](#) (acesso em junho de 2024).

não têm, isoladamente, resolvido esse tipo de questão. Em alguns casos até alimentam a continuação desse estado de coisas (Curi, 2013, p. 27).

Reconhecemos assim uma relação direta entre a produção de corpo~subjetividade e os modos de produção econômicos associados a conjunturas específicas de cada fase do sistema capitalista⁶, sendo crucial para a reflexão sobre corpo no século XXI “compreender as injunções técnicas, políticas e subjetivas” (Patzdorf, 2021, p. 11) que o conformam. Nesse sentido, a dança, mais uma vez, tem protagonismo, uma vez que ela “e a coreografia, como formações de conhecimento sobre as condições de mobilidade, automobilidade e mobilização generalizada, tornam-se fundamentais para enfrentar e contrariar o ímpeto cinético do neoliberalismo” (Lepecki, 2016, p. 5, tradução minha)⁷.

É também nesse campo que a psicanalista Suely Rolnik (2018) se debruça para problematizar as implicações de um modo precarizado de vida nas micro e macropolíticas da contemporaneidade, especialmente sobre seus efeitos e impactos na subjetividade e nos processos psíquicos em torno do que ela define como *inconsciente colonial-capitalístico*: um modo específico de condicionamento do corpo~subjetividade no sistema capitalista, uma “política de inconsciente dominante nesse regime” que se metamorfoseou e se adaptou a suas diferentes fases ao longo da história, “variando apenas suas modalidades junto com suas transmutações e suas formas de abuso da força vital de criação e cooperação” (Rolnik, 2018, p. 36–37).

Portanto, para uma aproximação dos modos de produção de uma “dança atual”, dos modos de pensar e escrever teoria sobre dança hoje, e também dos modos de participação dos monstros nessa perspectiva política de subjetivação, interessa-me

⁶ Procurando pensar o corpo e a dança em tensionamento com os modos de subjetivação contemporâneos, o artista e pesquisador Danilo Patzdorf (2021, p. 11) identifica três grandes fases do sistema capitalista: o capitalismo agrícola (colonização), o capitalismo industrial (industrialização) e o capitalismo neoliberal (financeirização). Já Lepecki (Lepecki, 2016, p. 4, tradução minha) parte de cinco grandes divisões do mesmo sistema: “mercantilista, industrial, fordista, liberal, neoliberal” (no original: “mercantilist capitalism, industrial capitalism, fordist capitalism, liberal capitalism, neoliberal capitalism”).

⁷ “In this sense, dance and choreography, as knowledge formations on the conditions of mobility, self-mobility, and generalizes mobilization, become critical to address and counter the kinetic impetus in neoliberalism.”

aprofundar a reflexão nos processos de subjetivação neoliberais, seus modos de produção de afetos, ordenação do desejo e anestesia das resistências e objeções, uma vez que é esse fenômeno que media com maior força nossa corporeidade no presente. Em outras palavras, interessa-me pensar como os processos de subjetivação neoliberais produzem, manejam e conformam monstros, entendidos aqui, especialmente a partir de suas facetas subjetivas~morais, e não teratológicas, como era predominante até o século XIX. De acordo com Lepecki.

ao permear nossas ações, o condicionamento neoliberal mostra como já capturou a subjetividade. Tendo capturado a subjetividade, ele permeia o fazer artístico e o fazer de discursos sobre a arte. O condicionamento torna-se nosso sistema nervoso compartilhado. Incluindo os sistemas nervosos da arte e da teoria (Lepecki, 2016, p. 3, tradução minha)⁸.

Assim, em seus fluxos e refluxos, a “dança atual”, ou uma “dança ocidental”, responderia a um certo corpo também subjetivado no e pelo ocidente, um “corpo ocidental”, correndo o risco de mais uma vez cair nas armadilhas da generalização que oculta sempre processos complexos, geralmente de violência e extermínio, das diferentes formas e modos de estar em vida no mundo. Assim, “corpo” e “dança” ocidentais, por um lado, não respondem com precisão ao complexo emaranhado da produção coreográfica hoje, ainda que, por outro lado, esses termos cerquem certos elementos comuns de conformação e violência subjetiva, uma vez que estamos inseridos em um mesmo sistema econômico globalizado pautado no neoliberalismo.

Uma analogia possível pode ser feita entre uma coreopolítica ocidental da dança e a própria noção de *corpo ocidental*, conforme define o arte-educador e pesquisador Danilo Patzdorf, em que

corpo ocidental (...) é o termo propositalmente impreciso que utilizamos aqui para tentar designar esse conjunto imensamente diverso de corpos sujeitados à fase globalizada do capitalismo, cujos comportamentos, gestos e desejos, apesar das especificidades (regionais, culturais ou fenotípicas) de cada povo, são mais ou menos parecidos porque

⁸ “In permeating our actions, neoliberal conditioning shows how it has already captured subjectivity. Having captured subjectivity, it permeates the making of art and the making of discourses about art. The conditioning becomes our shared nervous system. Including art’s and theory’s nervous systems.”.

enfrentam processos semelhantes de desencantamento, disciplinamento e esgotamento (Patzdorf, 2021, p. 18).

Desencantamento que já estava presente em 2011, à época da escrita de “Coreopolítica e Coreopólicia” por Lepecki, e que se intensificou sobremaneira nos últimos anos, especialmente no contexto brasileiro. Ainda que a maioria dos regimes de controle e condicionamento do corpo e da subjetividade atuais, conforme vimos, já estivessem em ação há algumas décadas naquele ponto, penso haver uma intensificação de alguns embates relevantes para a reflexão entre corpo, dança, política e criação, especialmente no caso do Brasil, que passou por um período de grande turbulência política e social, com intensidade e continuidade bastante prementes nos últimos anos.

Desde as famigeradas manifestações e protestos populares de junho de 2013⁹, passando por um golpe parlamentar institucionalizado em 2016, pela eleição de um representante da extrema direita para presidência da república em 2018 e pela execução de uma necropolítica extensiva durante a pandemia de Covid-19 em 2020 e 2021, chegamos, enfim, ao ápice de uma crise ético~estética~política deflagrada em 2022. Nesse ponto, temos um novo processo eleitoral marcado por um altíssimo nível de agitação e tensão social, pela flagrante violência institucionalizada e naturalizada, pela ação nociva de uma ostensiva milícia digital e pelo rompimento, esvaziamento e expropriação dos laços de convivência pública, e também privada¹⁰.

Todos esses marcos estão ainda acompanhados, no contexto brasileiro dos últimos anos, pelo aumento exponencial da

⁹ Iniciados em São Paulo após um aumento da tarifa de passagens no transporte público, os protestos tomaram todo o país em ebulição ao longo do mês de junho de 2013 e aglutinaram outras queixas, como contra a violência policial, a falta de investimento em serviços públicos, os gastos excessivos com grandes eventos esportivos, os grandes conglomerados da mídia, os partidos políticos, a corrupção e as falhas do próprio sistema democrático.

¹⁰ Recentemente foram publicadas duas séries jornalísticas documentais em formato de *podcast* que esquadrinham a última década no Brasil — de 2012 até 2023 — em termos políticos, sociais e culturais, que são bastante elucidativas no que tange à percepção das grandes mudanças estruturais que estamos vivenciando. São elas: *Passado a quente*, do jornalista Rodrigo Vizeu (acesso [neste link](#)) e *Uma crise chamada Brasil*, do jornalista Conrado Corsalette (acesso [neste link](#)).

degradação social, da pobreza, da fome, a persistência do racismo entranhado em todo o tecido social, pela manutenção do extermínio dos povos indígenas e seus territórios e a instrumentalização da grande mídia e dos meios tradicionais de imprensa por tendências ideológicas. Temos, ainda, a ascensão de certas vertentes religiosas e militares ao poder, o armamento massivo da população civil além do aumento exponencial do desmatamento e da destruição dos biomas nacionais, para citar apenas alguns pontos.

Ainda que Luis Inácio Lula da Silva, representante de uma frente ampla democrática, supostamente progressista, tenha sido eleito presidente ao final daquele tenso processo eleitoral de 2022, o que vimos, logo no início do ano de 2023, foi a tentativa de um novo golpe de estado, com invasão, depredação e destruição das sedes dos poderes da república. Com todo um plano golpista engendrado pelas altas hierarquias do governo do presidente anterior, Jair Bolsonaro, que se recusava a deixar o poder, aliado à participação das forças armadas e a conivência de diversos setores do mundo jurídico e da sociedade civil, o que testemunhamos com esse infeliz episódio foi a confirmação de que estava em curso uma profunda erosão das instituições e um agudo enfraquecimento da democracia no nosso país.

Diante desse cenário assolador e enquanto criador de dança que vive, pesquisa e trabalha nesse contexto, retomo constantemente a pergunta: o que a dança tem a criar no~com~sobre o agora? Que monstros foram agenciados nesses processos desvitalizantes vivenciados em nosso território nos últimos anos? Ou, buscando novamente Lepecki: “dadas as condições da situação, como dançar e fazer danças e assistir a danças na era da performance e da racionalidade neoliberais? Como escrever, como teorizar as teorias e práticas de resistência da dança na e contra a era da performance neoliberal?” (Lepecki, 2016, p. 5, tradução minha)¹¹.

¹¹ “Given the conditions of the situation, how to dance and make dances and attend to dances in the age of neoliberal performance and rationality? How to write about, how to theorize dance’s theories and practices of resistance in and against the age of neoliberal performance?”.

Se, naquele 2011, frente aos acontecimentos turbulentos que ocorriam no mundo¹², Lepecki afirmava ser “fundamental entender como a dança e a performance têm endereçado essa figura fundamental [o policiamento] no entendimento e no direcionamento da nossa vida ativa e, conseqüentemente, da nossa função política” (Lepecki, 2011, p. 51), pergunto-me o mesmo hoje, após anos de intensificação do que lá já se anunciava, e que produziu um completo esgotamento e cansaço do corpo e da subjetividade (Patzdorf, 2021). Como endereçar, via dança, as diversas novas formas políticas de policiamento e violência?

Para além de uma resposta óbvia, ou de uma resposta coreográfica ou cênica direta e literal acerca dos episódios mencionados (de novo, não há metáfora entre dança e política), parto do pressuposto de que, de uma maneira ou de outra, de forma mais ou menos consciente, a dança, ou o corpo em criação em dança, assim como os monstros, respondem sempre a um campo, a um território da cultura.

De fato, a capacidade imanente da dança e dos monstros de teorizar o contexto social no qual emergem, de o interpelar e revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade, traria para esta linguagem artística, em contato com as monstruosidades, uma particular força crítica. “Pode-se dizer assim que, para além daqueles traços que partilharia com a política (a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências), a dança operaria também como uma *epistemologia ativa da política em contexto*” (Lepecki, 2011, p. 45–46, *grifos do autor*).

Em paralelo, se os monstros, ou a monstruosidade, também funcionam como um método para se ler as culturas (Cohen, 2000),

¹² Lepecki refere-se às manifestações populares que ocorreram pelo mundo no ano de 2011, tendo como grande expoentes a Primavera Árabe (Oriente Médio/Norte da África), *Occupy Wall Street* (Estados Unidos) e Os Indignados (Espanha), que foram direta ou indiretamente consequência da grande crise financeira do capitalismo global em 2008.

ou seja, se eles atuam também como vetores ativos dos territórios culturais, expondo suas contradições, seus limites e seus devires, eles tensionam também os limites da política. Intensifica-se aí o encontro dos monstros com a dança, como enlace de especial força crítica, capaz de mobilizar conteúdos embebidos no presente, no e pelo corpo, e eventualmente funcionar como uma *epistemologia ativa da política em contexto*, como afirmou Lepecki, todavia fazendo-se necessário estarmos abertos à escuta, à percepção das forças subjetivas que movem ou fazem mover o movimento.

Isso porque acredito que nem toda “dança atual” está necessariamente aberta a essa escuta ou interessada em processos de criação que busquem objetivamente manejar, mediar, manipular, deslocar os afetos que nos causam condicionamento, repulsa, estranhamento, incômodo, infamiliaridade, inquietação, desconforto, dor, anestesia e paralisia. Ou, dito de outra forma, nem toda criação em dança almejaria objetivamente questionar o presente, dançar com seus monstros e resistir a ele de maneira crítica e questionadora. Até porque

enquanto os monstros nascidos da conveniência política e do nacionalismo autojustificador funcionam como convites vivos à ação, em geral militar (invasões, usurpações, colonizações), o monstro da proibição políca as fronteiras do possível, interditando, por meio de seu grotesco corpo, alguns comportamentos e ações e valorizando outros (Cohen, 2000, p. 42).

Caberia aqui, portanto, na direção de habitar e investigar os afetos invisíveis que condicionam nossa produção de movimento, a habilidade de discernir o devir monstruoso que provoca invasões, usurpações, colonizações, desencanto e destruição, ou seja, o monstro do policiamento, do monstro enquanto potência ativa de criação e encantamento.

Assim, precisamos utilizar as expressões monstruosas da multidão para desafiar e subverter as metamorfoses da vida artificial transformadas em mercadoria, o poder capitalista que vende as mutações da natureza e a nova eugenia que sustenta esse poder. Pois, se como afirmam Negri e Hardt, “o conceito de multidão obriga-nos a entrar num novo mundo no qual só podemos entender a nós mesmos como monstros” (Negri e Hardt, 2005, p. 253), é justamente nesse mundo dos monstros que a humanidade tem que se apropriar do seu futuro (Peixoto Junior, 2010, p. 187).

Logo, visando um futuro possível que só existirá se agenciarmos os monstros que são os outros, mas que são também, essencialmente, nós mesmos, há que se buscar estratégias de criação em dança que tensionem esse quadro de desencanto, no sentido de produzirmos fendas de ação nas brechas do controle e do condicionamento neoliberal. Assim, por mais alienados que estejamos em nossos espaços de criação aos temas urgentes que se impõem à nossa realidade social, cultural e política, acredito já estar elucidado também que toda arte responde a um território, a uma *coreopolítica*, ainda que em certos circuitos de dança a coreografia assuma o papel de controle, de condicionamento, de repetição e manutenção do *status quo*, ou, para evocar o par de oposição trabalhado por Lepecki, o papel de *coreopolícia*, onde

o que importa é uma fusão particular de coreografia e policiamento – coreopoliamento. O fim do coreopoliamento é o de *desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento* que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta (Lepecki, 2011, p. 54, *grifo do autor*).

Assim, pelo uso do movimento como forma de desmobilização da ação política, nem toda “dança atual” almejaria questionar o presente, pois estaria mais alinhada a uma produção cinética cujo intuito não é mobilizar dissenso nos modos de circulação impostos, mas agir em uma produção de movimento estéril ou, novamente pela via de Lepecki (2017), alinhada a um consenso subentendido de corpo~subjetividade que corresponde ao modelo desenvolvido e lapidado pela modernidade acerca do privilégio da ação, da produtividade e eficiência. Uma cinética de movimento imposta em um determinado tempo histórico e contextual, como atributo constitutivo de toda uma visão de mundo, de todo um modo de vida: branco, burguês, hetero-cis-normativo, patriarcal. Logo, de acordo com a mentalidade moderna, não há espaço para o não movimento, para a pausa. Em analogia, esse cenário era o mesmo observado em relação aos monstros enclausurados nos espetáculos de *freak-shows*, em que essa visão de mundo precisava dos monstros como seu oposto (Buiati, 2023), assim como forjou uma necessidade opressiva de movimento em oposição à pausa, ao não movimento.

Para a subjetividade moderna, o desafio ético, afetivo e político é achar modos sustentáveis de relacionalidade. Como pode um suposto ser independente estabelecer uma relação com as coisas, com o mundo, com o outro, e ainda manter-se como um bom avatar do “emblema” da modernidade: o movimento? A inclusão do cinético na questão ético-política da subjetividade moderna nos leva de volta ao problema de como dançar contra as fantasias hegemônicas da modernidade, uma vez que essas fantasias são ligadas ao imperativo de exibir constantemente a mobilidade (Lepecki, 2017, p. 38).

Busca-se assim dançar contra as fantasias hegemônicas da modernidade, atentas porém ao fetiche da mobilidade constante, criando com os monstros outras ficções, outras chaves de motricidade que joguem e desmontem percursos cinéticos pré-concebidos e codificados. Portanto, a “dança atual” que me instiga e me interessa investigar é aquela que se faz em contato ativo com as forças paradoxais do agora, que intenta tensionar essas forças, percebê-las, abrir brechas para emergência do estranhamento, numa tentativa de desnaturalização da barbárie ou, como diria o professor Jardel Sander, de desevidenciação do corpo, do presente. Uma dança que procura “afirmar o presente, não como assunção do que nos é oferecido, mas como uma procura por possíveis” (Sander, 2009, p. 388), na tentativa de não o tomar como dado, certo, de não aceitar com passividade a brutalidade e a bestialidade como modo operante de existência. E, assim, nessas zonas temporárias de convívio e criação, em contato com os afetos do presente, fazer micropolítica, criar vitalidade e encantamento.

O espetáculo *Manada*

O termo manada, em etologia, zoologia e pecuária, designa um conjunto de animais da mesma espécie que estão juntos ou que vivem, alimentam-se e deslocam-se juntos. Normalmente o termo refere-se a mamíferos em estado selvagem e a gado domesticado bovino, como vacas ou búfalos, mas, com a apropriada licença poética, pode se referir também à espécie humana. O jogo conceitual em torno do título do espetáculo *Manada*¹³, expandindo

¹³ Link para o [espetáculo completo](#). Link para a [ficha técnica completa](#).

a definição original do termo também para um agrupamento “humano”, foi intencional, pois almejava aludir à expressão *gado*, comumente usada no acalorado, violento e polarizado debate da política brasileira dos últimos quatro anos para se referir aos agrupamentos de pessoas de extrema direita, apoiadoras do ex-presidente Jair Bolsonaro.

Os estudos realizados com o *des*¹⁴ durante o segundo semestre de 2022 circundaram e aprofundaram sobremaneira o tangenciamento ético~estético~político~poético das questões investigadas na tese, o que confirmou um recorte conceitual que se impôs definitivamente, que entende os monstros também como desestabilizadores de uma política e de um território de criação. A performance~espetáculo *Manada* foi apresentada em janeiro de 2023¹⁵, e os seis meses anteriores, de debate político exacerbado em torno da realização das eleições presidenciais, permearam e influenciaram a produção poética dos encontros do grupo, de modo que não fazia sentido não pensar e refletir sobre todo esse contexto em sala de ensaio.

Essa necessidade parecia também ir ao encontro das transformações e a desestabilização que meu percurso de criação já vinha passando desde o início dos estudos da tese. Se a coreografia, o treinamento, a metodologia, a cena, a encenação e a dramaturgia já haviam entrado em processo de borramento, e as implicações políticas do tensionamento das monstruosidades na criação na produção do corpo cênico pareciam cada vez mais urgentes, as desestabilizações cênicas alcançariam, agora, um outro grau. Não radicais ou extraordinárias em si, mas em relação, mais uma vez, ao meu percurso de criação.

¹⁴ Núcleo de pesquisa e criação em dança que lidero no Instituto Federal de Brasília desde 2017, formado por alunas e alunos da Licenciatura em Dança e por artistas independentes da cidade de Brasília. Os estudos e os processos de criação da tese em curso são realizados com o grupo. O nome do grupo alude ao prefixo *des*- como partícula que “tem sido descrito na literatura linguística como um prefixo polissêmico – [e que] apresenta tanto um significado de negação quanto de reversão nos itens lexicais a que se adjunge” (Bona; Ribeiro, 2018, p. 612).

¹⁵ O espetáculo, com um caráter bem aberto e experimental, aconteceu no espaço público da rua e do Instituto Federal de Brasília, que sedia o grupo.

Manada foi, na verdade, um grande experimento, no qual me permiti também, de maneira muito mais livre, errar e ensaiar organizações cênicas que nunca havia experimentado. Após vários anos fazendo espetáculos para palcos italianos, utilizo-me de *Manada* para investigar e tensionar ainda mais os limites da noção de coreografia, espetáculo e cena que vinham me referenciando desde então. Três referências teóricas, compartilhadas e discutidas coletivamente no grupo, foram fundamentais e substanciaram a produção de *Manada* nessa direção: o texto, já citado, de André Lepecki (2011), “Coreopolítica e Coreopolícia”; um texto do professor Alexandre Nodari(2022), “Limitar o limite: modos de subsistência” e, por último, um artigo da artista Eleonora Fabião (2013), “Programa performativo: o corpo em experiência”.

Em seu texto, Lepecki discute e analisa a performance *Tompkins Square Crawl* do artista americano William Pope.L, cuja produção artística é examinada, justamente, no texto de Fabião, para sustentar suas proposições acerca de seu *programa performativo*. Essa mesma performance foi também tratada e estudada em uma disciplina cursada no Programa de Pós-graduação durante o doutorado¹⁶. Já as proposições de Nodari acerca da composição e da criação como bricolagem e modo de subsistência, para ele a única estratégia possível frente aos limites impostos pela violência e a barbárie, ligavam-se à necessidade de uma intencionalidade política inerente à coreografia, proposta por Lepecki, ao mesmo tempo que pareciam se afinar com o questionamento, também ético~estético~político, que o *programa performativo* de Fabião faz do corpo e do espaço público.

Essas referências teórico-conceituais se juntaram ao nosso pensamento coreográfico, que já estava em curso, de modo a embasar tanto as transformações da proposta de encenação, aqui muito mais híbrida, flertando com a performance e a intervenção, quanto as necessidades de vazão e extravasamento dos afetos e das pulsões de raiva, medo, rancor e ódio, advindas do violento e

¹⁶ A disciplina “Tópicos Especiais em Processos Compositivos para a Cena 2”, ministrada pela professora Dr^a Elisabeth Lopes.



Foto: acervo do autor



Foto: Camila Torres

agressivo momento político que atravessávamos, logo após o resultado das eleições e a posse de Luís Inácio Lula da Silva, junto a uma ampla frente democrática.

Três dias antes do retorno do grupo para a realização de *Manada*, em 8 de janeiro de 2023, ocorreu a invasão da praça dos três poderes em Brasília pelos grupos terroristas de extrema direita que questionavam o resultado das eleições. A destruição do patrimônio material, histórico, artístico, memorial e moral nos abalou profundamente e, de novo, simplesmente não teria coerência pensar uma proposta de encenação sem tensionar esses afetos que acabávamos de ter implodidos em nossos próprios corpos. O pêndulo entre o êxtase e o desencanto, que permeou

toda esta pesquisa, continuava muito presente.

É a partir disso que decido fazer citações e críticas político~poéticas dentro de *Manada* de maneira mais explícita que de costume. Ou, em outras palavras, é nessa montagem que intento de maneira mais deliberada dar vazão aos afetos (Pais, 2021) que vivenciávamos coletivamente naquele momento. Desse modo, eu unia, ao mesmo tempo em uma única encenação, os estudos da tese, a partir dos *operadores de ativação do infamiliar*

que vinham sendo testados com o grupo, e a necessidade de fabulação da dor (Greiner, 2021) e dos afetos de violência vivenciados no calor do momento ao longo dos meses de trabalho, desde que os encontros do *des~* retornaram ao modo presencial.

Assim nasce *Manada*: uma tentativa experimental de agenciamento do corpo em estado intensivo, por meio de um programa de ações que visa questionar o próprio estatuto do corpo em performance, os limites institucionais do espaço público e privado, criticar as manipulações de massa em torno dos agrupamentos humanos subjetivados como “gado” e, junto disso tudo, tensionar ainda mais o limite do entendimento da ideia de coreografia, cena e espetáculo.



Foto: Camila Torres



Foto: Camila Torres

Inspirada abertamente na performance “Rastejamento na Tompkins Square” (“Tompkins Square Crawl” – 1991) do artista William Pope.L, *Manada* apoia-se também de maneira mais específica em dois dos *operadores de ativação do infamiliar* que vinham sendo experimentados no grupo – o *quadrúpede* e o *tonto* –, com intenção de explorar uma inversão da metafísica da utilidade do corpo e uma ocupação desmetrificadora do espaço (Nodari, 2022, p. 357), de modo a gerar uma experiência corporal de risco e vulnerabilidade em abertura ao intensivo. Com a incorporação e o

tensionamento dos limites do espaço público, busca-se com o espetáculo tensionar as fronteiras entre o individual e o social, o privado e o público, a política e a bestialidade, e por fim, as fronteiras da humanidade e da monstrosidade.

No que concerne ao exercício de encenação, *Manada* representa ainda uma mudança de entendimento e uma ressignificação em relação ao conceito de *limite*, que gostaria de explorar um pouco mais. Esse ponto é de suma importância, uma vez que a criação de limites e contenções, simbolizadas principalmente pelo uso de um quadrado no chão, foi uma estratégia cênica e subjetiva necessária no processo de *O Inquietante*¹⁷, porém, esse limite, fundamental naquele contexto, aos poucos parecia não sustentar o corpo cênico que emergia na continuidade da pesquisa.

O texto de Nodari (2022, p. 359), seguindo o filósofo Gilles Deleuze, ajudou-me a compreender conceitualmente a diferença entre *limite extensivo* e *limite intensivo*. Enquanto o primeiro limita e informa os corpos, por meio de uma métrica e de uma ação externa, da lei, marcando uma extensão, o segundo, interno, dinâmico, imanente e não métrico “se expressa não por um contorno, mas por uma maneira de ser, por um modo (de vida), um hábito: não um lugar determinado, mas uma maneira de habitar o mundo, uma posição relacional” (Nodari, 2022, p. 360).

O limite representado, por exemplo, pela pandemia, pelas quarentenas, pelas salas e quartos quadrados na época de produção de *O Inquietante*; ou pelo próprio corpo de forma mais ampla, que insiste em criar diante de um presente avassalador, que insiste em se manter em estado de encantamento; é vivenciado no agenciamento de duas modalidades de interdição: uma extensiva e outra intensiva. O limite extensivo interdita, censura, impõe o

¹⁷ Neste espetáculo solo (link para o [espetáculo completo](#)), que também integra a tese, toda a dança é realizada dentro de um quadrado delimitado no chão, que define os limites dentro dos quais as ações cênicas deveria acontecer. A delimitação do quadrado era assim uma zona segura que permitia o monstro emergir ou, em outras palavras, que permitia me *desfigurar*. Mergulhar nas experimentações dentro de um quadrado delimitado me dava, simbolicamente, uma segurança maior para entrar e sair dos *estados corporais* que eu precisava visitar no solo.

estancamento das pulsões. Já no limite intensivo, busca-se “lidar com os limites de outro *modo*; fazer deles uma *inclinação* – subvertê-los, vertê-los para baixo, *in-tendê-los*, tendê-los para dentro: incorporar e transformá-los em um modo intenso de vida” (Nodari, 2022, p. 368, *grifos do autor*).

Essa definição *intensiva* de limite parecia aludir ao corpo cênico experimentado em *O Inquietante*, mais que o *extensivo*, como talvez possa parecer pela própria presença do quadrado, já que no solo o corpo ativava uma posição relacional que precisava constantemente agenciar o dentro e o fora, ou seja, relacionar-se ao mesmo tempo com a dilatação do *estado corporal*, no semi-transe, no *borramento* e na *desfiguração*, e com o *programa* pré-definido de ações a serem executadas na cena, conforme proposto e produzido conjuntamente com o dramaturgista.

Nesse sentido, o quadrado enquanto representação de um *limite extenso*, de uma barreira de contenção, na verdade apenas aludia a esse bloqueio do transbordamento, uma vez que, enquanto estratégia simbólica e de subjetivação, servia à contenção de conteúdos que emergiam e transbordavam no corpo. Entretanto, de fato, o que estabilizou o corpo cênico foi o domínio desse limite em um *estado intensivo*, no corpo em ação cênica, no jogo, e não no corte do fluxo que o quadrado representaria enquanto extensividade. Ou seja, em última instância, esse corpo poderia ser produzido “fora de um quadrado” literalmente desenhado no chão, desde que se buscasse “uma operação de *limitar* [e não delimitar] o *limite*, incorporá-lo, fazendo da forma, corpo, convertendo o limite-contorno em limite intenso” (Nodari, 2022, p. 360, *grifos do autor*).

Essa transição de uma noção de limite para outra, que visava à ativação de um corpo fora do limite e dentro do limite *ao mesmo tempo*, foi de alguma forma buscada, de modo um pouco mais intencional, em *Manada*. Esse movimento provoca também uma implosão da dicotomia categórica e rígida entre os dois estados de limite, interno e externo, pois “trata-se de uma relação *entre* a perspectiva e as coisas, ou seja, do sentido. O que há são linhas de força, processos de metrificação e desmetrificação que se

sobrepõem, se reverterem, se antecipam e se conjuram uns aos outros” (Nodari, 2022, p. 360, *grifo do autor*). Cabe então, ao corpo cênico, agenciar essa fronteira, negociar com essas linhas de força.

Recupero aqui, novamente, algumas das características primordiais dos monstros, conforme nos informam Jeffrey Jerome Cohen (2000) e Julio Jeha (2009): o corpo do monstro habita e desestabiliza fronteiras, além de apresentar sempre uma ambiguidade, um entrelugar, um limiar de se tornar outra coisa. Logo, o monstro habita o limite, seja ele extensivo ou intensivo. Se o monstro é ou habita/aponta o limite, de que tipo de fronteira estamos falando? Seguindo a ideia desenvolvida aqui, o limite não seria o foco em si, enquanto objetividade/subjetividade, dentro/fora, forma/não forma, mas *a experiência da fronteira* é que deve ser o eixo de investigação.

Começa a se apresentar aqui a ideia de experimentar a *função* exercida pelo monstro, como agenciador de limites, em vez da produção de um corpo-monstro como objetivo final da construção do corpo cênico. Uma função do monstruoso, mais do que um corpo monstruoso, até para evitar cair em estereótipos formais, imagéticos e gestuais cristalizados em torno de violentos processos históricos de abjeção do corpo vinculados a seu aspecto teratológico (deformações, deficiências etc.). A *função~monstro* seria assim um *operador da experiência de fronteira~sentido*, da relação transitória entre objetividade~subjetividade, do estado *entre* o extensivo e o intensivo, já que o monstro habita, desestabiliza e borra o limite.

Provocando esse estado no corpo, a *função~monstro*, por fim, como agenciadora também de subjetividades presentes em um território onde se dança, ajudaria na negociação dos afetos e das pulsões, conforme *Manada* também elucidou ao trazer para a cena aspectos explícitos de crítica política, no sentido de introjetar e subverter eventuais restrições, violências e cortes impostos por um meio ambiente – político, social, cultural – desvitalizante. Intenta-se com isso introjetar a regra, a restrição e a dor, jogar com ela, ruminá-la, experimentar e fazer subsistência dentro do mundo

metrificado, buscando “uma experimentação de medidas que atinge o não métrico por meio da introversão de uma *métrica* e sua conversão em um *modo*, em uma inclinação: é limitando a extensividade que se dá a intensificação poética” (Nodari, 2022, p. 363, *grifos do autor*). Ou, ainda, é limitando os estratos violentos da política que se dá a própria política da dança em contexto, é limitando (intensamente) o limite (extenso) que se faz micropolítica.

Entende-se que ações em nível micropolítico (Guattari e Rolnik, 1996), até por serem menos evidentes ou explícitas, podem apresentar grande vocação de disseminação e fortalecimento gradual e efetivo das singularidades. Operar na arquitetura molecular (ordem dos fluxos e intensidades); reaproximar a ideia de política das noções de ética, estética, energia e desejo; deslocar, ou somar à retórica nervosa e muitas vezes estéril de palanques e plenários, uma ação efetiva do corpo, no corpo e entre os corpos. Essas podem ser vias políticas mais efetivas e consistentes. (...) É tempo de emprestar à macropolítica (ordem das sedimentações, instituições e estado) instrumentos da estética, e não fazer a arte reproduzir os desgastados e nem sempre eficazes mecanismos da política convencional – verborrágica, impositiva, generalizante. A ação poética pela via da *aisthesis* e da experiência tem vocação para afetar os corpos de artistas e fruidores de modo intenso, estimulando-os, despertando-os e acionando-os em uma percepção mais sensível de si mesmo e do outro (Curi, 2013, p. 27–28).

Assim, ao converter a métrica em um modo de fazer poética, convoco também aqui o professor e coreógrafo Paulo Caldas (2010), quando afirma que *modos* são diferentes de *modelos*:

Frequentemente, onde esperaríamos a multiplicação e a coexistência de diferentes *modos* poéticos, deparamo-nos com um sistema que insiste em fazer suceder *modelos* poéticos inscritos numa lógica de mercado. É quando o novo que emerge em arte é capturado como bem de consumo, ocupando os cada vez mais frágeis cadernos de cultura quase como um *fait divers* (Caldas, 2010, p. 66, *grifos do autor*).

Escapar dos modelos condicionantes pressupõe, portanto, uma *mudança dos modos de produção*, uma mudança da política de criação. Não necessariamente inventando o inédito, mas, ao contrário, mudando o modo de operar com o lugar-comum, com o conhecido, com o *familiar*.

Achar, acostrar, provocar ou adivinhar o *infamiliar* dentro do já existente, *estranhar* o corpo, o presente, a cena, o treinamento, a subjetividade e jogar com esses materiais, manipulá-los de outra forma ou, como também propõe Nodari (2022), fazer bricolagem

com a própria matéria, com a própria subjetividade, consumir o consumo, fazer subsistência, decompor, trabalhar com os restos, ruminar, fazer humus e criar, com isso, intensificação poética ou, dentro de uma perspectiva de subjetivação que venho buscando nas práticas com os monstros, singularidade:

O limite da bricolagem é imanente à sua matéria prima, às próprias coisas. Pois, ao operar com “resíduos de construções e destruições anteriores”, ou seja, coisas aparentemente gastas (...), o *bricoleur* não lida com formas vazias, pelo contrário, as possibilidades de composição dos elementos estão “limitadas pela história particular de cada peça e por aquilo que nela subsiste”, a saber, o “conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais”, e tal limitação é justamente a condição da *imprevisibilidade* da composição. Ao intensificar aquilo que subsiste nas coisas, o *bricoleur* é um reciclador radical, que não se limita a simplesmente devolver a utilidade às coisas, mas que compõe o seu sentido (Nodari, 2022, p. 366, *grifos do autor*).

Nas práticas de dança com os monstros, o corpo, que é um limite em si, recebe outras limitações via *operadores de ativação do infamiliar* para se criar poética, já que eles possuem comandos e ações de movimento específicos que precisam ser atendidos e executados pelo sujeito em criação, ao mesmo tempo que se dá vazão às pulsões e aos afetos que estão sendo agenciados no presente do ato criativo. Ao ter que atender a esses comandos e ações, complexos e objetivamente direcionados, o corpo falha, e, ao falhar, emerge o *borramento* e a *desfiguração* do movimento, do gesto e, espera-se, da subjetividade.

Evidentemente, esse processo não se deu de forma exitosa, fluida e sem dificuldades ao longo de toda a investigação e criação de *Manada*. Ao contrário, no decorrer do processo, observou-se também o tensionamento, a dúvida, a raiva e o impulso de organizar algo de forma quase improvisada, mesmo precária. No calor das emoções, muitas decisões composicionais foram tomadas de modo imediatista pois, o que se impôs, foi a necessidade de responder, com dança, àquela ebulição social que vivíamos tão de perto.

Em alguma medida, portanto, parte do processo de *Manada* se deu de modo bastante reativo, e só posteriormente, muitos dos enlaces teóricos, conceituais e dramatúrgicos foram

compreendidos. O que era já nítido, todavia, era a necessidade de desestabilização, de desmonte de *políticas de criação* que conformavam práticas, ensaios, encenações, hierarquias de criação, em suma, conformavam corpos e subjetividades. Foi necessário, assim, identificar e tentar questionar uma ética do corpo em movimento, tanto em salas de ensaio quanto na vida cotidiana.

Manada foi assim um retrato-síntese de um momento, de um presente. Houve momentos de insegurança e de dúvida sobre a força que a proposta teria na ressonância com outros sujeitos, com outros corpos. E como vivemos num mundo que não privilegia o tempo dilatado, o tempo da escuta, o tempo da experimentação, mas sim o tempo produtivo, da entrega, do produto, continuo indagando-me, constantemente, sobre como equilibrar uma política de criação *lenta* com um tempo mercadológico *rápido*. Como conciliar? Como pensar uma dança como prática do tempo, uma dança ancorada em outras políticas de criação? Como não jogar fora aquilo que a dança faz de melhor, que é o labor do movimento e do corpo, no tempo?

Almejo, a partir dessas dúvidas incontornáveis, que nos processos de criação com os monstros emergem outras organizações cinéticas do corpo, eventualmente desmontando padrões psicomotores e provocando desvios no movimento compulsório estéril, produtivista e homogeneizador vinculado ao regime coreopolítico sob o qual estamos todas submetidas. A dança e o movimento passam a ser, assim, estratégias de criação *no~com~sobre* o agora, tangenciando a própria condição política do corpo ao não se esquivar do enfrentamento e do tensionamento que os afetos desvitalizantes do presente provocam.

Referências

BONA, Camila de; RIBEIRO, Pablo Nunes. Sobre a produtividade e a semântica do prefixo des- no português brasileiro atual. **DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, [s. l.], v. 34, p. 611–634, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/delta/a/Tj9FgNNhkTLdZHhStPXRCst/?lang=pt>. Acesso em: 6 jun. 2024.

BUIATI, Marcos Katu. Monstruosidades, Corpo e Criação: estratégias para se dançar com o infamiliar. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [s. l.], v. 13, p. e128243, 2023. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbep/a/jwzKvvnMCdWpf94SwHyHjdH/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 13 mar. 2024.

CALDAS, Paulo. Derivas críticas. In: NORA, Sigrid (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESCSP, 2010.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros - Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CURI, Alice Stefânia. Corpos cênicos entre afetos e estados. In: **COLEÇÃO ESCRITOS SOBRE ATUAÇÃO**. Vitória: Editora Cousa, 2023.

CURI, Alice Stefânia. **Traços e devires de um corpo cênico**. Brasília: Dulcina Editora, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX - Revista do LUME**, [s. l.], n. 4, 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 28 mar. 2023.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'água, 2006.

GREINER, Christine. Fabulações da dor. **Dramaturgias**, Brasília, v. 18, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41302>. Acesso em: 27 out. 2022.

IFESTIVAL. O IFestival Dança. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://ifestivaldanca.wixsite.com/ifestival/sobre>. Acesso em: 8 mar. 2023.

JEHA, Julio. Das origens do mal: a curiosidade em Frankenstein. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei de Souza (org.). **Da fabricação de monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LE BRETON, David. **Adeus Ao Corpo**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2013.

LEPECKI, Andre. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 13, n. 1,2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 24 out. 2022.

LEPECKI, Andre. **Exaurir a Dança**. Performance e a Política do Movimento. tradução: Pablo Assunção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, Andre. **Singularities**: Dance in the Age of Performance. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2016.

MARKENDORF, Marcio. **Plano de Curso** - Cinema de horror e teorias da monstruosidade. Porto Alegre: Universidade de Santa Catarina, 2020.

MARKENDORF, Marcio; SÁ, Daniel Serravalle de. Prefácio: Monstrosomania, monstrologia. In: **MONSTRUOSIDADES: ESTÉTICA E POLÍTICA**. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2019.

NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de; SALDANHA, Rafael; DANOWSKI, Déborah (org.). **Os Mil Nomes de Gaia**: do Antropoceno à Idade da Terra. Rio de Janeiro: Editora Machado, 2022.

PAIS, Ana. Apresentação Dossiê. Dramaturgias, Brasília, n. 18, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41290>. Acesso em: 27 out. 2022.

PATZDORF, Danilo. Artista-educa-dor: A somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, [s. l.], v. 1, n. 40, 2021. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19373>. Acesso em: 24 out. 2022.

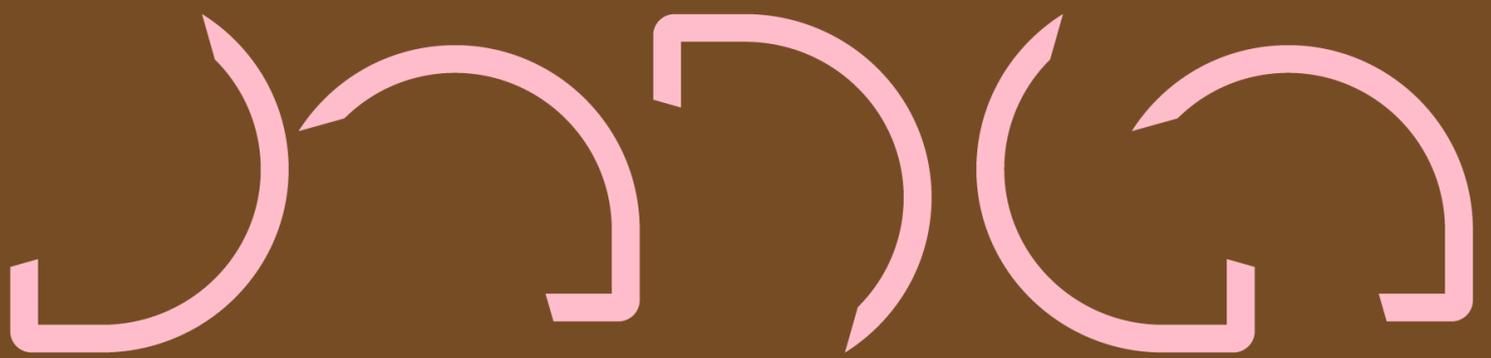
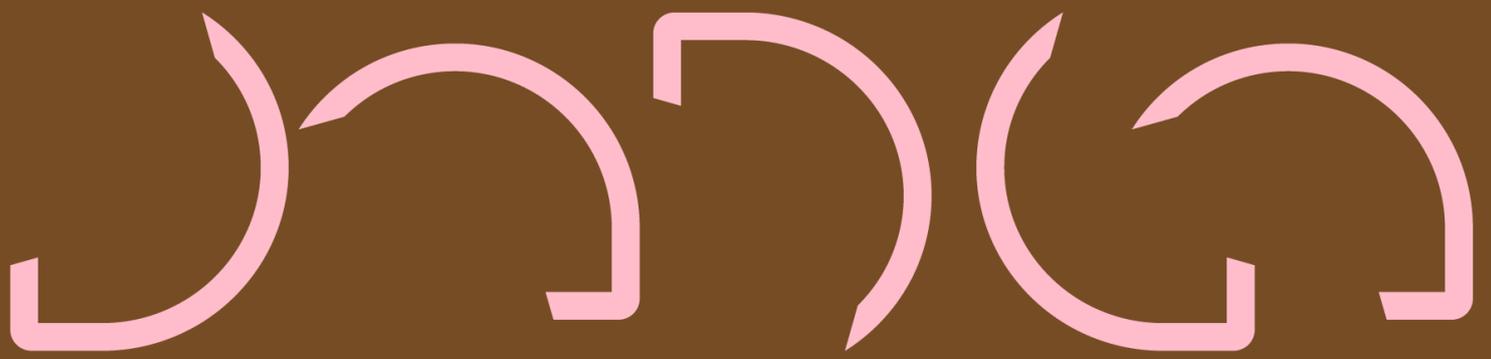
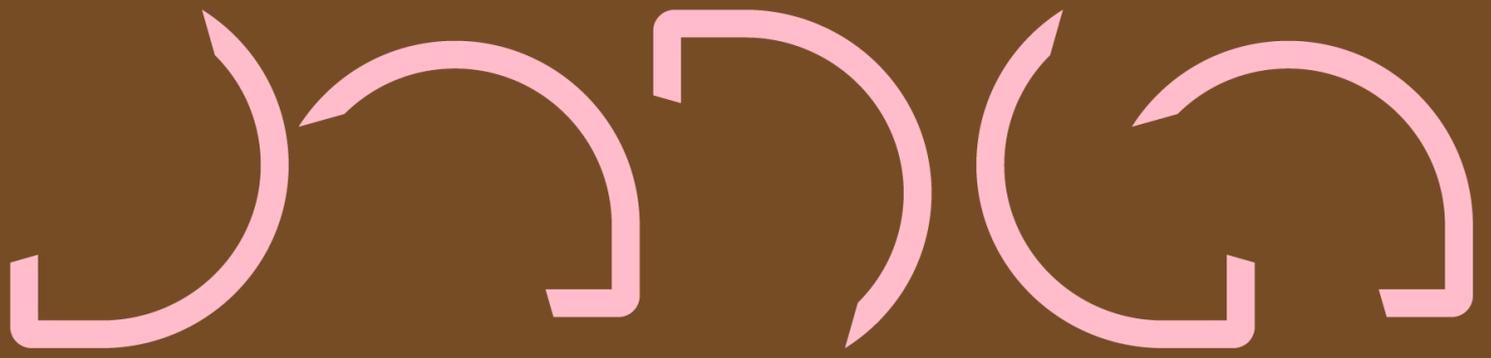
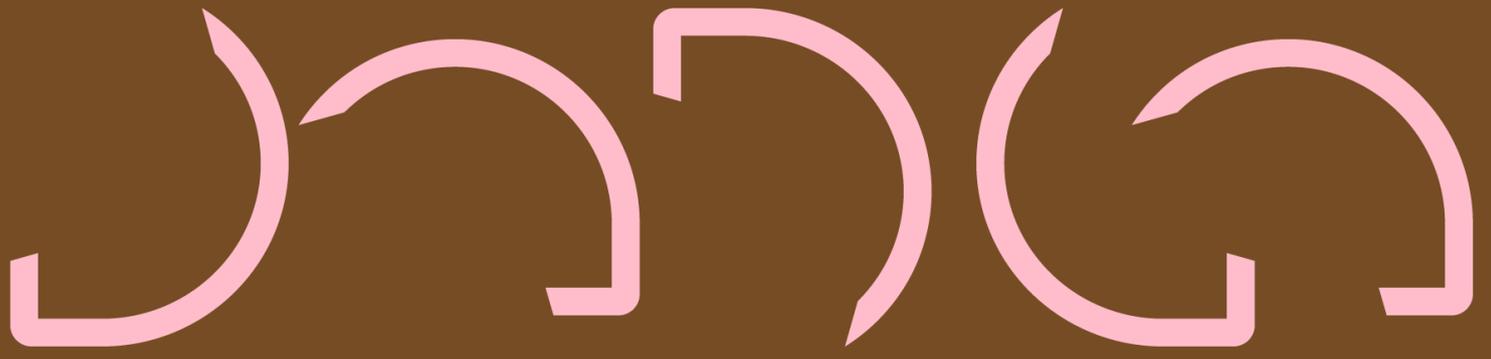
PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 15, p. 179–187, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/pe/a/Dz483yZGBTsB7Lc3rFvXFrJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 8 mar. 2023.

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

SANDER, Jardel. Corporeidades contemporâneas: do corpo-imagem ao corpo-devir. **Fractal**: Revista de Psicologia, Rio de Janeiro, v. 21, p. 387–407, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/fractal/a/CFSqdVg4YDzGQ7DpxWWVdVv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 28 out. 2022.

Recebido em 30 de maio de 2024.

Aprovado em 13 de agosto de 2024.



REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança