

Dança e democracia

Dance and democracy

Né Barros

Instituto de Filosofia da U.P./ESAP/Balletteatro

nebarros@gmail.com

Resumo

Que tipo de ligação é essa entre a arte e a democracia? Ao longo do artigo são enunciados aspetos que tentam elucidar modos de ligações entre a arte e democracia. Sabendo que o próprio termo, democracia, deve ser pensado na sua origem e nas suas formalizações na arte ao longo dos tempos, o desafio na contemporaneidade é desmontar sistemas onde a democracia é mascarada. Tudo que envolva a lógica de mercado onde a arte se encontra, traduz sistemas de consensos que, como Rancière faz notar, suprime a *política* sendo que política para o filósofo é *dissenso*. Dissenso ou desvio fundamental que merece também ser analisado enquanto oposição ao consenso na arte e à arte enquanto objeto de mercado. O *artístico*, tal como o *político* ou o *estético*, torna-se no objeto necessário para pensar a arte através da arte, ou seja, de forma independente do estado em que esta se encontra.

Palavras-chave: Democracia – Arte – Mercado – Artístico

Abstract

What kind of connection is this between art and democracy? Throughout the article, some points are enunciated that try to elucidate ways of linking art and democracy. Knowing that the term, democracy, itself must be thought of in its origin and in its formalizations in art over time, the challenge in contemporary times is to dismantle systems where democracy is masked. Everything that involves the logic of the market where art is found, translates systems of consensus that, as Rancière points out, suppresses politics, whereas politics for the philosopher is *dissense*. Dissense or a fundamental deviation that also deserves to be analyzed as an opposition to consensus in arte and art as a market object. The artistic, like the political or the aesthetic, becomes the necessary object to think about art through art, that is, independently of the state in which it is.

Keywords: Democracy – Art – Market – Artistic

Submissão: 18 de abril de 2022

Aceitação: 14 de junho de 2022

Dança e democracia

1. No princípio era o Corpo. Nos anos vinte na União Soviética, surge um importante centro de pesquisa do corpo em movimento, o Laboratório coreológico de Moscou. Alguns dos resultados deste laboratório, puderam ser testemunhados através de uma exposição curada por Nicoletta Misler, cujo título era “In principio era il corpo”, com o subtítulo *L’Arte del Movimento a Mosca negli anni ’20*¹. Através de cuidadas imagens, desenhos ou fotografias pelos melhores fotógrafos soviéticos dos anos vinte, foi possível assistir a uma preciosa reconstrução do trabalho desenvolvido por este laboratório. Percebia-se uma fértil experimentação de uma nova e diferente dança onde artistas, coreógrafos, bailarinos ou fotógrafos se uniam na pesquisa de diversas linguagens.

Durante muitos anos, o trabalho realizado pelo Laboratório coreológico foi ignorado, o produto e o posicionamento dos seus membros, não estavam em conformidade com o regime da altura, um regime que reprimia formas não alinhadas com os temas sociais e culturais da época. O trabalho deste Laboratório consistia numa importante pesquisa interdisciplinar sobre a Arte do Movimento², trabalho que permitiu entender os traços e as vivências mais significativas dos protagonistas de um profícuo período artístico e onde se percebia a ligação à vanguarda russa dos anos vinte. Muita pesquisa desenvolvida por este laboratório, estaria representado nas quatro mostras que organizou entre 1925-1928.

Entre outros aspetos, desde a sua fundação que este laboratório terá confrontado o problema da nudez. Ali, decretava-se que em qualquer situação do trabalho de pesquisa se devesse consentir a nudez completa dos participantes nas experimentações. Desde a primeira mostra que era comum apresentar um grupo de fotógrafos que interpretavam as diversas formas da arte do movimento a partir das múltiplas modalidades do corpo em movimento, tais como, o ballet, o movimento acrobático, o movimento gimnodesportivo, os movimentos do trabalho e das massas, as formas plásticas. Mas será na representação da dança, como forma plástica,

¹ *In principio era il corpo. L’arte del Movimento a Mosca negli anni venti*. Exposição em Roma no Acquario Romano 17 março – 2 de maio, 1999

² Sabemos que Laban desenvolveu o termo no sentido de “coreologia” ter um significado muito abrangente, de uma sistematização teórica e completa de todas as formas de arte do movimento. Para o Laboratório, que já utilizava uns anos o termo, coreologia visava uma ambição mais pragmática, aquela de dar uma coordenação científica à caótica proliferação de experiências nos diversos tipos de ballet, da dança plástica, da ginástica e da comunicação não verbal em geral.

que as mostras se irão concentrar. A primeira mostra foi considerada mais íntima e experimental e dedicada a uma única performance, a *Leides Ahnung* de Schumann com coreografia de Poznjakov, onde os membros do laboratório³ partilhavam diversos sistemas de transcrição do movimento e de interpretações gráficas. O domínio mais reservado da mostra prendia-se com o facto de na altura existir um acérrimo debate sobre a nudez na dança. Sidorov, que juntamente com Larionov, dirigiam o Laboratório, defendiam que o elemento fundamental da dança é o corpo, por isso, deveria ser radicalizada a análise da função do figurino e da nudez na arte da dança.

Antes, em 1922, um ano de grande atividade da chamada Nova Dança, foi um ano em que Sidorov terá organizado uma Olimpíada, ou, ainda, se poderia assistir a eventos tais como, *Serões do corpo desnudado* de Juri Ars, *Serões do corpo liberado* de Lev Lukin e terá sido o ano da representação de *Fauno* de Kas'jan Golejzovskij, cujos figurinos desenhados por Boris Erdman eram extremamente reduzidos. Estavam lançados os dados para uma acesa crítica entre erotismo e pornografia, sensualidade e sexualidade... “Em princípio era o corpo...” era mesmo o mote para uma intensa atividade de desvelar o corpo feminino e masculino, de forma mais ou menos abstrata, como elemento mais ou menos dionisíaco, mais ou menos em forma de manifesto e que se estenderá por todo o trabalho do laboratório.

Neste desejo e inquietação artística, é a fotografia que se vai revelando o meio cada vez mais privilegiado de representação do corpo nu em movimento. Contudo, também o grafismo, com os signos subtis das imagens em ciclostilos de Zimin, ou as linhas de força com as quais Rumnev identificava a tramas sensuais, também de destacavam como formas de transcrição do movimento. Não esquecendo que o contacto entre Sidorov e Kandinskij terá sido um pouco antes ainda, em 1921, quando Kandinskij da sessão de arte monumental de INChUK terá descrito uma forma nova de arte sintética. Uma arte sintética do movimento, como forma que incluía a mímica, a dança, a pantomima e também parcialmente o ballet, sugerindo a possibilidade de fixar o movimento através de instrumentos mecânicos e artísticos. Nas suas palavras, era necessário estabelecer uma relação entre movimento da linha (desenho) e o movimento do corpo humano, ou seja, traduzir o desenho através do movimento do corpo e o movimento do corpo através do desenho. O Laboratório coreológico encontrará, portanto, nestes campos de pesquisa o que será indagado como a *Arte do movimento*.

³ Entre os membros refiram-se: Larionov, Sidorov, Poznjakov, na parte do movimento, e S.A. Storozenko e Lev Bruni, na parte gráfica. Os fotógrafos escolhidos para interpretar a arte do movimento, eram considerados dos maiores desse tempo: Viktor Zivago, Jurij Eremin, Moisej Nappel'baum, Sviscov-Paola.

Nos finais dos anos vinte (1929-1930), no entanto, assiste-se a uma severa perseguição política aos intelectuais idealistas da Academia russa de ciências artísticas, terminando com prisões e incriminações de muitos dos seus membros e, levando, mesmo, ao fecho da própria Academia e do Laboratório coreológico. Factos que vão dar espaço a uma cultura mais propagandística, como por exemplo, com Drambalet que procurou um compromisso numa espécie de *music hall* com inovações coreográficas, mas com conteúdo socialista. O facto teatral passa a ter como primeira função, a de veicular uma mensagem política. O problema da politização da mensagem através do gesto ou do ritmo, onde a dança se transformava em ginástica, ou do apelo a um corpo são e viril do proletariado, já teria sido anteriormente discutida, nomeadamente, pelos vanguardistas.

A partir de 1927, ano do início da política estalinista, o movimento íntimo e o espaço protegido da investigação artística dão lugar ao exposto das grandes paradas e da ginástica em massa, ou seja, um corpo muito distinto daquele refinamento representado por Sodorov ou Kandiskij.

2. O que pode hoje significar uma arte democrática? Que tipo de ligação é essa entre a arte e a democracia? A primeira parte deste artigo, expõe vários aspetos pelos quais podemos pensar essa relação. De uma liberdade de expressão que permite estudar e expor o corpo em movimento sem a barreira da censura, à transmutação de um corpo em massa de corpos politizados ou de uma dança subjetiva a uma dança tácita, tratam-se de exemplos onde tudo se parece jogar no plano pragmático de programas de uma dada política. Mas as ligações entre arte e democracia parecem exceder este plano da ação política. Primeiro, trata-se de perceber que a democracia, não estando em discussão a liberdade, sofre alterações nas suas operacionalidades, abrangências ou impactos. Como nos lembra Rancière: “Democracia é uma daquelas palavras cuja carga simbólica originária esquecemos. Esquecemos que não é primeiramente o nome de um regime político numa classificação objetiva dos diferentes regimes, mas o nome de um desvio singular no curso normal dos assuntos humanos.” (Rancière 2010, 369). Como identificar esse desvio?

Do ponto de vista da história do termo, e como Rancière faz questão de lembrar, a democracia é o poder do povo, mas o *demos* em Atenas é, inicialmente, constituído pelos pobres, aqueles que sem título poderão governar. Neste lance, estará uma rutura radical onde o poder já não pertence a ninguém e autoridade política é pura contingência. A democracia, como refere Rancière, repousa sobre o princípio da igualdade, mas esse efeito só acontece por

um desvio ou distorção, ou o que o filósofo lhe chama, o “dissenso”. O Dissenso, neste contexto, é a rutura nas formas sensíveis da comunidade. “Demos é, de fato, um ser muito singular, um ser duplo. Demos designa uma parte da comunidade, os pobres, isto é, as pessoas sem importância, mas também, ao mesmo tempo, a comunidade em seu conjunto, a cidade política em sua totalidade.” (idem, 370). Demos congrega o todo da cidade política e uma parte da sociedade, o povo. É desta “aritmética impossível”, o cômputo do todo dos que não são nada, a luta de classes, a divisão do sensível, explica que a política advém de um desvio extraordinário ao curso normal das coisas. Inaugura a rutura e a passagem de um sistema de dominação a outro sistema: “do poder da diferença no nascimento ao poder indiferente da riqueza.” (idem, 371) “O que o Demos encarna é a parte dos que não têm parte” (idem, 372) Assim, Rancière também irá distinguir *política* de *polícia*, alargando este último conceito à agregação e consentimento das coletividades, organização dos poderes e a gestão das populações, distribuição dos lugares e das funções e sistemas de legitimação dessa distribuição, e reservando para o termo política o dissenso, ou seja, conflito sobre a própria configuração do sensível, o que está entre o governo e as pessoas que o contestam. “Não se pode renunciar a uma razão senão em favor de uma outra capaz de fazer melhor o que a anterior fazia. Esse não é o caso da proposição consensual. Eis porquê, fora de toda a nostalgia, penso que não devemos nos decidir pelo desaparecimento dessa razão política que resumi na palavra *dissenso*.” (idem, 382). Como Rancière acrescentará: “O consenso suprime a política.” Só uma melhor razão poderá superar a anterior e o consenso não permite que este jogo se efetue, não há superação de uma ideia por outra, não há o ponto crítico necessário que despoleta os corpos tensionais e em revolta. O consenso, bloqueia o curso da pergunta e da resposta, da projeção e da realização.

Dissenso vs consenso. Se agora nos colocarmos na perspectiva da arte, o consenso surge como um verdadeiro bloqueio à diversidade, como anestesia crítica e, talvez pior, como fator de formatação do produto/obra e o primeiro passo à lógica de mercado como verdadeira instituição, como sistema máximo de circulação e profissionalização, como um “teatro de operações”, como tanto se usa, até para os cenários onde há guerra.

Mercado. Esta tendência crescente que o século vinte pode assistir, encontrou nos situacionistas, em particular com *A Sociedade do Espectáculo*, de Guy Debord, a sua principal

crítica radical ao mercado⁴ Mario Perniola que irá dedicar um número da sua revista “*Agalma*”, à problemática da relação arte e mercadoria, e do seu “fascínio discreto”, dirá que, por muito tempo, a mercadoria ter-nos-á enganado, apresentando-se como uma coisa trivial e óbvia. Mas a inocência terá passado porque, como diriam os críticos, a mercadoria é enganosa, cheia de sutilezas metafísicas e de caprichos teológicos. Um dos autores presentes nessa edição, Anselm Jappe, afirmará que não é fácil subtrair-se ao fascínio perverso da mercadoria e que o único caminho a percorrer é a crítica ao fetichismo da mercadoria (1999, 49).

Entre os diversos argumentos que podemos retirar da relação arte e democracia, teremos de confrontar alguns paradoxos. O modo expansionista da arte é um deles, o que a leva ao mundo, ao mundo do povo e lhe devolve o poder, é o mesmo que a transforma numa máquina e numa cadeia de produção, sujeita a todos os vícios do mercado. É mercadoria.

3. O elogio da não escolha. A mercadoria está dependente da escolha. Quais os critérios implícitos a essa escolha? Como se enquadra *a escolha* no mundo contemporâneo da arte, qual o seu papel afinal?

Para que a dança possa manter um estatuto de arte com a sua autonomia e autoridade, carece de exibir o seu carácter diferenciador. Como pensar os fatores de diferenciação da dança numa época em que tendemos para o expansionismo aplicado aos mais diversos setores? Diferenciar o quê e em relação a quê? Pode o pensamento ontológico servir como inquietação necessária à compreensão de uma identidade intransmissível e radical das artes? Não têm resposta única estas perguntas, mas têm, pelo menos, o crédito de formarem momentos de resistência a uma tendência de mercado na arte, tendência esta, em parte, motivada por um diálogo direto e mais difuso/confuso com o mundo social e das políticas onde os paradoxos são constantes e desconfortáveis. Vejamos.

Podemos entender o processo de democratização das artes de dois modos: levar a arte onde a ela não tinha imaginado chegar; devolver a arte onde ela sempre terá estado, ou seja, no meio de todos sem distinção⁵. Vários serão os exemplos destes modos de pôr em marcha o

⁴ Mario Perniola dedica um número à questão problemática entre arte e mercado e da necessidade de testar e avaliar os riscos desta ligação. “Il fascino discreto delle merci”, é o título do primeiro número da revista, fundada pelo já falecido filósofo, *Agalma* (1999).

⁵ Sendo pessoalmente fundadora de um projeto como o Balletatro, no início dos anos oitenta, onde a criação foi o motor primordial do projeto, fui também promotora dessa missão que se definia pela necessidade de democratizar as artes performativas, através do acesso a todos, sem o exclusivo da via profissionalizante, e da inclusão. A criação e democratização das artes performativas, foram e são os princípios diferenciadores de todo o projeto do Balletatro.

gesto democratizante. Com os chamados movimentos pós-modernistas a dança mobiliza-se para outros lugares. A dança sai dos teatros para intercetar as pessoas nos seus quotidianos ou para se expandir para lugares mais acessíveis e desvinculados de elites, como a rua ou os ginásios. Historicamente, podemos entender este momento como um momento importante e exemplar do que poderia ser o culminar de uma arte que se quer democrática no sentido da sua popularização e da sua acessibilidade. A partir dos finais dos anos sessenta e setenta, a dança envolve-se em ações absolutamente determinantes ao descer das suas “pontas” e abraçar definitivamente a terra, fixar as suas raízes em territórios que todos podem aceder.

Mas a circulação entre espaços, a criação de novos palcos ou a expansão dos lugares performativos, não resume aquilo que se poderá designar como projeto de democratização das artes. Para além das novas pontes entre lugares de cultos e a terra de todos, a dança projeta-se num outro tipo de *inclusão*. A prática da dança não se deverá cingir aos corpos sofisticados e altamente treinados, mas a valorização das singularidades vai permitir que corpos imperfeitos tornem a dança mais perfeita. A arte como terapia pode também ser entendida neste horizonte, onde diferentes ontologias partilham o mesmo espaço e as mesmas questões. A inclusão, neste movimento, abrange, no entanto, as diferentes comunidades as diversas famílias onde os indivíduos se organizam. Corpos deficientes, raças, prisioneiros, altos e baixos, gordos e magros, corpos treinados e corpos mundanos, corpos de elite e corpos voluntários, todos eles são passíveis de se transformarem em matéria dançante.

Mas se no plano poético e das intencionalidades, que se pretendem definidoras do tempo contemporâneo e que se deverá caracterizar pelo espírito democrático através do tipo de objetos performativos que se produzem, no plano das *programações* a situação é complexa e até paradoxal. Por um lado, a explosão de produtos performativos que desde meados do século XX se tem vindo a verificar, permitiu e obrigou a que os centros de programação se multiplicassem e diversificassem as suas ofertas artísticas. Por outro lado, conquistaram um poder de mediação forte e de forte seleção. Nesse quadro, é possível que instituições se tornem elites pelos projetos que programam e vice-versa. O paradoxo é que muitos desses projetos partem de enunciados emoldurados da abertura e da democratização pelo tipo de operação com as comunidades que realizam, mas que são, no entanto, programados por espaços muitas vezes impenetráveis a outros criadores.

Como reorientar a intenção de uma dança que trabalha a partir de corpos não de elite e que é programada por uma instituição altamente elitista? Um paradoxo, entre outros, envolto

na arte dos nossos dias. A difusão ou a expansão não resolve, por si, a importância da democratização. E os paradoxos multiplicam-se.

À própria estética podemos reconhecer-lhe o paradoxo do seu papel na sociedade contemporânea. Para Perniola, esse paradoxo acontece porque, por um lado, a dimensão estética terá conquistado um relevo e uma importância sempre maior, ocupando territórios que eram tradicionalmente fechados e introduzindo os próprios parâmetros em âmbitos aparentemente longínquos e estranhos a qualquer consideração de gosto, por outro lado, não se pode deixar de observar que a estética, entendida no sentido restrito como disciplina filosófica, assume por muitos dos seus cultores, algo de obsoleto como as avaliações estéticas a partir de critérios de verdade e de juízos morais. Veja-se uma *esteticidade* difusa, alargada aos mais diversos campos como dietas, cosméticas, palcos políticos. Como nota Perniola, “paradoxalmente, diante a tanta esteticidade difusa, a estética torna-se mais tímida e envergonhada, acabando por renunciar quase completamente até àquele papel de educação e de formação social, assim como, de orientação para os outros, que terá desenvolvido nos últimos dois séculos e, com o reduzir-se a uma disciplina universitária, estrutura-se organizativamente segundo perspectivas e interesses estritamente académicos (Perniola 2012, 47). Será neste âmbito que Perniola irá também defender que a estética não pode ser limitada à filosofia do belo e da arte tradicionalmente entendida, a estética projeta a algo mais amplo das teorias formuladas pelos filósofos: “As legítimas exigências de onde eles tomam os movimentos devem ser ulteriormente aprofundados, até que seja possível à filosofia ter na cabeça o desafio que a estética difusa da sociedade contemporânea lhes dirige”. (idem, 49). Mais à frente, Perniola explica a importância de identificar o *estético*. Outras disciplinas já teriam percebido a exigência de orientar-se nesta direção, distinguindo, por exemplo, *política* de *político* (veja-se em Rancière, por exemplo, essa distinção), a *economia* do *económico*, etc.. Tudo parece concentrar-se na pesquisa e na determinação do ponto a partir do qual nascem tanto a dimensão estética quanto teoria estética, como os objetos da estética quanto as escolhas estéticas tácitas. A partir do momento em que se impõe o conceito de *estético*, torna-se claro que “o verdadeiro objeto da investigação estética não é o belo, a arte, o prazer, mas é o próprio estético, o qual se anexou o belo, a arte, o prazer... e pode-se admitir qualquer outro objeto, como justamente acontece na sociedade contemporânea.” (Perniola 2012, 49). Perniola declara que é, precisamente, pela introdução da noção de estético que se pode dar uma resposta ao paradoxo referido: “O triunfo do estético pode ser independente da situação em que se encontra a teoria estética e os seus cultores.” (idem, 50)

O estético, o político, e, por que não, o artístico. A importância de partir deste objeto no sentido que a arte pensa a arte de forma independente do estado em que ela se encontra. Ontologias, pensamento temporal e não cronológico, forma resistente à comunicação e à invasão, espaço de indeterminação entre obra e público, talvez isto como um primeiro passo para pensar o artístico e as suas ligações. Num segundo passo: programações geradas por livre gestão?⁶ A importância de romper com sistemas em circuito-fechado, parece ser, portanto, fundamental se queremos continuar no caminho de democratização nas artes. Não nos esqueçamos, que se trata aqui de um processo e não de um livro de regulamento que se guarda. Aliás, poderíamos ainda propor a falência da palavra programa e construir mais na lógica diagramática (numa convocação a Deleuze). Democratizar porque nada está garantido.

3. Corpo invasor, corpo invadido, corpo resistência. Existe um belíssimo texto, que já o citei por diversas vezes, de Michel Serres sobre a dança, *O Ballet da Alba* de Michel Serres (1985). A partir de um esquema aparentemente estranho - fala-nos de rostos e corpos, mas também de dinheiro, cálculos, barras, magia, entre outros-, Serres vai considerando a dança através de diversos fatores quantitativos, de mercado, de peso e, sobretudo, nos seus pares no campo comum, como Serres nomeia, da “desdiferenciação”. Ou seja, na zona onde as coisas, pelo excesso ou ausência de sentido, se tocam e que é a indeterminação. O homem público (o político, a prostituta) é o estereótipo; o dinheiro é o equivalente geral. Os dois exemplos têm na relação com a multidão um denominador comum, representam o múltiplo. É através da relação uno-múltiplo que Serres nos vai dando os fatores de indeterminação. Mas é na expressão de que “Dançar não é senão ceder o passo e o lugar”, que Serres coloca o corpo dançante na sua forma, genuinamente, política.

Ceder, diríamos, é, antes de mais, ceder sobre si próprio para dar lugar ao Outro. Este *outro* ou *outrem* é a ética em movimento. Na dança, na prática onde os corpos se juntam e se unem por um motivo que os liga sem qualquer compromisso ou pacto, esses corpos, em dança, percebem muito bem o que é essa ética em movimento: uma descida do ego, o encontro com um corpo matéria. Será ceder o contrário de resistir? Sim, quando cedez não embates, mas resistir não é apenas o bloqueio, mas o próprio fluir. Ao fluir, o corpo resiste. Um corpo invadido torna-se um corpo doente. A dança é o movimento onde o corpo testa a sua resistência,

⁶ Existem vários modelos onde a programação é realizada não por curadores, digamos, oficiais ou residentes, mas por sistemas mais sofisticados de aluguer e produção. O que se economiza na sustentação de edifícios e das suas máquinas, é reforçado no apoio financeiro aos projetos. Sabemos que estes assuntos são complexos, mas sistemas mistos podem revelar-se formas otimizadas.

a dança não deixa o corpo ser invadido. O invasor não tem aqui lugar. A possibilidade de se jogar nos limites das resistências será talvez isso mesmo: não há invasores nem invadidos no domínio do real deste corpo dançante. Só o plano ficcional irá permitir a construção destas figuras de guerra.

...

No momento em que escrevo este artigo, deu-se início à invasão da Ucrânia pela Rússia. Como se as palavras democracia e liberdade ganhassem, agora, mais uma vez, uma orientação radical e necessária contra a marcha do apagamento dos rostos e dos corpos em fuga. O que pode a dança perante esta dor e perplexidade? Entre alguma impotência da arte perante o mundo da realidade brutal e violenta, há sempre lugar para a ação estratégica, ação e não reação, ação que se projeta e penetra num tempo a construir. É o lugar de esperança, aquele cujo gesto de agora vibrará por muito tempo. Esta reverberação é uma potência da arte que deve ser testada e explorada sem medo nem barreiras. É o puro plano da desterritorialização. Este é o plano que mais sentido deu àquilo que chamamos de dança contemporânea.

As minhas primeiras palavras nos seminários que realizo são: a história da dança é a história do corpo. Como a escrita revela o corpo. A dança contemporânea trouxe justamente à superfície essa matéria como orientação máxima, por um lado, e como ontologia de um corpo dançante, por outro lado. Na pesquisa de novas formas de sustento, ver, fazer e pensar um corpo através da dança, do seu movimento, é entrever-lhe as diferenças, os sexos, as marcas da vida, as raças ou os seus traumas e de como tudo isto se presta a mais os menos camadas, mais ou menos apagamentos, mais ou menos evidências. Corpo em revolta pode ser um estado natural à dança. A revolta poderá ser entendida quer da interioridade quer no plano da manifestação, mas uma revolta não contra alguém.

Em *No Fly Zone* (2000)⁷, criei um dispositivo onde corpos urbanos, em terra, desenhavam palavras de interdição com os seus próprios corpos, de uma interdição no espaço acima desses corpos. A carga política e bélica que esta expressão carrega era transformada em palco em corpos em rotina, corpos a lutarem em terra por um sentido e por um espaço a que têm direito. Como numa espécie de bunker, os corpos encontravam na rotina do gesto e da frase que pediam para ouvir, para a sua sobrevivência. Tinham-se transformado em máquinas. O som dos tiros e das bombas, num dado momento do espetáculo, é um memorando do que já

⁷ Uma coprodução entre Teatro Nacional S. João e Balletatro. Peça para três corpos e dois objetos.

não lá está, mas que já lá esteve e o que já lá esteve pode voltar. Os corpos em *No Fly Zone* parecem máquinas de produzir palavras. Aqui as palavras são armas pelo que dizem literalmente: zona de não sobrevoos. Ali, naquele espaço ficcional, os corpos agem com as armas possíveis e mimetizam situações de perigo, arrastam-se corpos como pedaços que já não valem. Em diálogo com os dispositivos móveis, projetados por Daniel Blaufuks, de imagens de pessoas em deslocação urbana, os corpos em palco protegem-se, criam barreiras e inventam novos lugares para ser e estar. As novas histórias de uma história que se repete. Sobre o processo de criação de NFZ, dizia: “O mecanismo de construção é aquele da guerra de hoje: encenação de um fim, ou o fim como postal.” (Barros 2009, 154).

Porquê? Perguntar-nos-íamos não fosse a morte a fatalidade comum. Mas sendo assim, que o seja no plano do ético, do corpo com rosto como também nos lembra Lévinas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barros, Né. 2009. *Da Materialidade na Dança*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo.

Misler, Nicoletta. 1999. *In Principio Era Il Corpo...: L'Arte Del Movimento a Mosca Negli Anni '20*. Catalogo Della Mostra Tenuta a Roma Nel 1999. Milano: Electa.

Perniola, Mario. 2000. “Il Fascino Discreto Delle Merci.” *Ágalma: Rivista Di Studi Culturali e Di Estetica* 1.

_____. 2012. “Presença Direta. Estética e Política. Da Nietzsche a Breivik.” *Ágalma: Rivista Di Studi Culturali e Di Estetica* 24.

Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Edited and Translated by Steven Corcoran. New York: Continuum International Publishing Group.

Serres, Michel. 1985. “Il Balletto d’Alba.” *Alfabeta* 78.