

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

**Corpos oraculares: ensaios sobre comunicação, futuro e coexistência na
dramaturgia de ‘Alarma de Silencio’ (2002), de Marcelo Evelin**

Rio de Janeiro
Março, 2024

Felipe Leal Almeida Resende

**Corpos oraculares: ensaios sobre comunicação, futuro e coexistência na
dramaturgia de ‘Alarma de Silencio’ (2002), de Marcelo Evelin**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de doutor ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social, da
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Área
de concentração: Tecnologias da Comunicação
e Estéticas.

Orientadora Profa. Dra. Kátia Valeria Maciel Toledo

Rio de Janeiro

2024

**Corpos oraculares: ensaios sobre comunicação, futuro e coexistência na
dramaturgia de ‘Alarma de Silencio’ (2002), de Marcelo Evelin**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de doutor ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social, da
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Área
de concentração: Tecnologias da Comunicação
e Estéticas.

Aprovada em: __ de março de 2023.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Kátia Valeria Maciel Toledo

Escola de Comunicação – UFRJ

Profa. Maria Teresa Ferreira Bastos

Escola de Comunicação – UFRJ

Profa. Ruth Silva Torralba Ribeiro

Escola de Comunicação - UFRJ

Prof. Eduardo Okamoto

Escola de Comunicação - UFRJ

Prof. Felipe Kremer Ribeiro

Escola de Comunicação – UFRJ

Rio de Janeiro

2024

CIP – Catalogação na Publicação

RESENDE, Felipe Leal Almeida

Corpos oraculares: ensaios sobre comunicação, futuro e coexistência na dramaturgia de 'Alarma de Silêncio' (2002), de Marcelo Evelin / Felipe Leal Almeida Resende. – Rio de Janeiro, 2024.

Orientadora: Katia Valéria Maciel Toledo.

Tese (Mestrado Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2024.

1. comunicação. 2. futuro. 3. marcelo evelin. 4. silêncio. Katia Maciel (Orientadora). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

À minha avó, onde tudo começou e nunca terminará.

AGRADECIMENTOS

Quando escrever da aurora ao pôr-do-sol parecia impossível e os nervos tremiam mais alto que a ciência de meus próprios limites, lá estavam os meus pais, que me conhecem além das agonias que sou capaz de me infringir para ser máquina. Agradeço-os incondicionalmente por terem me lembrado, durante a escrita deste texto, que sou fininha flor.

Quando as lombadas da escrita derrubavam minha tranquilidade, aparecia Apolo com a bola laranja neon entre os dentes e as patas a arranhar minhas pernas em convite à brincadeira. Ele não sabe, ou melhor... bem sabe como lhe sou grato por sua canina persistência em nossa algazarra.

À paciência, compreensão, generosidade e esperteza gigantescas de minha orientadora,

À CAPES e aos técnicos administrativos e funcionários da UFRJ, sem a qual uma linha desta tese não teria se erguido,

Às professoras Ruth Torralba, Consuelo Lins, Maria Teresa Bastos, Anita Leandro, e aos professores Maurício Lisovsky, Rafael Zacca, Paulo Vaz, Antonio Fatorelli e André Parente, pelos estímulos preciosíssimos às viagens pelas tantas intercessões entre a imagem, o corpo e o desejo,

Ao yoga, à dança e à literatura, artes da desapareição para nascer de novo e de novo na carne, no espaço, no ar e na pele, onde não habito eu só,

meu mais puro *obrigado*.

Esta tese contempla mulheres silenciadas.
Sou, entretanto, um homem, e ainda que homem
algun tenha tocado minha criação, reconheço
que é com este corpo de homem (homossexual)
que a escrevo.

Tal detalhe não passou batido às linhas deste texto.

Não é minha intenção tomar voz pelas bailarinas
da obra que é *corpus* daqui, nem tampouco “pelas
mulheres”.

Escrevi pelo que vi. E revivi por já ter visto.
A angústia das mulheres que me educaram não é minha.

Esteve ao meu redor.

Seus silenciamentos faziam barulho.

Esta tese é um testemunho do que através das bailarinas
trouxe palavras que nunca puderam ser ditas.

RESUMO

A partir da performance *Alarma de Silencio* (2002), o objetivo desta tese é levantar a possibilidade de que as metodologias de composição dramatúrgica centradas na investigação das próprias bailarinas de temas, movimentos, questões, gestos e forças de memória oriundos de seus corpos possam ser práticas oraculares, isto é, orientadas sobre um “pôr-se a ouvir” as condições vindouras de existência de seus seres, nesses ritos de dança pensados como uma comunidade atada de vozes sobre o porvir.

Prática até hoje preservadas no território das religiões, e que instituíram desde as antiguidades uma função medial na leitura da outros modelos de temporalidade à vida que não o dos intuitos individuais, nossa hipótese almeja estender a noção de oraculismo às tecnologias anímicas, extáticas, miméticas e comunicacionais (incluindo abordagens de alteridades não necessariamente humanas, como o som, o sonho, os fantasmas, as anêmonas e as flores) que as travessias da dança que pensa que o corpo como geografia das energias a levar ao palco podem levantar; palco este imaginado como uma folha em branco nada exemplar para o início de uma conversa entre estranhos, mas já povoada de memórias e ecos que são o “texto” carnal destas bailarinas.

Imaginar essa pesquisa ofertada pelas teatralizações da dança como a reativação de vozes nunca silenciadas cujos tempos podem se entrecruzar a partir de ritualísticas proferidas pelo lugar de contestação que as profetisas, sacerdotisas ou bailarinas tiveram para aglomerar seus significados, sobrevivências, prazeres, previsões e direções comuns... é pensar tais lugares de desobediência linguística (Comunicacional), de autoinvestigação dos corpos sem tempo, em si, como epistemologias sobre um futuro comum.

Palavras-chave: dança contemporânea; corpo oracular; silêncio; bailarina; branco.

ABSTRACT

Regarding the performance 'Alarma de Silencio' (2002), this thesis' goal is to raise the possibility that contemporary dance's methods of dramatic composition surrounding the investigation of their many ballerinas of themes, movements, questions, gestures and memory forces within their bodies can be considered oracle practices, because they're guided towards a listening of the images of their upcoming conditions of existence which appear and are thought of within such rituals as a community of voices regarding the future.

Practices to this day preserved within religions, and that also instituted since ancient times a "medium" function in the reading of other types of temporality to life other than that of individual pursuits, our hypothesis aims at extending the notion of oraculism to animic, ecstatic, mimetic and communicational technologies (including the approach of entities not necessarily human, such as sound, dreaming, ghots and amemonae and flowers) that the territories of such a dance concerned with ballerinas' bodies as energetic geographies to be brought on stage can raise. We think of this stage as a blank sheet not at all exemplary to the beginnings of a conversation between strangers yet already so "polluted" by memories and echoes which are actually the carnal "text" of those ballerinas.

To imagine such a research offered by the theatricalizations of dance as a reactivation of voices never silenced whose times can intertwine by ritualistics emanated by the plea that prophetesses, priestesses and ballerines had as a place to bring together common meanings, survivals, pleasures, predictions and directions... is to think of such places of linguistic disobedience and of self-investigation of timeless bodies within bodies as a form of epistemology about a common future.

Keywords: contemporary dance; oracle body; silence; ballerina; white.

Sumário

Introdução	11
1. A Dança	26
1.1. O bando branco	26
1.2. Tecnologias do transe	38
1.2.1. O espelho de Sócrates	38
1.2.2. Os pés de Nietzsche	53
2. O Branco	76
2.1. A vez da onda	76
2.2. O caderno de Twombly	92
2.3. Fantasmática da dimensão	116
2.4. O espaço do raio	136
3. A Mulher	146
3.1. O som impróprio	146
3.2. Informe sagrado	168
Referências bibliográficas	184

Introdução

Esta tese é erguida do *campo* das tecnologias e estéticas da Comunicação Social em direção à certa prática da dança contemporânea brasileira, prática esta oriunda do trabalho do bailarino, coreógrafo e professor de dança piauiense Marcelo Evelin, especificamente em se tratando da peça “Alarma de Silencio¹” (2002), realizada em conjugação à companhia de dança uruguaia *Perro Rabioso* – na qual figurou sob as funções de diretor e dramaturgo.

Por que analisá-las do *lugar* da Comunicação?

Porque a. composições dramáticas conceitualmente limítrofes à partilha da noção de “significado”, b. problemas à qualidade comunicativa da arte corporal, c. diagramas físicos sobre a representação mitológica do silenciamento das mulheres através da história e d. inferências cenográficas análogas à questionabilidade dos espaços de locução de feridas comuns, como propostas pelos indivíduos que, ao revivê-las em cena, assinalam a coletividade *que é tal rasura em aberto, tal comunidade* – todos estes temas, ou ainda ‘motivos’, recontextualizam, ELES, a partir de um trabalho “da dança consigo mesma mas também com o corpo, espaço, tempo e percepção” (ADOLPHE in KERKHOVE, 1997, pg. 9), o lugar entendido COMO Comunicação Social. Em outras palavras: as perguntas que fissuram e reatualizam nosso campo; seu “lugar de partida-partilha”.

Neste sentido, estamos em consonância com Jean-Luc Nancy (in BATAILLE, 2016, pg. 13) quando ele ressoa o emprego do termo [“comunicação”] pelo escritor Georges Bataille: [trata-se de] um regime de violência simultaneamente à “subjetividade ou intersubjetividade” pretensamente indicadas pela significação das palavras, e à possibilidade de que estas, em certo limite da experiência interior, não necessariamente veiculem um código, mensagem, sentido, isto é, não mais sejam passíveis de um regime de denotação. Levantar questões sobre o que firma um bando, tornando-o horizontalmente discutível nos vetores de ligadura e/ou objeção de seu próprio caractere comunal, perguntando-lhe ademais sobre os objetos e relações que esquadrinham tal “agricultura” comunicativa – “suas literaturas, falas, intercâmbios, imagens” (ibid.) –, é

¹ A performance está disponível no site do coreógrafo, e pode acessada no link: < <https://www.demolitionincorporada.com/alarma-de-silencio> >.

um dispositivo que as práticas da dança depois da 2ª guerra, expressivamente dos anos 80 em diante, conseguiram devolver às mãos *dos bailarinos*, enquanto participantes de fraturadas nacionalidades, classes, gêneros, identidades, patologias comuns, guetos, etc., e às suas percepções e experiências das marcas geográficas políticas, espirituais e de mobilidade e interjeição social possíveis de abraçar em meio às tais crises gerais, tornando-os, assim, “o texto”, a matéria geológica primordial onde o impacto das dessemelhanças e esgotamentos da transmissibilidade da vida encadeava a composição, *seus* princípios cênicos, elementais, seus incômodos em estado bruto, a serem elaborados peça por peça, até que o vaso de uma inconsistência íntima revele a dessensibilização do todo, a cola disfuncional da conjuntura (a ser reposta em dinâmicas de movimento dos cacos).

Desde que a dança se desancorou, em termos da acessibilidade pedagógica de seus inúmeros estilos e enquanto código de expectativas performáticas, da centralidade figurativa dos áureos balés e reafirmou, camaleônica, as metodologias e signos singulares dos bailes periféricos, performances multimídia em salas de arte reformuladas, cabarés, ruas-à-intervenção, estúdios-estudos modernos, ritos das religiosidades reocupando as mídias e centros de arte, e não menos as avenidas, instituições de memória, tradições tribais, círculos de batuque na forma resistências históricas, e mesmo nos cardápios terapêuticos, *enquanto problemas da comunicabilidade das populações com o tempo de suas reavaliações e ritos internos*, articulá-la academicamente é ressuscitar parâmetros e dimensões sociológicas, antropológicas e artísticas que tornam essa extensa “arteciência” do movimento autorreferido fortuitamente deslizante, delicadamente enredada.

Questionar as origens e ordens de movimento dos corpos que se põem em uníssono peçoal (a peça da relacional intimidade) para encontrar a unificação razoável, distributiva, de suas divergências mais latentes através da dança, ou seja, espelhando as PRÁTICAS de invocação de um des-comunal que se equilibre, se interfira ambiguamente, se propague em laboratórios de coexistência dramática (frente ao futuro das interações) – é permitir ao VIVENTE se destacar da rítmica que incita a reproduzir a localidade consensual das tarefas/deveres e relações legal ou implicitamente compactuadas com o “andamento” produtivo, razoável do mundo exterior, e simular modos de relação literalmente menos *formais*, onde o cogitar do que sintetiza monções comuns habita o mesmo patamar da invenção de tais ritmos de encontro, logo, de um arsenal de encaixes dramáticos a serem encenados como pertencendo a um tempo que

“poderia ser *qualquer* outro”, tempo de testemunho tão ecoado quanto possível fantasmática do FUTURO, e nada menos de encarnação do presente que é uma dissidência.

Ainda que muitas produções sob tal ensejo [da descoberta do fio dramático por meio de literais experimentos entre linguagem, ser e lembrança] trabalhem com a estrutura mais ou menos fechada das companhias – não é o caso de Marcelo, que operou com bailarinos afixados (mas sempre em oxigenação, ao deslocar-se entre países) apenas entre 1987-1995, e desde então renega enfaticamente que o modelo funcione para seus interesses insurgentes e móveis –, o processo composicional da dança pós-80, ao partir dessas interações dos bailarinos entre si e no encontro sinuoso de memórias caras, episódios intimamente fundacionais, sentimentos espectrais ou insistentes, gestos metonímicos, frangalhos de experiências incompletas, perguntas abstratas e angústias ressuscitadas POSTAS em comunhão cinética e estrutura dramatúrgica, *essa geografia de processos* demonstra mais uma “carne-ologia” cujas regurgitações, uma vez costuradas e multidisciplinarmente encantadas se propõem à criação de um espaço comum de jogos de *dessemelhanças praticáveis* [dissidências coabitantes] e de desvirtualização do passado [isto é, do fato de que ele é *passado*, coisa-encerrada] – do que necessariamente uma repetição das histórias já contadas por outros coreógrafos ou escritores.

Que Evelin aproxime a dança do erotismo batailleano – “o modo como ele fala da carne, que pulsa, que fermenta. Essa é a ideia de erotismo que tô tentando trazer. Não sei se está necessariamente relacionado ao corpo nu. Talvez tenha a ver com obediência/desobediência” (in KREMER 2021. pg. 49) –, parece-nos, então, um convite lógico para pensar seus procedimentos, não como a reflexão de temas ou impressões sobre um espaço “virgem”, mas como uma pergunta sobre quais povoamentos já existem no corpo/superfície supostamente à espera de caracterizações e ordens de movimento. Em outras palavras: ao perguntamo-nos “*o que está sendo dançado?*”, ou ainda “*o que é aquela dança?*”, e mesmo “*o que dança ali?*”, os interditos incontornáveis à interpretação desordenam o pacto do entendimento/exprimível como consenso E verificação de ‘comunicação’, e acionam violências perceptivas, PARTILHAS a que o corpo vidente [que está sempre passando a ver] só responde de dentro para dentro, perguntando, acompanhando, co-dançando com a maquinação de *suas* vísceras espelhadas ali, num rito também próprio, e ademais imerso num espaço [relacional, frente

à performance] frequentemente provocador de outras posições de recepção do fenômeno dançado.

De acordo com Bataille, “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (2017, pg. 42). Quando aproxima a reprodução [biológica], a ordem documentária dos estados e mesmo as identificações sociais vigentes a cada época [“casada a_”; “filha de_”; “sob título_”, etc] da reafirmação do fator que torna os seres separáveis, em suas experiências, daquilo que experimentam, tornando “o outro” complementar à realização de definições acordadas, o autor não afirma que somente as experiências extáticas, insubordinadas ou artísticas contém ‘a verdade’ sobre as essências que certa liturgia multifacetada da docilidade mandatória reprime, nem tampouco que haja qualquer farsa ou ilusão inerentemente acopladas aos movimentos civilizatórios, mas, antes, que toda civilização precisou dar conta da fração de ações individuais que seus instrumentos de consensualidade e espaços ou artefatos de comunicabilidade não conseguiram extinguir ou limitar.

A erótica seria então um método, um estilo? Uma qualidade, traço? Não. Antes, ela é “a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo”, “uma ação decisiva sobre o desnudamento” [ibid., alterações do autor], que evidentemente não está ligado à qualquer ideário vertical, profundo, sobre as camadas do indivíduo, mas ao que abre a porta à vulnerabilidade de uma co-presença não mais separável *sem reação, contaminação*, de modo que, antes de tomarem noção do que será a dança, antes mesmo que se posicionem como bailarinas diante de uma finalidade entre-dançada, elas são corpos DE divagação, DE intimidade, DE intuição, DE fusão. A pesquisa que instaura o espreitar-os-ouvidos à chegada das ondulações que, de uma à outra “pré-bailarina” [colaboradora? co-indagadora?], montam o canto sísmico da provocação comum, a *peça*, pede delas, neste sentido, seus históricos, hipóteses e particularidades mais “bordejantes” com o evento ou advento *onde nasce um problema de significação, de nomeação, de ‘possuir objetos para responder a_’*, em outras palavras, onde nasce uma quase-incomunicabilidade [“*pergunto-me se isto cabe aqui porque não sei bem como explica-lo...*”] vista pela ótica da FORÇA que ela é, do seu poder explícito de manifestação, de “tomada de mim” *como* a CENA da mistura.

A essa “perturbação que desordena um estado de corpos *conforme a posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada*” (ibid. pg. 41), Bataille cunha o termo

“obsceno”, como se previsse o grau de repúdio e celeuma que a dança contemporânea, particularmente a brasileira, provoca, não só, evidentemente, a muitos de seus espectadores, críticos e jornalistas, mas também a dirigentes ou representantes de instituições públicas, e mesmo a núcleos não-oficiais de poder organizado. Das capitais aos inóspitos interiores, quantos galpões de produção e espetáculo não foram abandonados, no país, sob o perigo do sangue derramado seus proponentes?, encerrados sob justificativas legais em proteção à moral e ordem pública?, reduzidos à desintegração pela falta de subsídios em cujos pleitos de financiamento se acusavam propagandas antigovernamentais ou sublevantes políticos disfarçados? O policiamento sobre o que PODE vir a público sobre este mesmo público é munido de táticas de pulverização proporcionais ao que os focos de proclamações podem fazer *reverberar*, em especial quando se trata de corpos cuja performatividade beira o transe, a “baderna” orquestrada, vestida das forças polissemicamente fantasmáticas de sua insurreição. O “Núcleo do Dirceu”, que o próprio Marcelo coordenou de 2006 a 2013 como plataforma de pesquisas, ensino e apresentações na periferia de Teresina, no Piauí, não resistiu às constantes ameaças e ataques dos proprietários de terra e políticos da região e à falta de circulação de investimentos, mesmo com seu histórico de editais e financiamentos por instituições prestigiadas.

Por dramatizarem o ponto de invenção das determinações e possibilidades de comunicabilidade dos espaços e simultaneamente fazerem do corpo uma espacialidade de indeterminações gestuais sutilmente “controladas”, prestes a dinamitar as sensatezes, os lugares não-tão mentais onde se entranha o senso comunal, prestes a comover, realertar, os sentidos às origens estomacais (e não cerebrais) de suas respostas ao pacto de bando, essas metodologias da desposseção da descontinuidade rumo às vociferações fusionais da carne não só pontuam outros escreventes às histórias enredadas e multiformes de uma região, assim como novos proclamadores das superfícies QUE SÃO o poder de enunciá-las em horizontalidade sobre os termos DESTA partilha afinal metade geográfica, metade convivial. Essas formas de ajuntar para descobrir inconsistências compactuantes na forma de rítmicas de entre-dissolução não só desafiavam as razões [de reunião] pelas quais certas vidas se doam como *textos* em longos processos de retradução das semânticas discordantes ou mnemonicamente poderosas de suas cenas biográficas mais pregnantes, realizando intercâmbios de uma descarga socio-lógica ainda mais além que as diferenças idiomáticas.

Trata-se, na sobreposição a. desse espaço (a)riscado de interjeições não-passadas ou propositivo-hipotéticas sobre b. a paisagística vetorial do corpo des-individualizado-individuante, de fazer do *encontro* com um outro *A obra* de uma ética literal e figurativamente descoberta pelos elementos que dão razão movente [estratos, “fiapos de temas”] àquela razão desequilibrada de população [a dança dos incomuns-em-ressonância].

Amalgamando

- a. a irrealização belicosa e latente dos tempos já transcorridos,
- b. a destituição do presente da conformidade e descontinuidade dos seus lugares de experiência [entre performer e público, ou entre performer e espaço de invasão], e
- c. uma elucubração sobre o futuro [da dança, do coletivo] a partir de perturbações cada vez mais graves das lógicas existenciais [da arte] e espaços de representação [da vida],

os trabalhos dos bailarinos e dramaturgos dessa cena historicamente ainda ínfima mais se assemelham ao das Moiras e Pitonisas, cujas tecelagens temporais, danças proféticas e convulsões oraculares revelavam sobre o eco das condições atuais com as tramas antepassadas, sobre a elasticidade das tecnologias de cada episódio-drama do grande fio-vida, e sobre e emergência das confecções transindividuais e metamórficas [da forma-nome outrora portada] *justamente ali quando a leitura das obediências e sentidos da vida ameaçava esgotar o sentido das ações* – do que ao “trabalho artístico” de meros dançarinos de uma subjetividade, narrativa ou ira deslocada, passional-artifíciosa, ideológica ou “desconstruidora”.

As dramaturgias da dança contemporânea brasileira, do final dos anos 80 até aqui, de acordo com a bailarina e profa. do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP Juliana Martins Moraes (2019, pgs. 365-368), reacenderam diversos debates sobre as ideologias espaciais da caixa preta e do cubo branco, tão sensíveis ao espaço de recepção e participação das obras corpo-visuais, desafiando-as com reconfigurações metaespaciais e tonalidades arquitetônicas passeando nas gradações do cinza tanto quanto as performances do *tanztheater* expressionista alemão. Elas levaram os espectadores às ruas e espaços de ocupação, debaixo dos viadutos, às praças deflagrantes dos maus tratos do poder público e aos casarões e portos abandonados; apropriaram-se dos espaços dos

museus e tornaram trechos de cidades museus, com projeções dançantes em sistemáticas vertiginosas à percepção, deslocando os participantes (ou seriam testemunhas de povoamentos recém-despertos?, pois seguramente que não são só “espectadores”) em círculos, cantos espremidos, arquibancadas, dispersões imprevistas, ou ainda envidraçados debaixo de performances suspensas e descalças, por vezes ameaçando-os colidirem com os próprios bailarinos, em outras obrigando-os à aglomeração amontoadas e restrita no meio da sala, debandados, recuados, literalmente coagidos, como órgãos mancomunados num *asana*.

Se incluímos o módulo espelhado à questão, isto é, o quanto as dramaturgias da dança co-engenharam propostas às artes visuais nacionais, dezenas de outras teses seguramente seriam levantadas com amplitude interlocutória e sísmicas conceitualmente provocadoras. Entre a. o performer como corpo-paisagem *da* dança (seu substrato-tema ou geografia de levantes), b. a percepção espetatorial redimensionada e c. as propostas de acontecimento dançado como oriundas do manejo e re-contextualização/tradução de outras pinturas, campos sociológicos, poemas, manifestos, esculturas ou obras visuais híbridas, e não menos das forças naturais ou aglomerados urbanos e/ou mecânicos capazes de figurações dançantes, seria custoso cogitar o que nossos artistas e dramaturgos ainda *não* convidaram a dançar.

Isolada, ou melhor, condicionalmente restrita ao abecedário poliglota de seus signos, séries e fantasmáticas (entre infinitas aspas) particulares, a obra de Evelin, sozinha, é de uma invocação locutória tão extensa quanto as transformações da mitologia de um Ovídio. De 1986 a 1989 ele transita, como estudante, de Paris (onde experimenta danças afro-caribenhas com trabalhadoras também imigrantes) a Holanda, vinculando-se à Universidade da Nova Dança (SNDO) e à companhia de *tanztheater* ‘The Meekers’, sob regência de Arthur Rosenfeld, expoente da fusão das artes da cena no país e veículo de Marcelo à (companhia) *Wuppertal*, com Pina Bausch, onde ao longo de meses foi estagiário sob a produção da peça ‘Palermo Palermo’ (1989). Deste ano em diante, com ‘Muzot (fragments of a false flight)’ (FIG. 4), inspirado no castelo onde o poeta Rainer Maria Rilke finalizou ‘As Elegias de Duíno’ (1875-1922) e Sonetos a Orfeu (1922), ‘Time Held Me Green and Dying’ (1990) (FIG. 3), inspirado no poema ‘Fern Hill’ (1945), do poeta galês Dylan Thomas e ‘Tongue to The Heart’ (1992) (FIG. 2) [a cujo texto-motriz o autor não conseguiu acesso], sua denominada Trilogia do Desejo, Marcelo opera sob companhia própria e toma a diretoria/regência assumida de todas as obras, em

paralelo à assistência do dramaturgo holandês Pieter C. Scholten, e é em pouco tempo prestigiado e subsidiado em seus projetos subsequentes pelo governo holandês.

A 1993 retorna ao Brasil, a Salvador, e mergulha nos ritos de incorporação do candomblé para dar origem ao espetáculo ‘Próximos’ (FIG. 1), e no ano seguinte, associado a uma companhia de dança de Roterdã em turnê em Nova York, toma conhecimento do historiador de arte e dramaturgo John Murphy, sócio com quem funda, em 1995, a ‘Demolition Incorporada’, plataforma [não-companhia, não-coletivo] de projetos e iniciativas colaborativas interdisciplinares com outros artistas, grupos, escolas e centros culturais ao redor de todo o mundo [em vigor até o presente desta tese]. Em 1994, com a peça ‘Febre’, ao lado do diretor de teatro, performer e poeta norteamericano Michael Matthews, aborda as relações do corpo que lida com a AIDS.

De volta às terras norte-americanas com vistas à elaboração de contágios com outros artistas, nasce o trabalho do solo ‘Ai, Ai, Ai’ (1995), uma de suas performances mais reencenadas e que invoca as travestis, religiosas, feirantes, oradoras populares e lavadeiras dos interiores do nordeste brasileiro, além de provocar o público com intervenções (semelhantes aos números de feira) baseadas em expressões e gírias típicas, em atos de fala entre a saudade e a ‘incorporação’, e jogar com impedimentos e proibições patriarcais (brinquedos “de menina”, “de menino”) e séries/núcleos circulares através de bambolês e desenhos das mãos e pés sobre o próprio corpo e espaço branco, que ali devém, ambos, vestígios pulsantes das travessuras e desobediências infantis.

FIG. 1 - Juan Kruz Dias de Garaio Esnaola, Dione Dijkman e Marcelo Evelin



Fonte: Próximos, 1993, fotografia do site Demolition Inc.

FIG. 2 - Juan Kruz Dias de Garaio Esnaola, Dione Dijkman, Reginaldo Dutra,
Mariana di Paula, Helena Lizari, Borut Kocar



Fonte: Tongue To The Heart, 1992, fotografia do site Demolition Inc.

FIG 3 - Juan Kruz Dias de Garaio Esnaola, Dione Dijkman, Lucie Moorman, Reginaldo Dutra e Marcelo Evelin



Fonte: Time Held Me Green and Dying, 1990, fotografia do site Demolition Inc.

FIG. 4 - Juan Kruz Dias de Garaio Esnaola, Dione Dijkman e Marcelo Evelin



Fonte: Muzot (fragments of a false flight), 1989, fotografia do site Demolition Inc.

Ora, o que **separa** este trecho que localizamos fortuita e justamente na virada do milênio, todos elaborados em e para pequenos teatros holandeses, nova yorkinos ou nordestinos, com suas escadas, tutus, malas, bolas de malabarismo, tigelas e números

onde o motim existencial e a interlocução com as divindades angélicas e líricas das obras literárias se chocava com teatralizações dos gestos amorosos, (des)encontros de gênero, multidões brincantes e repentinas personificações dos bailarinos *em* apetrechos expressionistas de cenário – o que o distingue, em termos de eixos produtivo-metodológicos e gestações de incômodos (“temas”), da **onda** ainda mais inquietante de projetos que **despontam**

da trilogia baseada na segmentação d’Os Sertões [“A Terra”, “O Homem”, “A Luta”], de Euclides da Cunha [‘Sertão’ (2003), ‘*Bull Dancing*’ (2006), ‘Matadouro’ (2010)], onde o Quinteto em C Maior, de Franz Schubert, é posto em paralelo a um arroteio cênico “centopéico” que “liturgiza” a fronteira entre as forças humanas de prosseguimento e desistência; ou onde as agrimensuras da região mais seca do Braasil e suas lendas de capricho, morte e desejo são testadas por um corpo em transe, em quadrilha com rabecas, bandolins e cavaquinhos mixados à batidas eletrônicas,

e **deságuam**

em ‘De Repente Fica Tudo Preto de Gente’ (2012) (FIG.5), performance inspirada no seminal ensaio ‘Massa e Poder’ (1960), de Elias Canetti, e que banha de um óleo escuro a superfície integral do corpo de cinco a doze bailarinos de regiões distintas do mundo para discutir as forças de aglomeração, repulsão, sustentação, paranoia, sobrevivência, morte, contágio e despersonalização/mistura contidas nos fenômenos de massa;

em ‘Batucada’ (2014), com apresentação-instalação no Museu de Arte (MAR) do Rio de Janeiro 2 anos depois, onde cinquenta interventores são convidados a uma alegoria percussional-ocupacional-política em que ora o corpo é sua própria superfície de impacto e vibração espalhada, orgíaca, invasora entre os espectadores, ora o ritmo e modos de povoamento do espaço são redimensionados por instrumentos usuais de batuque (latas, galões, panelas, caixotes, frigideiras), criando um espaço ao mesmo tempo de protestos, liberações carnavais, persuasões circulares e ininterruptas que demandam reagrupar com a intuição das entranhas para coexistir(em bailarinos e testemunhas), festins de uma hipótese sempre instantânea e rolante de coletivização musical;

e mesmo n’A Invenção da Maldade’ (2019) (FIG.6), seis performers de corpos radicalmente distintos (em suas peles, cabelos, estaturas, pesos, nacionalidades) ao redor de gravetos amontoados à semelhança d’uma fogueira cuja ventania e chamas são

virtualmente “projetadas” (amplificadas) pelo sopro de ventiladores, todos em gestos “primitivos” que oscilam da seguridade e misticismo hermético do bando aos debates vorazes grudados ou gritados, dedos, cabeças, línguas e pés revezando artilharias territoriais numa procissão vestigial com perguntas sobre as ‘máculas’ que dão o tom “ancestral” às emoções ditas mais primordiais?

Por que, então, *Alarma de Silencio?*, que a um ano da virada ao segundo milênio, enquanto Marcelo transitava como cenógrafo, orientador de projetos, professor e diretor de cena da Bulgária ao Ceará, da Hungria à Índia, e logo a Montevideu, parece espelhar em sua trajetória e inquietações a incógnita temporal “precipicial” do calendário do ocidente?, mil anos de história impressados num abismo-acontecimento *legitimamente* partilhado por *todos*, ano em que figuram, a título de exemplos, a introdução ‘experimental’ do euro na Europa, drástico acidente nuclear no Japão, terremotos na Turquia, Estados Unidos, Taiwan e Grécia, a reeleição de Fernando Henrique Cardoso à presidência, a devolução de Macau, das mãos de Portugal, à China.

Por que *Alarma de Silencio?*, quando no repertório desse investigador das monções populacionais e inconformismos corporalmente consensuais já estream os músculos e línguas do breu da humanidade e das moléculas, o fogo estomacal da co-dependência tamborilada do civilizatório, a paisagem do desejo e o preço do sacrifício na aridez da sobrevivência, o anonimato escuro das raízes invisibilizadas e declarações íntimas de ajuntamento populacional, quando seus planos de provocação e composição já destrincharam bonecas, fantasmas a nível microscópico, marchas sensualmente contrassensuais, poetas em carne e assombração, heróis gregos danados, pesquisadores e leitores de métodos do corpo e da imagem em processos crus de dejeção elemental e microscopia [Hijikata, Bataille, Twombly], personificações bíblicas, entidades africanas, entidades nordestinas, carcaças xamânicas *de* boi, analogias zoo-psíquicas e das marginalidades e simbologias econômicas das periferias sertanejas *à* entidade-boi?

FIG. 5 - Andrez Lean Ghizze, Daniel Barra, Elielson Pacheco, Hitomi Nagasu, Jell Carone, Loes Van der Pligt, Marcelo Evelin, Márcio Nonato, Regina Veloso, Rosângela Sulidade, Sérgio Caddah, Sho Takiguchi, Tamar Blom, Tulio Rosa, Wilfred Loopstra



Fonte: De Repente Fica Tudo Preto de Gente, 2012 fotografia do site Demolition Inc.

FIG. 6 - Marcelo Evelin e outros



Fonte: Batucada, 2016 (Montevideú), fotografia do site Demolition Inc.

FIG. 7- Bruno Moreno, Elliot Dehaspe, Maja Grzczka, Márcio Nonato, Matteo Bifulco, Rosângela Sulidade e Sho Takiguchi



Fonte: A Invenção da Maldade, 2020 (Berlim), fotografia do site Demolition Inc.

O levante e locução do objeto único desta tese não almeja se cartografar em meio a tais crises ou “nortes” criativos, nem tampouco com elementos cênicos, coreográficos

ou conceituais em parâmetro de radicalização, subtração ou aprofundamento em relação às obras anteriores ou subsequentes de sua carreira – ainda que, ao longo de todos os capítulos de nosso trabalho as reivindicações [singularidades] que as vulcanizam sirvam de “batucadas”, propositoras musicais às dinâmicas pulmonares deste pensamento que, inevitavelmente, se re-inspira para manter o fôlego dos estados de uma jornada. Nossa justificativa [seleção] tem como motim o encontro de três choques numa só fissura, numa peça, como efeito, *assinaladamente* fora de um tempo definido e das *coisas concretas*, e fora do tempo das coisas concretas [razoáveis, estáveis, formalizadas, consensuais, acertadas, contratuais, tangíveis [de todo], quase absolutamente fora [e apregoadora da refração] de referentes racionais ou racionalizáveis entre seres... posto que é dançada no vazio, em corpos que se propõem a ser *exclusivamente ondas, sempre em prelúdio*, submergidos em *alerta, como espreitas ambulantes*:

1. Porque seu motim BRANCO nas roupas das performers [saías em estilo colegial, dobradiças, e regatas alvas simples] e em todo o espaço da peça, do solo às três “paredes” [são tecidos em finas colunas cor de neve] do palco, e ademais em reverência às pinturas e estilo do artista norteamericano Cy Twombly, ao retornarem a. aos ideários **espaciais** da **percepção** como entrevistados no *cubo branco* dos museus, b. às noções **temporais** de “grau zero” da **criação** como socializadas [mundanizadas] nas *superfícies planas brancas*, e c. aos princípios **existenciais** de despontar [origem] das imagens como apregoados/fixados pela [suposta] **nulidade participativa** da *tela branca* da pintura, **nega-os, articulando-a, a peça, sobre [QUASE literalmente em cima, nem mais nem menos]** os estados de corpo em que ele é **questionabilidade a si mesmo e às razões comunalmente construtivas de consenso e diferenciação**, a saber, a embriaguez, o sonambulismo, a possessão espiritual, o titubear, o “tique nervoso”, o surto, o balbucio, o “andar em círculos”, a cópia física [gestual] de fenômenos físicos [magnetismo, rolamento, impacto, volume, eletricidade], o mimetismo irracional típico dos que estão acometidos de visões sagradas, o [estar] dopado, a perda temporária de si [como na raiva, no orgasmo], entre outros exemplos de que trataremos no decurso da tese;
2. Porque o que ela convida a dançar, o que causa ligamento, rítmica, contexto e “espinha” ao seu dispositivo cênico e ao dispositivo de pesquisas entre-bailarinas é o LUGAR paradoxalmente BRUTO e FLUTUANTE **entre** a. um ASSUNTO

que possa ser o “início de conversa” por meio daquelas incomuns [mulheres singulares] comunizadas [pela companhia *Perro Rabioso*, pela abertura a *alguma* objeção nascente] e b. um tipo de TRABALHO metalinguístico sobre o jogo de partilha desses PRELÚDIOS que possa, oferecendo-lhes pontes de interferência dramática, levantar a ELETRICIDADE, a onda de emissão e seu meio, COMO A OBRA [coisa-em-questão ali]. Em outras palavras: se toda arte coloca uma distância entre a “pedra-matriz”, o burburinho inicial, o motim, a inquietação original, um ponto mais ou menos selvagem, enfim, de PRINCÍPIO, espécie de “arquivo [bruto] das captações” a ser esculpido, E algum vértice de chegada [não de finalidade nem de finalização, mas de “suficiência” seletiva dos encaixes], o problema de Alarma de Silêncio é justamente a instauração da microfísica entre PERTURBAÇÃO [fonte] e REVERBERAÇÃO [corpo quase-imaterial de veiculação], e, neste mesmo sentido, entre a NÃO-individual origem de um incomum [uma suspeita sobre o passado, sobre as inconsistências da identidade, sobre a resignificação de um laço social, por ex.] e a diversidade de tomadas de corpo que apostam na coexistência consensual do dissonante [propagações de conflitos não-resolvidos e que precisam se reatualizar, reespecializar, encontrando outros CIRCUITOS de atritos, sísmicas, gestos, energias de manada e de desobediência bailando juntas]; dança, aqui, é hipótese do sonho *como* realidade das destinações das desobediências;

3. Porque, ao partir de mulheres e tendo como literal bandeira o Silêncio contraditoriamente ANIMIZADO, manifestação do que NÃO se cala *também* nas geografias, objetos, sons e fenômenos físicos, e mesmo nas palavras [no caso de Alarma, uma única, em inglês, *unrendered*, de que trataremos no segundo capítulo desta tese], ela invoca repressões sociopolíticas, lugares de tornar-aberração e repulsão [mitologias de oraculistas e feiticeiras simultaneamente perigosas e divinatórias, sacerdotisas anti-patriarcais, patologias particulares, como a histeria e a demonização cavernosa do útero/vagina, literais monstros híbridos] BASEADOS numa condição VOCALMENTE incivilizada e incivilizatória, assim como invoca caracteres da música [quebra de ritmo, atonalismo, barulhos maquínicos, psicodelia, ruído, sobreposição], da Física [eco, volume, gravidade, ondulação, tração, arraste, oscilação], da geometria [fractais, quadrados], do espaço de percepção da arte [cubo branco, separação performer-espectador, condição espectral passiva] e dos desafios ao cerceamento epitelial da

individualidade [sonhos, transe, motins, “perdas dos sentidos” [razão], alarmes, sonambulismos, loucuras, espasmos, e mesmo a dança [na condição de ‘folia’, avalanche imprevisível sobre o espaço]].

Qual a pergunta, então, que nos dispara os pés da hipóTESE: *por que a bailarina pode ser considerada “substituta” das mulheres-oráculo que re-enunciam as irresoluções históricas do individual à população que com ele balanceia, pesa, cogita o futuro?*, ou, seu espelho: *por que há conteúdo oracular, isto é, premonitório no corpo da mulher que dança para recomendar os dizeres que consensuem sua coexistência perante os espaços a que foram reservadas, os seres que as rebaixam e os modos de força que as desautorizam de razão?*

CAPÍTULO 1: A Dança

1.1. O bando branco

Quatro, às vezes cinco mulheres dançam num espaço de proporções e efeitos reduzidos à cor cujo fenômeno de espectralidade denuncia que ela não absorveu, mas projetou todas as outras, sendo como que a luz em estado “puro” de superfície e emissão – o *branco*.

No palco, o chão está forrado de um tecido níveo, rugoso quando em contato com a irregularidade do plano, o mesmo e-nevado com que suas três paredes se dispõem de cima a baixo em grossas faixas que não têm nenhuma preocupação em desvelar os espaçamentos finos entre si. Os rasgos e fibras daquelas malhas servem apenas a “o que” sai e entra, cai e pisa, reflete e desaparece. O além desta peça é duas vezes mistério sobre a pureza que principia [qualquer impressão, qualquer traço].

Enxergamo-nos diante de um espaço, então, que nada ancora de predicações... mas que nisto mesmo dispersa todas as sujeições (a), todos os objetos (de). A música que lhe espacializa e excita comporta faixas experimentais de qualidade literalmente submersivas; ecos de sonares, vibrações esticadas, teclas máquinicas desordenadas, de sonoridade onírica, espaçada, com profundos pianos sem ritmo fixo, como se um bêbado ou infante lhe tilintasse as teclas. Guinchos psicodélicos que vão e se dissolvem quicando em bumerangues no espaço, como a ecolocalização sônico-tátil das baleias e golfinhos, que é devolvida pelo objeto que simultaneamente lhes acusa da distância até ele.

E quanto a “*O QUE*” está sendo dançado, seus possíveis temas ou dramas, o olho, a princípio, enxerga *nas* bailarinas o que não é *das* bailarinas. Parece ter se extraído daqueles corpos ação que se faça “em nome de”, isto é, a *representação referencial primeira*.

O feixe de luz cinematográfico que deixa entrever apenas um vestido branco oferece ignição à peça, decerto, mas acusa, ao mesmo tempo: antes do corpo que serve à gravação de tela/caldeirão, a *perturbação motriz das imagens*. Preenchendo um tronco-vestido, filmagens de um indivíduo ‘despreocupado’, lúdico deslizando entre montículos nevados ora aproximam o esportista, ora captam sua chegada trôpega de longe (FIG. 8), enquanto três corpos semelhantes, sombreados, se enfileiram atrás da “iluminada”. O que os movimentos começam a indicar, no entanto, não tem princípio simples, pois, uma vez que o cenário é completamente iluminado, assíncronas e “arrítmicas” entre si, elas performam elementos ondulares “sem sentido”, brotando braços e troncos do chão ao céu

num despertar como que elemental, como fossem, não só mulheres, não só [supostos] movimentos analógicos à noção do “acordar” (FIG. 9), mas antes forças, personificações, embriaguezes tomando a iluminura de um mitológico nascedouro pós-hibernação. Não dizemos que elas anulam da performance o princípio de um substrato temático mais ou menos fixo. Apenas que, imediatamente; aliás, “desde o princípio” [desde antes do corpo], o pré-texto se mantém nitidamente numa ausência de nitidez entre o “de onde” parte a dança e “por quê” se dança. Ela começou antes? Há in-umanidades dançantes?

Figura 8 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Figura 9 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

O corpo, afinal, é o fim dos movimentos nesta arte, e a razão, a distribuição dele aqui, para que exista a peça, parece despir-se de motivos contextuais aderentes ou obediências estéticas [em seus objetos, cenografia e estilos psicodélicos de dança] que facilitem àquele que enxerga as localizações psicológicas, diegéticas ou temporais – facilitando então a entrada de leituras, e portanto de estratégias dramatúrgicas, e portanto de substâncias corporais e temáticas insubmissas, lânguidas e experimentais *porque* ainda

tentam encontrar seus lugares ou razões de vazão, tópicos insilenciáveis, encenados da perspectiva do vulcanismo que os põe em “má-elaboração”, em estado bruto.

Foram as questões que pediram corpos, percebemos, não estes que vieram re-apresentar as “grandes questões” já reencenadas às centenas.

Quer repitam, quase harmoniosamente, séries de curvas por uma mesma coreografia que simula passos do balé ocidental clássico (*fondus, ronds de jambes, tendus*), todos dispostos sem a fixação da barra de alinhamento dos estúdios que nos dispara a imaginação rígida da tradição, quer articulem solos em meio umas das outras, espalhadas por vibrações sem anúncios, como se participassem de um mesmo pesadelo que não permite vocalização, elas parecem expressar que *deve haver* também um exprimível fora da individualização – isto é, que o que dança faz extensível não é só “um” si ou “o” si, mas o lugar inteiro de uma hipótese das forças territoriais-gestuais, de poder e de povoamento, em ação na expressão corpórea.

Desta noção condicional (“*suponho que haja sentido em interpretar movimentos DE forças, esquemas sempre ‘preambulares’ ou ‘devaneantes’ de aglomeração, desidentificação, delírio, desespero, limbo, etc*”) nasce uma segunda, obrigatória, imperativa, que da suposição vai direto à seleção participativa, ao permanecer ali, enquanto testemunha, ou não... uma condicional da ordem das vísceras, posto que aquela dança assim o permitiu: “nem todo despertar para encontrar as necessidades da sua arte é movimento da *boa* consciência”.

O que isto significa? Que nem todo corpo concorda, traduz-se facilmente, enquadra-se passivamente, discursiviza transparentemente. Nem todo corpo aquiesce às formas e obediências a ele entregues quando é preciso doar sua própria história aos movimentos não-vitais, mas não menos *vitalícios* sobre sua escolha de literais dispêndios físicos. Nem todo corpo “obra” diante do que o *senso* considera finito, reproduzível, arquivado, apropriado, calado, já-feito ou encerrado.

Naquela performance não há *persona* (personagem, psicologia, retrato)... ao menos não no sentido da máscara ou das propriedades mais ou menos identificáveis de certa personalidade. Não há trama [arco, síntese de acontecimento, razão externa emprestada] *senão* no sentido dos entremeares que formam um tecido de *forças de despersonalização*. Não há tempo partidário, separável ou historicamente puro [século, nacionalidade, contexto], nem temporalidade assimilável dos episódios representacionais [início, fim, apoteose, *intermezzo*].

Há, sim, certa classificação, ou melhor, possibilidades de analogias entre a ciência Física, particularmente sua seção ‘ondulatória’, e repertórios gestuais oriundos de outros quadros leitores do corpo das mulheres e que as histórias do pictórico, da mitologia, da psicologia, da medicina e da filosofia engenham. Há qualidades, temperaturas e modulações microfísicas [“força”, “empurrão”, “queda”, “separação”, “proteção”, “englobamento”, “magnetismo”, “aglomeração”]. Esses cardumes alegóricos que pavoneiam desejos, memórias, junções e repressões são estreitamente vizinhos ao PENSAMENTO socio-lógico, na medida em que anonimato incendiado pelo branco e pela retradução do corpo-mulher em *força natural e força de risco, força de redesenho sobre o INesquecível e justamente diante dos “comportamentos” e figurações que as enclausuraram do pecado à bruxaria, da insensatez frágil-passional à histeria*, na medida em que este pensar-ressuscitar-cogitar permite que ELAS encarnem o “início de conversa” literalmente num corpo-a-corpo entre a. a carnalidade-mulher e b. a diversidade de métodos de desposseção de sua dignidade, humanidade ou sociabilidade.

Forma-se uma espécie de “cúpula” uterina conceitual sem jogos ópticos fixos nem dimensões referenciais seguras, uma vez que a explosão da neutralidade permite apenas ecos de quadros, significações que pairam entre sentidos, pulsões sem objeto que não a reformação da força de objeção.

A palavra *alvo*, denominação alternativa desta cor que é aparente massa de ausências e que faz da performance uma caixa de impessoalidades, passa a ser também a) o *alvo* que deseja a flecha dessa metonímia corpo-hipótese, desse “obscuro objeto de desejo” que as faz se alinharem entre si, e, ademais, o b) arrodeio energético no meio do qual surgirá cada “possibilidade de assunto”. Cada corpo dançante já é, assim, uma cena entre *outros dois ou mais* corpos-de-interlocução cujas jogos de poder dependem estreitamente de como se posicionam NAS dominações, liberdades, afastamentos, solos ou ajuntamentos, isto é, nos esquemas da peça, OS GESTOS.

Em Alarma de Silêncio, dizer algo sobre as bailarinas é criar as condições enunciativas e paradigmáticas pelas quais elas teriam de responder umas às outras, formando-se àquela maneira, a partir de códigos de gestualidade articulados em multiplicidades (distintas). Há sempre um fino FIO condutor das percepções que a permite, evidentemente, não “ser sobre qualquer coisa”, mas o grau de abertura interpretativa sobre o minimalismo das seleções dramatúrgicas distorce a qualidade perene, de significados causais simplistas, dos desafios físicos colocados.

Um empurrão sonâmbulo repetido de um canto a outro do palco (FIG. 10), entre agitações braçais elétricas, poderá se confundir com movimento de proteção [íntima, literal, como entrevisto à rua, num perigo, ou figurativamente, pertencente à criação simbólica de um território gestualmente circunscrito, dentro de onde o esticar ameniza os limites da seguridade], OU indicar uma expulsão sentencial, OU uma extração-de-dentro-de-si-para-enxergar-melhor, OU ainda o levitar, o “pôr-em-bandeja” amostral daquilo que já é impossível que aquele corpo carregue sozinho. O BRANCO, ou melhor, A CONDIÇÃO DE “DAR-UM-BRANCO”, de fazê-la APARENTEMENTE ESQUECIDA [“*neglected*”, rejeitada, escanteada], oca MAS túrgida ao mesmo tempo, anônima MAS verborrágica sobre muitos casos, enquanto performa a APARENTEMENTE ninguém – este modelo que as faz falsas mortas-vivas E alarmes DE CENAS em que a necessidade da mulher de proteger-se e dar literal conta daquilo que a ameaça, ao sair do fragmento gestual POSTO EM DELÍRIO de repetições e chegar a um VOCABULÁRIO ESPECTRAL de contextos sociopsíquicos partilháveis fora da compreensão puramente racional [pois é necessário projetar-se, dividir daquele lugar para entendê-lo, ou ainda CARNALIZÁ-LO], possibilita que cogitemos o pensamento que a dança provoca como dotado de propagações e assimilações que somente as entranhas poderiam ‘compreender’.

Figura 10 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Um modelo de experiências passageiras, no que diz respeito à visibilidade de seus vínculos e à formação de certezas sobre as imagens, se estrutura da “sociabilidade” que ele [o espectador, nós] vê interagir... na mesma medida em que “ver”, e como consequência tomar algo para si, já não se encerra na clareza do que está à mostra.

Os gestos não denominam verdade [veracidade] pelo que parecem simular, mas pela tangibilidade do que não deixam de todo ver [isto é, pela força que os faz malhas de ressonância aos grandes contextos a que respondem].

Aqueles corpos exigirão, de início, pois, “verbos” *em estado direto*. As bailarinas rolam, arqueiam, curvam, abaixam, agarram, ondulam, descontrolam, vasculham... sem ter este “que” ou “a quem” que as justifique ou aos movimentos, nem tampouco anexe a imagem à unidade visível de seu sentido referencial acabado, modo de leitura incorporado que considera “que se isto é assim, só assim isto pode vir a ser”.

Como na releitura que Michel Foucault faz (2014) da pintura “A Traição das Imagens”, o célebre *Isto Não É Um Cachimbo* de René Magritte, todo o sistema linguístico de enunciados, figuras e signos se desmantela entre os atos de ver e de ler. É o cachimbo pintado que *não é um* cachimbo? É a pintura por inteiro que *não é o, aquela* cachimbo? É a frase abaixo do cachimbo, na obra, que *não o é*? Ou seria o “ISTO” (aquilo a que se aponta na tela) a negação do objeto, um “não-a-coisa” que carrega consigo o ato enunciativo de dizer que ali existe algo para ser lido... mas também o fazer duvidar de onde parte a especificação (“isto” que acontece só aqui, no olhar entre nós)?

As mesmas perguntas poderíamos debruçar sobre aqueles corpos, feitas as adaptações da pintura à dança, mas sob uma radical distinção: mais do que uma quebra do paradigma olho/leitura/unicidade/imagem, a encenação não quer contradizer o jogo da indicação/significação. Ela deseja assumi-lo exatamente na imediatez, no mais rápido “como” pelo qual o corpo o reproduz. “Aquilo que interessa” é a mediação de uma interjeição, logo, o efeito corpóreo do interlocutor. Partimos de um “*o que exatamente trova NESTA mulher?, o que trova AO PONTO de fazê-la devir o trovão, um delírio ao arco impulso -> reação?*”... e chegamos a um: “*não teriam as trovoadas, as psicodelias, os expurgos de desrazão uma camada de sentido sobre-o-natural?, isto é, além do que a naturalidade das explicações possa domesticar?; não teriam os limites da individualidade [a festa, o gozo, o dançar, o posar, o sonhar] empréstimos [feitos] às mecânicas dos ritos oraculares eXtáticos, em que a imagem porvir e interpretabilidade da médium ‘disputam’ pelo mesmo espaço gestual, figurativo, NUNCA de todo verbal?*”

A peça está mais preocupada com (1) a força por trás do fenômeno da popularização radical de um entendimento que FORÇA seu efeito num gesto unívoco do que (2) nos monumentos prescritos da popularidade de uma sentimentaço representacional. Como duas mãos entram em acordo, gesto mais ou menos fixado culturalmente, a ela, é insignificante perante as maneiras pelas quais certas estas mesmas

mãos “representam” a sensação de união com um outro. Senso cristalizado e dissenso elemental são antagônicos, aqui. Ela desacredita que as lendárias figuras das ruas do nordeste brasileiro, suas vendedoras ambulantes e oradoras de mitologias, por exemplo, sejam menos encantatórias e prolíficas para tratar da paixão do que Shakespeare, ou mesmo que a ausência de pré-tematização “literária” signifique que a dança deixou de se ancorar “na arte”. Muito além de in-distinguir as erudições do que é popularesco, fenômenos de economia simbólica assim como de domesticação da percepção, a encenação confunde o que é o “corpo da arte” [o que se entrega ao início de uma sensação que, costurada a outras, montará um ritmo de perguntas-ação] e o que é “arte do corpo” [aquilo que a dança redesenha por problemas particulares da invenção], questionando ademais como lidamos com a “corporeidade deste engenho que, à sua maneira, sai da carne do real E RETORNA a ela sob *tours* [giradas] dramáticos: dramaturgias.

Não nos surpreende que assim se descreva:

Um manifesto silencioso e voraz, vestido de cores de prelúdio, desnudo de todas as ausências, submerso em intenso estado físico de alerta. Um rito desaparecido, paisagens femininas *fructuantes*, corpos que sonham como ondas magnéticas, dança no vazio, bandeira branca no céu deste instante. (CUBAS, 2002, tradução do autor).²

Alarma de Silencio carrega em seu título a *aparência* de uma contradição: o silêncio de que ela trata contém alardes. Mais do que isso: aquele alerta *pertence* ao silêncio, ele é interposto a este não como um emudecimento específico, mas como uma *propriedade* que o silêncio passa a conter. Aquilo a que se assiste não é permeado de “mudezes” literais, ainda que as bailarinas não pronunciem uma palavra e mal escutemos o ribombar de seus corpos quando caem [mesmo em vídeo]. O ocultismo da performance afirma que não é só aquilo que fala que é legível e testemunhadamente “falante”: também o insensato, o solitário, o intraduzível, o devaneio, o não-atualizado, a sensação bruta, o repetível simbólico... também o *silenciado* e a impressão, o incompreensível e o impossível *falam*. Ou melhor: alardeiam.

Pois a performance não adapta, não (re)interpreta, não “conta”, a bem dizer, *nada*. Não podemos afirmar que tal personagem ou emoção ou objeto é narrado em progressão diegética. Alarma e seus proponentes discordam que a dança deva servir a alguma coisa

² “Un manifesto silencioso y voráz, vestido de colores de preludio, desnudo de todas las ausencias, sumergido en intenso estado físico de alerta. Un rito desaparecido, paisajes femeninos fructuantes, cuerpo que suenan como ondas magnéticas, danza en el vacío, bandera blanca en el cielo de este instante.”

que signifique. Ela não se veste para, indiretamente, implicar, mas, em seus próprios termos, coloca em dúvida *que* NÃO HAJA nada por trás do branco que adaptamos como início conceitual de todas as obras ou rabiscos de obras, pano de fundo “original” de um pensamento a ser cooptado e “traduzido” ali. Ela quer todos os começos não-editados como são, todas as circunvoluções e espasmos anteriores [nas bailarinas] ao sentido ou “base temática” que as colocará em consciência de comunidade [e, ademais, em peça]. Menos que de vozes COMO expressões de tais individualidades, ela torna imperativo SE FINCAR NO COMEÇAR a falar de coisas em estatuto de sentiment’-ação ainda-não-formulado, memórias nunca-compartilhadas, pareceres sobre relações ou impressões nunca-exibidas-ou-perspectivadas-assim SOBRE O QUE ELAS TENHAM A FALAR POR MEIO DA ARTE, POR MEIO DE SEUS CORPOS.

Coreograficamente, a linguagem fica então ao nível das estruturas da vibração premonitória que ela mesma fomenta: 1) preexiste um acontecimento cujas assimilações momentâneas, impressas, só se fecharão quando ele se demover, como se fosse *risco-infinito-sobre-tela*, sendo portanto necessário *ler o que está “em dança” no dançado*; 2) existe uma repercussão, cênica, que enovela e confunde as posições semânticas, desfazendo o repertório hierárquico pelo qual é possível lê-las (“isto é arte?, é política?, está nas ruas?, é segredo histórico?, é íntimo?, é pessoal?”); e 3) subsiste um fundo de trocas sem predicação que nos faz ressuscitar o jogo escolar de regências gramaticais, perguntando “se quem dá... dá o quê?, se quem vai... vai aonde, ou se só vai; se quem recebe recebe... ou se recebe ‘o que’ de alguém?”.

A dança enquanto *pacto de partilha* só nasce se o corpo que a “lê” topa refazer sua questionabilidade *lógica INTERNA*, a nível dos órgãos e funções, junto a ela.

Como no *tanztheater* de Pina Basuch, o pacto espetatorial e as divisões conceituais e sensíveis pelas quais a “obra fala” não dão preferência ao *dizer* (que certifica “quem” há para ser referência locutora), nem à hegemonia do *ver* (que aponta “o que” há para, de fato, haver). A noção de que a vida precisa se dissociar de si mesma para *então* produzir seus intentos e validades, seja no palco, na arte ou no trabalho, descarta ao mesmo tempo o gesto que inicializa um único consenso e o consenso que finaliza (oferece, domestica, utilitariza) gestos, *quando estes dizem respeito às dúbias relações que pretendem resolver*.

A ordem devindo um complexo lugar de locuções como que ‘marginais’, é às maneiras de encenar legibilidades pulsionais, e não às fórmulas de encerramento letrado dos tópicos de compreensibilidade automáticas dos grandes “temas humanos” que o

corpo se dedica. Se há um drama em *Alarma de Silencio*, ele é o de que os temas “da vida” possam reocupar os espaços que outrora os separaram dos “corpos mundanos” em hierarquias “intelectuais”, “reais” ou “artísticas”. Aquelas bailarinas, repetimos, não principiam nem se prestam aos espaços de performance como os cisnes do classicismo teatral coreográfico, nem muito menos querem falar de si.

É simplesmente que o alardear, o esticar do elemento mais calado à junção entre EPITÉLIO & NECESSIDADE [de dança] é a própria técnica de manifestação do que nunca está silente, e ela contraditoriamente toma o corpo como uma “folhagem” de tópicas mudas, cuja acusação de apagamento não se faz por via da complementação histórica [“*vejam aqui os culpados da repressão*”], mas antes pela exibição do que seria o [fator] neutralizado, o “bruto”, o “antes” e o “abaixo” de tudo o que acontece para formar posições discursivas exclusivamente *recebidas*, como se o corpo da mulher estivesse restringido a um fator passivo de sentença histórica (“*assim aconteceu a...*”) para vir-a-ser narrativamente e não existisse, ele, seu corpo, *pensante* e *ativo* FORA das mulheres já representadas [as Carmens, as Gabrielas, as Eurídice, as Iracemas, as Evas].

Em outras palavras: não estando nada escondido para ser *re-(a)presentado* [digamos: a loucura não é tão-somente causal à repressão, mas UM REAL, UM NATURAL como outro qualquer, e ademais não pertencente à ciência psíquica que a trata], o “fora” [daquele palco, daquelas cenas, daqueles corpos] onde habitam, teoricamente, suas mundanidades, normalidades, aquiescências e labutas é materializado espectralmente sob SUAS autorias, mas de acordo com a ótica da força de despesoalização, não do “inimigo”/opressor.

Se o som imprime às bailarinas expandir os braços acima para delirar em semicírculos, ISTO (esta cena-braçada) é, desde já, “a relação”, o acontecimento. E uma vez que é impossível que aquilo que “não significa nada” [A PRINCÍPIO] nada signifique, que uma das bailarinas deite no chão durante minutos enquanto as outras vibram, “loucas”, torna-se precisamente um *todo* de significados *em si*, nenhum representativo o suficiente para durar, todos herméticos na medida do que é preciso decifrar. O fechado é o aberto ao letramento; o desnudamento das tópicas é a intercessão dos campos que as querem ver procriadas.

Perguntando-se sob que forças uma das bailarinas (23 min., FIG. 11) fará uma prolongada e rápida série de balanços da cabeça semelhantes ao gesto da negação, à beira do palco e de costas aos espectadores, como se replicasse as imagens banais que guardamos na memória das “agonias mentais” chacoalhando o cérebro, logo

perceberemos que nem todas as aflições da mente são redutíveis àquela gestualidade específica, mas, mais do que isso: que as imagens, que são precisamente o que separa “coisa” de “acontecimento” – a imagem de uma adoecida *não é “a” adoecida* –, acabam por escorregar de volta num mesmo impasse a relação entre um fenômeno do corpo e sua produção corporal, cultural, disseminativa de “sentido”. Quem veio primeiro, afinal, a segregação política do feminino no mundo ocidental ou o pensamento de sua inferioridade e impropriedades linguístico-participativas? É a repressão de emoções inconciliáveis e antigas que dá berço às histéricas ou a sistemática das induções, hipnoses e estudos que desvenda a parte localizável daquilo que no entanto e por princípio não tem lugar – a emoção, isto é, o corpo outrora transbordante, incompatível com a memória que o atormenta?

Figura 11 – Mariana di Paula, Adriana Belbussi



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Nem ovo nem galinha, estamos diante da contrariedade do recalque [ou seja: *“tudo aqui é manifesto”*] como princípio de *negativa* interposto numa profundidade [leríamos: *“tudo o que se recalca é obrigatoriamente indizível, insuportável em si, e incrustado em camadas que metamorfoseiam o sofrimento para que ele não seja choque total”*]. Não: não se busca “a cena original”, mas antes o princípio do balbucio que, de tanto roçar numa insustentável ou brusca reação à si mesmo em sua particularidade [solidão], fá-lo sustentabilidade erótica: eis nesta cabeça-negativa o “dizer”, o “texto” da vontade DA onda; a partitura da esquivas até que o levantar voo da individualidade entregue SER à vibração pura, encarnada DA insurgência rítmica [para lá e para cá, para lá e para cá, para lá e para cá, para cá e para lá], seja esta “entidade” uma oscilação destinada a um rito de captação, à subtração, ao expurgo, ao esquecimento, à negação, à

oxigenação, ao desapontamento... a música da onda deste pescoço, refratada pelo branco, permite-os todos.

É possível elevar tal abecedário de ‘paisagens femininas’ em transe, como se descreve a obra, à condição de locuções experimentais sobre a INVOCAÇÃO de tempos múltiplos de escrita-inscrição das contestações das mulheres?, tempos estes que se planificam à medida em que as bailarinas deslizam a. curvadas à forças eXtáticas ou b. aglomeradas em partículas de sobrevivência físico-fantasmáticas, pedindo empréstimos de outros bandos de mulheres através da história e não menos de prelúdios ritualísticos frente ao tempo dos dizeres “do que será de nós” [as mulheres entre si & o todo no qual se inserem]?

Pois que em Alarma de Silencio não há nada escrito³; e, no entanto, todos os elementos e movimentos da peça disparam certa “premonição escriturária” entre si, como se aqueles solos, motins ou justaposições fossem as grafias de fissuras sociais *ao mesmo tempo já entrevistadas* [no rolamento dos séculos], **acusadoras de abusos de poder atuais** [passíveis de brotar “por aí”, a qualquer instante dos múltiplos agoras, pois que reminiscências de uma violência nunca morrida], e **prescritoras de hipóteses virtuais** [isto é, pertencentes às probabilidades de futuras patologizações, silenciamentos e exclusões]. Estes grafismos que dão a vez a “ritos desaparecidos” ressuscitam divergências, como destacamos na introdução desta tese, com os lugares convencionais de percepção da arte, com problemas entre gênero e os acordos de discernimento sobre as próprias faculdades, razões e dispêndios individuais, e com as possibilidades da dança de contestação dos limites TÁTEIS e dos canais de veiculação dos sentidos acordadamente comuns da afinal Comunicação *Social*.

Serão necessários, portanto, a princípio e a título de instrumentos de abordagem, a. conceitos e teoremas sobre a autoinvestigação físico-memorial, ali quando é preciso que o corpo seja parte pensamento desobediente, desarranjo entre função e significado de alguma de suas experiências íntimas, parte paisagem de uma comunidade; b. episódios geométricos, naturais e sociais de aberrância comunicativa ou composicional e territórios epistemológicos de recepção e contemplação da arte e das qualidades do tempo; e c. mitologias, nomeações e quadros ofertados por autoridades políticas, filosóficas ou médicas, monstrosidades e marcos culturais ocidentais onde a mulher é excetuada do

³ Novamente: à exceção da palavra ‘unrendered’.

autodomínio sobre si e sobre ela se impõem distorções à natureza e capacidades psíquicas e físicas ‘comuns’.

Este bando dá início a manifestações loucas.

O anonimato e a dissonância rítmica que o integram é sua potência de irradiação.

Pensamos que o corpo que se disponha a assistir a Alarma de Silencio deva aceitar a contaminação de sua euforia levando ao transe seu pensamento da mesma maneira que uma combinatória de roupas sob prova diante do espelho surte gozo repentino na ilustração que as poses e peças, variando-se, sequer almejavam simular. Se o pensamento opera por crises [como poderia o consenso linear abrir-se à diferença senão partindo-se?] e é a vez das INDUÇÕES do corpo pensarem, as partes [as nossas, os nossos literais membros] que primeiro ensaiarem, junto às bailarinas, uma dissonância alegre entre o deslocamento das funções perceptivas [que reconfigura o decoro dos entendimentos dos órgãos] e a presteza no “pôr-se a ouvir *o que vem vindo aí*” [no sentido de que o entendimento, O PACTO DE COMUNIDADE com elas está no colocar-se como que rente ao ouvido de suas selvagerias mais inomináveis, para se eletrizar e se abrir à *vinda* de suas futuras e presentes e passadas], estes MEMBROS em êxtase devem ser os primeiros condutores de uma hipótese oracular-socio[escrito]lógica sobre o corpo das mulheres.

Na história do pensamento ocidental, curiosamente, dois episódios literalmente filosóficos e ocorridos a filósofos acenderam as mesmas placas que aproximamos à tectonia. Os “objetos”, ou melhor, as frações de corpo *alarmadas*, nestes pensadores, pela performance de bailarinas [tomadas como sagradas ou esfíngicas] diante de si, essas potências metonimicamente CORPORAIS de delírio hipotético e transeunte pelas forças de futuro serão os condutores

às leituras dramatúrgicas da composição de Marcelo,

às revisões dos conceitos de coreografia e movimento e

ao levantamento dos elementos que hibridizam erotismo e ondulatória/sideração que estruturam a sequência do primeiro capítulo desta tese.

1.2. Tecnologias do transe

1.2.1. O Espelho de Sócrates

– Ó amigos, nada faço além de perguntar-vos o que é a dança; um e outro de vós parece respectivamente sabê-lo; mas sabê-lo totalmente em separado! Um me diz que ela é o que é, e que se reduz àquilo que nossos olhos estão vendo; e o outro insiste em que ela representa alguma coisa, e que não existe então inteiramente nela mesma, mas principalmente em nós. Quanto a mim, meus amigos, minha incerteza fica intacta!... Meus pensamentos são numerosos – o que nunca é bom sinal!... Numerosos, confusos, igualmente reunidos à minha volta... (SÓCRATES in VALÉRY, pg. 48, 1996).

Ao estabelecer, em *A Alma e a Dança* (ibid., pgs. 17-73), um paralelo com a forma *diálogo* levantada por Platão no *Banquete* (2016), na qual desta vez apenas Sócrates, Erixímaco e Fedro se debatem sobre os movimentos da dançarina Athiktê, Paul Valéry engendra uma máquina conciliatória de dois vetores que se dirigem a direções contrárias: se para o médico e para o amante a razão de ser da dança, e, portanto, seu lugar de locução, estava, por um lado

- a) no que seus movimentos não demonstram nada além do que são (opacidade do fenômeno), sendo o ato de dançar *a* própria *dança*, isto é, aquilo que o gestuar encerra em sua própria substanciação,
- b) e b) por outro na concordância com certa assimilação representativa (legibilidades a decifrar dentro daquele que a assiste), estando ela então no fenômeno, mas majoritariamente no corpo do receptor E ENQUANTO coreografia interna, para Sócrates poderiam estar mescladas e em tensão ambas as relações do movimento com sua espontaneidade criadora de espaço e sentidos jubilosos [recebidas na medida de uma transmissão alegórica] E as relações das metáforas do corpo com o que há de pensante e de experimental em suas ideações, indagações e pesagens internas [recebidas passando a fazer dançar o que o movimento lhe borbulha no involuntário pensar].

Em outras palavras, o espectador da dança se veria “em mãos” com uma dança-pensamento SUA, que lhe oferte naquela réplica CORPO BAILARINO <-> DANÇA DOS ÓRGÃOS E MEMBROS RECEPTORES a possibilidade de transportar QUASE LITERALMENTE a *natureza física* do interpretado à sua CARNE, e, portanto, OBRIGATORIAMENTE à sua história, às histórias da peça, que são, afinal, ambas as que ele vê-presente. Isso se daria porque, uma vez que o corpo individual armazenou experiências de forma intransferível [é impossível tocar a história do Outro, não importa quão semelhante ela seja à nossa sob quantos critérios forem elegidos], é A PARTIR DELAS que a dança [a experiência que acontece em realidade ALI dentro de si] se RE-

PERFORMA, como se cérebro e olho espectral experimentassem um incontornável 180° e acontecimento se misturasse a “vivenciador”, e PRIMEIRO SE PERFORMA, posto que aquilo lhe acontece eroticamente [“limitrofemente” uma dança a dois] “como se fosse a primeira vez”.

Já no *Banquete de Xenofonte* (2008), quando Sócrates escapa de seus companheiros para dançar diante de um espelho profundamente inquietado pelos movimentos bailarina, nunca antes em vida tendo experimentado o autolancamento a tais séries musicalmente analíticas dos próprios braços “livres”, como num rito de posar que se observa tomar ritmos cada vez mais embriagados, experimentando confrontações e confusões com o próprio reflexo (in BARDET, 2014) em diversas mudanças angulares e gestuais – novamente aí estará em questão o que importa ao corpo que sua referência à execução dos próprios movimentos possa fazê-lo duvidar de si mesmo como produtor de razões *úteis*, isto é, de qualidades de movimento unicamente realizadas para encadear consensos e pela finalidade clara, ‘encerradora de contratos’, de suas intenções.

Em outras palavras: um coreopensamento das manifestações carnavalescas e figurativas do ser com sua própria linguagem de dispêndios físicos (tomadas de perspectiva quanto aos próprios gestos) poderia nascer de uma forma de dança que não fosse tratada nem como inacessível ao interessado em seus meios [logo: é possível a qualquer um se instalar na dissolução-transe que o dançar coloca, espécie de auto-hipnose incontida, excesso, dádiva de possuir-se despossuindo-se], nem necessitada de *a priori*s intelectuais, literaturas ou graus de letramento que a façam mentalmente obtusa, restrita, mas antes como um jogo de autoinvestigações “penduradas à volta”, uma quadrilha de hipóteses que, ao perguntarem SE CABEM aqui, fazem-no metaforizando tais agrimensuras no corpo espelhado, *voltado para si mesmo E para a microfísica da variação/indagação*.

Essa dança é fruto de uma oposição do si consigo mesmo, um desejado curto-circuito entre pensante, “fazente” e cor-respondente, tão empírica como o é a filosofia para os praticantes que a entendem como medição de temperaturas, territórios, ondulações, teias, palimpsestos e crises referenciais do pensamento *enquanto* coreo-lise [quebra]; praticantes BAILARINOS, eles, que só pensarão à medida em que atualizam, nos próprios corpos, rebeldias figurativas do possível [do até aqui pensado, visto, feito tátil] que sejam movimentos de encarnação da possibilidade, isto é, transferências quase-totais com o MEIO que fez o pensamento bailar.

Pensamos que esta mesma dança poderia ser filosofia erótica.

Uma tecnologia do transe IDEAL às necessidades de quem busca um princípio ao movimento, aos usos de si, ao cogitar criar.

O que pode ofertar ao campo da Comunicação S., essa tecnologia híbrida?

Um levantamento dos modos de leitura CARNAIS, TERRITORIAIS e da ordem do POVOAMENTO [qualquer que seja seu grau] que a dança como princípio erótico pode insurgir, e dos diversos grupos de mulheres cujas mitologizações coercitivas implicaram na criação de exceções, aberrações, incapacidades e desgovernos psíquicos, físicos, políticos culturais, todos estes grupos [míticos ou reais], sem exceção, sendo hiperbolizados por algum traço da *vocalidade* [social-organizador, linear-discursivizante, equilibrado-consensual, mágico-demoníaco, grosso-autodominado, etc] .

Não é nosso intuito, assim, desafiar o lugar de fala filosófico e a “suficiência” dentro da qual seus termos e conceitos funcionam entre si às práticas/praticantes da dança, distribuindo posições inoportunas a bailarinos para então enquadrá-los num “nicho” esquecido ou revisão histórica das ciências filosóficas: antes, pretendemos intuir como as corporeidades recriadas especificamente na dança de Alarma de Silencio, e, de modo geral, na carreira de Marcelo Evelin respondem a uma implosão bastante criativa do “quem fala” e “do que se trata” e “de onde partem” as necessidades desobedientes de sua arte, tão próxima à filosofia quanto o foi o pensamento de Georges Bataille ou Elias Canetti.

Corporeidades estas que, como na conciliação de Sócrates com a rachadura do mistério performativo no reflexo ao espelho, dizem que o que “há aí” para interpretar não consiste mais em que o real seja tematizado a partir de questões e problemas como oriundos de qualquer outra “boca” [corpo, matéria] senão aquela convidada à encontrar em si uma força de exposição [desnudamento] dos assuntos que nunca tiveram lugar ao sol, e que portanto são proferidos fisicamente “meio [na forma de] queres-dizer” [riscos energéticos, esboços de canais de consciência], “meio misturados à sensação em que tentam tatear”, e portanto literais lembranças-projeção “de borda”, despessoalizações limítrofes, incorporações dos participantes, das distâncias afetivas, dos registros elementais todos capazes de um paisagismo socio-sentimental amplo.

O autor desta tese tentou quatro acessos via e-mail e redes sociais à Tamara Cubas e Marcelo Evelin, que foram solícitos a uma pequena entrevista, mas, por contratempos na agenda de ambos, os encontros via plataforma Zoom e mesmo os correios eletrônicos com sugestões mais breves de perguntas-e-respostas caíram, ora em desmarque, ora possivelmente atolados ou esquecidos nas inúmeras outras mensagens de ambos.

Não deixaremos, entretanto, que a ausência de contato com os “cadernos”, provocações e elementos que *de fato* iniciaram o processo dramatúrgico tolham nossas apostas. Somos, afinal, testemunhas. Aquela dança aconteceu em nós. Ela é nossa, *agora*.

Essa é a sua história.

Vividamente oracular porque centrada em bailarinas que se perguntam, consigo e conosco, qual será o futuro da dança, das razões de agrupar para ritmar um balanço comum.

Apostadamente oracular porque nos perguntamos se os indivíduos que se propõem a ouvir “o que virá” de interjeição, desobediência e dúvida para ser dançado não têm a revelar sobre o futuro das exceções praticáveis, a existirem entre nós [as insustentabilidades de ação e comoção que levam aos novos modos de povoamento mesmo *e sobretudo* na dissidência].

Estruturalmente oracular porque seus vídeos [de viagens e emaranhados de flores], sua palavra [referente ao estado bruto da captação de um arquivo em vídeo], suas roupas e dimensões extremamente níveas [ecoando que não existem princípios puros, superfícies sem mistura, percepções isoláveis, quando se trata de levantar os movimentos *justamente* mais íntimos] e sonoridades experimentadas [para remeter aos estados de transe e ondulatória de cada dedo, cabeça, pulso, corcunda, antebraço, peitoral, cintura, pé, de cada montículo anatômico] **circundam** o encontro de mulheres com as ferramentas indutoras da *comunicação* dos futuros possíveis àqueles que não sabiam, literalmente, o que seria de *si*, e portanto do destino de suas perguntas-ação [odisseias] mais rasantes.

Como em Alarma de Silencio, pensamos que aquele lançamento de metáforas e inquietações ao espelho num “reposicionamento premonitório-dirigido” [como] arquitetado no experimento de Sócrates e na releitura de Paul Valéry se encontrariam, então, numa semelhante busca pelas imagens do próprio corpo [da própria experiência-história] com “maior” conteúdo de dissolução onírica, de PRÊAMBULO à perda de si para deixar narrar a forma-embarcação dos sonhos mais particulares, ou das ideias mais particulares de sonho, ou ainda das particulares do corpo que sonham...

justamente os sonhos!, estes “conteúdos” que, sempre de tateante retradução, requerem um gesto, atividade, mistura, isolamento ou “câmbio de lugares” [sentidos] prenhe de absurdo.

Em ambas as próteses, espelho e “branco”, explicita-se a necessidade de desenhar um outro corpo [no sentido de habitação do autponderar das perguntas que movimentam a destinação à vida] POR MEIO DE “um outro corpo”-reflexo [aquele que se vê n’outro

mas tem de ser o mesmo]; nesses experimentos é, por assim dizer, “cineticamente” *plausível* que haja uma realidade particularmente corpórea ENTRE A ALTERIDADE E A DANÇA que represente ao olho, à pele, à memória o que não é de todo possível que ela partilhe *não tendo, de fato, vivido*. Uma das beiradas mais estreitas que poderíamos elencar sobre o tornar inteligível uma experiência extrema e extremamente pertencente a outrem vem de uma das torções *em aparência* menos racionais da dança [a sondagem das ondas que ofertam os movimentos de sonho e os movimentos sonhados], sendo este um meio artístico demasiado íntimo do que é [da] massa, [da] balbúrdia, [do] descontrole – particularmente pelas mãos de Marcelo.

Hipótese de existência, em mim, do fundamentalmente inapreensível, fundamentalmente organizador das coexistências sociais [a tomada do outro]... e ensaio da distância do mais imperceptível *aos* humanos, ambas as liturgias do transe se unem numa mesma “realidade insensata”: elas bailam simultaneamente como perturbações de energia e como paisagens de choques de enlouquecimento a cuja fonte não se detém acesso, mas cuja revolta é possível acender se encontramos episódios de revolta análogos em nossa carne [de videntes].

Essa modalidade de dança cria, na hipótese de um gesto ou sequência enlouquecida, alarmante sobre sua impureza voluntária e sempre em nascedouro nesse possuído, os movimentos de contornos internos que a dispõem lida e comovida à ação pelo gutural de seus espectadores, por seus reservatórios mais ventrais de reconhecimento do quanto é preciso chegar a roçar, a se esticar, a se jogar, a se dedilhar PARA beirar a semelhança com o que ainda não nasceu, ainda não se aprendeu a formular, com os locais de emoção extensos [plurais *demais*] para reviver sem ultrapassar o que a palavra, insustentável, vomita pelo nervo muscular; com as significações [formas de validar relações para além de suas fôrmas] que literalmente não possuem sustentabilidade NO real [como um sonho, ou um rito de expurgo].

Aonde vai esse resto do *invivido* que tem, ele, desejos?, essa carga imponderável, não-completamente formulada nem sequer tratável [*unrendered*] de percepções fundamentais sem protagonismo ou ‘voz’?, o nunca-principiado saldo de ações que o corpo, por intermédio da involuntária memória, sempre ensaiada ‘dizer’? Tem lugar, a existência excedente de espectros, desses literais RITOS presos NA IDA à primeira marcha e que garantem, na dormência de seus quase-esquecimentos, o rolamento funcional “das coisas como são”, a face utilitarista do pacto com as relações de vida?

O cerne de *Alarma de Silêncio* tem uma aposta: deixamos toda a retórica das ausências, exageros, saudades, os devires-sonho devires-água e devires-eletricidade, deixamos os sonares e ouvidos se *desnudarem*, ao invés de tratar as repressões ao exprimível e ao bom senso nas mulheres como referenciados aos episódios de repressão. Não há, na peça, necessidade de que um lamento seja “o lamento” de Eurídice ou de Rusalka, da ninfa tal ou da Imperatriz qual. Não há necessidade de personagens ou psicologias quando a impessoalidade de uma transmissão “não-humana” *assume* um corpo *então plenamente dado ao vago, à vaga [onda]*, do mesmo modo que a vociferação oracular tateia em palavreados indefinidos – “vejo *um...*”; “está *num* lugar onde há *várias* pessoas vestidas de...”; “*algo* puxa você...”; “então *alguém* vai aparecer...”, etc.

Martha Graham dizia: ‘Por que querer fazer de um braço um caule (galho) de milho ou de uma mão, a chuva? A mão é uma coisa muito admirável para que seja reduzida a uma imitação’. A época da representação terminou. A dramaturgia nascente [moderna e contemporânea] recolocou na ordem do dia essa evidência: a dança é o movimento do corpo entregue ao seu mistério, à sua humanidade. Fazer advir essa linguagem interior, comum a todos e desconhecida de cada um, coloca assim a aposta paradoxal dessa nova dramaturgia: fundar uma significação sem o suporte de uma exterioridade imaginária – mimética, simbólica ou narrativa – mas, ao contrário, sobre a imanência confessa do movimento. (DUBRAY; VREUX in KERKHOVE, 2016)

Talvez por isso a escolha de gestos ondulatórios sobre o branco, trajando o branco, com olhares tão “vagos” e ensimesmados quanto um cômodo branco, solitário e assustador, faça-as, como as filósofos, parecem *obscenas*, à margem da imediatez protocolar do “real”, perdidas no tempo, como se dançassem DENTRO DAS PRÓPRIAS CABEÇAS, numa cúpula amostral-abstrata que é o “personagem conceitual”, o “demônio de Maxwell” DO PENSAMENTO, do pensamento da mulher, do pensamento daS mulhereS cuja anulação política desdobrou uma desobediência grupal, dançante (trataremos dessas histórias no capítulo 3 da tese). Figura hipotética criada pelo físico e matemático escocês James Clerk Maxwell em 1871 para contrapor a segunda lei da termodinâmica, cujo princípio entrópico aponta ao eventual equilíbrio entre as partículas de dois sistemas em temperaturas e condições distintas, o Demônio seria uma criatura de poderes privilegiados, capaz de reestabelecer a DIFERENÇA original de termometrias entre ambos os espaços *diminuindo a entropia, isto é, mantendo-os estáveis, SEM DISSIPACÃO*, o que é a princípio impossível, pois implicaria num aglomerado de

partículas que, não se gastando [mantendo-se equilibradas], tampouco se *diferenciam*. Em outras palavras, ilimitado, autossuficiente em sua energética, e NÃO-misturável.

Ora, o demônio é seu próprio erro: ele possui um gasto energético próprio, e precisaria captar as partículas de um setor para repuxá-las ao isolamento de origem, atividade que contém brusca perturbação, semelhante ao caçador de borboletas voraz que, ao tentar alcançar um único espécime com sua rede, assusta todas as outras da clareira.

Figura 12 – Florencia Martinelli, Natalia Buqueño, Adriana Belbussi, Mariana di Paula



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Há um momento crucial na peça em que uma das bailarinas (Florencia Martinelli) (FIG. 12), munida de um cone laranja, “ausculta” o próprio corpo com a parte mais larga voltada à plateia, suavemente deslizando do umbigo à altura dos seios, ombros, bíceps, antebraço, pulsos, serpenteando por cada trecho de si ao que seus olhos ora contemplam o próprio gesto com os olhos espremidos e boca semiaberta [ela escuta e demonstra zelo, “silêncio” de mensuração?, ou nos exhibe alto tão delicado e necessitado de audição, que é preciso que o olhar “peça” um calar?], ora observam os espectadores [ela colhe de sua testemunha os olhos?, demanda-lhe, absorvendo, suas perguntas ou interferências para que possa arquivá-las em cada fração do corpo, sugando seus “silêncios” [segredos] de corpo inteiro? Quantas possibilidades subsistam num mesmo desfile hermético, todas são enlaçadas por um chamado à qualidade explícita da situação que os coloca na mesma tragédia de um entendimento: “*não nos falamos; sequer trajamos gestos comuns; e no entanto você sabe do estou falando*”, o desfile sublinha. “*Esta volúpia em me olhar É TAMBÉM a volúpia do SEU se olhar me olhando, e isto reconheço que você também faz de corpo inteiro*”.

Por isso, talvez, desnudar não seja o mesmo que mostrar, exhibir, ou mesmo que desvelar. Desnudar é tornar situacional “o que está à nu”, CLARO, BRANCO, sobre o contexto que nos obriga a tomar um com o outro *qualquer relação*.

A equação socrática que sintetiza os argumentos de seus dois amigos fica reforçada: aquilo que a dança tem para mostrar é a “explicitéz” do corpo na negociação cruzada entre:

- a. um gesto de AFIRMAÇÃO, origem de concordâncias de ‘a’ + ‘b’, ou ainda o que faz “que exista um NÓS” entre dois viventes, uma descontinuidade reafirmadora de distâncias seguras, produtivas; E
- b. um movimento de QUESTIONABILIDADE sobre “o que possa ser falado entre nós dois”, consideração dos prolongamentos-‘b’ em ‘a’, e vice-versa, isto é de continuidades tangenciais o ‘NÓS’ possa ser diversidade contínua de um sobre o outro.

Essa modalidade do dançar faz com que haja algo para fazer re-lido [pois a dança que ocorre em mim, fruto da experiência de minhas carnes, é sempre re-acesso] no ato instantâneo de ler, ou seja, de inscrever uma experiência *outra* ao próprio [ato de] perceber, cuja percepção ocular, aqui, é somente uma ínfima das partes de uma dançaleitura corporalmente *integral* – unindo, assim, possível DE EXISTIR e obrigatório DE DESTOAR COEXISTINDO numa mesma evanescência movente, emprestando ao corpo realidades outras, legitimamente plurais, acessadas com alfabetos de humanidades que – e não se trata mais de um “modo de dizer” – o corpo não reconhecia possuir. Como não é da performance de Evelin enquadrar a ficção como matéria distorcida de um “fora” mais ou menos farsesco, que aquelas bailarinas dancem sob a premissa de *desejar o indócil* leva a afirmar que o corpo pode não só fazê-lo “por si só”, por imperativo de seu desejo contínuo [quer sua sociedade o reconheça ou não como trabalhador], mas serializá-lo e, nisto, neste rito de desordem, inclusive espiralar “sentidos” [o apontar de uma movimentação histórica sem tempo fixo, cuja atualização sintomatiza zonas convergentes de problemas comuns].

O mesmo efeito que o filósofo grego surtira para se debater na origem representativa do entendimento entre-corpóreo por meio de poses e continuidades experimentais ao próprio impulso assistido no reflexo, mirando gestos e geometrias como se sob a ponta de um lápis que não pode deixar escapar um só veio ou músculo da totalidade percebida E construída, questionando ao mesmo tempo se existe um corpo própria e inteiramente nosso e se existe um corpo próprio à dança e à criação coletiva de

movimentos comuns; partindo, enfim de “si” dramatizado, do se-representar-representando... este mesmo efeito aquelas bailarinas alcançam com essa dramaturgia de brancos prelúdios arquitetado pelo figurinista e cenografista John Murphy.

Seja por subtração das elementaridades sociais [não há cadeiras, mesas, paredes, sirenes, sonoridades civis, pratos, choros, livros, relógios, malas, quadros, céus, não há objeto cênico ou capaz de deixar serem supostas marcações culturais específicas na performance], seja por subtração das escalas ou variações de cores [que o palco inteiro e suas aparas estejam en-teceladas de branco é uma coisa, que até as bailarinas se vistam com saias e regatas brancas, prendendo os cabelos em tranças discretas e encadeadas abaixo das orelhas, como em qualquer exame em que o corpo ou tronco precisam ficar “limpos” à vista... é um violento jogo com a des-psicologização, posto que até o figurino é chamado a essa espécie de anonimato protocolar, como se elas fossem ‘cadetes’ principiantes, recém-acordadas, ou mesmo manequins-vivos de feiras biológicas, cobertos *o suficiente* para não salientar qualquer traço além da neutralidade], seja pela subtração ceno- ou coreográfica de motes, diegeses, tramas ou pré-textos [Alarma de Silêncio não assume nomenclaturas ou idiossincrasias fixas para as bailarinas, não assina emoções próprias nem marcações emotivas [inveja, vingança, amor, ambição etc], nem tampouco denota progressos, alívios, estopins, aclimações à *certa* história/persona] – a peça mantém entre absolutamente todos os seus elementos dimensionais QUALIDADES de refração, distração, desidentificação, quebra, afetação, ressonância.

A razão quando confrontada consigo diante de um espelho de desrazões vitais perseguir... parece ser tudo de que ela trata. O jogo de autossustentação das finalidades atribuídas ao sentido [“penso *porque*...”], à origem [“faço *porque*”] e ao consenso [“conformo-me *porque*”] perde as justificativas, aqui: dança-se. A intenção é ser possuída por ondas, ora solitária, ora aglomeradamente. Nunca mais da mesma forma, mas, enquanto a peça durar, sempre sob o mesmo pretexto de transe. Ou então não há *aquela* dança. Haveria outros problemas de ordem e origem “erótica”, enovelada, fusional, entre elas, para provocar, sequenciar e encadear.

Essencialmente atada à vontade que lhe gestualiza em simultâneo em direção à “futuridade” espacial com quem o corpo passa a se refletir, devindo ele mesmo espaço, a dança é, mais do que instantânea – isto é, dada ao momento único de sua performance –, puro movimento do desejo de dançar vendo, metafórica e literalmente, a um palmo à distância. Ela só se realiza sob uma densa exigência: a de que tem de começar por uma força que é também seu sentido, sendo contínua e territorialista, isto é, duas vezes

REVERBERACIONAL porque encarnada num corpo que “prolonga-se o que faz” e “faz-se do desejo ser prolongado por ele”.

O que almejamos inferir deste híbrido duplicante e auto-questionador/auto-especializador que Sócrates ensaiara replicar? Que eleger o próprio corpo como *médium* da intercessão entre uma pesquisa sobre as origens-de-movimentos de dissolução e uma outra, sobre os dissoluções-de-autoimagem que são origens ao pensamento [crise], é assumir que ele é capaz de *rearmazenar* dados espaciais importantes quanto mais simula séries de gestos “ao baile dos *próprios* sentidos” [o dos gestos], articulando uma história das desobediências, ou, em outras palavras, “dos pensamentos mais justos” nas propriedades que essa auto-dramaturgia tem de *encarnar, encadernando*, “percepções do exterior” com quem ela mesma [se] performa. O corpo padece, diríamos, de “ter”, n’algum lugar de si, memórias e indagações que lhe desafiam o discernimento sobre si mesmo... e de *ser a* memória, O LUGAR da indagação, da experiência e do rompante via nova materialidade de suas próprias experiências. E uma vez que o gesto

não se produz, nem se age, mas se assume e suporta, isto é, [uma vez que] abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem [...], de que modo uma ação é assumida e suportada? De que modo uma *res* torna-se *res gesta* e um simples fato, um evento? A distinção varroniana entre *facere* e *agere* deriva, em última análise, de Aristóteles. Numa célebre passagem da *Ética nicomachea*, ele os opõe deste modo: “O gênero do agir [da *praxis*] é diferente daquele do fazer [da *poiésis*]. O fim do fazer é, de fato, outro que o próprio fazer; o fim da práxis não poderia, ao contrário, ser outro: agir bem é, de fato, em si mesmo o fim” (VI, 1140b). (AGAMBEN, pgs. 12-13, 2008, modificações do autor),

esta dança vibracional mantém, em suas ações-fins, termômetros, captações e suportes que possam ser análogos ao que a neutralidade comunicacional [o devir-médium] não cessa de desmentir, não admitindo que alguns gestos possam ser mais ilegítimos, sendo irreprodutíveis, “loucos”, SEM FIM e SEM FINS... e outros OPOSTOS àqueles sendo mais banais, “comuns”, reprodutíveis, identificáveis. Estamos ora sob a impressão de que se trata de seres num rito singular de despertar (FIG. 13), cujos ciclos e ondulações correspondem à máxima similitude com nossos humanos movimentos, ora sob a certeza de que elas nos desafiam a perceber o baile da voluntariedade particular que cada membro assume quando posto em escuta... e segundos depois ainda mais seguros de que são [metáforas de] “Dafnes” a meio-término da transformação em árvore com que Apolo as sentenci[aria], capazes, no entanto, como o Demônio de Maxwell, de reverter a metamorfose e analisar com fervor elétrico ou paciência milimétrica as constantes

disponibilidades dos membros reconquistados, despidas deste Apolo a cobrir numa redoma de “imobilidades hiper-respiratórias” seus destinos.

A sensação de realidade como fim a ser manipulado ou desafiado escapa do que possa ser mera mitologia, farseamento revelador, *ficção* restrita aos palcos e quadros, ou mesmo “senso comum”, proporção já-dada das leituras dos códigos físicos e das mulheres, porque o espaço dentro do qual são cambiados os contratos mais ou menos carnavais, mais ou menos intelectuais do corpo inteiro é, antes de distorcido, *revertido*. É a realidade da PERGUNTA sobre o que possa haver entre cada membro, entre cada mulher, entre cada possibilidade de começar a entender-se por outros incomuns e por outras linguagens íntimas que nos povoa, e sob a condição singular de que o que é visto possa ter força de memória, de persistência transmissiva, *isto é, familiaridade própria* numa distância comum, a ser feita naquela dúvida que é uma forma de TOCAR e que é fundamentalmente visceral.

O que se vê na performance requer que o visto seja *particularmente* acontecido.

Figura 13 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Há um pacto que só a inesgotabilidade do desejo de interjeição diante “do que pode vir aí” pode desbloquear; um insistir no que o querer ver, vendo-se ver em grupo [na enunciação do que é visto e compartilhado entre outras] que percorre as artes, filosofias e ciências sem exceção, ali quando uma visão *incomum*, quase *proibida*, precisa de subsídios experimentais, hipotéticos, “de cobaia” para mostrar o progresso de seu ineditismo. Chamá-lo tão-somente de desejo, esse choque de escutas, seria restritivo.

Se pensarmos a dramaturgia como algo processual (KERKKHOVEN, 1997), que se dá concretamente na experiência, pela intensidade dos encontros, pelos

afetos e entre os partícipes, evocaria aqui os bons encontros, no sentido espinosista, que aumentam a potência da arte em propiciar modos de existir e (re)existir. Trago a ideia de encontro como uma ferida que se abre, pensamento articulado por Fernanda Eugênio e João Fiadeiro (2012):

‘Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva’.

Dramaturgia como encontro. O encontro quando percebido como oferta, aceite e retribuição, pode possibilitar a emergência de um ‘[...] meio, um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum’. (MEYER, 2016, pg. 230)

O corpo precisa, afinal, dançar em meio as tecnologias que o bando lhe reverbera, tendo-as descoberto em ato de provocação mútua de lembranças ou desejo, para então romper-se no anonimato, em pensamento de precisão “pulsional”, entre paixões. Ele precisa falar do lugar da onda trazida pelo choque das células de sonho de suas outras colegas de companhia, *ou o mais próximo possível desta contaminação*, não tão-somente representá-lo “através” de si”. Deixar o pássaro pintado devir-pássaro no braço que o pinta, antes de reproduzi-lo em tela, passear por “idades, sexos, elementos e reinos”, como dizia Gilles Deleuze (pg. 38, 2021) da literatura de Virginia Woolf [do ato de escrita da autora], para então descobrir tudo aquilo com que o humano compactua quando é vital *algo muito próximo* do voar.

Que a dança contemporânea, através do corpo laboratorial, desafie a divisão do que é “propício ao ser vivo” e do que é “excedente ao ser comunicável” [vivo em sua interjeição contrária perante ao que lhe pede utilidades *ad infinitum*] é um sinal de que ela pode também monitorar *a vida dos desejos, dos desejos futuros e dos desejos passados*, vida tão imaterial quanto re-encarnável, e portanto intempestiva, trans-histórica, trans-individual. Vida do rito de acompanhar o tempo fora do tempo da consumação; antes, pelo do júbilo do que sequer quer ser guardado consigo. Expurgo selvagem.

Essa sucessão de interditos “civilizatórios” que dizia [e diz e diz do dirá] ao corpo onde, como e com quem ele poderia estar em norma, onde ele é performático e onde é contido, onde deve apenas perceber e receber, ser espectador, e onde pode agir e modificar, tomar protagonismo; onde certas de suas ações são edificantes e outras estruturantes, existindo, logo, atores que não se distinguem pela massa de trabalho, mas pela realza da notoriedade e pelo poder de falar – essas transposições entre “o lugar do

encenado” e “o lugar do apropriado”... não é de surpreender que elas apelem à distinção radical entre *feito* e *ação*, isto é, entre um tipo de “endereço-se em nome de muitos” que pode conter muitas ações, todas costumeiramente simbólicas, em si, E o “mover-se racionalmente”.

O primeiro demanda o reconhecimento que o eleva, ele quer superar a mera “comunicação”; o segundo pressupõe sempre minimamente intenção, finalidade curta. Por exemplo, ainda que não possamos jamais supor a que fins se dedicaram aquelas pinturas nos interiores de cavernas com bisões e homens empunhando lanças, é decerto possível afirmar que eles separavam, espelhando, o ato da caça dos gestos que produziam sobre a caçada imaginário. Isto, em si, afasta imanência de transcendência: *isto*, dizemos, o ato do desenho, não que o movimento único da disputa sangrenta seja assemelhante de sua representação.

Mas o desenhar não transcende a rocha, o papel, o caderno? Desenhar não é confirmar que na superfície “virgem” pode-se conter a glória, que a glória está no gesto de estar vivo para poder Redesenhar o inacreditável?

A dança, então, desenho do que é?

Desse *não* ter um corpo somente para as funções ditas produtoras “de vida”, para mas levar a recomeço o gozo de um conjunto delimitado de FEITOS e Xtáticos, ali quando o corpo, de fato, se lançava à AÇÕES que não pareceriam advir de si mesmo, mas da intensidade fusional do evento que lhe impregna a carne de limites, forças, saberes, potências, olhares, resistências, microzonas de certa forma ‘mágicos’, indutores. Ora permitindo-se que a experiência [onda] de descobrir um novo espaço de volúpias *em si* em si guie o movimento, ora deixando que a autoridade da força visitante tome espaço de autoria junto a nós.

Figuras 14 e15 – Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Levantar tinta, pincel, lança ou pulso somente para exhibir um vir-a-começar [do gesto que amedronta o branco, o imprevisível bisão-caderno], assim como espreguiçar-se

em pé, dois braços se irradiando pelo puro arquear-louco ao céu *sob o rito exclusivo da autorreprodução vigiada...* passa a ser rememorar o que o corpo sozinho não pode ter como rememoração.

Uma postura tomada como “primordial” à representação é simulada para responder urgentemente ao que não se sabe “onde vai dar”. O princípio ata o inextenso a si. Há um curto-circuito que toma o acontecimento agora pela metade, pois para estar “na caça” dos gestos durante os ensaios e encontros, ou “no traço do desenho” [dos gestos pós-ensaios] não se pode distanciar-se de estar consigo, mas, mais especialmente ainda, para soerguer uma lança ou certo pigmento nos dedos “pela primeira vez” foi preciso imaginar que há uma força nas investidas de cima para baixo, de baixo para si, do acontecimento ao pôr-se em projeção cumulativo-visionária.

“Aqui está o mais nobre que performei, aqui está o que almejo deixar” – o feito deve aspirar aos traços da ação. Tinta e caça precisam se equivaler em borrão. A força de traçar deve ser a rosa dos ventos dos traços.

A imagem ideal, durante a “desenharia”, durante o *caçar*, sendo segunda em relação ao ato buscado, no entanto o guia. Algo da espreita [pelo bisão] e do rabisco [da visão] subsiste na imediatez da dança. Buscamos em Alarma de Silencio esse gesto atento, contemplativo, oracular ao que sua incompletude faz tremeluzir, anunciar. Diversos instantes da “arte” (de suas diversas modalidades) são disparados por essa espreita *ao que nunca cessou de chegar completamente*. Há uma caçada mística em jogo na virulência de certos autores.

Quando em *Onde Jaz o Teu Sorriso* (2001) o cineasta Pedro Costa filma o casal de diretores Jean-Marie Straub e Danièle Huillet a decidir, para seu filme *Gente da Sicília* (1999), se a fala de um vendedor de laranjas será decupada apenas dois ou quatro segundos depois do fechar de sua boca, gerando, sob a visão de cada um deles, o final de *uma cena inteira cujo corte* viria a denotar ao espectador duas emoções radicalmente divergentes, o orgulho ou a simplicidade; quando sabemos que Leonardo da Vinci rascunhava com obsessão todos os músculos e posições luminosas que um busto viria a adquirir em seus retratos encomendados, produzindo uma infinidade de proporções ensaiadas que culminariam em rostos pintados “menos realista” que “auraticamente” (era a presença de uma emoção sintetizadora, totalitária mas dispersa em traços que ele desejava, não “a réplica do modelo” traduzida por realistas pincéis); quando descobrimos (VALÉRY, 2012) que Edgar Degas perseguia aqueles a quem tinha vendido ou oferecido seus próprios quadros para, roubando-os descaradamente, alarmar em prática o que

professava “nos salões de arte em teoria”, a saber, que suas obras nunca estavam devidamente finalizadas – buscamos este mesmo gesto de indigência e concernimento *com o olhar do “outro”, ou que o outro terá sobre o acontecimento que É a obra*, como a especificidade de um acontecimento que só pode voltar à verdade que ele almeja reencenando, de novo, suas minúcias *quase* não-visíveis, e por isso mesmo já antevistas, pré-sentidas, de in-finizalição e in-finalidade.

Uma dança sobre a reciprocidade contraditória das razões gestuais como simultâneas ao pensamento [*“penso ‘x’, faço ‘y’*] não é o mesmo que um dispositivo cênico que busca o acontecimento dançado de sua interjeição *própria*, da circunvolução que significa o começo da dúvida [*“onde foi que me perdi...?”*] diante do que seu corpo queira pôr em acontecimento de dizer.

O que seria manejado por Marcelo, no texto do corpo, é tão-somente posto em incontinência perpétua, em manifestação musicada e, em alguns momentos, videografada sobre as bailarinas. A dúvida íntima permanece, a nível semântico, junto às contraposições da trilha sonora e das musicalidades aberrantes do corpo, que devém-nota dissonante; ela é uma qualidade desperta pelo branco, notamos, e encadeia hipóteses de relações entre aquelas mulheres ao proliferar as dúvidas qualitativas, contidas na polissemia que o ondulatório põe a oscilar, como um leque cujas diversas estruturas, uma vez abertas, revelassem *sempre* um arranjo distinto, um fôlego de energias entre os personagens de sua folhagem sutil mas radicalmente distinto do levantamento anterior dos olhos.

Do começo ao fim em *Alarma de Silencio*, e como nos exemplos supracitados, o corpo ou a obra são explicitamente procurados para dar conta de um *gesto* mal-formulado, bruto, de TATO com uma finalidade já rompida... um gesto do âmagô revoltado com a partilha de sua visão [mensuração corporal] das temperaturas DA OUTRA ‘coisa’ que com ele teceu fenômeno populacional contínuo demais para que se creia que naquele corpo criador, aliás em ambos, é possível que habitem *somente eles mesmos* –

Para dar conta do corpo de dança *quando ele se quer auto-interrogado sobre o ato de testemunhar o que vê sobre MAIS-DO-QUE-SI ainda experimentalmente, tendo no entanto só a própria carne e movimentos para totalizá-lo*.

Aquilo que está QUASE além do representável sobre suas imagens fundacionais, paixões borradas, identificações incompletas e transes siderais [a pulsão, o traço invasor da memória não necessariamente buscada, nem naquele momento nem daquela forma] *pode* lhe advir, *como impessoalidade*, se o gesto que o deseja continuamente *não* o

finaliza, nem à equação. Essa exceção de espaço pessoal e de linguagem [como arquivo *unrendered*] onde se vai buscar a força de vinda que lhe borra as funções, uma força-abstrata-de-se-ensimesmar-e-redimensionar, defendemos, é A PERTURBAÇÃO DA dança. DESTA dança que salientamos na carreira de Marcelo, e particularmente de Alarma de Silencio em diante.

Constante luta da materialidade com o aéreo, ela foi para outro importante filósofo do Ocidente uma espécie de lugar de pensamento inseparável, ainda que, diferente dos braços e troncos posados de Sócrates, ele a tenha preferido pelos pés: Friedrich Nietzsche, através de Zaratustra, também fora obcecado pelos movimentos das bailarinas.

O instrumento de sua revelação será nossa segunda tecnologia de transe.

1.2.2. Os pés de Nietzsche

No *Segundo canto da dança*, em “Assim Falou Zaratustra” (2011, pgs. 294-8), o filósofo expressa:

Mal duas vezes, com tuas pequenas mãos, tu fizeste
mover tua matraca – já se balançava meu pé, em sua
fúria de dança.
Meus calcanhares se empinaram para se esten-
deram meus dedos dos pés; seus ouvidos será que a
dançarina não os tem – nos seus dedos dos pés? (in BARDET, 2014, pg. 30)

Três fatores se nos sobressaltam, aqui.

Em primeiro lugar, ver dançar é possuir-se “invasivamente” de dança, é uma forma de repartir, por um fenômeno ocular, a vibração criada, IRRADIADA pelo movimenta.

O tipo de analítica a ser feita entre a espetatorialidade da dança e sua órbita dançada parece passar então por um isomorfismo, não exatamente entre os corpos bailarina <-> espectador [na realidade, quanto mais distintos eles sejam, como a reta da carreira de Marcelo parece ter desaguado nas fogueiras da *Invenção da Maldade*, “melhor”], como se a atuação do desolamento pudesse imprimir naquele que vê, por ex. o desolamento *dela*; antes, é o movimento que nos exige, à nossa vista DO OLHO À VISCERA, que terá de formular dentro de si as partículas do desolamento que está, temporariamente, “lendo”, ou seja, uma forma acompanhante desolada **feita por uma espécie de readequação dos músculos e paixões internas [é a víscera, repetimos, a leitura; ela é o alvo da violenta reverberação]**.

O corpo vidente passa a “ser” e “conter” esse “demônio” de desolação. Imóvel MAS NÃO IMÓVEL, ele é também *sua* cena, *sua* dança, *seu* “ter de fazer as contas” com isto que o desola dali... daqui.

A bailarina autoouvinte seria capaz de instaurar, então, regime de dupla ocorrência onde não só os movimentos de significação são distintos das significâncias dos movimentos, mas onde o corpo que assiste à tal transição só possa dela participa se aceitar, em si mesmo, “dançar”... não literalmente [é certo que outras performances contemporâneas o permitam fazê-lo], mas de forma que “dançar”, que A DANÇA passe a ser movimento conceitual da assunção de uma impressão perturbadora comum; ou seja, *a extremidade de uma intimidade!*

Os corpos compactuam que podem se grifar, se glosar, se comungar [entre si], no sentido de “possuírem impressões a serem acordadas e desfeitas em circulação livre”, impressões que, tão deslizantes mas tão reafirmadoras de um pacto comum, permanecem implícitas, ou melhor, herméticas, códigos semiscretos porque parte dessa carne/força já curvada, entranhada no segredo de uma confiança comum. Toda arte cênica, afinal, necessita da incontornável entrega de seus movimentos futuros ao(s) outro(s) que cada membro da cena considera fundamental à sua volúpia de formação e continuidade. Toda arte cênica é um transe, um cálculo. Beira de caos.

A reunião que o evento da dança [a performance, a razão da união, do trabalho da companhia] e que é também A dança [a cosmologia multidirecional cuja “harmonia” o espectador enxerga] faz brotar é *a outra parte* dessa viela comunicativa, o SENTIR CHEGAR DAS DESOBEDIÊNCIAS COMUNS, e ela não é nada menos que a economia dos movimentos de transmissão, no caso da peça duplicados porque elas dançam justamente as *ondas*, a fração sísmica de seus sentimentos já em torno da dissolução em

direção ao sonho/embriaguez. A razão de estarem todas ali comungando de uma mesma safra de gestos de vibração, enlouquecimento, possessão, delírio, de mensuração das partes “microscópicas” e das forças “macroestruturais” que as pré-existem; bojo de gestos sempre “meio cheios, meio vazios” [ora astrais, sonâmbulos, ora hiper-cientes, hiper-divididos com as forças que os empurram].

Dançar, ato curioso... é *poder* colocar em dança a fração desse excesso entre ar, ABSTRAÇÃO, e chão, VERACIDADE TRANSMISSÍVEL (FIG. 16). Como?

Figura 16 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

O segundo aspecto do trecho de Zarathustra no-lo oferece a resposta: o transe põe nos pés *ouvidos*.

Esses “órgãos” de audição são aqui levados à radicalidade de uma alegria receptiva capaz de imprimir diferentes pesos às imagens do pensante e aos músculos de sua condição de testemunha / lugar-de-cena. A volúpia premonitória e irradiadora das solas é o que faz o plano da crise lógica de movimentos só que só podem ser comunaes [pois conferem à loucura de nossa coesão] se estender ao receptor.

O contato dos pés com os territórios de relações complexas de visão, criados numa gênese ininterrupta e vigorosa de associações, projeções, dúvidas, partilhas, levitações, revoltas, ferramentas, enfim, de que o pensamento se utiliza para alcançar *seu* entendimento, com elas se misturando num rito entre-mundos de densidades oscilantes à “sã consciência” – este contato replica a imanência do sentido [conteúdo partilhado] em relação ao *sentido* [direção] que o faz sentido [sensível], “ouvida” sensação, percepção mútua, mutualidade das entranhas.

O filósofo e a bailarina podem acessar aquilo que está fora de si [e fora dos corpos meramente humanos] produzindo no ato de pensar uma ancoragem premonitória e metamórfica, *própria* ao ouvido de um caçador que se põe à espreita de sua presa traduzindo-se no pensamento [possível] de seus movimentos como oriundos *da cabeça da criatura*, não do que se cogita dela com os termos de “gente” que o distinguem, afinal, do ser de fome que ela [a ele] é. Uma espécie de eletricidade, de perda quase total de si, onde perguntar “o que vem aí?” é já pôr os calcanhares a se empinarem, para fazer a chegada chegar... até que a coisa esperada transborde dentro dos passos loucos e revele sua tecnologia [sua tradução] na forma de forças de autoproteção [*como fazem as feiticeiras*], de autoapontamento de sintomas e presságios [*como fazem as histéricas-hipocondríacas*], de autocondução [*como fazem as sonâmbulas*], de autoindução [*como fazem as oraculistas*], de autosagração [*como fazem as bailarinas religiosas*], etc; em outras palavras: modos da dissipação de energia de compenetrar num mesmo corpo desejo de tradução e particularidade da paixão/tempo/elemento/relação/sentimento convocado.

Essa capacidade de saltar entre imagens, tempos e interlocutores, se a operação do pensamento pode mesmo se igualar ao lugar de vibração das forças que o dissolvem, defendemos que ela coloca a dança num lugar epistemológico especial.

Como nada do que ela produz está ausente do corpo enquanto fenômeno *presente* à travessia de uma ideia, de uma idealidade desejada mas parcialmente indizível e só atualizada por uma gestualização inóspita ao corpo singular que a revelará em sua microscopia, a ativação de outras malhas históricas na dança não se fazendo tão-somente por referência visual, portanto, mas pelo que há de sísmico, isto é, de entre-ouvido na escuta dos corpos das bailarinas entre si e consigo mesmos, fica atestado que produzir pensamento pela dança requer uma reatualização. E uma encenação [simultânea] dos efeitos coletivizantes desse espaço passado, cogitado ou almejado *a partir da sinalização, do alarme que condiga à tal espacialidade extraordinária* que ela acusa então desvelar, sendo ela *existente* “além do visível” [pelo menos até então] e também possuidora de qualidades não só humanas, mas também encontradas no mundo natural.

Requer supor, enfim, que “também o coletivo [e o extrassensível] é corpóreo” (BENJAMIN in RIVERA, 2012, adição nossa); ou melhor: que há uma corporeidade específica dos coletivos [e das forças de magia] que pode ser rememorada quando seus “singulares” pesquisam os movimentos arquitetônicos [ou os raios de fratura] de seus próprios desejos, sejam eles contemporâneos a estes ou não, e considerando o “si” princípio de tópicos, temáticas e insurgências cujos planos de sistematização [de saber

carnal, logo: de registro, repetimos], sem tempo necessariamente específico, dialogam com diversas *-logias* como criadas pela possibilidade de princípio de partilha do outrora impartilhável.

Se há *MEIOS* para ver em certo movimento daquelas bailarinas um conflito da composição [aglutinação sobre o branco] com a centralidade de certo acontecimento incorpóreo [o “*do que se trata*” de cada de cada ‘cena’ dançada] que, reunindo-os, funda ao mesmo tempo a hipótese da reunião de tais campos díspares, isto é, que mundos divergentes compartilhem de emoções semelhantemente íntimas, ISTO quem provocará a sustentabilidade é essa ciência dos gestos que desafiam seus próprios *espaços de origem e partilha*. O rito da dança. O fato de que a dança é rito.

Insistimos nessa pré-disposição à hipótese de um arranjo de pensamentos particulares, dúvidas levadas a grupo, memórias especiais, sugestões poéticas, perguntas brincalhonas ou desafiadoras em sua semântica, gestos parciais e [ainda] impressões mal-elaboradas como feito pelo corpo durante os preparatórios e ensaios PARA QUE ENTÃO haja um corpo de peça, uma organização intuitiva do tipo de transmissão que tais núcleos ou solos quando costurados possam surtir, e ademais [insistimos] no dançar enquanto espaço de diálogos sazonais sobre as tópicas comunitárias pelo que o *ensejo* performático da dança contemporânea fabrica uma sistemática própria de intervenções e partilhas energeticamente distribuídas [afinal, o propósito sub-reptício ainda está no gasto do dançar em conjunto, *para* um conjunto de ideias-em-palco] sobre a parte dissidente, ou seja, *não tolerável conter consigo*, destas mesmas razões que fundam o balanço *que é* o bando, o entre-nós, essa tessitura-textualidade comunal que nos permite entre-lidos pelos códigos da utilidade e também pelas insurbordinações das vísceras.

Essencialmente, a questão da definição do trabalho do dramaturgo remonta à dicotomia tradicional de processo e produto. A dramaturgia é uma qualidade do resultado final, da performance, ou é uma atitude que acompanha o processo criativo, o devir do trabalho? As definições tradicionais de dramaturgia favorecem a primeira, como por exemplo a definição clássica de Eugenio Barba:

‘A palavra texto, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significava ‘um entrelaçamento’. Nesse sentido, não há performance que não tenha ‘texto’. Aquilo que diz respeito ao texto (a trama) da performance pode ser definido como ‘dramaturgia’, isto é, drama-ergon², o ‘trabalho das ações’ na performance.’ (BARBA, 1991, p. 68 in COOLS, 2019, pg. 29)

Se o que subsiste no palco é uma forma da “própria vida” sob a roupagem impropriamente esquematizada para que suas letras e semânticas sejam DESNUDAS discordâncias entre gesto e conformidade, e não “representações de_”; se se nega, *a priori*, que a encenação seja um motivo exclusivo à ficção e a realidade algo

experimentado só “fora” da cena, o que Alarma de Silencio propõe não é mais uma simples inversão de valores entre criação e vida, mas o abraço epistemológico de diversas realidades silenciadas que vem-a-existir enquanto descobertas de pulsação. Sua microfísica é tão indigente, que é das ondas de dissolução a. do que nunca se resolveu e b. do seja termo de invenção comum que ela sobrevive, como se, no princípio de ensaios, as cinco bailarinas tivessem sonhado, e o que assistimos é ao resquício do que elas têm a testemunhar sobre o fato de que foram coletivamente enfeitiçadas por uma dança ora comum [coletiva], ora incomum [auto-apalpada, auto-liberada]. A pergunta nunca silenciada é: “*O QUE, AFINAL, AS MOVE?*” – mas seu cochicho cochicho permanece.

Repetimos: o “objeto” é o *transe*. O pôr-se-a-ouvir-em-comum *o que será de nós*.

A vida! Mas que vida? Aquela que cada qual divide com o corpo que, vez ou outra, reconhece como não conformável– a que não se possui para utilizar ou para produzir, mas para *gastar* e, no amontoado de outras que são mais parceiras de dúvidas que de filiações, *instaurar um rito, uma vitalidade cuja energia* assombra outros estados energéticos [os “espectadores”] passíveis de retradução das próprias memórias, das próprias carnes, das próprias dúvidas que também lhe habitam.

O que acontece ali, então, é “luxúria” podólatra. Rebelião conjunta. Motim sagrado. Reunião de forças, trações, imprevisíveis, ecos de disposições reencontradas em violências sem dono, invocações de um poder de outrora, ou de alhures, que não alimenta máquina [social] alguma; jamais “desígnio ficcionalizante” sobre uma vida com a intenção de, desviando dela, dá-la outros olhos; jamais obra a ser compreendida, fechada para dar conclusões. Jamais obra. Jamais pacificação dada e engolida.

Como o que é próprio à essa dança autoinvestigativa de sua realidade literalmente infinita, microfísica, não é “significar”, ‘simbolizar’ ou ‘indicar’ significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem” (GIL, pg. 95, 2001) [toda performance é um acúmulo não-cumulativo, uma dispersão cuja sequência não encontra necessariamente “algo melhor”, nem “coisa alguma”, mas tão-somente outros corpos onde projetar suas imagens-vivas], é o nascimento de uma **instância superior SILENTE** mas **ALARMANTE**, real e objetificável mas difícil de tirar das entranhas para pôr em palavras, que *acontece* para dar conta [ela é o acontecimento da peça] do que jamais esteve calado. Que instância é esta? Arriscamos, em consonância com o trajeto até aqui, que ela é O FUTURO. Não a literalidade de uma previsão acertada, mas, de novo: o abecedário de encaixes sobre o que não é possível mais repetir e sobre o que se deseja

ver concordado, passível de “dança”, manejo, DENTRO das heterogeneidades e discordâncias que nos fundam.

Enquanto *proveniência* [formação utópica dessa série de entre-codificações testemunha<->bailarina], ainda que tome literal corpo, esta instância de aderência a um porvir não é “monotemática”. Ela é um raspão cuja sangria verte vários locais de sabedoria no corpo, como os deslocamentos do cone alaranjado com que Florencia bi-canaliza o rito de atenção à fluência de atenções à cada axila, ventre, “saboneteira”, coxa, pé (FIG. 17). Tal instância não individualiza nem se “expressa” [representa claramente] com ênfase o suficiente para acusar o perímetro UMA história. Não se trata mais do destacamento da aderência de um livro ou conceito, ou mesmo de objetos: não há, literalmente, o enredo de uma trama que POSSA ser conhecida *antes na história*. Revelações estão em jogo como se elas, numa esfera perceptiva externa à nossa, trouxessem notícias sobre o que será [de nós] *tendo no entanto vindo de algum tempo “anterior”*, pois naturalmente sabem o que fazem [ali], isto é, sua dança carrega chispas de ecos.

Enquanto unicidade de sentido pré-existente, *que já tenha nascido e seja capaz de nos contratar*, esse tamborilar para deslocar os ouvidos ao solo “não existe” senão vindo-a-ser, mas só vem vindo quando invocado para reconstituir e regurgitar arcos de problemas que re-tensionam teias complexas de acabamento, escrita e tomada de narratividade como *vontades* do corpo mais-que-individual perante a relação ou bando que com ele dança [vive, *encarna em cena*] o outro lado das partilhas [que é quase impossível pôr a público senão dando música, espaço, liberdade ao “enloqueucimento”].

Figura 17 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Em outras palavras, esse “silêncio de um real irrealizado”, esse terreno perdido é um jamais-parido cujos **contratos** e filiações se reorganizam, contraditoriamente, a todo instante precisamente no espaço que ficcionalizamos como “lugar de abatimento” de todas as contas que, isolável e funcional, o indivíduo não consegue articular: o lugar do rito. **O lugar do que é mais íntimo, mais emergencial, acima ATÉ do contrato social.** Como ele só é legítimo quando sua entrega se sustenta na forma de uma reorganização dos imperativos interpretativos, linguísticos e temporais do corpo, comparecer à dança se assemelha à indagação mais bruta dos lugares causais entre as coisas e seus significados. Dançar – lembremos de Nietzsche – é pôr em dança o pensamento pelo protagonismo multi-convidativo do corpo, pôr a terra dos assuntos que virão em *transe*.

Mais próximas à ideia da máquina do inconsciente [que, de tão inconsciente, é o sem-lugar por excelência] do que de qualquer outra modalidade da arte, as coreografias elaboradas na obra de Evelin ligam o lugar *social* da dança ao disfuncionamento das expectativas visuais de expectativa e representação (de domesticação) do corpo, que geram, afinal, jogos mais ou menos estáveis de *sociabilidades decifráveis*, e que são parte das técnicas de agrupamento, de leitura e de funcionalização da matéria **bruta, não-tratada**, que está em jogo neste tipo indagante e erótico, ritualístico “auscultador”, de dança.

Pode “um gesto” [dizemos: a ideia serializada, conceituada de uma gestuação] tomado pela ótica da onda que o esparrama e liga à dissolução da memória em direção às marés desses “corpo que já sonharam por diversas partes [membros]”, pode um levante vibratório-gestual sintetizar o levante de um quadro de problemáticas mais ou menos íntegras, *mais ou menos ásperas, mas sem dúvidas implicantes contra um MESMO APARELHO de separações e demandas que só podem ser macroestruturais?* O ‘sobre o que’ se trata a dança?”, essa forma de perguntar extraindo de um conteúdo alguma identificação literária ou espontânea, com efeito se psicodeliza: ele viaja das hipóteses mais altas [revoltantes] às mais umbilicais, “mudas” [revoltantes], das mais pessoais [revoltantes] às mais ainda-não-bem-fraseadas [revoltantes].

A falha de aplicabilidade de uma ligação corriqueira, sustentável [ela nos chacoalha por dentro, não pode ser de todo *civilizada*] se sustenta, partida, no ar, e toma aquilo que [se] pergunta vibrando em carnalidade: “*sobre que terreno orgânico MEU a dança desliza... já que aqui ela faz incomodar, já que aqui [e aqui, e aqui, e logo aqui... vai deslizando o cone] ela faz duvidar DA CARGA que coloca, tornando inseparáveis choque e corpo de choque?*”.

A trama [teia] de uma *força* embriagante, transmissora, intramuscular e hiper-aérea, observadora, “*all-seeing*” [tudo-vidente] *mas* invisível engendra o próprio dispositivo pelo qual as invisibilizações de personalidade *podem, na peça, e poderão, fora do palco*, ser circulares, assimiláveis, traduzidas de experiência “visual” em perguntas que o corpo agora carregue.

Esta dança lança energeticamente, assim, duas formas de *legibilidade* ao mesmo tempo, uma situacional [gesto-transferência], outra codificadora [entranha-trama [íntima]]. Trata-se de “lê-la nas entrelinhas”? Pelo contrário. O que se deseja é restituir o movimento de onde teria se originado a necessidade do exagero[gestual] misturado à sua inquietação, do grifo *sobre uma* questão *virando grifo*questão, do risco-rabisco junto à impulsão, todos métodos de invocação destes pré-tópicos que não poderiam ser nem espacialmente [até então, ao menos] nem coletivamente “assinaláveis”. Assim como o inconsciente não possui uma autoria, por assim dizer, ainda que lhe afirmem uma possessão (ele é sempre “meu”, ou, coletivo, “de todos”), o mesmo serve para *algumas* autorizações de re-apossamento do corpo sobre o tempo de sua destinação tópica, *quando assim ele sacrifica “movimentos racionais”*. Dançar é sempre da ordem do violentamente “necessário” PELA parte da emoção que pede corpo: sua tecnologia é sua vontade passível de colocar-se vitalícia ao todo-instante que a carrega e serializa sob o risco de ser *quase* a coisa outra, a manifestação do acontecimento por inteiro.

Aquela que seria a mais lúdica e despreocupada das atividades corporais, a disposição física inquestionavelmente mais externa à noção de finalidade sensata ou “econômica” [produtiva de consensos, acertos, utilidades entre-gentes]... ganha contornos de oraculismo, de ponderação sobre o porvir trazendo-o à medida em que os pés se tornam ouvidos, os braços ondas de abertura por todo o espaço.

Onde se acreditava haver “distração”, “expressão”, bailarina-portadora-de-significados... há uma violenta produção de rebeliões pelos acontecimentos que nunca tiveram lugar [*avoir lieu*, em francês, parece comportar certo *au-revoir lieu*, ou seja, “até logo, LUGAR [de acontecimento de um fenômeno que é ‘eu’ e ‘muitos’ ao mesmo tempo]”. Uma inquietação de ordem vital vai, *não* descobrir nem traduzir o que lhe sustenta, mas antes sustentar que é profundamente *indescoberto* [desnudo] o movimento que advém *por meios de sua crise se perturbar*, e que, ademais, ali está sua *realização*: em dar REPETIÇÕES a tais gestos-sísmicos vislumbrando-lhes as necessidades por suposição afirmadora, tendo-as EM REALIDADE por si mesmas. O corpo delas devém-*médium puro, ONDA*, sem nunca deixar de ser braço, perna, barriga, cabeça **de onda**. É

o “deixar-se jorrar” de certa situação extrafísica que lhes fabrica, laboratorial e intimamente, duas vezes um dar-se de sentidos, isto é, direções-sensações.

O que as séries e núcleos desta performance colocam, com seus gestos oníricos, populações vibratórias e ondas semiacordadas, em transe, é que a perda provisória da noção de identidade definida no dançado é um ato de comunização de co-relações colocadas em pré-visibilidade, em malhas de experimentos que extrapolam quaisquer hierarquizações verticalizadas simples, como se a força do “chamar à ressuscitar” [invocação <-> teoria populacional] pudesse ser mais *realista, verificável e exercível* que a força de ter de reencenar [literalmente] “o que já existe” ou “o que já foi dito” [uma vez que esta alternativa reifica que há relações, atos, “psiquês”, acordos, formas, obediências *retilíneas e afirmativas* o suficiente para que a dimensão coletiva seja mera reencenação, jogo de narração mais ou menos radical de tragédias bem entendidas, ao pé de alguma letra].

A denúncia do caso comum ou extraordinário *exemplar* é substituída pela *exemplificação* da causalidade **ondulatória** de uma denúncia louca [por corpo, por extravasar, por impulso sobre o branco]. A dramaturgia de Evelin oferta-lhes DEVIRES- [filiações, atravessamentos, ímpetos, direções, impulsos, similitudes, provocações, estados]-ONDA, tecnologias de INSURGÊNCIA, de “principiar encontrando no princípio um sabor de elasticidade” ao que aquelas mulheres consideram “bruto” TOMAR PARTIDO/PARTIDA como selva elétrica comum de circuitos de ressurreição ou projeção ou hipotetização **sobre [tema, mas também superfície] as ondas**. É à caverna que noticia sobre o plano nupcial-conceitual “de onde” elas partem **para se** diluir descobrindo gozo na vibração – é a uma tarefa sônica, de ECO que as bailarinas se referem.

Seguindo esse desarranjo do valor prioritário antecipado do “real[izado]” como lugar onde *se aquiesce* se ao distinto e concordante corpo [as sensatezes, as obediências, os cumprimentos, a replicação das funções que exigem o cognoscível-razoável-diferenciável], torna-se de fato impossível que Alarma de Silencio trate, muito mais que de histórias específicas ou “representativas” já contadas por outras bocas, literaturas ou mídias: ela negocia com ritos feitos à margem de *qualquer VISTA SENÃO a dos órgãos ventrais, de onde assume que elas ‘vejam’ chegar o gesto-sentimento que borra as linhas onde terminam seus corpos [na lembrança-êxtase ou na hipótese-orquestra, de forma que lembrar ou projetar tomam a mesma natureza de MISTURA ao corpo LÁ possível] e onde começa a articulação [monitorada por Evelin] das ondas que*

liberaram a centrifugação. A DES-inclinação às histórias já encenadas ou aos estilos já “seminais” de outros coreógrafos não percorre sua dança [a de Marcelo] particularmente desta peça em diante *porque* não há o que adaptar ou modificar, isto é, não há o que tomar como trama-de-replicações partindo de uma narrativa ‘original’.

O último elemento da fala de Zaratustra finalmente interpõe nossa atenção.

Se os ouvidos se transportam aos pés, dançar instaura a continuidade de absorção de uma outra modalidade do sonoro, menos passiva, uma que agora *pode autolocalizar*, na outra extremidade do corpo, não o que ouve [chegar], mas como gostaria de ser ouvido, ativamente, o que o mais bruto **desejo** de estar em continuidade “conjugal” com o espaço das ondas “*está ouvindo por aí*”. A dança é aqui um sonar, a dispersão dos búzios, o lançar dos dados, o espalhar das cartas; ela lança uma teia de percepções que respondem de maneira imediata ao que *se deseja* com-possivelmente **através dela** [isto é, tão voluntariosamente, que só pode ser dançado encontrando “a lógica” do *vibrando*].

Ela é um gesto de encarnar essa frequência de problematização da divisão do espaço localizada *entre* a sustentação das imagens e arcos de ação que tornam assegurável o cotidiano e a reprodutibilidade de seus dispêndios *e* o intimismo sem idioma onde desejo e a autoquestão sobre seu tal linguajar perante a comunidade de sentidos se mensuram entre e frente ao desconhecido por meio de partilhas dançadas. Por isso seus gestos parecem ao mesmo tempo excessivamente simples à leitura, reduzindo-nos à descrição [“*Ela [Natalia Buqueño] abre os braços ao lado, ao máximo de sua extensão.*”] e herméticos [“*Ela as protege, suas colegas recaindo ciclicamente ao chão?... ela canaliza-nos as percepções para os atos de bravura das mulheres, em que, queda após queda, continuou-se o prezar por aquilo que é delas, sendo este gesto [da bailarina central] um gesto de sobrevivência DA proteção do que é mais intimamente seus?*”] (FIG. 18).

Figura 18 – Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas, Natalia Buqueño



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

“Como o reposicionamento entre elas comporta esse deslocamento de generalidades TÃO específicas, TÃO brutais, TÃO viajantes a tempos e territórios inimagináveis, essa latência ritualística das membranas internas de resistência que desconhecemos, nós que as vemos, e passamos também a nos interrogar profundamente, pela inquietação escrevente das entranhas?” – é o que esta dança parece perguntar!

É o corpo inteiro dos acontecimentos que reverberam ora como perguntas tateantes, ora como permissões eróticas de ondulação, ora como lembranças-mistura, *corpo* de transe contido ele na festividade transferencial das bailarinas em ativá-lo, permiti-lo invocação **do lugar da onda, da manifestação** [despida de ausências, como dita aquele misterioso resumo acompanhante da obra].

O trabalho físico posto por esta dança, então, desnudamento preliminar da mística do conteúdo mais ou menos orientado numa obra [*“vejam como ele adapta com inovação e ímpetos originais de autoria dramática Antígona, Medeia, Dido, Hipólita, Helena, etc”*] deságua em: *“que forças de transe existem para ‘escrever’ aqui, comigo, eu a bailarina, eu a ‘tela branca’ que empresta o próprio paisagismo físico à autoria da onda, a história de suas sísmicas?”*.

Deságua no assumir que, se há um excedente de energias físicas atadas a poderios de oferta dramática às questões mais íntimas de um ser, dissonantes em relação à ordem das concordâncias sociais sem que a elas perturbe por qualquer tipo de infração; se há um disfuncionamento verdadeiro dos sentidos e atos de comunidade a que alguém possa se vincular por *falta* de autoelucubração, autoconsciência e autorresponsabilidade, ele não consiste em perder os sentidos para deixar entrar outras formas de percepção, movimento e desejos, mas no fato de que se demandam linhas olímpicas e harmônicas ao

império de sentidos já existente, campo este que nos pré-inscreve, enquanto conjuntura social, a tomar a dança como fenômeno de movimentos claros, sempre encadeados ao seu referencial prévio de legibilidades psicológicas, dança para ser lida como um destacamento cujos contrassensos [ao movimento e ao corpo ordinários] têm então razão de ser, pois aquele seria o lugar [físico, ideológico] da exibição de uma aderência performer<->personagem-exemplar.

Duas vezes o poder da língua nos contrai e coage, então [a sermos claros, a sermos claros por *este* idioma], duas vezes ele pode libertar quando conduzido por inquietações da experiência interior dignas de dança [a encontrarmos clareza no que nunca foi visto, a tomar como idiomática a vivência tão transferencial das entranhas].

Sob o custo de uma hipnose insensata, de onde o branco, essa personificação do vazio de *sentido* [virgem] e de *sentidos* [movimentos, energias] pode produzir uma sonoro e carnal INTERJEIÇÃO ao que possa haver entre “ela” e “nós” **na forma de sinais comunitários DO jogo a que precisou, precisa e precisará se lançar o corpo da mulher para coexistir com suas forças de silenciamento...**

e o que o resumo da performance lançava como “bandeira branca no céu deste instante” talvez ganhe contornos menos metafóricos e mais filosóficos, estratégicos, aqui.

Aquele antigo sinônimo de rendição e desistência nas guerras e que se representava contido no tecido esvoaçante e murcho de uma bandeira, por que se fazia BRANCO?

Não intencionamos uma psicologia das cores, nem tampouco um retorno às simbologias das guerras humanas. Um simples fator de escala óptica, sem que seja necessário mencionar os símbolos variantes dos antigos povos ocidentais, arremata o caso. Este fator branco-de-bandeira, é a nossa aposta, diz: “a neutralização do valor de combate foi feita estandarte, coisa notória e sozinha, oscilante, no ar. Não há mais resistência oferecida, e acordamos nós, esse corpo de ‘duelistas’, sobre a necessidade de demonstrar neutralidade, esvaziamento e in-ação.”

Em outras palavras: a bandeira branca é exibida pela estratégia que ela ENCERRA (acaba), dando. no entanto. um último golpe de ordem estratégica. “*Rendemo-nos, passamos adiante que há um gesto que, uma vez levantado, encerra o jogo do perder, junto com o próprio perder,*” cujo acontecimento será ainda prolongado.

O que nossa breve viagem analógico-hipotética significa?

Que a interpretação de um simbolizar-a-vida já acontecia antes da guerra interpretar o valor simbólico de todos os viventes. Pensar que se jogava entre impérios e

fazer a guerra dos impérios andavam lado a lado, *mas precisavam se disjuntar* num gesto branco *para que a interpretação pudesse prosseguir*. Uma terceira força entra em jogo. Quem os fazia jogar? A ambição pessoal? A ordem imperial? A subserviência mítica dos seres a seus míticos e unívocos donos? A evidência da honra antepassada sob a qual guerrear, passado impregnado e reprodutível de sangue?

Evidenciamos simplesmente que a encenação dos indivíduos concernidos com a representatividade histórica que anexa a persistência seus gestos a um ceder espaço das vontades superiores [como nas bailarinas, “*nós soldados perdermos a produtividade do ‘eu’*” significa “*nós nos perdemos na capacidade de distinguir entre jogar e vir-a-ser*”] requer, ocasionalmente, um deixar escorrer do sangue que não participou da obediência, um estar presente para ser dignificado pelo que o acontecimento da(s) guerra(s) não excluiu da experiência mais interior.

Esses corpos-bandeira dizem que *querem se implicar nos avessos do “mostrar”* por meio de forças incontestáveis [pois bruscas, QUASE não-deles] de desnudamento.

E “o que” está no manifesto, o “conteúdo” do exibido, tão-somente lhe replica: “*queremos demonstrar que há uma outra forma do DIZER nas artimanhas infinitas da busca por um assunto em comum QUE NÃO os dóceis*”.

Em outras palavras, quanto **mais** o significado do enunciável gagueja [“*eu-testemunha não posso depender de ‘isto = aquilo’*”], quanto mais ele se imparcializa e circula entre formas e meios-sem-fim para encontrar *algum* gesto para *um* pensamento que é complexo pelas suas várias posições a retomar na própria constituição rememorada, ISTO É, AO COMEÇAR SOBRETUDO PELAS ENTRANHAS DA TESTEMUNHA-VIDENTE, **mais** uma microfísica das frações geográficas do corpo devém a mais cristalina [e hipnótica] realidade.

O laboratório [como aquelas moléculas químicas que representávamos em quadros escolas] é ininterruptamente sensato na umidade de suas agregações [transmissões-entranha]. A questão é que, a todo instante, ele varia a forma de atingir o próprio significado que de tão turvo lhe pede um exibicionismo, um trocado-para-se-entender-melhor. Como se obrigado a repetir certo depoimento diante de fatos passados que não consegue acessar com firmeza, o corpo topa se metamorfosear na linguagem *do acontecimento* que o torna incerto. A neblina devém seu motim, dela nasce **a justificativa mais justificável**, “pois assim o foi”. Acontecimento complexo tem de se espremer nesses palitos e círculos e intensidades que são os dedos, pernas, braços, olhos, cabeça, ombros **SENDO A COISA**.

E assim o é na peça. Até o décimo terceiro minuto, quando a quinta bailarina entra e todas se enfileiram para receber o segundo feixe de projeções em vídeo nos vestidos e na parede de faixas brancas atrás de si, no que poderíamos salientar como primeiro núcleo, ou série, da performance [elas se dispersam depois do início, em solos assimétricos e ‘loucos’ por 9 minutos, até o momento mencionado, que analisaremos no capítulo 2 da tese], essas quatro anêmonas iniciantes realizam a mais dialogante ‘solitude’ sem ordem em que uma dança pode se experimentar.

Elas não sorriem, não alteram suas expressões nem fecham as pálpebras. Tampouco dão emoção ao olhar. Se miram o público ou se perscrutam o chão, encurvadas como astros lentos em queda, não varia em parte alguma dos olhos a representação de qualquer pessoalidade. Parecem dar ouvidos exclusivamente à vibração de uma direção que sequencializará, por ativação *aparentemente* “aleatória”, as outras, e mesmo quando aceleram o devaneio já ao fim de um solo não há um ponto fixo em seus corpos que acuse por onde se comunicam entre si. Como todas trajam um figurino anêmico, anexo às ausências sensíveis do palco, e as distinções dos rostos perdem relevo sob o mesmo trançado que encolhe seus rostos, trançado aliás que não lhes ressalta senão o endiabrado ato cênico de se encenarem o mais “comuns” possível, a insistência em que “a expressão” [do dançado] não esteja nelas [mas antes no desenho das vibrações] põe a economia da linguagem além do costume semântico que a faz identificável ao mesmo tempo que redutível.

Nota-se que se tudo aquilo que coloca os sujeitos “sob a possibilidade de arcarem contas com...” [feitos que se medem *para cumprir* dívidas com as nomeações, jurisdições, contratos], seus atos mais ilustrativos de uma utilidade perene, servil, logicizante, nossa co[n]ta de ações perdidas 1) na distância do cívico ao obsceno, 2) na divisão entre corpo de trabalho e corpo de intimidade, 3) no liame que tensiona *comunização do cotidiano de particularidade* extra-ordinária, ou mesmo 4) no abismo espelhar e simbólico entre representar um viver e viver questionando ‘velhas representações’ – todos os movimentos pelos quais a razão do corpo é convocada como ato do real “no real” são mais ou menos carregados do reconhecimento do si [por si mesmo] de que muitas das coisas escondidas sob o requerimento de sua existência “reconhecida”, assim o são [“engolidas”] por aquela mesma “força de jogo” [que acabamos de descrever no caso da bandeira branca] que diz que a sensação de força e ênfase diante dos fatores tem de aparecer em outro lugar fora do “eu”. Como num palco.

“Desnudar as ausências”, dançar as bandeiras, é reunir-se com a realidade dessas forças de vontade, de dissolução, de reescrita, de autoquestionamento, de enlouquecimento, encantar gestos balizados por forças de PERDIÇÃO postas em dramaturgia [circularidade sensível], antes que elas se percam na ficção da ilustração ou do recalque do “si”, “inconsciente” adentro – e por essa razão-bandeira a peça não vai mascarar nada, nem “quem quer que seja”: tudo nela estará reduzido ao branco. Ao gosto da exibição que um COMEÇAR a gestuar detém, quanto mais se o ondula “por sua vontade própria”, até que estas aspas sejam extraídas.

Por isso sua premissa é que ali se dance, *como realidades*, todas as embarcações dissolventes das bailarinas, advertidamente e à maneira que elas repensaram aqueles acontecimentos do “*pensar-se pelo princípio do corpo*” a partir da dramaturgia de seus movimentos impróprios de *sonho*. A representação parcial e desafiadora do movimento que as separa da razão é levada à condição da “coisa” [vibrião] que se movimenta para desestabilizar a parcialidade das entranhas.

A força de estar em palco para buscar tal desenho interno [de seus futuros e do futuro de suas perguntas], tracejar bruto [*unrendered*] a que as agulhadas dos sismógrafos-corpo se doem, [esta força] é a realidade de seus trabalhos de Ouvintes, trabalho este cuja operacionalização, outrora insensata, marginalizada à feitiçaria, retorna diretamente à vida em si, à vida das partilhas de seus corpos.

Daí a experiência nunca se livrar do meio coletivizante mais sísmico do corpo: o gesto **que se levanta como risco – ao mesmo tempo: abismo [perigos], grafia e contestação – histórico**. Supor que haja uma dança do que está, não inconsciente, mas, antes, **AINDA-NÃO posto em contestação frente à sua comunidade**, produz o inventário dos gestos pelos quais os músculos, os órgãos ventrais, essas carnes do dentro são também sistemas de comunicação, do dizer o inter-dito entre nós. Dá mantimentos ao corpo para que ele possa manifestar, com outros objetivos e para objeções *outras*, o que lhe é intransigente em meio aos consensos de [sua] comunidade:

[...] no corpo do dançarino, em sua relação com os outros dançarinos, representa-se uma aventura política (a divisão do território). Uma “nova distribuição de cartas” do espaço e das tensões que o habitam vai interrogar os espaços e as tensões próprias dos espectadores. É a natureza desse transporte que organiza a percepção do espectador (GODARD, 1995, pg. 224).

O que está projetado a essa testemunha não-passível de Alarma de Silêncio, pois será preciso querer se transferir a essas visões internas para trazer [a]dentro de si as forças de dissolução do *CALAR*, consideramos como um literal mapeamento sísmico-político

das brechas físicas de comunicação do corpo da mulher *por onde* [mediação] *e ao longo de onde* [paisagismo] haja o contato com a historicização dos acontecimentos linguísticos em torno dos quais se montam sucessivas mas não lineares legibilidades entre força de silenciamento e propagação de marginalidade-louca. Como notamos: (1) “*quem*”, ou “*o que*” *pode ter as feito dançar sobre isto?*, àquelas bailarinas, se paraleliza, como as setas de que goza e queima Santa Teresa ao receber a vidência, com a pergunta: (2) “*sobre que territórios ainda será possível tratar de nós por nós mesmos*”?

Mas quando a. a testemunha daqueles corpos está b. para um filósofo possuído de hipóteses assim como c. os meios de se autoindagar sobre as razões cívico-íntimas dos próprios movimentos estão para olhos como d. um “pé-premonitor”, esse sistema que consiste em criar partilha dos ouvidos pelos pés, além de criar certa impressão de grafias corporais em nossos corpos como se eles tamborilassem, dançando, de dentro para fora, montando caligrafias pela mão de uma pedagoga-ondulação, fá-la VAGA, inconclusa, circular [devaneante], muitas-numa-só, dissolvível, enraizada e ampla e irrigada *mas* fulgurante, nunca parada, assim como são as posturas nas rodas de dança tribais ou danças circulares.

Atentamos para a possibilidade de que a “predicação” desse fraseamento do possível *hiper-sensível* seja uma espécie de “testemunho singular”, como quando, nos filmes, a instituição policial tem de investigar sobre certo acontecimento lotado de borrões entrevistando testemunhas sob amnésia ou choque: lotada de tatear, a memória se espreme tanto para ressuscitar posições, elementos, climas, intenções, atos... que sua única saída é dar ênfase *extra* aos vetores de movimentos, às forças que esquentavam a dissolução *justamente* do si: “*estávamos todos... e de repente ‘x’ foi em cima de...*”; “*não sei exatamente como, mas lembro que ‘y’ se abaixou e...*”; “*todos correram na direção de ... e eu estava caindo*”; “*sei que acordei e fui até... depois disso só ouvi paf, paf!*”. O anuviar é propício ao acontecimento integral, no qual o ser se des-substancializa.

Um apagão, uma possessão, um embaralhar, uma perda de referências ou bordas *substituem* o evento. Mal restou “alguém” para relatar a história.

Explicar... afirmar... narrar... **partilhar** sobre que fenômeno?, se ele é a pura indisciplina da narração como advinda de uma situação física desconhecida, literalmente *braçada* por uma fúria sonâmbula orquestrada?

Ele [este fenômeno de dividir da CIÊNCIA de um corpo] conta que, se o que faz uma carne “dona” e “apropriada” de si é a mera razão, há então duas vezes uma razão no dançar: a distribuição do peso [a continuidade, racionamento DO TODO de si] é

indissociável, nesta arte, do peso que implica o corpo a ter de torcer seus gestos e suas razões visuais [seu formalismo, literalmente, perante outro] PARA vir a dançar.

O mais natural dos “movimentos expressivos”, ao menos no que podemos dizer das dramaturgias de Marcelo [daqui em diante, em particular], demanda, assim, uma diferença primordial: há *pelo menos* dois corpos em cada ser, **e no das mulheres um deles contém mediunidades sônicas.**

Um deles tem como elementaridade o absurdo das forças Físicas, o [se] entranhar no estranhamento que lhe des-racionaliza o tempo entre sujeitos, a vociferação ‘muda’ mas verborrágica das perguntas-emoção que nunca tiveram lugar de cena, de vistas, de autópsias. Um deles desliza num tempo que é **o do salto entre-tempos, o tempo da ONDA, da VINDA, da IRRADIAÇÃO**, correspondendo então à língua e sua encenação **do chegar de uma sensação que não tenha origem no comum, mas antes no incomum, no ‘indecente’ colocar aqui.** Tempo-cachoeira.

Espaço medial carnoso *E* abstrato, que tateia as forças fórmicas [cósmicas] de geografar a enunciação *E* o que há para dizer de *in-esperado* (FIG. 20), essa Física que reverbera [materializa] novos ductos de coexistência no estranhamento das *inter-* e *sobreposições* entre as mulheres devém maneira TERRITORIAL-ENERGÉTICA de atualizar uma interjeição [uma fissura] comunal cuja incompletude, solidão e desvario dos gestos provoca justamente o alarde dessas instâncias ventrais, idiomas instintivos que nos colocam indistinguívelmente comuns dentro da mais brutal distância, posto que, quanto mais “brancos”, mais “*in progress*”, mais hermeticamente ritualísticos [cochicho das coisas *impróprias*] se fazem os gestos – que nunca cessam num ponto específico sem que a variação os transmute a intra-percepção –, mais se dispersam em nosso corpo de testemunhas as transferências de entendimento como *intensidades*, aflorando veios e pulsações que o abrem a outro atuar-no-tempo, ou ainda a outro atuar *do* tempo.

Mariana (ainda FIG. 20), afinal, *VELA* [por esse peso “morto” que carrega entre os braços com *extrema atenção* [denunciada pelos olhos baixos, mornos, quase mudos], *PREPARA-SE PARA ENTREGAR* [o que lhe é tão caro que é preciso arrastar em procissão, como monja], *MENSURA O PESO* [de uma descoberta ou denúncia que o pudor lhe impele a contemplar densificando o impronunciável], *ANDA ABSORTA* [com o segredo que se desvela e que só pode ser emanado pelo espalmar-mapear de suas mãos, como se ali estivessem as verificações já não tão incontestáveis de sua identidade-reconhecida, nas listras misteriosas de uma literatura oniromântica traiçoeira]?

Ela está num **quando.**

Figura 20 – Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Daí as escolhas cenográficas de John Murphy tornarem preme de refrações o palco, os tecidos que o “circundam”, as tranças, as regatas, os saíotes, os tecidos, os dispositivos: para intensificar o fato de que algumas leituras *não estão* fora do corpo, nem precisam se destacar do acontecido como se este fosse “meio irreal” [ficcional]. O corpo *é seu* palco, seu receptáculo. Muito além de uma metáfora, ele é a realidade que antecede a língua, sendo no entanto nossa única culpável, louvável, distinta e contraditória forma de dizer que há modos de entendimento NOS dissensos dentro da língua [mais] comum [possível]: NÃO tanto o gesto, mas a entranha que ele alcança. Esta dança é a busca de uma similitude de movimentos [bandeiras] de carnalidade *que funda* o espaço da compreensão.

No corpo da mulher, como interpõe nossa peça-chave, corpo onde se concentram os devires minoritários da história (DELEUZE, 2012), isto é, a. onde **as aparições** de “assuntos menores” [ao *cogitar* social] e do “tornar menores, *baixos*, os assuntos” [por traços impostos às suas fisiologias e psiquês] **mais caligrafaram de-formações ao progresso histórico**, e b. onde a história do pensamento filosófico criou casos complexos de materialização, ao sujeito pensante, de suas dúvidas/emoções mais dissolventes das bordas da individualidade e dos papéis e usos do corpo frente às funções que o contratam ao mundo [assistir à dançarina [personagem-conceitual introjetada, neles em-carnada] cogitar pelos braços, pelos pés, pelo peso dos olhos, significou vir-a-si, criar no si um espaço dançante para questionar o que virá, o que será de nós] –

No corpo da mulher a divisão dos territórios de fala, de poderio político, de gozos, de ocupações e dispêndios circunscreveu[-se] universos de mais ou menos *silenciosas*

alfabetizações sobre o “o outro lado” do cognoscível, do consciente, do participativo, da liberdade, do racional.

Sereias demonizadas, imperatrizes loucas, ninfas perseguidas, ecos aprisionados, profetisas marginalizadas, feiticeiras queimadas, bacantes perigosas, Helenas raptadas, Bovarys acusadas, musas utilitárias, operárias cujas histórias foram apagadas, históricas manipuladas, sacerdotisas de Afrodite excluídas do cívico, Penélopes [vistas, escritas como exclusiva e eternamente] à espera, medusas amaldiçoadas, freiras possuídas, santas julgadas por seus privilégios comunicativos – os motins, os povoamentos **nada reprimidos, nada adormecidos** que tomam corpo nesta tese se unem pela capacidade de operar no silêncio, ou melhor, na silente aberrância sonora de uma denúncia existencial cuja ex-centrificação [de si mesmas e de um mundo “sem elas” imperturbável] libera outro regime ao **exibir, ao manifestar o [fator] NÃO engolido, mas simplesmente não posto à vista, à “começo de conversa”, à etiqueta do permissível/tolerável/visível** sobre a natureza de *seus dizeres* [àquelas comunidades]. Em seus “silêncios” reside o fato virtual, LATENTE [vibrante], do inenarrável que um corpo é convidado a liberar quando ele foi a priori exageradamente retratado, patologizado, “monstrificado”, arrancado dos “dizeres lúcidos” e até pouco tempo excluído de *qualquer* escrita enfática, vocal, seja ela literária ou corporal, de sua própria história, de seus próprios assuntos.

Um repertório gestual introspectivo, onírico, SÍSMICO de formas de colocar em RISCO [glosa], INÍCIO DE ESCRITA questões fundamentalmente íntimas e corporalmente coletivas, arquiteta uma potência comunicativa inesperada no **hermetismo**, de modo que o rabisco e o incompleto, o vago e o meio-visível, a notação e o “comentário livre”, o impensável e o inexprimível, o monstruoso e o disforme, ENQUANTO FIGURAS DE LINGUAGEM DRAMATÚRGICA, se tornam ferramentas de captar lugares in-animados entre posicionamento histórico e “Impassividade” tópica, contextos mais amplos de divisão política além da posição que verticaliza a submissão e a rigidez escanteada e toma os casos opressões simples, vistas d’um só lugar [evidentemente, o do herói/médico/marido/governante/poeta/homem são.

E se deixássemos que as sereias narrassem, de seus lugares, as navegações e delírios dos heróis, é do enlouquecimento deles que falaria? Ou teríamos, antes, acesso à riqueza de seus misteriosos cantos e polifonias?... canto que só pode ser enlouquecedor, afinal, por parte daquele cujo corpo se mitificava como heróico por não-insensatez.

E se permitíssemos uma breve historiografia das Musas, atentaríamos primeiro ao fato de que elas jamais discutem entre si, vindo só a *dançar* ao fim de cada “jornada de

trabalho” (VALÉRY, 2012), ou às centenas de inspirações dos poetas que delas fizeram sopro de diálogo entre o campo da escrita e aquele celeste, uma intermediária tomada de ares criativos? As pitonisas de Delfos, que faziam quando seus próprios futuros estavam em jogo, ou melhor, *precisavam de jogo* [previsão, sabedoria]? Por que diversos cultos à Afrodite consistiam em peregrinar às *margens* das cidades para emitir urros, movimentos “irracionais”, lascívias espumantes, grupos de mulheres ciclicamente projetando paixões sônicas sem lugar entre si?

À maneira de um depoimento grupal que, tão descentralizado sobre a razão “acontecimental” [a regência, os protagonismos, os lugares, as posturas as forças] de sua rememoração, só consegue entregar como depoente um rabiscar sismográfico de enérgicos princípios variando em autoexperimentação, tracejando mais modos de liberar e de ser possuído do que necessariamente “confirmando do que se trata” [aquela reunião], tomaremos como segundo perímetro de experiências da peça potência esse mesmo *risco de uma paisagem em transe*, essa mesma experiência diante do espelho ou rente ao solo que consiste em fazer duvidar da própria simultaneidade corporal com o tempo de invocações em que ele deseja que seja projetado, posto em questão radical com aquilo que mais o rompe, destrambelha a [e o] pensar sobre a densidade do [que o põe] fora de si.

Entre o gesto dançado e esvaziamento dos referenciais de tematização em que o discurso oral, por exemplo, se faz identificável [sabemos “o que é uma palestra” pela forma com a qual são endereçados a um público as costuras, ineditismos e exemplaridades de um tema, mas também por como aceita se hierarquizar o palestrante em relação a seu corpo e voz, o que é totalmente distinto de um professor com sua sala de aula], o corpo entra aqui com uma incompletude a mais [do] que a do fato de que, na dança, raramente a bailarina se utiliza do aparelho vocal, ainda que nas performances contemporâneas, e mesmo nas de Marcelo, tal intervenção seja demasiado utilizada.

Essa tomada de corpo não começou em lugar nenhum. Nem se finaliza no no entendimento como **docilidade distanciada da percepção**.

Nem por isso, entretanto, ela deixa de testemunhar “uma voz”. Pois vem vindo sempre um testemunho de diversas faces, de múltiplas energias que são territorializações de problemas, ou júbilos, ou insustentabilidades... de tantos tempos já idos e ainda chegando “aí”.

Figura 21 – Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas, Natalia Buqueño, Mariana di

Paula



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Elas começaram por esta “voz” alarmante [de tão ‘muda’, ainda sem idioma, ainda sem civilização], assim o supomos, quando o primeiro feixe de luz rabiscou em seus brancos “telavestidos” uma imagem **bruta, pulsante, tomada “à onda”**. O dispositivo recomeça (FIG. 21), desta vez completamente embriagado de flores não-naturais, entremeadas como numa espécie de *slide show* sideral, com cores psicodelicamente em mutação, que cobre o plano e os três portais movediços de branco na parede, feixe já não mais genético, mas antes contaminação total; transporte delas a um tempo abstrato, microscópico, em que desenvolvimento, passagem e interferência seguem o ritmo de uma canção louca, despida de acontecimento central mas sobrelotada de centralidades pedindo enfoque.

O conjunto de traços externos de cada uma das cinco é borrado de vez, como se sequer pedissem-nos licença para deixar uma primavera de polinizações tomar “voz” por elas. Não precisam, afinal, de transições assinaladas, deixas diegéticas, acompanhamentos solícitos. Estão a serviço do rito eletromagnético que delas toma conta. Ao deslocar Mariana di Paula ao canto direito do palco, não de frente às testemunhas mas perfilada à nossa visão, pertencente àquele grupo mas ao mesmo tempo entregando-lhe outra dimensão, como se ficassem “chapadas” e ainda assim volumétricas, à maneira dos pergaminhos orientais, fica sobressaltada e rigorosa a textura ritualística de florescimento que nascerá daquelas raízes [pés]-ouvidos.

De um intervalo de onde irrompe junto ao mar de flores a cacofonia eletromagnética de sons, o postular [aparentemente] aleatório de gestos assume rigidez de “posicionamentos que não acontecem [*tomam lugar*] sempre assim”. *Ordens*, quedas de funcionamento para aderir ao letramento territorial da invocação acertam a precisão

de uma grafia que virá de modo inteiro. O sopro que magnetiza tal sacerdócio põe flexão respiratória desordenadamente “rígida” no que significa ter um corpo [para servir a...], e portanto recebemos nós um alarme. De Silêncio.

Febre do *ser a coisa* do Comunicar.

Com os olhos fechados e em movimentos radicalmente distintos entre si, agora já semelhantes a um “adoecimento” do controle sobre o impulso de cada membro, sob um custo que ora parece sacrificial, ora plena entrega-gozo, elas nos deixam ainda mais atônitos sobre a proveniência, logo, sobre a razão de seus movimentos, tanto no sentido “**econômico**”, na medida em que racionar é distribuir dando ênfase à suficiência [da extensão] das partes [de seus membros], e não menos *à qual referente literalmente historio-gráfico medem seus gestos*, posto que não há dramas entre si mesmas; quanto no sentido “**racional**”, uma vez que os gestos são estilisticamente modulados em *vibração, velocidade e extensão* para parecem justamente sonâmbulos, inconscientes, mágicos, espectrais, insensatos, gestos a meio-caminho da significação mas que por isso mesmo, pela fração que lhes falta, indicativos de completudes e continuidades muito além das forças **presentes**.

As bailarinas se tornam águas-vivas.

“Branco” – esquecimentos derrapantes.

Gagueiras e Xtáticas.

Sonares ininterruptos.

É hora de tratarmos dessa filosofia alvo-sísmica.

Capítulo 2: O BRANCO

2.1. A vez da onda

No terceiro capítulo de sua tese dedicada às potências gástrico-anais de algumas performances, experimentos musicais, vídeoartes, estilos de dança e textos teóricos debruçados sobre as frações minoritárias e obscenizadas do corpo humano e da natureza, o Prof. do Departamento de Arte Corporal e Prof. da Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (DAC - PPGDAN-UFRJ) Felipe R. Kremer toma como objeto ‘De Repente Fica Tudo Preto de Gente’ (2021), performance em que, como mencionamos na introdução desta tese, os corpos de cinco participantes são cobertos de um óleo preto:

Gilles Deleuze já havia mencionado a respeito de Francis Bacon que às vezes para fazer uma cabeça aparecer deve-se apagar o rosto (2003, pg. 20). Se em Bacon a raspagem de tinta era o procedimento para se desfazer as figuras, em cena, essa desfeitura acontece pelo emplastramento deliberado dos corpos nus que já não são prioritariamente definíveis por seus traços. *Penso que suas identificações são cobertas de forma a se colocar um outro conjunto de problemas aos bailarinos e experimentar outra construção de historicidade.* A desidentificação que opera sobre os cinco performers não é só fisionômica. Ela atinge toda a superfície dérmica, *para fazer aparecer o corpo.* O movimento é o de cobrir para justo fazer ver. Penso que esse oxímoro é também o que nos afasta de uma proposição que poderia entender a desidentificação como um postulado neutro de corporeidade, ou uma inferência tautológica do corpo em busca de uma noção essencialista e pré-formada. *Cobrir os corpos é trabalhar sobre eles, é ajuntá-los em um movimento de forçar-se sobre as formas,* firmar um interesse nessa performatividade, propor convívios do corpo como uma *massa heterogênea* que a todo momento negocia seus movimentos e vontades no conjunto e no espaço (KREMER, 2017, pg. 162, grifos do autor).

Ainda que a simples divergência de cores pareça colocar ambas as peças em antagonismos radicais, essas tecnologia da hiper-cobertura do espaço e do espaço do corpo querem ativar e incitar uma dimensão populosa, gutural, uma divisão cutânea de território de modo que as distâncias [entre os performers e as testemunhas] sejam estreitadas por compreensões simultaneamente intuitivas e multidimensionais, as costas, as pálpebras, as solas dos pés, as juntas dos dedos, as dobras dos pulsos, as partes internas da coxa, todos os lugares *em teoria* pouco acessados e metonímicos em relação às suas grandes-partes se tornando espécies de notas musicais, transmissões especiais que dão noção de uma corporeidade *além* do físico-humano em jogo.

As projeções floridas de Alarma de Silencio lembram, do mesmo modo que indistinção volumoso-carnal do preto, que o corpo é UMA imagem dentre as várias que lhe povoam [afinal, se o cérebro, que as ‘produz’, é também ele imagem, é de supomos que haja outra gênese ao “ver” que não a meramente ocular-nervosa, um tipo de

“perceber” trazendo à mesma circunvizinhança **tátil** e colocando o *objeto* à penumbra do raciocínio sem no entanto deixar de ser pensante], e que há, por outro lado, diversas maneiras das forças naturais, mnemônicas, de grandes *acontecimentos* ou de interrogação físico-subjetiva de formarem corpos semivisíveis de orquestração e encontro na medida em que o gesto é uma interjeição, uma tomada de lugar de ordens e desejos maiores que a racionalidade do útil.

A seleção cenográfica de Murphy levanta, assim, uma espécie de abismo hiper-refratário naquelas roupas e panos, uma dispersão da origem convocatória dos movimentos tão drástica, que o desfile movediço de margaridas, amarílis, crisântemos e hibiscos [como uma cachoeira de pétalas, verdes vibrantes e púrpuras psicodélicas em sentido invertido e em *slow motion*] “chupa” nosso olho para dentro do ACONTECIMENTO que *é* o florear d’uma planta, esse imperceptível desabrochar à visão “comum” [sem a mediação de captadores e um *time lapse* engenhoso] que remete à processos tão sutis, internos, feitos sob segredos físico-químicos. Somos transportados a um ‘quando’ além de qualquer precisão histórica, a um modo de visibilidade e de duração tão fora das experiências e lembranças humanas, que, ao ser refeito pelas bailarinas, este tempo é tragado pelo espaço entre suas posturas/gestos de forma a fixar uma analogia entre o corpo da mulher e o mistério da mutação [vibrar, esticar, dobrar-se, espaçar, abrir sulcos, preencher-se de pigmentos] das formas físicas [corporais], como houvesse de fato um erotismo hermético, transmissor, nas situações de nascimento e renascimento desses seres cuja beleza é tão atraente aos sentidos quanto precível.

Tal acontecimento oculto mas lotado de reverberações e magnetismos devolutivos desafia a co-presença sujeito<->objeto ao romper totalmente com a utilidade do canal comunicativo. As flores “tomam voo” de seu status ornamental, contextual [buquê, vaso, grama, muro, decoração, etc] e pedem-nos que penetremos em sua “floridade”, isto é, no colosso microscópico de texturas, deslocamentos, técnicas, emissões, emulsões, enraizamentos, drenagens e armazéns que as fazem secretas, *estranhas* à própria coisa que são, ou ao menos outrora foram, pois já estamos, não a assimilá-las intelectualmente nem a senti-las em suas belas hipnoses, assim figurando-as, representando-as à mente – a contestação de Martha Graham sobre a qualidade infinita dos braços, que trouxemos no primeiro capítulo, permanece, adaptada: a flor não precisa ser outra coisa [mulher, por exemplo] que não flor por outro corpo –, **antes a encontrar o devir-, ou ainda o mistério-cosmológico-flor** em nossa mais intransferível carne.

Por diversas codificações sociodirigidas que nos acompanham minimamente desde o medievo, quando a ideologia cavaleiresca via os sentidos do amor ou dos atos cortesões transferidos à vermelhidão passional das rosas, à brancura pueril dos lírios ou à radiância fraternal dos girassóis, anexações aparentemente simplistas mas que desenhavam um vocabulário de signos capazes de remeter a fusão das cores com o ato que as designava na terra à substâncias de idealização como “A Paixão”, “A Castidade”, “O Eterno Ardor” (HUIZINGA, 2021, pgs. (196-229), as flores jamais perderam o caráter [consensual] que as faz justamente contraditoriamente pobres justamente em suas riquezas formais: o de *mediação*. Independentemente do que o recebimento da flor provoque ao endereçado, é à razão de um cumprimento formal, à abertura do diálogo de forças *maiores* que elas remetem. São representações que poderíamos chamar, sem medo, de universais, assim como a velhice está “*linkada*” à sabedoria, à reverência à experiência que se transmuta numa delicadeza territorial [frente ao vivido], e luzes vermelhas em vibração ininterrupta seguidas de estridências maquínicas revelarão o tônus de uma emergência. Entretanto:

É vão considerar unicamente no aspecto das coisas os sinais inteligíveis que permitem distinguir diversos elementos uns dos outros. O que atinge os olhos humanos não determina apenas o conhecimento das relações entre os diversos objetos, também tal estado de espírito decisivo e inexplicável. É assim que a visão de uma flor denuncia, é verdade, a presença dessa parte definida de uma planta; mas é impossível deter-se nesse resultado superficial: a visão dessa flor provoca no espírito reações muito mais preñes de consequências pelo fato de expressar uma obscura decisão da natureza vegetal.

É o que postula Georges Bataille num texto seminal [*A Linguagem das Flores*] da revista *Documents*, série de 15 números publicada entre 1929 e 1930 junto a etnólogos e escritores como Michel Leiris e Carl Einstein e cujos textos ameaçavam o alto status de diversos cânones da circulação simbólica ocidental ou da banalidade corpórea [Museu, Orelha, Sol, Fotografia, Olho, Fábrica, Pé, Boca]:

O que revelam a configuração e a cor da corola, o que traem as máculas do pólen ou o frescor do pistilo, certamente não pode ser adequadamente expresso por meio da linguagem; contudo, é inútil negligenciar, como geralmente se faz, essa inexprimível *presença real*, e rejeitar como um absurdo pueril certas tentativas de interpretação simbólica. [...] é interessante observar que, se dizemos que as flores são belas, é porque elas parecem *conformes ao que deve ser*, isto é, representam por aquilo que são, o ideal humano. [...]

De fato, as raízes representam a contrapartida perfeita das partes visíveis da planta. Enquanto estas se elevam nobremente, aquelas, ignóbeis, viscosas, chafurdam no interior do solo, apaixonadas pela podridão como folhas pela luz. Cabe, aliás, observar que o valor moral incontestado do termo *baixo* é solidário dessa interpretação sistemática do sentido das raízes: é o que é *mal* é necessariamente representado, na ordem dos movimentos, por um movimento de cima para baixo. Está aí um fato impossível de explicar se não atribuirmos uma significação moral aos fenômenos naturais, dos quais tomamos emprestado esse valor precisamente em razão do caráter notável do *aspecto*,

A “parte toda” que se ceifa para cuspir da moralização – conforme *seletivo*, preservativo – a nascença informe, suja, a fração arenosa e contaminada de sua cosmologia é apontada pelo autor como um mistério que fermenta *e realiza em plenitude e diversidade estonteantes* os fatores de *sedução*: a planta [onde a flor é] contém tecnologias *tão ímpares* de colorização, textura, absorção, fincar, produção de odores e sabores, exibição, mutualismo, recuperação e sobrevivência, que aproximá-las de fato à mulher é interromper o gesto de convite à harmonia de uma abertura às propriedades integrais de fabricação do chamado que ela “serve para abrir”: *de onde veio o papel?, como se dispôs para assinar?, qual a maciez e transparência desse toque-bilhete?, como se entregou o pacote à instituição transportadora? por que tais palavras vibram e se borram no papel mais que outras?* – as questões mais inapropriadas ao florescer [expectativa de encadear] recebido deste objeto máximo da idealização de uma comunhão nos alavancam à embriaguez *que vir a saber-PLANTA [não DA planta!] sob braçadas humanas epistemologicamente possa ser.*

Um ato dramatúrgico de estranhamento e curto-circuito metalinguístico, mera ejeção do “ser” para contemplá-lo poeticamente *sob* distância, finitude jubilosa e cristalinamente “delicada”, conquista um labirinto [micro]fisiológico cujas mutações [circuitos-disseminação] de postura são liturgias alfabéticas milimétricas, um encontro da *passagem* da onda [pose cintilante, vibratória] com a “ritm-ação” do rito que, na euforia de variar a postura [recepção], contribui à completa jardinagem do todo pelo qual a plantaS, a plant-ação se nutre e se sustenta, misteriosamente interdependente.

Ao canto esquerdo (FIGS. 24 e 25), Florencia, que caminhava da “parede” do palco com passadas leves e olhos cobertos pelas mãos-colher, lança os braços ao alto, abre-os como um condor e, ao beirar o fim da cascata de flores, segue descendo em direção à plateia, como se não soubesse ela mesma do limite que cruza, ao mesmo tempo em que desaparecerá [para reaparecer longos minutos depois, pela mesma fresta esquerda por onde sempre entra. Sua *invasão*, ou melhor, *infusão*, cria na direção tragada, ali quando pressentimos que ela vai cessar o transe *mas a desobediência* brota pela primeira vez um absurdo-impostura, posto que nenhuma delas tinha cruzado tal margem na peça ainda.

Sua relação com um devir-travessia *desnudo* capta da trama-*intra*-flor criada por Murphy nos remete à delícia do pensar “longe demais”, o chupão abstrato que acomete qualquer ser quando ele é roubado por uma ideia, lembrança ou desejo tão flutuante em

relação ao que o ato de ciência há um tempo impreciso atrás realizava, que tal possessão é capaz de dizer a ele [ao estado de controle sobre a carne chamado *corpo*] sobre o protagonismo desta outra corporeidade, entidade de campo magnético viajante, expansivo, [soprado por invisível vento] *polinizador*.

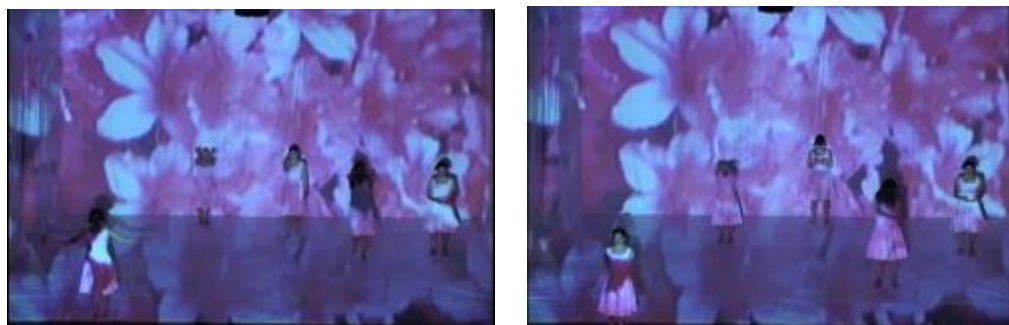
Ao meio das cinco, Adriana (FIG. 22), que à beira frontal do palco espalmava as mãos, sua esquerda presa ao centro do peito [dorso ao palco] e a direita fixada às costas [também com o dorso exibido, de forma que seu antebraço se dobra e se espreme na lombar para dar mesma altura desta à outra mão], um gesto hieroglífico que parece lhe dar duas folhagens-coroa à estrutura, estica-as, com suas costas negando-nos a visão do rosto, e cria um totem ainda mais hermético com a sombra tomando elasticidade sobre o tecido cadente. Ela retorna ao outro extremo do palco andando de trás para frente, ora cobrindo o olho esquerdo, ora o direito (FIG. 24) [proteção contra algo visto, ou a evitar ver?, captação de alguma matéria de visibilidade?, isolamento do fator-olho?, alarde sobre quesito intraocular?], e encerra esta curta série com ambos os punhos amarrados (FIG. 25) atrás de si, um ‘X’ cujo sujeito de prisão, ou seria uma finalização enfática?, é inversamente proporcional à explicitéz de sua imobilidade.

Figuras 22 e 23 – Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas, Natalia Buqueño,
Mariana di Paula



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Figura 24 e 25 – Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas, Natalia Buqueño,
Mariana di Paula



Sua doação parcelada ao ritmo leva a suspeita de uma aleatoriedade gestual [“*como é possível que algo que não significa nada oticamente palpável tenha uma ordem ESPECÍFICA de movimentos?*” – tal dúvida reside em nossa cabeça na forma de uma inquietação ao menos até aqui, quando a interferência de cada intervalo sobre o rompante de uma outra [vezes [x] cinco] cria uma população de anêmonas, ou ainda de criaturas piscianas cujas coordenadores nunca foram mensuradas pela ciência, e possivelmente a colocariam em febre] – sua rítmica psicodelicamente metódica, ao cravar nesse gesto-de-ênfase [também universal] da submissão das forças análogo à bandeira branca que trouxemos no capítulo um, ao duplicar a questão “*por que alguém dançaria sobre a perda de si imitando o estopim ritualístico da perda de si mesma?*” enfatiza um outro modo de circular as forças de atração e dispêndio de si que, como nas plantas, não tem lugar às vistas.

Fricções obscenas. Prolongamentos chamativos. Suavidades quimicamente arquitetadas. Reações-de-esconder. Dormências táticas. Micro-desgovernos semelhantes a tiques, entre o erótico e o vital. Perturbações peculiarmente temporárias... mas cíclicas. **Um tropismo dramatúrgico é colocado a nível de balbucio quintuplicado**, cinco verborragias tiquetaqueando gestos que os olhos abertos não sustentam por um segundo como advindo daqueles corpos a nível de uso/autoria própria, um **rito** de fato tão perdido no tempo, que a sua invocação é mais que um “instante único”: trata-se, na verdade, de uma entrega a algo a mais que o instante [presente]. Há algo sagrado, em alguma medida, nesta forma de dança.

“Há uma dimensão da força que escapa a lógica do significante: um excesso de energia que a troca simbólica nunca pode regular, excesso este que as culturas ‘primitivas’ tematizavam como *dádiva*.” (LYOTARD, 1993, pg. 64) Lyotard procede para teorizar a noção de *acontecimento*: é possível nomear o *acontecimento* como o impacto, no sistema, das enchentes energéticas tão poderosas... que tal sistema não está apto a vincular ou canalizar; o *acontecimento* seria [assim] o encontro traumático entre tal energética com a instituição que a regula” (ibid.). Um acontecimento acontece ao passar através do corpo sem que ele possa conter, anexar ou canalizar sua energia, nem Física nem fisicamente. A força dessa passagem trabalha sobre o corpo – morto ou vivo. Sugiro que chamemos este processo de *transmissão*.

Primeiro: Transmissão NA/COMO comunicação. Como estabelece [Jacques] Derrida em “*Signature event context*”, a comunicação não pode estar limitada à transmissão do *significado* (Derrida, 1977, pg. 172). “Dizer que a escrita *estende* o campo e os poderes da comunicação gestual e locutória pressupõe, não pressupõe, uma espécie de espaço *homogêneo* de comunicação? (Derrida, 1977, pg 173). Inscrição e transmissão se tornam sítios intercambiáveis de comunicação verbal e cinética. Algumas comunicações ocorrem sem intenção evidente: “Um tremor, um choque, um descarrilamento de força pode ser comunicado – isto é, *transmitido* (ibid., minha ênfase). O processo de

transmissão em si mesmo é o que conecta a força do acontecimento à força de atribuição. [...]

A transmissão é raramente – se alguma vez realmente o foi... – pensada da pensada de uma perspectiva teórica, muito menos hermenêutica. Que a dança pode performar essa marcação como/dentro das linguagens (mesmo como/dentro da transmissão de uma tradição estética) pode permanecer divorciado do fato de que seus meios de produção dependem das qualidades logocêntricas envolvidas na mundanidade. Há ocasionalmente uma necessidade de distinguir entre a bailarina e o dançado. Mas esta é justamente a tensão explícita no encontro entre ato performático e *acontecimento*. [...]

Mas e sobre a transmissão das DANÇAS?, que se refere primeiro à performance de seus aprendizados? E se pensássemos tais aprendizagens como *dádivas*? E o que há na estrutura dessa transmissão pedagógica que corresponde à agitação do *acontecimento*? Como a recepção de uma estética (mesmo uma recém-inventada) implica no aprendizado implícito ao sentido radical que estamos dando ao termo “*resposta*”? [...]

Ensinar um movimento é doar algo de si mesmo, e esta presente na forma de movimento indexa a força habitante na dádiva como descrita por [Marcel] Mauss (1950, pgs. 143-279). Esta força – o motor da circulação não-econômica – envolve a circulação de si como alvo, processo análogo à necessidade filosófica de abano do “Eu”, do “ativo”, e do “presente”. Paradoxalmente, essa é a maneira que uma forma de dança é transmitida e é capaz de sobreviver culturalmente. (FRANKO, 2007, pgs. 129-130)⁴

Reforçando a postura que afirmamos no início da tese, o bailarino e prof. pesquisador do Departamento de Música e Dança (*Boyer College*) da *Temple University*, na Filadélfia, Mark Franko salienta a conversação estranhamente transferencial entre Marcelo, este promotor de ritos, e as bailarinas da companhia durante os ensaios e primeiros contatos, e ainda que o desencontro comunicativo de minha parte com eles

⁴ As Lyotard has written: “There is a dimension of force that escapes the logic of the signifier: an excess of energy that symbolic Exchange can never regulate, excess that ‘primitive’ culture thematizes as debt” (Lyotard 1993, 64). Lyotard goes on to theorize the event as follows: one could call the event the impact, on the system, of floods of energy such that the system does not manage to bind and channel this energy; the event would be the traumatic encounter of energy with the regulating institution” (ibid). An event happens by passing through the body without the body’s ability to contain, bind, or channel its energy, either physically or physically. The force of this passage works on the body – dead or alive. I suggest we call this process as transmission.

First: transmission in/as communication. As Derrida establishes in “Signature event context,” communication cannot be limited to “the transmission of a meaning” (Derrida 1977a, 172). “To say that writing extends the field and the powers of locutory or gestural communication presupposes, does it not, a sort of homogeneous space of communication?” (Derrida 1977a, (Derrida 1977a,173) Inscription and transmission become interchangeable sites of verbal and kinetic communication. Some communications occur without evident intention: “A tremor, a shock, a displacement of force can be communicated– that is, *transmitted*” (Derrida 1977a, 173, my emphasis). Transmission is rarely – if ever – thought about from a theoretical let alone from a hermeneutic perspective. That dance can perform this marking in/as transmission (even in/as the transmission of an aesthetic tradition) may remain divorced from the fact that its means of production rely on the logocentric qualities involved of liveness. There is sometimes a need to distinguish between the dancer and the dance. But this is the very tension explicit in the encounter between performative action and the event.

Teaching a movement is giving something of oneself, and this gift of movement indexes the force inhabiting the gift as described by Mauss (1950, pgs 143-279). This force – the motor of non-economic circulation – involves the circulation of self as mark, which is analogous to the philosophical necessity of abandoning the “I,” the “active,” and the “present.” Paradoxically, this is the way a dance form is transmitted and is able to survive culturally.

pareça torcer o parafuso que mantém fechado nosso acesso às “verdadeiras” bases da peça, não penso que a coletânea de gestos até aqui elencada, e sobretudo como amalgamada e orquestrada a partir / durante a euforia videográfica nesse trecho [floral] de 6 minutos, negue, na sustentação de gestos de **QUALIDADES ondulatórias frenéticas e/ou sonâmbulas**, **DURAÇÕES** e interferências **herméticas** e **ASSINATURAS** análogas à universalidade dos gestos de desespero, que haja ali um rito de resposta às diversas tecnologias de depósito da loucura no corpo da mulher através da distorção/patologização/mi(s)tificação/rebaixamento/classificação política de sua consciência e controle sobre si mesma, assim como de seus *tropos* discursivos [lugares de trazer à comunidade o que é de sua participação].

Uma resposta que se instale justamente no convocar à *dança* o extravasar físico das formas corporais com que a história ocidental, através dos séculos, mais associou **energeticamente [dicionário de hierarquias de civilidade a partir do grau de abstração que o estímulo e a fisiologia do movimento do excesso abrem]** à loucura e à despossessão ou desperdício de si, para desse corpo hiper-vocal desafiando seu acontecimento de referência jorrar sobre o corpo-testemunha adiante uma temporária mas **enfática** grafia da história de ritualísticas de fato existentes, mas tão marginais que delas só resta o registro do povoamento alternativo que amontoavam e a operação extática em jogo, o saber que aconteceram às margens dos centros de decisão política e de circulação de saberes economicamente profícuos.

Segundos antes do palco ser encharcado de lisiantos lisases, banhadas pela plantação de amores-perfeitos brancos [seriam margaridas? – a distância que o assistir a uma gravação gera sobre o ato performativo, honestamente, favorece-nos em sua confusão, pois quanto mais disformes e embaralhadas em seus limites, mais a peça ganha em psicodelia], da esquerda à direita, Natalia (FIG. 26) “amassa” o ar com os braços flutuando e os dedos não menos em carícias longilíneas, anêmona *que toma o seu tempo*, quase flertando, quase medindo, quase nascendo. Florencia, que assistia aos antebraços esvoaçando em queda ao chão, com eles à altura dos joelhos aproveita a curvatura para se projetar para trás, e, antes de deitar-se plenamente ao chão, lança-nos uma mirada explícita (FIG. 27), como uma borboleta que, ao recolher das asas no pouso, explicita dois olhos negros nas asas-deltas, trazendo estranha obscenidade a nosso testemunhá-las.

Ao meio, Adriana encerra a cobertura alternada dos olhos, em recuo, e “congela” ao retomar as passadas em nossa direção, com o indicador direito cruzando a testa, esfinge que postula delicadíssima atenção ao que será dito, proferido ou perguntado?, sacerdotisa

que alardeia sobre a necessidade do silêncio, duplicando o poder de penetração muscular das imagens nascentes do rito?, ou ainda atenta perscrutadora do centro energético ali reunido da mesma forma que uma bailarina sobre corda concentra-se [e fabrica o lugar de encontro] com um “*ouvido interno*” de equilíbrio?

Tamara (FIG. 26), a seu lado, junto a ela recuando com a mão direita erguida sem qualquer sinal de força física mas contraditoriamente salientando um composto de forças que a “constrangem” a calar **como gesto** [estender a palma aberta à nossa cara] de alcance de um corpo fechado propício à meditação, um “alerta” que é na verdade isolamento de sua receptividade, gesto de proteção à onda que lhe(s) percorre... e no rompante de um tempo *rigorosamente próprio* acelera o passo e larga tal pulso adiante (FIG. 27), ciclos expurgos, não representando um choque, mas permitindo que o membro inteiro conquiste dissonância estridente com a conquista de espaço que a elabora ali, devir-trovão, espécie de cuco mensageiro da meia-noite num antigo relógio e que não consegue cessar a cusparada da prancha que o projeta da portinhola secreta adiante.

Enquanto isso, Mariana, concluindo a fileira com os punhos suspensos como frutas na mesma linha que a dos ombros, faz uma das mãos balançar freneticamente, um literal disparo acusador de sínteses intravenosas a que sua cabeça inerte-inexpressiva acompanha reforçando a qualidade insurgente e pulsante [“di-latente”] mas ex-cêntrica, pois divagando pendularmente por todas as rosas e ventos, penetrando pela completude dos poros ao mesmo tempo [uma beirada no irrepresentável, pois fisicamente insutentável], de modo que a impossibilidade de pôr todos os membros a voar [“exprimirem”] de vez é o que capacita o punho de tomar a voz por uma multidão.

Figuras 26 e 27 – Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas, Natalia Buqueño, Mariana di Paula



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Com apenas olhos [miradas petrificantes], braços [tentáculos, barbatanas, cobertores], mãos [projéteis, sirenes], palmas [paredes, ondas-empurrão] e dedos [catalisadores, pseudópodes] sem grandes variações dramáticas no espaço, nem muito

menos como oriundas umas das outras, essa coletânea de gestos doados por / invocados pela *Perro Rabioso* junto a Marcelo, figurativa e superficialmente roçando imaginários aquáticos, florais, oníricos e histéricos encena analogias a tais ‘mundos’ ora a. por interjeições que duplicam nossa “permissão” à visibilidade de um acontecimento [com efeito] isolado, hermético, raro *e fisiologicamente difícil* de se abrir à contemplação, reforçando assim o segredo dramático daquelas inscrições tão ancestrais em seus saberes-fazer, tão projetionais em seu evento de materialização, ora b. no transe sideral que intensifica a extensão de tato/receptividade da pele como transe do que se *enxerga* vir [tomar forma] de dentro.

A trilha sonora da peça, uma seleção de 5 faixas extraídas do disco *Bits and Pieces* – *EMS 30 Years*, coletânea de 18 produções de diferentes artistas escandinavos com passagem pelo Centro Sueco de Artistas Sônicos e Compositores Eletromagnéticos (EMS), ao invocar os “beeps” dos primeiros grandes computadores, estalos entre o subaquático e o informático [como barulhos advindos de uma estação geosísmica ou de naves espaciais], órgãos de igreja enlouquecidos, metamorfoseados em ondas eletrônicas tenebrosas que de repente despencam na abstração virtualizada de uma queda em si, arrastando as batidas em borrões psicodélicos que criam na *sensação de espaço e particularmente na ordem de movimento das bailarinas* achatamentos, tonturas, dispersões, mergulhos, comichões, arranques, voos... de modo que os movimentos mais liturgicamente sérios, quando vistos nas cinco colunas “finas” por onde elas avançam ou retraem seus hieróglifos, são ao mesmo tempo brutos, explosivos, rajadas diametralmente antagônicas, em duração, intensidade e variação, à noção de “lógico”, e nisto ainda mais paradoxais: o sentido que põem em alarde é perfeitamente CONFORME ao pensar ali em jogo: a ritualização de seus micro-desnudamentos.

Onde há *menos* Adriana, Tamara, Florencia, Natalia e Mariana, há *mais suas comunicações, suas intimidades que beiram o corpo [nelas, delas, junto a elas] que sonhe por várias*. E se o vídeo a que temos acesso [o postado por Tamara em seu canal no Youtube] é de 2002, tendo a peça sido arranjada em 1999, 3 anos da persistência das inquietações destas mulheres com seus espaços de invocação e proclamação posicionam-nas com braço forte e fixo frente à reciprocidade dos diversos públicos.

Desenvolver e contar histórias parece ser uma necessidade do homem para controlar o mundo/a vida. As histórias se referem frequentemente a mitos, a situações primitivas. Porém, como elas são recontadas e recontadas, nos aprisionam muitas vezes em clichês, em estereótipos, numa causalidade inelutável, em estruturas de narratividade e de desenlace. A dança possui uma grande qualidade de abstração; uma estrutura pode ser portadora de emoção,

de significação, mas não no mesmo sentido que as palavras/a língua; a narratividade lhe escapa. (KERKHOVEN in CALDAS; GADELHA, 2016, pg. 185)

– coloca Marianne von Kerkhoven, bailarina, coreógrafa e pensadora flamenga que primeiro trouxe com ênfase os debates dramaturgicos do teatro à dança contemporânea, e em alegre consonância com nosso argumento **físico, de ‘massa’ de transmissão auditiva daquilo que é valioso justamente por ser bruto, não concluso, não editado, não elaborado sobre as energias que não se dissipam ao socioprodutivo, mas antes ao socio-dissidente, ao *tableau* de contestações que arranca motores antigos e invisibilizados e prescreve ainda outras disjunções e reinvenções dos campos de pleito e composição das forças populacionais.**

O tipo de dramaturgia que me é familiar nada tem a ver com “a dramaturgia do conceito”, que desde Brecht está muito em voga no teatro alemão. Nesta filosofia de trabalho, um conceito é elaborado pelo dramaturgista em colaboração com o encenador, conceito de uma interpretação do texto; esse trabalho se faz antes dos ensaios começarem; todas as escolhas que se impõem ao longo do processo de ensaio são submetidas a um teste de validade ou de credibilidade em relação a esse conceito: isso decide a rejeição ou aceitação dessas escolhas. Sabemos antecipadamente onde queremos chegar; traçamos um caminho para alcançar esse resultado.

O tipo de dramaturgia com a qual me sinto ligada, e que tentei aplicar tanto no teatro como na dança, tem um caráter de “processo”: escolhemos trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias etc.); o “material humano” (os atores/os bailarinos) é decididamente o mais importante; a personalidade dos “performers”, mais do que suas capacidades técnicas, é considerada como fundamento da criação. O encenador ou o coreógrafo se lança no trabalho com esses materiais; durante o processo de ensaio, ele/ela observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem; é somente no final desse processo que aparece lentamente um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida; essa estrutura final não é conhecida de antemão. (ibid. pg. 183)

Se a dança que ali acontece buscou ou não “de fato” materiais, repertórios, ou mesmo se teve como intenção, ao longo dos ensaios, simular [imaginar como seriam os] ritos antigos de mulheres tolhidas de participação política ou em busca da prática segura de sacerdócios considerados **desordenadores** pelas classes de homens em hegemonia de legislação político-religiosa – jaz aí um “branco” de acessos elementares que nossa aposta quer preencher, reiteramos, no paralelismo entre a. movimentos de loucura, b. ritualísticas da microfísica do porvir, dos mistérios ou dos passados inconclusos, e c. impressões [grafias] mitopolíticas sobre o corpo da mulher –, interessa-nos menos que o fato de aqueles sejam os gestos doados por aquelas cinco bailarinas para darem conta de *suas* queixas como oriundas das experiências que carregaram, vivências estas em nenhum grau “menos relevantes” temporalmente em relação às daquelas que “primeiro” contrariaram as celas do doméstico. Ademais, se o eco existe, ele está longe de ser [ou querer ser]

alcançado por representações: *precisamente porque elas já foram dadas por aquelas mulheres contemporâneas a si mesmas.*

Grafia do **acontecimento** “SILENCIAMENTO” pela marcação de movimentos e gestos universalmente acusadores de histerias, irradiações descontroladas, desposseções de si, “cegueiras” [subjetivas], transes, enlouquecimentos... isto é, **unindo o que os ensaios levantaram das cinco [sobre o que não conseguem manter calado, sobre como é a coisa não calada] à fragmentos de imagens mais-que-comuns sobre a perda do corpo dos limites consigo mesmo,**

elas introduzem os mais *recorrentes* sinais das forças de atuação do que não é concebível aos sujeitos [os códigos comuns] **de modo hermético** – fazendo duvidar do que é de fato “não-homogêneo, não-individual”, e depõem sobre o mais *íntimo-invisível* sobre si mesmas **a partir de uma lembrança, projeção ou ensaio [movimento de iniciar uma pergunta] onde houve dissolução de suas bordas em direção a um acontecimento-coisa;**

Dois paradoxos cênicos inscrevendo nem um lamento pelas mulheres passadas, nem um testemunho específico sobre certas presentes: antes permitindo entrar espontaneamente a grafia do desastre-SILENCIAMENTO em seus corpos, para dar lugar a um novo evento [a vir], o futuro dos modos de imaginar e enquadrar esse saldo que não cabe às economias mercantis aniquilar, classificar, domar ou dar conta. Por meio de **hieróglifos vivos, coreografias de populações elétricas escondidas em membros específicos, experimentos de autoextensão sem razão útil, intervalos entre si e entre os próprios movimentos que brincam com a noção de autonomia da coordenação motora junto às variações volumétricas e espacializantes da sinfonia de ondas virtualóide-digitais,** elas materializam a *ordem superior* que as desvincula a sociabilidade do corpo: é a outro tempo e à outras funções, **o que** se move **por** ali.

Mark Franko (2015, pg. 16) encontrou analogias semelhantes nas **figuras geométricas** da dança-teatro Barroca ítalo-francesa dos séculos XVI e XVII (FIG. 28), elencando pontes entre a teoria da retórica de Quintiliano (século I) e as mitologias encenadas no balé de corte através do poder físico [assim como o das palavras] de trazer “à postura”, ao fluxo correto de propósitos:

[...] uma noção da forma coreográfica foi desenvolvida no princípio do período moderno por refinamento do termo *figura*. A primeira e mais simples definição de Quintiliano de *figura* em seu contexto retórico chama atenção aos padrões não-intencionais, a simples necessidade plástica de uma forma “exteriorizadora”. Ele aplica o termo a “qualquer forma em que o pensamento

é expresso, assim como o é aos corpos, que, independentemente do que componham, devem ter alguma forma [física]”. Esse é o senso histórico de figuração que Auerbach chama de percepção ‘plástica’ ou ‘perceptiva’. Quintiliano emprega o corpo em pé, não demonstrando nenhuma distorção corporal, como uma figura para expressar o sentido do termo retórico “*figura*” em si mesmo. Sentido mais complexo Quintiliano ofereceu a uma subcategoria da figura chamada *schema*, que o levou a empregar uma imagem de alteração física: ‘Ela [*schema*] significa uma mudança racional no significado ou na linguagem em suas formas simples, ordinárias, isto é, uma mudança análoga àquela com que o corpo se envolve ao sentar, deitar-se em algo ou olhar para trás’. Se a *figura* era análoga à postura ereta e ao ato de linguagem em si, uma espécie de ponto de partida natural ou matéria-prima de enunciação, o movimento envolvido na mudança de posições é análogo à forma e retórica coreográficas: *schema* indica [então] maneiras de gerar significados nuançados ao flexionar tais “figuras” fundamentais entregues [no papel]. Para todos os efeitos, em ambas *figura* e *schema*, Quintiliano ressalta mais a relativa inércia do corpo e seu repouso físico do que seu movimento.

Mesmo que *schema* sugira alternância, esta finda numa nova postura; não se trata da monção operativa que efetua a mudança. Do mesmo modo, na dança geométrica era frequentemente necessário arrancar-se uma parada significativa no coração do movimento, uma pose quiescente em estase dinâmica, visando assegurar a legibilidade do padrão ou os personagens a que o padrão deu nascença [levante]. Na Grécia antiga, *schema*, esse significado da forma exteriorizada, também significava pose. Além disso, há precedentes conceituais e técnicos para as técnicas da dança geométrica na dança pantomímica romana do segundo século cristão. Assim, ainda que a dança geométrica tenha absorvido seu vocabulário das danças sociais de corte, em teoria ela derivava de fontes clássicas⁵. (ibid., tradução do autor)

Apontando para os caracteres respiratório-dramáticos da dança-teatro Barroca na criação de momentos alfabeticamente coletivos de flexão da magia dentro do corpo de bailarinas ali representando ninfas, feiticeiras e outras criaturas mitológicas, Franko ressalta o valor do cessar na marcação dos compassos [fluxos] que tornam uma trama propriamente multidirecional, lida como se ali se dispusessem ao mesmo tempo uma folha de letras articulando **forças de tomar o sentido para si** [afinal, é necessária a

⁵ “He applies the term to “any form in which thought is expressed, just as it is to bodies which, whatever their composition, must have some shape.” This is the historical root sense of figure that Auerbach calls “plastic” or “perceptual form”. Quintilian employs the upright body showing no postural distortion as a figure to express the meaning of the rhetorical term figure itself. Moreover, the more complex sense Quintilian gave to a subcategory of the figure he called *schema* led him to employ an image of physical alteration: “It [*schema*] means a rational change in meaning or language from the ordinary and simple form, that is to say, a change analogous to that involved by sitting, lying down on something or looking back”. If the figure is analogous to upright posture and the very fact of language itself, a kind of natural starting point or raw material of utterance, the movement involved in changing positions is analogous to rhetorical and choreographic form: *schema* indicates ways to generate nuanced meanings by inflecting those fundamental “figural” givens. Nevertheless, in both *figura* and *schema*, Quintilian stresses the body’s physical repose or relative stillness rather than its motion. While *schema* suggests change, it is a change to another position, not the motion operative in effecting that change. Similarly, in geometrical dance, it was frequently necessary to strike a significant stillness at the heart of motion, a posed quiescence in dynamic stasis, in order to assure the legibility of the pattern or the characters to which the pattern gave rise. In ancient Greek, *schema*, which adds significance to outward shape, also meant pose. Furthermore, there is a conceptual and technical precedent for the physical techniques of geometrical dance in Roman pantomimic dancing of the second century. Thus, while geometrical dance drew on the dance vocabulary of Renaissance courtly social dance, its theory was derived from classical sources.”

quebra para o poUso dentro do qual nasce, mais que a compreensão, a transferência], e um território despido de dimensões, acontecendo “na realidade” de comandos especiais que o dão palpabilidade e exceção [para *serem* metáforas-vivas]. Nesses intervalos de figuração [arranjo dos congelamentos analíticos -> prosseguimentos loucos -> congelamentos-observatório],

[...] a bailarina encena um confronto com o desconhecido, isto é, com a dança como uma ação física irrefletida. A pose é mimética da consciência de interiorização da dança, sugerindo, assim, uma mimese da consciência reflexiva coreografada *dentro* da dança em si, (ibid. pg. 28, grifo do autor)

Figura 28 – Formação geométrica no *Le Ballet de la délivrance* (1617), de Renaud



A geometrical formation from *Le Ballet de la délivrance* de Renaud

Fonte: *Dance as Text* (pg. 19), Mark Franko

No funcionamento europeu como nomeado pelo bailarino e coreógrafo do século XVI Domenico da Piacenza (ibid., pg. 27) de *fantasmata*, o movimento era definido como a transfiguração **na** e **da** posição; considerava-se o bailarino pela capacidade de mover-se **com** um “todo” e **por** um “todo”, sua grafia sendo ao mesmo tempo literal, figurativa e harmonicamente **extensível** às forças daquela união, como se o tempo de posturas do mito fosse a dramaturgia, ou melhor, a fisicalidade de uma glória a que se atende justamente permitindo ao corpo “esquecer-se” de si para ir atender a uma corporeidade populosa.

Tratar dessa dinâmica vestigial de hieróglifos clássicos pelo termo *fantasmata* quando em nosso palco cinco mulheres e o cubo branco que as circunscreve são literalmente vídeo-grafados por ninhos de flores distintas em mutações sensualistas de cor e definição das próprias bordas/pétalas, elas projetando ademais sombras nos tecidos que as “arrodeiam” – o paralelo roça a língua para ser pronunciado: algumas imagens que tomamos *do* mundo, *contra* o mundo ou *pelo* [como] mundo são **brutas** demais, entidades sísmicas, borrões com sede de vocalização, passadas [pegadas em direção a...] sem fim, protocolos *para dar algum fim*. O vídeo não é mero bolso de arquivos, aqui, “aquilo que contém uma carga encadeada, cinética”, mas um **indutor ao disparar que é a desapareição das escutas de uma dança-rito, feita esta para falar de um outro Tempo**.

Instalação de uma iniciação íntima [devir-floração] com um instrumento braçal de arquivamento/retenção ótica e íntima, na medida em que coloca um “querer estar diante da inteireza do objeto”, o feixe de luz é muito mais tomado como movimento sensualista de recepção da imagem-mais-viva [mediunidade], como “ionização” intensiva da pele nesse princípio do divagar-encenar [*alterar-se as posições normativas*] para ser “a estrela” [o signo-divinação] de uma história que já vem vindo ali. Análogo ao incenso, à erva ou palavra propícia à chegada do eXtático, o vídeo é literalmente a textura da luz, do sublevante de uma desordem molecular; a incitação a uma infusão geográfica libertária de partes corpóreas tomando “falas” que exigem ao músculo e ao tempo de distribuições do corpo travessias de figuração, mutações das intensidades (im)próprias para veicular solarmente que as veias que acompanham o ininterrupto tempo de nossos atos são também as linhas que cartografam as marchas migratórias [da sobrevivência] dos sentidos sem lugar.

Mas o que esses estilos e momentos históricos sob quaisquer óticas radicalmente distintos – a caçada da forma retida como um simbólico ar... e a queda na paisagem sônica das vozes não-engolidas – têm em comum é, curiosamente, a permissão contemplativa da dança **dentro** da dança, isto é, a combinatória das cessações e fluxos [o “sentido” estando na força das primeiras] **como uma contemplação do co-mover-se**. Na dança Barroca tal prática revela um organismo textual maior em honra do qual todos os membros, assim, simultaneamente, dançam, cada pequena ninfa nada menos vital na interioridade que lhe assume parte reflexiva-refletora no letramento divino as soprando juntas. Na dramaturgia de Marcelo as interrupções, no momento em que instauram o “branco” [a postura da re-escuta], extraem da tomada microscópica de repouso uma absorção que os espectros, ora graves e crescentes, ora afinados e se partindo em sônicas marítimas da música, retiram

da localidade delimitada e normativa de escuta: o fator de imprevisível que fará o gesto tomar um rompante... não sabemos por onde entra [a não ser que os pés sejam ouvidos e a pele, pés], não sabemos como reverberará [a não ser que um punho contenha toda uma históriaS, a história de várias em um], não há marcos fixos para que delineemos em quantos tempos se arquiteta seu rito geral [a não ser que as inconformidades e incoerências e reviravoltas da experiência interior sejam tão *-lógicas* e dignas de espaço quanto as submissões pelas quais ela amacia o são diálogo com sua comunidade].

O “texto” a que dão vibração alarga ao máximo a noção de cosmologia, se a pensamos literalmente: o tempo do cosmos, da música das harmonias *com* as dissonâncias e a que é impossível se prestar sem a escuta aos impulsos dos signos que as outras ordens econômicas não dispõem de controle: **o sonho, a contemplação, o religioso, o júbilo, os ritos de reclassificação dos contratos de população e das razões corporais, o oracular. A dança.**

Diremos deste texto que ele é o **começo do texto**: o risco inicial, o primeiro lampejo da mão em que “o texto” [o influxo-princípio das histórias] que finalmente se autorizou a começar cessa, repentinamente: pois notou nessa mesma ida do braço à folha, da tinta ao abismo, da reta ao sentido **um outro sentido**: a história de seu pulso junto à do ato de escrita. Uma inscrição na história que leve em consideração o entendimento corporal-temporal-pessoal *delas*.

Pois elas são como búzios tremendo, reconquistando espaço na toalha fina dos destinos em entre-ebulição, reformulando-se ao som das batidas originárias, de onde veio sua singular escuta, para contar da própria história enquanto seres da física à extrafísica.

Cartas de taromancia lançadas à mesa e que conversam sempre com um novo enunciado, pois é sempre por outro jogo de combinatórias formais que burburinha outra folha à semântica preditiva, e, portanto, ao previsto.

Sagrações de urros nunca proferidos, de biologies acusadas que desaparecimento e que agora desejam se devolver.

São plantas que se eriçam manifestando a complexa *tecnologia* de asserção ao solo agregado e ventilado, não duro; de propulsão e células específicas de encontro com a luz, que as sintetiza químicas essenciais; *técnicas* de cobertura, de engolir, de colorirem-se, de polinização, de aderência, de *floreio*, de cosmoauxílio [troca e devolução fluentes com os seres diversos ao redor, passantes ou fixos].

Ou assim acreditamos.

E acreditar é abrir-se em folhas sendo a leitura.

Debrucemo-nos sobre o segundo aspecto do branco: o fato de que não é branco. É já povoado.

2.2. O caderno de Twombly

Assim como Marcelo Evelin, Roland Barthes foi apaixonado, ou minimamente comovido à certa abordagem crítica, pelo pintor norteamericano Cy Twombly.

Notório desde pelo menos a década de 50, nos Estados Unidos, por um modo particular de pintura que mesclava temas e imaginários narrativo-políticos da Antiguidade Clássica à pinceladas ou rabiscos entre o abstracionismo e a reescrita elegíaca gráfica, resultando em séries que beiravam n’uma tensão entre a. estilo “infantil”, b. finalidades duvidosas aos traços e c. conteúdos temáticos historicamente complexos, todos em contrastes gritantes – Twombly foi contemporâneo ao brotamento de séries de escolas e movimentos de poetas, fotógrafos, escultores, pintores, bailarinos e galeristas cujas proporções artísticas, no pós-Segunda Guerra, se concentravam no hibridismo e nos atravessamentos dos meios culturais entre si.

Frank O'Hara, John Ashbery e Joe Brainard [poesia], Bradley Tomley, Betty Parsons e Rosemarie Beck [pintura], Yvone Rainer, Tisha Brown e Steve Paxton [dança] são apenas alguns dos nomes de uma cena que em menos de 25 anos, até os fins da década de 70, havia criado modos perturbadores de intercessão dos *media* [dispositivos midiáticos] sem no entanto, como nas vanguardas europeias, escantear qualquer apreço pelo classicismo.

Twombly produziu séries sobre *Cómodo* (*Nine Discourses on Commodus*, 1963), filho assassinado do imperador Marco Aurélio; remontou incidentes da Ilíada de Homero em 10 complexas telas nomeadas *Five Days at Iliam* (1978) e “retratou” livremente mitologias como a de *Leda e o Cisne* (1962-63) e *Pã* (1975), jamais deixando, até o século XXI, de demonstrar persistente afeição pela literatura político-história e épico-poética (*Anábasis*, de Xenofonte, 1983, *Virgílio*, de 1973), pelas criaturas mitológicas (*Proteu*, monstro marinho, 1984) e pelas visualidades da histórica bélica mediterrânea (*Morte de Pompéia* (1962), *Baía de Nápoles* (1961) (FIG. 29) e *Lepanto* (12 telas, 2001).

Figura 29 – Baía de Nápoles (1961)



Fonte: Catálogo digital do site ARTARCHIVE⁶

As relações do pintor com este mundo são, entretanto, as mais vagas [literalmente: ondulantes] possíveis, se pensadas nos termos dos *traços* referenciais à tal imaginário e

⁶ Disponível em: <<https://www.artchive.com/artwork/bay-of-naples-cy-twombly-1961/>>

episódios. Todo o peso de uma das culturas mais resistentes, longevas e prolíficas da história é entregue à presença de nomes grafados tortamente, como que rabiscados às pressas, golpes de tinta que parecem acidentes do tubo sobre o que *iria* tomar forma, caracóis e retas de grafite, manchas de gradações semelhantemente contrastantes, alusões a formas... sem *qualquer* aporte estilístico aos contextos “de que falam”. Não há referenciais pictóricos, proximidades estéticas ou operações conceituais minimamente claras que apontem para *qualquer* acontecimento ou tópica visual ou “espiritualmente” concernente à tal Antiguidade.

Massas avermelhadas parecem solicitar que a tela seja percebida como uma vista aérea, aqueles torrões em explosão sendo então manchas de sangue ou batalhões rivais *indicados* [pela circulação da cor], espalhados na confusão de um mar sem centro.

Pontículos rosados coibidos por certo grafite que se circunscreveu estratégico como se circulam as datas cruciais num calendário, esse frágil cinza levando a imaginarmos soldados exasperados mas [sobre]unidos em fuga naquele bote já minúsculo em meio aos tiroteios aéreos seguramente figurados naquela revoada alaranjada de caças ao centro-esquerdo da sangria. Espalha-se, à base, um vulto rosa com espiral grafitada perto do que a mente suporá ser uma boca, aquele que esfumada e serpentinamente [quase] divide cor a da tela devindo[então]-monstro marinho lendário, acordado de uma outra era de debaixo das rochas daquela fração oeste tão mítica do Mediterrâneo.

Uma arquitetura intrincada de objetos figurativos que chamaríamos de “rudimentares”, aparentes acidentes ou rasuras concebidas por mãos de autorias e intenções distintas vêm implicar pactos alongados e profundos de visibilidade a um lugar que sediou diversas batalhas, comércios e trocas cruciais ao ocidente, tomando-o como *acontecimento* por meio de métodos [**declinações**] de raspagem, mergulho [do pincel], mistura [de cores semelhantes], esfumaçado, força, gradação e espaçamento da impressão da tinta *tão* [diabólica e propositalmente] despidos de intenção elaborada [à la *belles manières*], isto é, tão “indolentes”, que eles revelam uma posição de fato singular em relação ao “fazer caberem seus meios” [os grafismos-signos] na história que se deseja “alcançar”, alavancando-a como tangível aos olhos por uma eco-termometria-leitura de cores, riscos e posturas sobre as **linhas** [rastros] e as **massas**, as substâncias [históricas] ali em diálogo.

Como em *Virgílio* (FIG. 30),⁷ obra feita à lápis de cera, giz e óleo sobre papel, o nome do célebre poeta figura como que rabiscado às pressas, enquadrado por um retângulo de bordas que ora se fecham, ora se atravessam, e abaixo de um segundo quadrilátero, este tampouco “reto” ou *aparentemente* “acabado”, onde pingos de marrom, borrões de azul-claro e contornos “raivosos” de um vermelho escurecido figuram, inexplicáveis.

Figura 30 – Virgílio (1963)



Fonte: site de leilões CHRISTIE'S

No topo, de 1 a 4, numerações ainda mais “apressadas” pontuam uma espécie de sequência debaixo da qual riscos se entrelaçam, espaçadamente, [gaivotas?, anzóis?, pingentes?, cabelos?, jorros?] à velozes gradações de um verde escuro ou à manchas

⁷ Disponível em: < <https://www.christies.com/en/lot/lot-6285729/>>.

brancas minúsculas, o olho logo se fixando mais num tempo de não-finalização como “o” projeto por inteiro da pintura, e não buscando nela, evidentemente, quaisquer traços, literais ou metafóricos, das obras do poeta Virgílio. Assim Roland Barthes se endereça à esta obra, e a Twombly no geral:

A letra, feita por TW – o oposto de uma letрина –, é uma letra traçada sem capricho. No entanto, não é infantil, pois a criança capricha, faz um esforço, morde a ponta da língua; trabalha com afinco para dominar o código dos adultos. TW, ao contrário, dele se afasta, sua mão arrasta-se, é sem energia, parece entrar em levitação; dir-se-ia que a palavra foi escrita *com a ponta dos dedos*, não por asco ou tédio, mas por uma espécie de fantasia aberta à lembrança de uma cultura morta, cujo vestígio é constituído por algumas palavras. Chateaubriand: “Nas ilhas da Noruega estão desenterrando algumas urnas gravadas com caracteres indecifráveis. A quem pertencem essas cinzas? Os ventos não sabem.” A escritura de TW é ainda mais vã: é decifrável, mas não interpretável; nem por isso deixa de ter a função de traduzir esse “vago”, que impediu TW, no exército, de ser um bom decifrador de códigos militares (*I was a little too vague for that*). Ora, o vago, paradoxalmente, exclui qualquer ideia de enigma; o vago não combina com a morte; o vago está vivo. (BARTHES, pgs. 144-145, 1990).

Que pode ter o corpo a se entender, então, com este gesto de vagueza que traça sobre a página para deixar nela a impressão de uma velocidade, de uma força, de certa lassidão que esteja contraditoriamente à extensão de tal “conteúdo” e seu salto histórico?

Como pode a dança das bailarinas de Alarma de Silencio estar paralela a essa quase-colagem de múltiplos atributos textuais [forçadamente, ali, entre nós e o acontecimento-Virgílio, *à nossa leitura dele*] que ecoam tão-somente pela vibração articulável de uma assinatura no espaço?, uma vez que certamente o Virgílio de Twombly é tanto “o peso da oralidade sobrevivente de um valor-Virgílio” quanto “a emanção cultural que ele sinteticamente comporta”, e na realidade, ainda mais, a contradição, numa mesma tela, de ambos **para reivindicar o traço?**

Capazes de serem autoras de um problema que não é particularmente de ninguém ao mesmo tempo em que, corpóreo, cabe a cada qual [espectador] *entranhar*, isto é, *ressoalizar por meio de seu acervo-carne*, essas bailarinas demandam que nossas coexistências à peça [já que dali não nos movemos] liberem, como visto no primeiro capítulo, canais de emergência, percepção, partilha e contradição que funcionam como visões diante de um espelho [para dentro], audições pelas solas dos pés [que jorram o porvir ao sacolejar do corpo]. Diagramas populacionais de comunhão e segredo passam a rolar entre aqueles e nossos corpos.

O “*penso que vejo* [na peça]...” até onde elas nos deixam livres para hipotetizar se arquiteta sob a condição de que outros tempos habitem “o presente” menos como passados [pr]escritos do que como inconclusões das vontades-motores de histórias cujas

predicações serão dançadas estando interdita a palavra; tendo seus temas de surgir das violências de gestos iniciáticos. Valiosos porque **só começos de conversa**, como se o rugido inesperado de um aluno que vem tentando “acordar” há semanas fosse mais precioso, a certo treinador, que meses de um treino exemplar, pois ali a liberação libidinal despertou uma “espontaneidade de jogos e forças” como jamais vistas.

A apropriação de similitudes que decifram a lógica de uma interatividade básica entre dois seres participa então de um desligamento brutal do “assimilável” [formal], indo adentrar no que há de mais sígnico **mas também mais informe** no corpo, como as flores: o gesto **quando vinculado à rememoração do ainda não-formulado, ao vago ou à tradução**, todas formas desviadas de “tatilidade” em relação aos objetos com quem negociam o tempo. Esse desligamento destaca

que a. os alcances da forma humanas, ao grafarem certos fenômenos **fisicamente** além da individualidade isolável [corpo] que os projeta, têm de aludir, isto é, brincar com a possibilidade de que haja mais de uma corporeidade montável em seus esquemas entre-membros;

que b. tais alcances [tais desejos de inscrição] não falam só por uma presença que seja um “si” [um ser identificável *específico*];

e que c. eles não dão conta da significação de uma consciência que possa a eles responder.

Retomamos a peça seguindo a ordem de desvinculamentos da estrutura acima para exemplificar nosso argumento, aplicando-a à dramaturgia permanente dos olhos das cinco:

Respectivamente, se tomamos a manutenção de seus olhos (FIG. 31) em mirada vaga, baixa, ensimesmada, sempre entre a “medição despreocupada” e o “atentar ao que nasce de si”, as seguintes proposições são sustentáveis:

Figuras 31 – Florencia Martienlli, Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silêncio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

- a. “o olhar não serve somente para ver, mesmo ali quando “ver” parecer ser uma de suas ações voluntárias”; ademais, há outras frações do corpo capazes de visão, de uma percepção contemplativa tão delineável como aquela que o sentido [dentre os cinco] oferece”;
- b. “aquilo que se vê não é sempre [um ou uma] coisa isolada, mas a totalidade de um enxergar [é também uma forma de visibilidade], isto é, do que significa, mais que tornar algo definível, tornar o ato de pôr-em-vistas uma situação mais ampla de observação da pluralidade envolvida ali”; e
- c. “quando é desejado do olhar que ele *veja*, quando se lhe pede que replique, imperativa e continuamente, aquilo que ele mesmo supõe que já faz [olhar livremente], surge, daí, ao corpo, um modo indireto de manifestar o que ele pode arrancar de si mesmo como testemunho do que movimenta; e este corpo “dirá”, então: “*vejo que se vê*”; ele transforma uma ação humana indicativa simples **mas** *recoberta de um mandamento de atu-ação* em gesto passível da própria humanidade de que participa”.

Três teorias, três hipóteses surgem de um evento visual [um jogo sobre ‘olhar’] de interlocutores embaralhados [“*quem, o que olha?, o que é visto?*” – perguntamo-nos o tempo inteiro] cuja dramaturgia condicional [de partilha] e corporal [de acontecimento] está na despessoalização vertiginosa que a noção estendida de *branco*, de estilizar a peça sob a qualidade *ora impassível, ora verborrágica, sempre sem sujeito próprio*, de hermético e selvagemmente falante, de sem origem nem orientação, desperta.

Como?

A tradução dessa vagueza locutória diante da impossibilidade de estar fora da obrigatoriedade do interpretável é uma das chaves da peça. Que uma coisa não exista **de**

fato [atualizável, concreta], afinal, não quer dizer que ela não exista **de direito** [em hipótese, e nisto “possível”, poderosa, articulando ser-de-imaginação com outras frações do mundo]. O passado é seguramente o melhor exemplo dessas existências especiais: não posso dizer que 1877 exista “de fato” – somente o presente é presente –, mas por centenas de invocações literárias, documentações políticas, registros pictóricos ou musicados, por exemplo, é possível trazê-lo [ao considerável entre nós] “de direito”.

Essa dramaturgia que se estica e cessa, nunca findando num encadeamento que com efeito ‘universalize’ os gestos universais, reiterando-os como coisa-já-circulada, cria, como nas pinturas de Twombly, literais paisagens a acontecimentos que serão “transcritos” [não traduzidos!] entre os corpos de lá e o de cá pela reificação da vontade suplementar deste espectador dedicado a destemporalizar-se da ideia de obra [acabada, montada, *dada*] para tecê-la *em si* [o que ela é!] e dentro dele, isto é, tecer o que vê se movimentar **junto a** um espelho-ocorrendo interno que, incessante, prolifera suas dúvidas sobre o que é seu, o que é delas. O corpo-testemunha devém transbordamento: é furado o limite de sua distância, **de seu espaço de recepção pacífica do que ela é delas, uma vez que a autoria começa daqui** – elas nos deram, afinal, o começo *ao* começo.

Mas se a explosão das bordas [onde deve estar restrito o texto ou a tarefa] de uma página na literatura, nos diários ou nos passatempos, se a vontade de se apossar de retratos e pinturas para refazê-los, reiniciando-os por completo ao mesmo tempo... se a reprodução exibicionista e indagante no espelho é capaz de teorizar sobre as liberdades entre movimento e pensamento, mesmo que sob as custas de importar aos gestos certos luxos semânticos [elas são secundárias em relação às forças brutas de enunciação **sem ainda ter aonde ir**]... se todas as homogenias que salientamos até aqui tratam da noção do “espaço de obra”, enfim, como uma querela entre a *essência captada* e a *infinitude alusiva povoada da intensidade de um rabisco*, a exceção e exagero luminosos que o “branco” representa não poderiam ser mais paradoxais: eles apontam para um *excesso de predominâncias vivas na neutralidade*, não um “zero”.

Em outras palavras: **no** branco muito já começou. Antes que o corpo saiba do que vai tratar ele já é uma multidão começada. Está-se a um passo aquém – na maioria das vezes – dele.

Aquele mito do espaço virgem que citamos previamente, de uma zona teoricamente ideal impassível de interações e preservada de mutações, vem ao chão. O preceito da tela branca [pura, zerada] passa a conter graves inexatidões, de forma que a ideia de preenchimento ou de iniciação como propositivas de um tema que cairá de cima

para baixo [*“vamos começar disto para atingir tais fins”*], se pautada no princípio de que aquilo que começa é tema ou narrativa entendida em seus contornos e assim transposta a um espaço que as recebe sem perturbações, fica, em si, refém do fato de que tudo já foi contado *a não ser que se tome o corpo como princípio de uma conversa*. Sobre o quê?

Sobre o ponto em que ele “desapareceu” para abrigar aquilo que o desmanchou.

Esta conversa, então... ela chegará em algum lugar?

Eis o diabólico jogo de Marcelo: *“faremos uma peça em que o outro lado da interlocução está, mais que perdido ou negado, engolido!; porque o desejo é estancar no que a onda de dissolução do ‘si’ levantou... logo, pedirei de vocês bailarinas os gestos mais “brancos”, os mais BRUTOS, insensatos, delirantes, espumantes; pedirei que sejam UM sonho, UM raio, UM tremor, UMA oscilação, UM choque oracular, UM grito mudo, o que mais impessoal houver dentro de si mesmas e que do modo mais informe e desobediente e incognoscivelmente plástico possa se insinuar.”*

Os mais herméticos gestos ganhando, assim, **ordem** de existência musicada pela dramaturgia, se acrescem também da autoridade impressionista [um “parecer que” legítimo demais] de *terem estado sempre ali*. Se elas se movimentam tresloucadamente sem um mínimo acidente entre si, aquela dança *obrigatoriamente* já aconteceu antes. O que se assemelha propositadamente a um ENSAIO sobre o despertar e a uma ESPONTANEIDADE plácida de possessão por forças ocultas, *se não as traz ao caos de se esbarrarem*, só pode significar que aquele é um rito mais que cíclico: ele fundamental à vida, maior que o próprio viver. Marcelo e Murphy “se aproveitam” de nosso pacto de confiança de que os movimentos da dança foram calculados para criar séries de movimentos, intervalos, relações e gestos **dos mais incalculáveis e imprevisíveis** possível.

Estilização de uma *farsa* originária, essa inundação alva que remonta também ao cubo branco dos museus, no entanto, não é diminuída ou atacada enquanto ideologia de recepção: ela é [repetimos] *saboreada* como puro fenômeno de multiplicação.

A capacidade que essa não-coloração tem de liberar já-impressões, já-devaneios, já-rabiscos, já-propositivas, já-inteirezas, não só lhe acusa uma hiper-população, mas em particular uma des-hierarquização das figuras de linguagem na acessibilidade de acontecimentos cuja “conteudística” desordena também a preferência de um-gesto-para-uma-única-significação.

À altura do vigésimo terceiro minuto (FIG. 32), quando Florencia circula como que numa embriaguez solitária, ao canto direito do palco, desenhando seu solo que desliza

entre despreocupados *ronds de jambe* e empurrões com os braços ao ar e à própria frente, espécie de pão em descontrole e repulsiva argumentativa ao mesmo tempo, quando esta bailarina des-continua um dos segmentos da série para cair ao chão, sendo seguida por Mariana, que lhe observava circular ainda mais à direita, caindo ambas num jogo fixo de olhares e posicionamentos que não *parecem* se enxergar entre si nem fazer da proximidade um efeito da vontade de continuidade (FIG. 33), aí, e então, tais mulheres se transmutam em figuras de linguagem e tomam parte de um procissão.

Esse pequeno “rabisco” de uma cena, que figurações da linguagem ele pede?

Estamos diante de uma *metonímia*?, no sentido de que “quando uma mulher vigia, assiste à queda de outra, ela está também lhe velando e resguardando o sofrimento, sendo a mirada dedicada de uma à outra mulher um *gesto da mútua preservação de valores de toda uma coletividade-mulheres*”?

Seria esse meio-abraço de ações que findam no silêncio uma *metáfora*?

Figura 32 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas, Natalia Burqueño



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Metáfora “da perda da *todas* as mulheres quando *uma* é trazida ao chão”, ou seja, acontecimento simbólico da vigília consternada e muda de uma zeladora que representa todas as mulheres, e de uma segunda [no solo] que ali se digladiava entre operações delirantes e perfeccionistas, sendo aquela dança *sua* vida?

Ou poderíamos ainda falar de um *paradoxo*, uma vez que é porque se detiveram emudecidas que elas se falam, sendo essa finalização da repressiva que as fazia oscilarem sozinhas o que finalmente fá-las apreender em conjunto, como um conjunto, a voz que falava por muitas delas?

Figura 33 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas, Natalia Burqueño



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

O título da performance parece cada vez mais próximo do dispositivo teórico-físico que ela deseja engenhar: **quanto mais o que SE silencia** [se subtrai, epistemologicamente, de nossa capacidade de inferir por que aporte mítico, narrativo, científico ou cultural o que acontece na peça acontece] **dispara um alarme SOBRE a própria dissipação** [a atenção então vai acrescentar, no momento em que o “penso que isto seja...” escapuliu, precisamente o que faltava para que o acontecimento da peça tivesse sempre sido [sendo, então] *aquilo que SE pensava*, isto é, aquilo que todas as bailarinas e seus pactos e histórias e segredos haviam pensado, concebido, entre si] – **mais o acontecido é a Física de um SILENCIAMENTO, de uma PERDIÇÃO tanto ritualística quanto corporal para atender aos predicados dos tempos silenciados, seja de seus corpos, mentes, desejos ou participações.**

Um pacto de entendimento literalmente extra-ordinário surge de uma equiparação paradoxal do *silêncio* [como escolha performativa, linguística] à *vontade*, não de representação, não de apresentação, não de exibição, mas de fazer-se irradiado, sugerido, insensato, pedinte, coletivo, mais-que-entendido, desafogado, autocolocado, alter-gerido, por dádiva e dissipação, o que nunca teve vez *naquelas* sísmicas histórias.

O que Marcelo Evelin coloca à Comunicação, sugerimos, através de *Alarma de Silencio* é que a dança é esta “bandeira branca”: ou ela começa dos tantos povoamentos [performatividades da relação com o tempo e com o “si mesmo” além das distinções real-ficção ou privado-cívico] que já concentra, sabendo-se nem mais nem menos *original*,

nem mais nem menos *atual* que eles, isto é, ou ela se começa dos muitos (im)pulsos e contrariedades do corpo além do que a ele seja permitido negociar nas economias mercantis, descreditando-os, tais desejos, como tendo um lugar de representação [palco] e outro de verdade [vida-real], ou não se chegou ao ponto-branco, ponto-neutro do desejo que é contar-se tendo a própria geofísica como partida das fundamentais questões.

Paul Valéry tinha uma noção semelhante dessa surpresa à possibilidade humana de habitar um espaço fazendo-se experimentar e ressoar:

[...] há outros movimentos cuja evolução não é excitada, nem determinada, nem possível de ser causada e concluída por nenhum objeto localizado. Nenhuma *coisa* que, alcançada, traga a resolução desses atos. Cessam apenas mediante alguma intervenção alheia a sua causa, sua figura, sua espécie; e, em vez de estarem submetidos a condições de economia, parecem, ao contrário, ter a própria dissipação por objeto. [...] Mas existe uma forma notável desse dispêndio de nossas forças, que consiste em ordenar ou organizar nosso movimento de dissipação. Dissemos que, nesse gênero [...] o Espaço era apenas o lugar dos atos: *ele não contém seu objeto*. É o Tempo, agora, que desempenha o papel mais importante...

Esse Tempo é o tempo orgânico tal como é encontrado no regime de todas as funções alternativas fundamentais da vida. Cada uma delas efetua-se por meio de um ciclo de atos musculares que se reproduz, como se a conclusão ou o término de cada um deles engendrasses o impulso do seguinte. A partir desse modelo, nossos membros podem executar uma série de figuras que se encadeiam umas às outras, e cuja frequência produz uma espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor. O estado de *dança* está criado. Uma análise mais sutil aí veria sem dúvida um fenômeno neuromuscular análogo à *ressonância*, que ocupa um lugar tão importante na física. (VALÉRY, pgs. 28-29, 2012)

O autor prossegue, então, para uma breve mas complexa teoria do *meio* da dança:

O universo da Dança e o universo da Música têm relações íntimas sentidas por todos, mas ninguém apreendeu até agora seu mecanismo, nem mostrou sua *necessidade*. Nada é mais misterioso do que essa percepção tão simples de enunciar: *a igualdade de duração*, ou de intervalos de *tempo*. Como podemos estimar que ruídos se sucedem em intervalos *iguais*, soar batidas igualmente distantes? E o que significa até mesmo essa *igualdade* afirmada por nossos sentidos? Ora, a dança engendra toda uma plástica: o prazer de dançar irradia a seu redor o prazer de ver dançar. Dos mesmos membros compondo, decompondo e recompondo suas figuras, ou de movimentos respondendo-se em intervalos iguais ou harmônicos, forma-se um *ornamento da duração*, assim como da repetição de motivos no espaço, ou de suas simetrias, forma-se o *ornamento da extensão*. [...] Esses dois modos, por vezes, transformam-se um no outro. Veem-se, nos balés, instantes de imobilização do conjunto, durante os quais o agrupamento dos dançarinos propõe aos olhares um cenário fixo, mas não durável, um sistema de corpos vivos repentinamente congelados em suas atitudes, que oferece uma imagem singular de instabilidade. [...] Daí resulta esta maravilhosa impressão: que no Universo da Dança o *repouso* não têm lugar; a imobilidade é coisa imposta e forçada. [...] Mas, no Universo ordinário e comum, os atos são apenas transições, e toda energia que por vezes neles aplicamos só é empregada para esgotar alguma tarefa, sem repetição e sem regeneração de si mesma, pelo impulso de um corpo *sobre-excitado*. (ibidem, pgs. 30-32)

Das assertivas de Valéry encontramos dois desdobramentos às nossas:

a. o potencial vibratório da dança de acessar outros tempos não está isolado ao corpo da bailarina, uma vez que seu ressoar provoca um letramento interno, no corpo que testemunha, dada a sua continuidade em reorientar o dispêndio corporal que a replica [a bailarina] em si [nele], estando ambos, portanto, fora da cotidianidade e integrados numa propulsão microscópica, coreo-gráfica [palco devém-sismógrafo], transferencial dos sentidos; e

b. o traço ressoante do gesto de dançar não é oriundo da pura manutenção “alegre” ou “fidedigna” dos conceitos contidos no movimento [como se *lá* acontecesse o corpóreo e *aqui* o intelectual], mas produção de **fusões** de ritmos em corpos heterogêneos capazes de ornamentar [suplementar] o espaço e o tempo *como se estes fossem também figuras*, ornamentos.

Ora, vínhamos tratando até então da capacidade do risco, da grafia bruta, alusiva, de ocupar um espaço sem finalidade e sob a crença de que não há vazios de sentido [direção], de manter o movimento de diálogo de uma força sobre uma superfície, mais do que seu enunciado, vivo.

O risco [rabisco] complementa, atenciosamente, o **caminho** de uma “tram-ação” [o início de um contar que tem muitas direções numa só linha de gestos]. Ele denota que há mais a se fazer “diante do que está aí para ser compreendido”.

Não colocando um conteúdo dentro da ação, mas permitindo que a ação deixe suspenso mais do que o necessário para sua troca, esse anonimato gestual que é certa força de implicância pega emprestado do que ele percebe incompleto na figur-ação de uma totalidade tão claramente dialógica, “superiormente” vocal [como uma divinação], e a suplementa sucessivamente de **reverberação** [uma espécie de “*sim, deixe vir, deixe vir MAIS, não reprima o i-lógico...*”], ao ponto em que ela só pode ser, **absurdamente**, um ato de mostrar que nem tudo se vê com os olhos, nem tudo é preciso que seja *clarificado*, visto: algumas projeções, rememorações ou perguntas íntimas põem a necessidade de ouvir, de contemplar, de emudecer, de pisotear, de cair, de “histericizar”, de lançar *algo* ao alto... para ir de frente ao que NÃO SE CALA.

O silêncio de que essas bailarinas tratam não se fará com um indicador proibitivo sobre os lábios, com faixas amordaçando bocas, através de maquiagens ou por meio de trilhas sonoras alegóricas ou indutivas da castração da fala.

É preciso, antes, que todo gesto, série e núcleo da peça carregue [ou entre-carregue [ou entre-carregue-se]] sua própria *interjeição* sobre um “insilenciável”, sobre o que “nos possui para falar por si, tomando-nos como objeto de rito”. Devir-branco. Precisamente

por isso, como trouxemos mais cedo na tese, todo sinônimo e figuração, todo “personagem conceitual” ou alusão, toda forma-universal e mística formuláica do GRITANTE habita o palco: loucura, sonambulismo, extravasar, delírio, insensatez, folia, irracionalidade, onda, des-indentificação, dissipação, latência, desordem, dissonância, possessão, aberrância física, entidade.

Há todo um bojo [léxico-conceitual-formal] que aponta para a imponderabilidade de uma “linguagem civilizada” ou “autopropriedade inteiramente conforme com o interior” *na* mulher como uma parte dos códigos da natureza progressista-harmônica-racional através da ousadia estilístico-dramatúrgica daquela dança em não separar o supostamente irrepresentável ou “sem tempo propício” da voluntariedade da auto-tomada como **assunto da arte**.

Não fica desmentido ou abalado, então, o senso comum, quando este prega o corpo como uma estrutura de amortecimento [recalque] afirmativa, dignatária da sobrevivência, quando é “o real” que fica como excessivo [é dele que vêm os choques] e o “íntimo” como *quase*-inviolável [ou como paradigma da inviolabilidade, isto é, de seus limites]: é tão-somente [caso da peça] que não são necessários truques para farsear a impossível coexistência das coisas como “o são” [**isto é**, como seriam] e das coisas como as concebemos [**isto é**, como jogam conosco]. **Novamente, como na experiência do Demônio de Maxwell, IMPOSSÍVEL [utopos] e HIPOTÉTICO [ludens] se tornam passado de um rito, presente de uma invisibilização e projeção de um tempo onde dissonância encontre lugar em jogos de comunidade, pleito e movimento comum.**

Em outras palavras: não é que haja, entre “ser” e “perceber”, um abismo que multiplica aos bilhões as verdades [como se cada verdade fosse uma *personalidade* bio-subjetiva]. A equação aqui se faz mais diretamente: nem toda desejo de colocação fundamental humana a si e à comunidade de que participa é concernente a uma essência figurativa (“*nem tudo o que digo mostra a incompletude que me compele a me encerrar num dizer, para assim tornar-me útil ou clara*”), nem toda necessidade de ser se dirige por uma colocação *unicamente* identificatória e corporalmente sensatas [“*nem tudo aquilo que quer “falar” de onde eu [corpo] parto tem finalidades conclusivas, razoáveis, lógicas, obedientes*”].

Como pode uma das mais dissipativas, vagalumesecas e abstratas artes do corpo acusar a mais *vital* necessidade de subtrair-se, licenciar-se [de] e até mesmo abolir uma identidade que justifique, confirme, conformize e sintetize todas as razões de seus atos? “O gesto do artista”, concebia novamente Barthes, – ou o artista como gesto – não rompe

a cadeia motivadora dos atos, aquilo que o budista chama o *karma*, [...] mas a confunde, a retoma até não mais encontrar seu sentido” (BARTHES, pg. 146, 1990).

A dança contemporânea, produção menos de “novidades” culturais do que de *estranhamentos* populacionais e filosóficos, menos de subjetivações e mais de *derivações fisicamente contemplativas das forças históricas*, menos sobre “temas” do que sobre *a apropriação de formas, tempos e procedimentos radicais de corpos* (LEPECKI, 2016, pg. 15), poderíamos considerá-la uma contra-dicção? Um modo revoltado do corpo contra a obrigatoriedade de assinalar-se apenas com um dizer próprio e nos “próprios” [corretos] lugares, dizer apropriado ao sujeito que lhe dança e próprio à codificação que lhe torna propícia [isto é, tendo um espaço menos perturbador de representação e para a representação, onde seja permissível dançar]?

Pode essa modalidade do movimento e autopesquisa ser, mais do que uma ruptura dos tempos mercantis em direção ao tempo de outras insurgências e necessidades, uma geografia constante de problemas carnalmente mensuradores [porque sempre passíveis de exposição energia pelas quebras de significação denunciáveis pelo corpo], problemas comunitários?

Colocando essa interrupção espetacular da necessidade de reprimir para ir então dar à voz, colocando como *necessária* a vinda do que não cessa de ser comum e nevrálgico de volta aos corpos vivos que de tais silenciamentos participam, essa dança não faria *renascer* uma gestualidade cujo poderio transferencial, transmissor, brota do que, entre-humanos, é tópica que nunca deixou de se articular: **o que é este ‘NÓS’, este POVO, além do que seus representantes ou instituições possam sentenciar?**

Se ela pode ressoar espaços e tempos em contínuo desvelamento entre o singular o plural, o pessoal e o impessoal dos assuntos inconclusos das comunidades, cada núcleo de nossa peça também pode simular teoremas intempestivos, economias corporais cujas permutas e razões [de estarem no palco] fazem dialogar e identificar muitas das -topias de todas as épocas [*distopias, heterotopias, utopias, atopias, “religiotopias”*], seus espaços estranhos, íntimos, de violência e de exceção, por meio de nada menos que CORPO – ou melhor, o corpo negado *dentro* do corpo.

Sejam excessos, exceções, aberrações ou faltas **de lugar próprio**, a REconcepção de espaços [de rito] à supraentrega do ser ao que lhe des-racionaliza de um tempo produtivo/consumidor [espaço que Bataille chamaria de *pináculo*, *ÁPICE* do não-ser], esses tempos não levantam, no fundo, a possibilidade de que **há um corpo que nos falta**, não num sentido erótico, romântico ou mesmo relacional, mas **um corpo para ter o que**

colocar o que os limites da pele não permitem?, uma espécie de “borda do si-mesmo” que, uma vez transgredida, libere a língua da coisa que não se sabe *de todo* o que é justamente por não saber como **manifestá-la?**

Corpo que não tem função nenhuma, pois não apresenta lugar de reiteração interpretativa nem cumulativa, funcional, no mundo, mas que nesta ausência mesma de “papel” visita a diversidade de todos os lugares ao mesmo tempo?:

Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior? E os drogados também, e os possuídos; os possuídos, cujo corpo torna-se inferno; os estigmatizados, cujo corpo torna-se sofrimento, resgate e salvação, ensanguentado paraíso. Verdadeiramente, enganara-me, há pouco, ao crer que o corpo jamais estivesse em outro lugar, que era aqui irremediável e que se opunha a cada utopia. Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. (FOUCAULT, pg. 14, 2013)

Essa recusa do mundano que vai em direção à corporeidade de um trânsito injustificável senão pelo prazer de abandonar-se, e cujo “alhures” encontrado, no entanto, se faz nesta carne aqui, a desobediente, a encontrada em sua selvageria – que tem esse preceito radical de uma renúncia a ver com um gesto que ambiciona despir-se do “despir-se para dizer”... para por muitas dizer?

É que desnudar, nessa lógica do branco, não é “ir mostrar o invisível”, como se palco fosse exceção à função das coisas cientes ou civilizadas ou reais; desnudar, na vida-do-palco, vida a qual aquelas bailarinas se entregam ininterruptamente de toda escuta *de si mesmas* [todas dançam até hoje, todas mantém contato com Marcelo], desnudar é revelar que os tempos das paixões tidas como impróprias podem participar do visível e do real e do palpável *mesmo não sendo atuais*, SE a manifestação carnal que a empunha [traz à tona] **se assume enquanto LÍNGUA. Idioma, portanto, da força.**

Gesto de trazer a força à forma sísmica no levante de uma silenciosa particularidade corporal *aparentemente* feita consigo mesma, isto é, “como uma louca”. Forma cujo contexto que a figura, sua subtração implícita no ar que a música auxilia a polinizar freneticamente, é precisamente o que a afirma como denúncia. Alarme. Esconder o que se tem **explicitamente**, afinal, é duas vezes mostrar que se possui coisa de valor. E como realizarão, então, essa empreitada de uma língua muda em cima da ausência das ciências [acordos] de significação, essas bailarinas? Por meio de uma peça “sem princípio”, com os pés sobre um tempo que já começou, por gestos que se baseiam na indiscrição das próprias assunções repetidas, testadas, que lhe surgem nas tomadas de espaço como choques no epitélio *do rito*.

A questão é que, como não se parte de um referente individual [não há protagonismos, arcos dramáticos que façam alguma delas variar **internamente**, logo, por uma psicologia cênica], também será circular, rodopiante e espectral, ou seja, impedido de ser finalizado, de **ter finitude**, *aquilo que está sendo demandado para ver*.

Como se a ênfase no silêncio entre elas redobrasse o alarde, o “olhe, *aqui!*”, a suposição de uma existência [de uma coerência] se suplementa do que já pode ter existido [uma vez que, se a carne o sente, sente-o com sua memória]. Um desfolhar de hipóteses da coexistência das mulheres com suas forças de sonho, perda de si ou autoquestionamento, todas estas hipóteses literalmente cosmológicas, nasce de um exagero corporal paradoxalmente silente. Uma cena parcialmente passada [existida, feita reconhecível mas hipotética, ali no gesto], acessória e fruto do repertório que todo espectador carrega, *se une* à coerção de todas as forças que sustentam esta mesma hipótese da situação (cultural? social? sensível? abstrata?) por inteiro que ela veio a ser.

As bailarinas parecem então, o tempo inteiro, nos acordar no meio do escuro, sibilando que façamos silêncio e olhemos mais de perto, para testemunhar um microfuncionamento absurdo em qualquer parte da Noite e que só poderia ter advindo dela, desta “outra hora dos acordados”. Nessa dança rabiscada, sempre meio-finda, meio-apontada, sacodida, possuída, ganhadora de raízes que se logo se desprendem, o corpo se assemelha a um bloco de folhas brancas onde se rasuram palavras, rasgos ou garranchos sobre o que não se sabe [ainda] que será iniciado. “A obra” está a nível náutico... mas sem uma embarcação que a venha aportar... reportando, retorcida, sobre a textura das águas e suas criaturas. A inscrição dessa totalidade do [não] ser na própria geografia de suas origens-sensação, essa inscrição não totalmente anunciada, quer venha de um substantivo solto, ainda sem peso, utiliza-o como teste de pesar, ou ainda de planar; quer surja de uma gestualidade aberrante tornada repetida e sem tempo determinado, fará dela ponto de equilíbrio ou dissonância em relação às outras [bailarinas]; quer parta de um conceito de dispersão óptica para ampliar a força do desejar ver-visto, mobiliza a visão para o excesso de estopins que ela mesma conjuga como forças **para ler** por dentro de suas vísceras.

Um curioso intercâmbio começa a se delinear, sem fim, entre “acontecimentos” [sociais, físicos, íntimos, linguísticos, abstratos, universais], “modos de dizer” [questionar, afirmar, negar, apontar, pesar, excetuar, emudecer] e “tempos de transitar” [recuar, examinar, perceber, passar [por], deixar-se, atravessar, acolher].

Mas dizemos “sem fim” porque a dança parte de um infinito e nele se finaliza, só começando ou cessando pelo *mesmo gesto* de voluntariedade? Não. É antes a obra que, não tendo acabamento, melhor serve para compactuar com os empréstimos de corpo que a tornam diversas obras num espaço de partilha só: o corpo que se carrega.

Um estudo do povoamento no branco gera quantos conceitos sejam plausíveis da parte de quem as vê. Mas quando, dentro do palco, fazer esse visto [a organização das células da peça] é compartilhar também de algumas emoções deixadas ao silenciamento, aquelas bailarinas somam aos pés-ouvido um gesto-alarme decerto deveras complexo, no pouco tempo que ele tem, para mobilizar a amplitude de seus casos. Decepado de contextos ou pré-textos identificáveis, os movimentos naquele palco precisam alardear **sobretudo a fração NÃO-VISÍVEL** do que os pôs a espiralar, como se o banco de onde alguém se levantou há décadas para nunca mais retornar fosse **a desapareição** a que se alude, por impossibilidade de enunciar sobre o que sumiu dos cinco sentidos.

Sociologias rápidas mas inteiras, hipóteses robustas, cenas partilhadas, certezas vividas e fantasmas íntimos [de nosso lado] despontam momentaneamente num clarão provocado por essa dramaturgia do branco [do que não está lá **estando**].

Só que mesmo este “breu” de nossa Comunicação constitui uma lógica. Isto é: “até o absurdo, o insustentável, o indizível, o inconcluso do mundo **está no** mundo”. O palco devém esse resto da matéria [fugitiva, Todo-significante, “*all-signifying*”] que será preciso ir buscar com a consciência de que ela, *enquanto língua despertada*, não vai se alcançar, tendo então [nosso testemunho] de contentar-se com a hiper-produção de tempos vividos.... no mais ínfimo entrevisto.

Poderoso jogo. Tudo isso só acontece, contudo, sob uma condição: a de que no corpo esteja impressa a mesma intransitividade transitória que o leva a continuar inscrevendo o que pré-sente. Em outras palavras: de que ele **seja** força e des-individuação ao mesmo tempo. PREVISÃO e língua-do-futuro.

Logo quando a branquidão supostamente lhe esmagaria a capacidade de experimentar as próprias hipóteses de uma existência solitária, “intelectual”, puramente “abstrata”, essa dança-teorema vivifica na coreografia de vibrações, ecos, sonhos e segredos de tempos e paisagens radicais de disfunção **demasiado corpórea**. Ambiências [estados de perder-se do ser] que, quanto mais se despojam de propósitos claros, mais clareiam a desproporção que é “a outra vida” de todos os gestos que “valem” “para nada”. Como não duram em seus atos herméticos nem desdobram consequências além de sua própria execução [são mais “padeceres a...”, essas maneiras de dançar escrevendo que a

dança tudo pode questionar considera o corpo como um lugar de folhas, *obras que obram por ele* tão múltiplas quanto só passíveis de acesso se consideradas em seus **desprendimentos violentos**.

É no que ele se despede do próprio senso, então, que o corpo mostra o que é mais insubordinavelmente necessário colocar **em paralelo de busca e circulação** frente à sua comunidade e frente às dimensões da existência que lhe exigem linearidade, civilidade, sentido funcional e coerência. Eficácia da comunicação.

Inscriver a partida dos sentidos [físicos, linguísticos] e do sentido [funcional-vital], mote das ações da peça, **em nós**, seria enlaçar uma conectividade com o “todo” com o qual somos com ELAS, despindo-nos da vontade de daquele acontecimento ter uma única conclusão ou centro? “[...] O gesto, [afinal], é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma *atmosfera* (no sentido astronômico do termo).” (BARTHES, pg. 46. 1990)

Aquelas bailarinas parecem questionar o tempo inteiro a que se reduzem nossas capacidades de atestar por nós mesmos quando é impossível, *em sentido estrito*, que haja algo unívoco, linear e duradouro como uma produtividade de sentidos, eficácias e transparências **como único modelo de existência**, e que tal produtividade possa estar limitada, ademais, aos fenômenos de “identificação” e “funcionalidade” **contínuas**, junto a uma estratégia mercadológica da vida.

Que a existência das ciências do corpo esteja restrita à educação física ou à enfermagem, à medicina ou à psicanálise, à fisioterapia ou à biologia, e, ademais, que a possibilidade de reunião com tais movimentos de incoerência, gozo, insensatez, expurgo e repovoamento [com nosso próprio corpo] esteja restrita e fechada, por senso comum, à suposta animalidade ou festividade mais ou menos litúrgica da cultura popular ou à exemplaridade racionalizável das coordenações olímpicas e belas das companhias de dança que ocupam caros palácios de arte, para a dança contemporânea, é puro exercício de coerção, repetição, marginalização e empobrecimento.

Para os bailarinos e bailarinas, pior: é apagamento de uma possibilidade de reclamarem a própria vida pelos tipos distintos de meadas da memória através das quais eles se contam, se legitimam e também se acessam, se questionam, refinam seus ofícios, alcançam outrem com suas propostas de dança. Significa, mais do que aniquilar uma forma de cultura [não só *da* cultura, mas de fazer-se *em* cultura], extinguir essa particular arte de “se testemunhar” [o que é de assunto de todos] que encontra nos movimentos mais voluntários alguma forma de chegar a esse “mais que a si mesmo” por uma *realidade* que

lhes é própria, porque é propriedade carnal, corpo-gráfica, *neles*, de lembrar, permitir indagar e colocar perguntas sobre o que virá.

O estado da dança de que fala a sinopse da Alarma de Silencio, “estado físico de alerta”, e de que se utiliza Paul Valéry para descrever tal arte, “no transe hipnótico, o estado da dança é criado” **torna-se**

o a. sublevante literalmente inter-vibracional, produtor de um *entendimento pelas vísceras*, e pleonasticamente coletivo “de uma linguagem só” [**o porem-se a ouvir juntas**], e

b. o ativo palimpsesto oracular desse desejo que está “por aí” para ser reclamado pelo sonar dos pés-ouvidos.

Vontade de FORÇA de RITO que fala por todos num só “aqui” de muitas paisagens dispersas pelos diversos membros a vibrar, saltar, pousar, posar.

A negação radical da lógica de uma arte “apropriativa” [de qualquer problema já feito metodologia ou obra pela “boca” de um outro] se alcança por essa dobra no DESTINO de onde partem, por onde se indagam que fale, e aonde vão os sujeitos da dança: não há mais bailarino(a) que ali se perpetue no singular, não há mais autoria no sentido estrito do termo [é delas, mas sobretudo que as forças que as retiram de si], portanto não pode haver obra pessoal, nem tampouco “uma única” à levar como interpretação.

Há a montagem de intrincada paisagens de silêncios, decerto, e ela demanda uma *acolhida extrafísica* [de nossa parte, do que acontece ali] para que o testemunho lhe implique o desfile elétrico de ritos que são ecos inconclusos **mas transformados em** júbilos de recepção comunizada, redes de histórias entre mulheres, dúvidas sobre nossas existências frente às delas, perguntas sentidas como éticas antecipatórias sobre um porvir onde tais silenciamentos não se reproduzam. Entre a dança e a filosofia pensada como **crise da coexistência do corpo com as ideias que sustentava**, a proximidade se reafirma. Como no Sócrates ao espelho, as demandas é quem primeiro rabiscam as poses [os acordos de si consigo], as vontades de representação ou de analogia, os lugares às emoções, as mensurações do retorno ao jogo do social, o tempo das existências alheias no si.

Barthes, novamente, também o sabia bem:

No zen (japonês), a esta ruptura brusca (por vezes muito tênue) de nossa lógica causal (simplifico) chamam: um *satori*: por uma circunstância ínfima, irrisória, aberrante, bizarra, o sujeito *desperta* para uma negatividade radical (que já não é uma negação). Considero os “grafismos” de TW pequenos *satoris*: partindo da escritura (campo causal, talvez: escrevemos, dizem, para comunicar), são

como estilhaços inúteis, que nem chegam a ser letras interpretadas, que vêm anular o ser ativo da escritura, a malha de suas motivações, mesmo se estéticas: *a escritura* já não habita nenhum espaço, é totalmente *demais*. Não é neste limite extremo que começa verdadeiramente “a arte”, o “texto”, todo esse “para nada” do homem, sua perversão, seu esforço? (ibidem).

Habitar o “nenhum espaço”. Estar sempre em “outro lugar”. Não articular “nenhuma função”, começar do “nada” e “sobre o nada” – quanto menos a performance das bailarinas na peça parece ter uma especificidade diante da presença ali [razão dos movimentos entre si] ou da exemplaridade de um corpo-tema [coreografia como clareza de uma substância], mais ela especifica a acessibilidade a linhas temporais, energéticas, figurativas, nominativas... para encontrar pelo corpo uma suficiência epistemológica sempre vasta e eficientemente *in-atual* à expressão daquela desobediência [até para si mesmo]. Inatual, aqui tratamos, no mesmo sentido que Giorgio Agamben elenca para caracterizar a contemporaneidade como uma *não* coincidência do indivíduo com seu próprio tempo, sendo capaz no entanto de produzir apreensões sobre ele à medida em que salta anacronicamente entre todos os outros (2010, pgs 58-59).

A crença de que esta dança [curiosamente apelidada de] contemporânea é um fenômeno original ao século XX e que sucedeu à tipificação moderna na ruptura do balé clássico, como enuncia Evelin⁸ (2021), castra-lhe a capacidade de ser reconhecida como “um *pensamento* que atravessa uma *prática* artística, uma *prática* corporal” (ibidem) sujeita às próprias epistemologias, teoremas, e negações, e às próprias linhas de criação, de força e de produção de saber, e mesmo de resposta aos instrumentos de linguagem vigentes às épocas.

O atravessamento desse pensamento particular sobre o corpo torna-o fundo de uma íntima relação com a eletricidade cujo traço de onda, de **inscrição própria do tremor**, carrega, junto de sua ressonância, também o equilíbrio frequencial que lhe faz aumentar a amplitude de “fala”, isto é, a distância daquilo que *nele* já NÃO está imóvel. Nosso corpo de testemunha ganha, DENTRO DE SI, NA CARNE, **dimensões, conceitos, percepções, modos de entendimento que não possuía antes**. A biologia, decerto não literalmente, mas NADA menos intelectual-fisiologicamente, PORQUE o corpo não é só massa de células, mas ciência de si, a biologia é radicalmente desafiada. Por um instante [e de novo, e de novo, pois seus movimentos são canetas de trovoadas em nossa víscera],

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=a4gvlaGJGr8&ab_channel=GeleiaTotalPiau%C3%AD>. Minuto 2 em diante.

nós somos o dançado. A vida de nossa parte se confunde, carnalmente, com o movimento de uma contestação vinda de outro lugar.

Estar no tempo [memória-até-aqui] e ler o tempo [coexistência do visto com a chegada da coisa vista] põem uma heterogeneidade máxima ao que exista de comum **ao comum**, isto é, ao futuro de nós. Quando às bailarinas esta heterogeneidade deixa passar o pensamento **de uma coisa mais que viva, alardeando-se**, uma vez que suas vidas está no encontro com o “início” da conversação [performance]... fica inferido a nós que, junto da dramatização das energias inlibertas do viver, e somente a ela, o corpo devém também fundo branco, cena, acontecimento de experiência.

Palco.

Num único golpe, a espacialidade que nossa carne adquire de fato se percebe *homogênea* às forças de rito e não-silenciamento que ocupam a peça.

A rememoração de um gesto fictício sacado de não se sabe que tempo ou situação, das incógnitas iniciais que demarcam os ensaios ao que se atualiza sempre diferentemente no instante da performance, tem as mesmas propriedades de cognoscibilidade que a branquidão que uma cenografia povoada de existências ritualísticas, a princípio, faz estranhar que *possam* existir, e o mesmo se aplica ao corpo nosso, que devém pesquisador, gestuo-logista [espelho às próprias vontades de gesto, ou melhor, dos gestos impróprios com vontade] e oraculista de si [auscultador do que seus deslocamentos internos lhe reafirmam que vem vindo aí].

“*Que alguém comece a dançar*”, gesto de forçar no existir a dança, ou seja, o *início de sua eletricidade molecular*, fica no mesmo patamar que “*movimenta-SE em nome de algo alguma coisa*”, força impessoal de multidão, na dança, de diversas existências.

A implicação de um conteúdo [levantar da bandeira] posto em transmissão se une ao sujeito que é sua própria co-ação, cuja finalidade é por sua vez tratar de se esvaziar do excesso que aquela “conteudística” imanta. O materializado por aqueles corpos, longe de ser a mensagem, está no fundo de sua desapareição: foi a **elétrica** que o abismo das mensagens [de ter algo para DIZER, isto é, para tratar com palavras] deixou. Captamos o gesto da “risc-ação” [exagero do riscar que se empolga no início de seu traço], da linguagem corporal em seu gerúndio espiralar, **louco**, cada letra que se apaga denunciando a inconsistência do alfabeto que a faz existir singular, e ainda mais especificamente o fundo sobre o qual ainda se insiste em **falar para “consensuar”, para**

produzir acordos sobre concordâncias. Falar para quê?, ou melhor, **sobre [em cima de] quê?**

Ora antes: **entregar-se ao fundo. Ao transe alvo.**

Repetimos: nele estão todos os insatisfeitos começos, todos os lápis com todas as escritas, dicções inacabadas, paralisadas, incertas:

Como sabemos, o que faz o grafite não é, na verdade, nem a inscrição nem sua mensagem, é a parede, o fundo, a mesa; é porque o fundo já tem existência total, enquanto objeto que já viveu, que a escritura, sobre esse fundo, torna-se suplemento enigmático: o que perturba a ordem é o que está *demais*, em demasia, fora de seu lugar; ou ainda: é porque o fundo *não é próprio*, é impróprio ao pensamento (ao contrário da página branca do filósofo), e logo inteiramente próprio a tudo o que resta (a arte, a preguiça, a pulsão, a sensualidade, a ironia, o gosto: tudo o que pode ser preenchido pelo intelecto como catástrofes estéticas). (ibidem, pgs. 151-152)

Sujeito dos desejos ocupados por uma desordem bibliográfica, o *rabisco* desenvolve um método de rastreamento da predicação pulsional [passional] e vibracional [elementar] dos empenhos humanos sem finalidade própria.

A acessibilidade que esse panorama emergencial de ressonâncias deixa implícita como uma paisagem de forças de panoramização do tempo buscando corpos nos permite alcançar pelo menos três elementos da cultura através da dança que contemporaneiza tudo aquilo que ela pode **ar-riscar** do processo de trabalho daquelas bailarinas para tratar. Isto faremos por meio de três analogias ao rabisco “twomblyano”:

- 1) **De onde o traço parte:** é a localização de um “advir” que “se adverte” daquilo que ele quer glosar de uma posição histórica como maquinário de poderes corpo-aderentes; o olhar da bailarina sobre sua colega de palco, como elaboramos, estaria então a nível de rastrear na duração do olhar de mulheres entre si as espécies de lutos, emudecimentos e tragédias por que passam, reconhecendo-se de um modo que as solidariza; dança de solidões, dança de solidarizações;
- 2) **Aonde o traço vai:** denota a direção que o desejo descobre como incômodo nessa hipótese de cena, isto é, aquilo que fica perturbado num corpo que assumimos [nós] enquanto contraditório, porque, abarcando voluntariamente algo nele que lhe inexiste particularmente, ele é, ademais, a frase de uma relação impossível, de uma troca inválida, de uma permuta como que inexistente entre aquelas duas [ou mais] mulheres [ou lembranças ou projeções]. O que a peça acusará o tempo inteiro é uma série de descargas irrealizadas de modos de desejar legitimamente que remontam às forças que

assim os fizeram, forças de excentrização, de violência, de simbolização, de apagamento e de clausura, por exemplo, possibilitando-nos, enquanto leitores, uma ampla cartografia de contra-vozes históricas através do corpo feminino;

- 3) **A impureza que o traço deixa**: trata da pregnância de uma perturbação como sendo a querela em si do processo que a cicatriza, deixando vibrações, marcas, relevos; parte gráfica e excedente da história, íntima, mais coletiva que as teorias *externas e impostas* de coletivização porque referente a um corpo que foge do “si” para alcançar justamente seu apagamento [silenciamento]. Defendemo-lo, esse território rasurado, como “a contração de dois problemas”. Que entre aquelas cinco bailarinas possa haver a sobreposição de dois ou mais hermetismos que remetem a um código que circunda uma insatisfação em aquiescer que não pôde ser de todo satisfeita, isto é, atualizada, a existência desse híbrido “impossível-compartilhado” passa a ser uma câmara de ensaios propriamente corepolítica (LEPECKI, 2012), cúpula do oraculismo das batalhas entre os corpos e as imagens que eles chamam para com eles compor um novo tempo de relações.

O que essa práxis que valoriza a **rasura bruta dos gestos mais inemorríveis** implica à Comunicação Social, já podemos afirmá-lo a mais, é uma relação **sismográfica [preventiva<->encenadora-ritualística]** com certa parte violenta, não-formulada, disforme, “multimídia” [por sem língua ou veículo definido], “protética” [alusiva], indagadora [impertinente], “manifestada” [colossalmente localizada num surto de expressões] da relação do indivíduo minoritário contra as forças históricas que dispõem de seu corpo para canalizá-lo obediências, funcionamentos “frutíferos” e aquiescências.

A aproximação dessa arte do corpo ao chão paisagístico que ela dissipa para recolocar problemas de coexistência considera o caráter *revoltante* dos movimentos propriamente *indignos* que sua “baixa da taxação” contra a norma, sua força de contra-lei, é uma **deformação transmissora** do que *não* pode vir ao olho público. A dança seria, então, a mais “louca” [perturbadora], a mais delirante, a mais *violenta* das metodologias de criação de sensações quando se trata de “cercear” certo território que LUGAR DE RELAÇÃO só o é pelo brotar de uma tensão dissonante entre a. tais corpos consigo mesmos e b. entre eles e tais corpos de assuntos **com** aqueles de sua considerada comunidade.

Essa dança produziria, antes de um “contra-corpo”, *todos os corpos de que é preciso desviar*. Mais uma vez, a criação de um campo se dá, não por sua negativização

ou pela exibição de suas repressões, mas pela apelativa à força física que todos os brancos provocam. O que derrapa na sensatez e na biopolítica do corpo feminino e fá-lo acusatório de uma intolerabilidade *sem lugar ou razão* – é intenção desta tese captar.

Para alcançar essa violência sem campo fixo [porque excludente de todos os campos de heterogeneidade], necessitamos de um terceiro meio, de uma jornada na corporeidade anônima da **sensação**, esse rio criador de espaços a que o corpo que dança fora do tempo e fora de uma dança feita à tradução ainda assim se presta a especificar, pesquisando-se nas infâncias, nas faltas, nas separações, nos exageros das cinturas, cabeças e pisadas, nos sonhos, nas euforias, nos auto-desentendimentos, no que [se] ouvia[m] e que não se esqueceu **em algum lugar do corpo**, no constrangimento, no “barulho”, na *dor*.

No que cada bailarina sente que é próprio às suas perguntas, enfim (porque compõe com os enunciados do que se lembram **se propagando**, se indagando por elas, as sensações).

Debrucemo-nos agora sobre o encontro da folha com a sensação.

2.3. Fantasmática da dimensão

Sustentamos o poder filosófico, indagante, oracular que o *pensamento* dramático coreopolítico detém na criação da dança.

Conceituemos, agora sua estratificação, pois na etimologia imediatamente *prática* da coreografia nasce também uma força de ordenar cuja ambição é o compor **sobre [em cima de] um campo de ideias, tornando-as algo da ordem do lugar.**

Palavra estranha, afinal, esta que concentra ao mesmo tempo uma colocação e aquilo que lhe põe junto – isto é, com o qual ela é junta *disjunta*. Uma coisa só em duas.

O pesquisador, crítico e professor do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York André Lepecki rastreia o primeiro uso impresso da palavra “coreografia” (2010, pg. 14) no início do século XVIII. Em *Coréographie ou l’Art de Décrire la Danse, Par Caractères et signes Démonstratifs*, à época da corte de Luís XIV, Raoul-Auger Feuillet, coreógrafo real, parece acrescer à etimologia grega de “grafia do [transe] circular”⁹ uma distinção funcional de papéis na criação do balé: o coreógrafo era aquele que transcrevia os movimentos concebidos por um mestre-de-dança [figura outra], deslocando à superfície bidimensional das folhas em branco a neutralidade de um chão por onde o espetáculo pudesse *terraplanar*.

Espécie de notação de uma fantasia espacial onde a *inscrita* e o *inscrito* se bailavam sem a oposição da superfície que lhe atrita [metáfora das forças invisibilizadas da dramaturgia, para grafar apogeus espetaculares sobre personagens e espaços “lisos”, “neutros” de idealidade circunstancial], a coreografia surge, como prática, para estabelecer o que cada corpo deve alinhar na participação de uma grande escrita:

Interessa aqui a precedência do desenho diagramático sobre a execução da dança: a presença do corpo dançante toma lugar graças ao plano prévio desenhado na página em branco – precedência do virtual sobre o atual, soberania do virtual sobre o atual, que determina e autoriza a qualidade de presença e os regimes de visibilidade do corpo dançante. [...] no método Feuillet, o dançarino move-se mantendo os lados do livro sempre paralelos às paredes da sala, e as folhas sempre paralelas ao chão. Segurando o livro na horizontal, o dançarino move-se como se o chão se tratasse de uma página. Ainda mais: dado que Feuillet significa, em francês, “folha de papel”, as múltiplas dobraduras desse plano de composição muito particular colocam como chão da dança o nome daquele que funda a dança como transitar codificado de um corpo-hieróglifo movendo-se no espaço branco da folha/chão (ibidem).

Antes do movente, do sonoro, do plástico, antes mesmo do corpo, então: o chão.

Mas não qualquer piso. Ele deve ser uma lâmina de branco, a escolha por um começo tão desimpedido em seu começar e por um alisamento tão evacuador das suas próprias evidências de preceitos – ele existe porque já existiu em desígnio, em desenho – , que a melhor origem à dança passa a ser a ausência de contradições à concepção humana,

⁹ *Khoreía* (dança; dança grega tipicamente circular) + *Gráphein* (escrita). Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/coreografia>>.

O que acontece na peça é seguro... pois “morre” ao crepúsculo do espetáculo, não importa a densidade ou complexidade de suas emoções ou arranjos dramaturgicamente olímpicos.

Figura 34 - *SARABANDE*

O *ballet* fundava no centro do coreográfico um “já-ai” glorioso a cujas linhas de implantação corpórea os bailarinos atendiam por compreensões de papéis políticos, românticos e caricaturais [musicalidade do enredado verticalmente implantada sobre os corpos] encadeados por mitologias de onde eram extraídos os arcos de movimentos humanos que se produziriam, em teoria, “naturalmente”, “mágicos”. Não havia oposição àqueles corpos que, no entanto... não dançavam fora da mais estrita linha arranjada, mas sob a literalidade de contrapontos causais.

O destino traçado na folha duplica, portanto, da dança, a “tumba” ambulante que os bailarinos já foram, representantes de movimentos sociologicamente autojustificados mas demasiado pacíficos [por mais gloriosos ou arriscados que sejam], além de apagados, no fundo, o suficiente para que o encerrar das cortinas ceife de seus corpos as marcas mais próprias e privilegie o desempenho.

Assiste-se ao que há para ser *letradamente* [intelectualmente] homólogo à cartilha dos mitos, “*morfologizadamente*” milimétrico, dentro de um regime de visibilidades espaciais que adestram destinações, posturas, reações, atitudes e posições a serem replicadas, sem interferência na ordem das “psiquês”, e viradas [desaparecidas] logo em seguida.

Concebida em sua inteireza, a dança geométrica performa a aparição e desaparecimento da escritura no espaço. Escrever é, sem dúvidas, um desaparecer que reaparece: cada célula é produzida por uma série de monções subsidiárias que não acedem, elas mesmas, à significação. Mas o sumiço das figuras implícitas na desaparecimento temporária da escritura também partilha de textualidade. Seu voo é parte do processo que é escrever. Assim, esta dança geométrica pode ser pensada como provedora de dois distintos, até mesmo opostos, ainda que independentes, modelos textuais: um fundado no hieróglifo, o outro no *labirinto*; um uma obediência, o outro um escape; um uma discursividade, o outro um delírio¹⁰ (FRANKO, 2015, pg. 25, tradução do autor.)

A criação desse espaço de idealidades labirínticas necessita aperfeiçoar o esquecimento que o faz “coerentemente” direcionado e diferenciado, invisível mas coligado ao mesmo tempo. A proximidade da dança com o desfolhar de uma enciclopédia de progressivos entendimentos estético-causais engendra tanto uma analogia do corpo das bailarinas à pequenas palavras ou sílabas, como vimos, quanto *uma progressão*

¹⁰ Thought of in its entirety, geometrical dance stages the appearance and disappearance of writing in space. Writing, of course, must disappear in order to reappear: each character is produced by a series of subsidiary motions that themselves cannot accede to meaning. But the vanishing of figure implicit in writing's temporary disappearance also partakes of textuality. Flight is part of the writing process. Thus, geometrical dance could be thought to provide two different, even opposed, though interdependent, textual models: one founded on the hieroglyph, the other on the labyrinth; one an obedience, the other an escape; one a discursivity, the other a madness.

energética, desenhada, que remonte ao “significado fechado (daquela espécie de emoção-grande narrativa)”.

Dançar, neste caso cortês, é manter um morfismo espetacular *serpentino* [o caminho é a energia da ação]: ainda que se sincronize e se desdobre de maneiras inimagináveis e seu corpo acuse uma tonificação digna dos “deuses”, o “máximo” a que almeja a *inscritura* pré-arranjada deste corpo narrativo a que a bailarina vai tão-somente se emprestar é a “queda doce”, o “rodopio equilibrado”, o “*jeté* (salto) perfeitamente pousado”.

Em outras palavras: até a grafia da mais extrema das emoções era certo símbolo aéreo de uma trama cuja vivificação seria apenas re-grafada num espaço permissível à exibição de um corpo-de-ballet evidentemente atado às intenções da realeza. O palco do teatro, podemos entendê-lo, pois, como um espaço de des-estriamento: de extração das violências e das proibições que coagem “a história” (ibidem, pg. 15).

Mas, se a. a exemplaridade de um pré-texto [*“é disto que trata a obra”*], aquilo que podemos chamar da visão do autor sobre a folha, recai na mesma gênese pela qual b. uma utopia da superfície textual é comprometida com o vácuo principesco onde ela se permite ser desenhada, isto é, fruto de uma *força de genialidade e invenção* [*“são estes os retratados, os escolhidos”*] que anunciará na planície do “nada”, *algo*, [disto se implica que] uma espécie de reiteração da ideia de psicografia corporal brota antes mesmo da ciência que lhe fundamenta e serializa tal técnica.

O corpo pura e simplesmente devia assumir-se, em cena, a partir da maior proximidade possível com as SENSATÕES da persona que ele havia se escalado para reencenar. Mais do que uma infinidade de princesas-cisnes, pajens, ninfas, sátiros e reis, esse ballet barroco exigia do processo de cada dançarino e dançarina o “desenho” de tônicas corporais que remetessem à evidência de um “modo de ser”. Não à toa personagens clássicos são “acessorizados”, como nomes mediúnicos, por aqueles que os imortalizaram (“a melhor Medéia foi...”; “nunca representaram Carmen como...”; “Nijinski era o mais exímio sátiro do balé...”).

O conceito achatado de coreografia insemna em sua arte a anestesia da dimensão auditiva, partilhável da experiência extrafísica de estar no palco como vivente. O que o passado deixa rolar até a gestualização que vai recair sobre o presente como um agrado da mais refinada execução real (*royal*), da folha ao corpo e do corpo ao esquema, tem a densidade de uma composição finita e segura precisamente porque *aquilo pelo que o corpo dança* [e o que dançará] é prescrito, fechado, pré-parado. Ele está ali para a

participação de um consenso pré-meditado sobre um eco. A composição de engenhosidades não parte da contribuição de tais ou quais bailarinas, mas da figuração que supõe num público específico um tipo de letramento capaz de remontar as razões sígnicas e virtuosas de cada peça, dado o regime de acessibilidade que os inseria ali, como espectadores o tempo inteiro distanciados dos verdadeiros problemas dos corpos dançantes.

Quando o sentir é atravessado por uma pré-leitura dos *sentidos*, o corpo perde seu potencial *expressivo* [não tratamos a expressividade como formação visível de certa conteudística, mas como a possibilidade preliminar de *tomar-se pelo que se sente*]: ele puramente impressiona por “até onde” chegou na escavação aos sentidos daquelas figuras já estilizadas e [ademais] futilmente tomadas como irreais.

Ali, uma pré-história existe como condição do dançado – não no sentido do que antecede as linguagens críticas históricas, mas no da antecendência da textualidade em relação ao que “põe-se a dançar”. Isto é: o espectador destes espetáculos é tratado, direta e inegavelmente, como um culto que adentra aos palácios para entreter-se do que já sabe.

E no que diz respeito aos bailarinos, a eles a voluntariedade do movimento se endivida com a lógica que a justifica *enquanto* dignatária de um senso *a priori* “outro”. Direção, leveza, impulso, comoção, entrada, saída, rolagem, visão [mirada]... a existência do palco e no palco está inteiramente conectada à inquestionabilidade de um fictício jogo de essências temperamentais, tramas e contratos que, já distribuídos, não reconhecem entre si contrastes às sensações. Isto é: o que está exposto é o que está dado, e o que está dado nada mais revela. O que é reconhecível pelo corpo é o que corpo reconhece, êxtase de prescrições que não encontram divergências.

Como se a dança fosse a dissimulação de um efeito de lugar [um experimento químico, molecular, interiorizado *sempre* numa caixa ou recipiente] contido num globo de neve, o que esse suprarrealismo exclui do “real” de que ele diz estar fora por consolidação e funcionalismo [não-ficção] coincidentemente põe neste mesmo real [que a dança instaura] uma incapacidade de se liquefazer, “transbordar” a própria onírica.

Em outras palavras: a coerência é vivida no impossível que uma idealidade circunstancial produz. O ideal só é ideal porque **condições de concatenação não-atritantes** assim o criaram, assim o mantém. Entre dançarino e espectador um pacto de não-atravesamento se delineia fora “da cena”, a história que os percorre devindo uma “coisa contada sempre de lá” – fator de onde resultam dois modelos de limpeza.

O primeiro limpa do palco o “*erro*” do chão, tornando a territorialidade de sua concepção [de mundo, de corpo] um deslizar limpo, sem fricções nem opositores nem desvios; fá-lo superfície sem contrastes de acolhida, isto é, toma a noção de história sob a assinatura de uma pena que legisla sempre de fora, por supra-indivíduos.

O segundo modelo expurga do “*real*”, para fazer do teatro cúpula de desarranjos [labirintos] permissíveis, tudo o que não é asseguradamente lógico *no* perímetro de suas ações, ou seja: o desobediente, o intolerável, o duvidoso, o excessivo, o preguiçoso, o improdutivo, o travado, o não-polido, o desagradável, o difuso, o inexpressivo, o inútil, o constrangedor, o disforme...

O corpo é educado a se assinar como impassivo, tendo ao mesmo tempo de se compadecer [de se entreter] com uma distância enunciativa para ali se preservar enquanto [só] leitor.

Até o modernismo, que lhe inaugura outras intenções, mecanismos e inquietações no início do século XX, pode-se dizer que aquilo que a dança tomava como *essência*, ou como centralidade, era a reprodução monumentalizante, pelo corpo, dos “grandes temas literários”, dos *assuntos* que pudessem ser elevados à ressignificação de suas eternidades fechadas. Sob o custo de uma degradação corporal que a performatividade muscular eventualmente [e logo, cedo] não conceberia mais sustentar, bailarinos e bailarinas duplicavam angústias de *abstrações* de outrem, cedendo corpos a composições que não variavam a não ser nas assinaturas de mestres diferenciados ou sob maiores ou menores números de dançarinos. Literalmente, padeciam do sistema que os ia enterrar.

A “emoção” se originava de respostas prontas.

Morria sem incômodo ou licenças.

Não é, em absoluto, o que acontece em *Alarma de Silencio*, ainda que, em princípio, ela seja dançada *justamente* sobre um tecido branco.

Figura 35 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Tamara Cubas, Natalia

Buqueño



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Ao quadragésimo minuto da performance (FIG. 35), em lentíssimo movimento rolando do fim à borda do palco sob trilha sonora agora explicitamente náutica [ou seriam gases numa paisagem úmida ancestral?, ou uma indústria em submersão?, ou o compassar resfolegante de uma locomotiva subaquática?], enfileiradas, sempre lançando as pernas ao alto [sem preocupação retilínea ou síncrona] quando suas costas roçam o chão (FIG. 36), sempre apoiando-se como esfinges com os cotovelos ao chão quando suas barrigas o atritam, essa **travessia que as coloca**

- a. **de um gesto de flutuação [tornando o solo “ar”, matéria suspensa] executado desafiando as leis da dimensão A**
- b. **um gesto de contemplação firme e profundo [a esfinge é felina mas seca]** executado como se debaixo delas houvesse TAMBÉM um terreno abstrato de deposição das “patas”

arranca de uma vez por todas a possibilidade de que aquela reta branca de onde elas se sustentam seja SÓLIDA, ou seja: nem imóvel, nem sempre [d]a mesma matéria, nem [um algo] ‘aqui’. Devir-palimpsesto estranhamente não-horizontal/vertical.

Figura 36 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Tamara Cubas, Natalia Buqueño



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Abraçando a noção anímica de uma linguagem [própria] às ondas para desenvolver nos pés poderoso magnetismo **premonitório**, a peça terá como “solo” uma outra forma de atualizar aquilo que para ela só pode partir como assunto e, logo, transferência conosco, se SE partir num problema da coexistência temporal de dois períodos radicalmente longínquos entre si, num conjunto de sensações relacionais que fomentam situações estratificadas de violências, dilemas e silenciamentos ecoados por esses antigos (contra-)ritos [de contestação].

Tais planos/estratificações, como aponta Lepecki no mesmo fluxo teórico sobre as coreografias de Feuillet, quando aplicados a uma dança de modos teatrais, isto é, de dispositivos cênicos pesquisados e elaborados pelos corpos das bailarinas (e não mais pré-narrativos), “são: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito” (ibidem, pg. 13), cada um deles sendo também elemento de outros dos planos neste grande metacampo dançado.

Em se tratando do **branco** como estrato mais explícito e superficial [junto do alarde de silenciamento que lhe intitula, isto é, do “branco” que ele não é nem abriga], que ele apareça justamente por aquilo que deixa *incontido*, que “nasça” impossibilitando “que não haja nada” de *lógico* ali, pois o corpo voluntária e ordenadamente aderiu àquelas *loucas* lógicas, a noção de **inapagabilidade dos territórios de pleito** se mostra seu primeiro gesto de fúria. Uma força de invocação perdura “no ar” e, como a energia não morre nem se dissipa, somente se resguarda, adormece... para não imitar os antigos gritos

de antigas mulheres, aquelas bailarinas fingem que não há voz em cada milissegundo da peça, que aqueles movimentos não carregam populações de silenciadas. Vestem-se da cor mais passível de rememorar à neutralização dos sujeitos presos numa espécie de laboratório ou ala hospitalar experimental... para desafiar [às claras, literalmente] nosso senso comum sobre as razões de união humanas.

Cor dócil. Cor de apontar para começar **mas que é ela** quem lança setas indóceis para tratar de desuniões.

“Deve haver então um lugar onde a ritualística [o pôr-se-à-escuta e circulação energética] desses movimentos excessivos faça comunidade”, pensamos.

Ao invés de excluir os traços pulsantes, “inadestráveis, brutos, sem lugar da **história dos corpos** para dar vazão às idealidades de ações e circunstâncias fictícias ou releituras temáticas, a dramaturgia faz deste branco, de sua “pureza essencial no mergulho da percepção”, uma licença para que o dançado seja, entre todos os tempos, precisamente o das paixões e inconformismos e excessos de incomunicabilidade que não deixaram de se mover. O tempo da escuta de si **por si**. Aquele que tempera os não-mortos [balanceia] frente ao que poderá ser dos corpos que seguem.

A arte da dança é colocada à altura de um coletivo, dramaturgicamente e **FÍSICO desacordo** com a violência que está [na verdade] na impossibilidade de um pacífico sem dissonâncias, sem que retribuam os corpos com seus movimentos mais íntimos de indagação frente ao todo que com ele “acorda” a divisão do real e dos meios corporais de comunicá-lo.

Ofício dos pés transportados por ouvidos indigentes, ela recusa que exista repouso ou descanso ao “que se tem a dizer sobre as coisas que **ainda** acontecem” [fantasmática viva, folheada, tinta manchando as páginas além] e devolve àquelas que lhe atuam um insólito poder de sublevação sem sujeito **mas com muitas forças de sujeição**: se é o nunca-calado que dançará em nós, a organização deste fenômeno *já* **despido** deve ser também o que nos com-põe:

Singularidade pré-individual, como diria Deleuze. A tendência para a despersonalização atravessa todos os planos da individuação: o estatuto social, a psicologia, as múltiplas figuras e funções de subjetivação que o indivíduo é levado a assumir em sociedade. Ao dançar, ele despoja-se pouco a pouco de todas essas peles e torna-se um corpo nu. [...] Em direção à construção da singularidade *nua* [...], como se chega aí? Devindo (através dos devires-outros).

No processo artístico, o devir é quase sempre um devir-outro. Este “outro” nada tem de sujeito, embora possa tomar a máscara de um “outro” sujeito psicossocial (é assim que o devir no teatro tende a incarnar-se um “personagem”; é assim que o devir-outro de Pessoa prolifera em ficções de sujeitos bem situados socialmente). O “outro” do devir-outro na dança reduz-

se a uma transformação de energia que marca uma certa descontinuidade (GIL, 2001, pg. 205).

Como a performance se desagua no Silêncio, plano de figurações de certas inquietudes não-arquiváveis, e faz dele a força motriz dos devires... como ainda nos ensaios não havia mote a partir de onde começar a hierarquização dos termos [dos “sobres”] nem fratura de movimento ou apogeu mais relevante que o outro... como não se reúnem princípios de finalidade entre os núcleos e passagens da peça, formando uma história atribuível “a...” ou que faça variar tal trama, para que instituamos em algum lugar da dança a obra ou o significado; como não há tempo qualquer da performance, enfim, desde sua concepção às suas re-encenações mundo afora, que contemple qualquer modo de fixá-las num conjunto identificável além do fato de que elas se organizarão ali mais ou menos sob “as mesmas sequências” quando dançarem aquele experimento de novo – o extravasamento deste branco diz que sua teórica “superfície ideal”, sua forma de lidar com a composição enquanto o arranjar de **alguma forma de história/narrativa** não supõe que haja algo a cujo *surgimento* vibratório – de uma expressão **de uma onda** particular a de cada uma delas – se OPOR.

Como elas são literalmente **todo-ouvidos** [desnudamento], seus movimentos não podem ser senão **auditivos**, geograficamente [dispersos e] acolhedores. Algo como penetrar numa mata fechada mas não rasgar suas folhagens com facões. Antes, deixar que as folhas venham enroscar. Que a floresta seja **a coisa movente em direção** ao buscador.

Cada gesto deve, então, devir-estrondo sem nada fechar, devir-batuque [trovoada ao chão] tão-somente para abrir um campo de locuções ondulatórias que desenharão suas interjeições se propagando em cima de cada espaço novo tomado, como se a dança fosse povoamento apalpando zonas seguras de tomar corpo e extensão.

É a. a ausência de previalidade [significação] engenhosa b. naquilo que se faz prioritariamente emergente [nascente] que fica desnudada por esses movimentos “imperfeitos”, sem preocupação esteticamente “bela” ou harmoniosa. Ruidoso, caindo em *informes*, o gesto causa ruídos paralelos à trilha já tão “chiada”, estrondosa. O que aquelas bailarinas carregam é uma dúvida feita espaço, ou ainda uma pergunta profunda que toma território vibracional. A existência desse branco rugoso como aparelho de dispersões/transmissões [como um vídeo projetor] está então em sua capacidade de liberar [fazer tremerem] golpes de dentro para fora, espécie de máquina hipnótica que puxa a continuidade do discurso do transe a cada badalada anunciadora de um mergulho cada

vez mais vertical na coisa projetada DENTRO, cinematografia realizada pelos órgãos em redesenho comunicativo.

A existência da dança, por sua vez, estará localizada na optativa de que, quando começou, os chamados de movimentos mais antigos [os pesquisados] já tenham também começado, e nada menos o “ar” onde se captam os ritos desaparecidos.

Este branco, então, branco no sentido da neutralidade abolida do palco como lugar onde já começaram muito tempo atrás as violências, devém metáfora direta de nosso mergulho nas próprias lembranças e pensamentos microfísicos. Simultâneo ao primeiro feixe de luz da peça [quem sabe simultâneo ao barulho dos pés delas, ao entrarem], nossa alfabetização sobre as acolhidas dos tempos mais inóspitos, onde também desaparecemos para na intimidade ritualizar *audição mais profunda*, começam.

O limite das ofertas transferenciais daqueles movimentos, portanto, não sendo jamais medido pela modulação espetacular de uma performatividade [a qual estaríamos restritos ao “surpreender” e “entender”], mas pelas temporalidades tão divergentes a que elas puderam estar entregues a cada gesto que formava emoção intrincada demais para jamais ter sido verbalizada, a cada memória que formava uma espécie de atmosfera, a cada “visão” que desenhava o desdobrar de uma cena tocante ao plural... como é possível, nesse caldeirão de imagens insubordinadas, brutas-pulsantes, [só] meio-formuladas, erigir o percurso que vai de um “não saber como se comunicarem para ahar assuntos em comum à dança” e chega nesses 60 minutos de liberdades premonitórias, oníricas? Como sair do ABISMO que é ter uma outra [e mais três] diante de si e não ser motivada pelos discursos ou abordagens comuns, que reiteram o que já conhecem e sabem umas das outras [enquanto companhia]... e chegar a um rito povoado de silenciamentos gritantes sobre os corpos das mulheres?

A duplicação de uma aparência da neutralidade – seus rostos não variam, *nunca* há uma fonte única há força de devir-onda que as movimenta – sobre um pensamento sobre a vibração das paixões perdidas ao longo da história de seus corpos, pensamento que esteja sempre em bandeira branca de **rendição auditiva**, tão-somente lhe duplica o poder de *fala, de ressoar vozes ante-passadas*, por esse “problema” que tem natureza filosófica e sociológica ao mesmo tempo: **o gesto de exibição de algo que ainda não se conhece sobre si, em si, é também o percurso da sua força de expressar esse “tantas coisas e mais que eu” que a garganta se estrangula por não conseguir expressar.**

Ao mesmo tempo a. JOGO DE ÊNFASE CONTEXTUAL [permitir-se ser possuído] e b. MAPA METONÍMICO DO ACONTECIMENTO [a louca tarefa de

empacotar uma difícil expressão numa mímica], o gesto conquista um estatuto de produtor de sofisticados CAMINHOS ENERGÉTICOS, TEMPORAIS, GEOGRÁFICOS E CONCEITUAIS que, cênicos em natureza fantasmático-gráfica, ampliam junto disto a indagação que os fez tão brutos, imediatos **mas** complexos.

Se dançar fá-los associados por tarefa de rolamento e decifração, estes caminhos logo viram, não o encadear de uma trama, mas a TRANSMISSÃO DE DIVERSAS INTIMIDADES QUE SÃO CHARADAS SOCIOGRÁFICAS.

Ondulatória de autoindagações que vão se derramando sobre o corpo e nele ganhando elasticidade, essa lógica de uma mensuração [da recepção] em estado de tato-alerta, ao mesmo tempo em que consegue dissipar ouvidos por toda a pele [criar a potência da sensação violenta], consegue também esvaziá-las por completo de uma subjetivação, resumindo-as ao silêncio sismográfico, isto é, ao circular rigoroso dos gestos que mais as desnudam.

O branco [estarem “em branco”, *superficialmente* ausentes de si mesmas] é comprado como foco de aderência para continuar a batalha com as mais cruas audições, que, para não perderem, dada a brevidade da emergência entre-ouvida, faz preciso contemplarem-se o mais fundo possível, delongando-se ou acelerando as próprias mecânicas [porque agitar, afinal, condiciona a lembrar... ou a esquecer]. Porque mais imediatistas e insanos, por mais vagos e impensados e bruscos que pareçam, esses gestos bandeiras-brancas serão registrados no articular da performance **como** a. as ondas de sensação da coisa que não precisa mais ficar silenciada, b. golpes de ressonância do inacabado *deixando-o geografar sua fúria*, c. manifestos de reserva à não-significação, d. pensamentos em nome de mais de um desejo, e. destemperanças dos sentimentos [tidos como os mais] próprios, f. opacidades de lembranças vitais, g. inalcançabilidades sobre si mesmas...

Uma intrincada dança das forças que excedem os limites da comunicação e a comunicação como limite toma aquilo que precisou ser “engolido” [não-vivido], e que só nasceu à medida da imprecisão *de onde* foi forçado a surgir. É de algum tempo, de algum espaço, de alguém?, o que acontece ali? – sucessivas gestações parecem teorizar, ainda que saibamos que elas não falam de nada perto de nós.

É nesta qualidade do ‘branco’ enquanto **força de excesso, de jorro, de início dos movimentos FUNDAMENTAIS [não-negociáveis]** que ela almeja chegar: onde o preceito de um *grau zero* da criação de perguntas para si mesma [para a dança que ela quer que seja legitimamente ‘sua’] dê de cara com os **acontecimentos** que, *nunca tendo*

ganhado vida na vida, foram resgatados pela interceptação que gera sua qualidade de necessidade: “isto esteve sempre aqui?, é capaz de me fraturar mesmo depois de tanto tempo?”.

A presença imperceptível de uma permanência hermética em seu corpo, ao se chocar, na bailarina, com a urgência e surpresa de tê-la atualizado ali, engendra um tempo especial onde, certo advento não tendo acontecido, seu advir lhe acusa que “aconteceu nas imediações deste gesto empunhado”.

Uma forma de *–topos* é ligada ao vestígio corporal que a viabiliza. É como se os gestos da dança proliferassem as *mais legítimas indagações sobre modos de coexistência territoriais*, pois conjugam, *compõem* hipóteses de tempos múltiplos em cima de *presenças partilháveis, fisicamente circuladas no acontecimento autodidata da performance, que é sua maneira de mover os “duvidandos”*.

Mas como tais realidades mosaicas não são *atuais* nem estas forças exatamente *visíveis*, o paradoxo criado no silêncio de uma violência [o fato de que se tratam de memórias inexprimíveis para elas, de fato] é o de que a convergência de contrastantes estratifique, “sem abrir a boca para confirmá-lo”, o mais perturbador manifesto sobre o desequilíbrio de poderes de enunciar que assola certos corpos. Não esqueçamos: **Alarme de um vestigial, multifacetado, “cientificizado”, monstruoso SILÊNCIO.**

Assim também o buscava Pina:

Nunca criei uma peça por conta da violência. Sempre o fiz pela oposição. Eu estava ali para sofrer com a pessoa. Nós sofremos com uma pessoa para entender como ela se sente, ou como deve se sentir; por isso há violência. Mas ela não é o propósito. É o oposto. [...] De onde certos sentimentos vêm? Por que tem de ser assim? Do que este homem ou esta mulher sentem falta? O que aconteceu? Por que a sensação vem tão forte? (BAUSCH, 2017).

E como aquilo que esta dança vai buscar, sua matéria e meio, precisa ser encontrado *pelo* corpo do mesmo modo que o corpo é a o único meio *no qual* a coisa buscada se materializará, nestas mesmas carnes e ideias de movimento deve se encarnar o sonho vivo (FIG. 37). A rebelião das ondas internas de contrariedade. O apalpar-se enquanto paisagem, a captação de um futuro enquanto criação de visitas da coisa divinatória. A doçura felina de um rolamento pelos tempos de emancipação. O banho de flores imaginando-as por dentro.

Figura 37 – Florencia Martinelli



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

O que um desconforto-pergunta dispersa o subjetivo para dar lugar à elementaridade [os modos, as cores, as intensidades, os movimentos, as paixões] do acontecimento, o lugar-sem-centro que é seu devir-história na tela do corpo se dissolve, propriamente, em *sísmicas*. Arrastões não-elaborados, *unrendered*, imagens-como-elas-surgem na formalidade do impulso que as torna emergencialmente recém-chegadas.

Por que trabalhar com materiais tão duros? Porque é do corpo para si mesmo que ainda não foram lançadas perguntas; isto é: ele ainda não foi tomado, como na dança, como dirigência das autoindagações a ele co-moventes à revisão de sua integralidade comunal e à daquela que lhe coloca o território dos movimentos e imagens **excessivas**.

Quando se despem dele as prevalências elementares das ciências que o tomam por *objeto* de recomposição psicossocial, nichamento, docilidade e reprodutibilidade – a medicina, a computação algorítmica, a jurisprudência, a publicidade, a psicologia –, o que dele sobra [para tomar seu lugar de corpo]?

Que a dança contemporânea tenha uma predileção pelo sofrimento não passa, evidentemente, pela simples associação do sofrível ao “que não se deseja ver visto”, nem do incompreensível ao “que não vale a pena tentar entender”. É por uma produção das sensações da in-concordância entre estar-no-tempo, autonomizar suas formas de pensamento, encontrar outra razão de dispêndio que não a performance mercadológica, questionar sobre partilha mundana com seus semelhantes e dessemelhantes... que uma nódoa simultaneamente territorial e política se re-performa, hipótese do ver o outro em

mim, tendo-se performado ali pela primeira vez ali, magia antropológica de travessia e sismografia.

O sofrimento, na realidade, é *a própria dança ininterrupta das matérias inconclusas*, ele é o movimento de uma composição que oscila entre a encarnação e a espontaneidade [questão geográfico-estética] de uma dúvida que povoa sem fim. Mais vividamente mediúnica e oracular do que traduzível, unívoca, fictícia, essa performance parece perguntar de quem são, a quem *tantos* pertencem e que tantas *coisas* [humanas ou inumanas dialoga] todas estas sensações que fazem revirar o olhar.

A forma pela qual tais ondulações-dúvida tomando corpo e espaço pedem licença para tomar assumir ritmo, *dança*, isto é, deformação e terraplanagem, é em si uma série de pensamentos sobre a “imparabilidade” da composição do presente quando há muitos tempos em jogo com ele, e mesmo quando não é mais o “visível” que acusa o que está explícito nessas inconsistências corp’históricas.

É com esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material passa no composto, mas sempre de maneira a situar-se sobre um plano de composição propriamente estético. [...] em função dos problemas de composição estética que concernem aos compostos de sensações e ao plano com o qual eles se relacionam necessariamente com seus materiais. *Toda sensação é uma pergunta, mesmo se apenas o silêncio responde a ela.* (VALÉRY in BARDET, pg. 156, 2014).

Levemos, então, a optativa de Valéry à diante: e se a resposta da sensação que buscam as bailarinas de Alarma de Silencio advir de uma pergunta cujo resultado da caça desdobrou territórios corporais de alardeado silenciamento, isto é, uma forma de questionabilidade duas vezes forte, porque sem objeto preciso por onde se começa a duvidar, uma maneira, enfim, do desconforto se questionar **COMO CORPO** acima de tudo?

Esse esvoaçar dos gestos numa descentralização do epicentro da força primordial que os ritualiza rigorosa mas dissonantemente uns em relação aos outros, essa perda enfática da razão conectiva que acaba por reconfigurar as disposições dos poderes [ao acontecimento ali em questão], tornando-as móveis... essas danças de olhos mais concentrados em deixarem-se ser dançados *para fugir da razão própria*; tampouco querendo se permitir decifráveis [mas antes encarnadas acolá, *aqui*]... esse hermetismo de puras indicialidades e hieroglíficos certos desejos, tão excessivos que são “ensimesmados” na contraditoriedade da própria onda que os divaga – todos esses lençóis de sensações, as bailarinas os doam integral eletricidade e liquefação, ao ponto em que “*o que está (se) fazendo*”, o acontecimento que pede palco, *é nada menos*

que a NOSSA recolocação num tempo de devires-mulher. Todo possível acontecimento, em nós, que nossos órgãos se readaptem para “entender” [ao menos ao máximo possível] os ritos de sobrevivência de uma mulher.

E uma vez que a parte desejante [caçadora] desse novelo das mais fundamentas e energéticas sensações está ali duplicada, a única assunção a ser feita é a de que há desejos sem corpo e cuja forma de transmissão advindo por elas [médiuns], não tendo corpo próprio, nem muito menos propriamente humano, uma vez que é força bruta, demonstra no entanto densidade intermediária [**é ela quem garante que sejamos *atravessados pela peça como condição única de ser assistida***]; ou seja: potência analógica **em nós** que a aproxime o mais radicalmente possível de nossa memória-músculo. Onde está essa densidade intermediária?

O que melhor reproduziria uma questão de composições corporais sem razão, serializadas e rabiscadas *no vago*, sobre uma segunda, de sensibilidades pairantes entre tempos de “meios-desejos”?

É o que Lepecki chama de “plano do fantasma” (ibidem, pg. 15), isto é, todos aqueles fins da história que ainda não cessaram de se finalizar [uma vez que lhes faltou a oportunidade de apaziguamento, de acabamento dialogado, de horizontalmente mediadas transições]:

Esses fins ainda sem término (o fim da escravidão que não terminou com o escravagismo; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo, a morte de um ente querido que não apaga sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada) prolongam a matéria da história para uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma) que faz o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente [...] No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus algozes brotam do chão emperrando nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou, então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém *atenta e cuidadosamente* (ibidem).

Que são fantasmas? Ou melhor: o que da fantasmática dos corpos ou dos acontecimentos históricos nos interessa?

Ele [se] consistem em impressões vestigiais? Matérias entre-matéria?

Problemas de ordem irresolúvel que se apresentam a seus campos [íntimo, social, espacial, racial, conjugal, familiar] a partir de uma ruptura com a finitude material e com a cronológica retilínea dos tais progressos humanos?

O fantasma parece, sempre, acender a pergunta: “*o que está, o que existe, o que habita, sem podê-lo, aqui?*”.

Ele é antes de tudo, sem dúvidas, uma questão da co-presença a. dos ritos da inconclusão-acontecimento com b. o vazio de um espaço de reencenação [ou “descarrego”]. Mas é também inquestionável que ele posa, junto a este “*como pode isto que não é daqui estar aqui?*”, a pergunta imediata de uma *transação*: “*até onde se estende a vontade dessa parte ‘inemorável’, posto que ela quer algo deste aqui?*”.

A fantasmática a que acede a dança contemporânea não ambiciona exatamente descobrir a sentença de uma acusação.

“Vejam como não morreu” – isto não é o que busca seu dizer. Mas, antes: “por que essas descargas energéticas na forma de mulheres-população sem lugar nem corpo retornam?”.

Por que o desejo do tempo que a elas não foi permitido acessar age como um fantasma?

O fantasma é, eventualmente, afinal, sempre mais-que-ele-mesmo [sempre mais que a sua vontade o interponha aqui]. A intolerabilidade que ele comporta também está, fora do fato de que ele traz o plano não-morto, na pregnância do que retorna em sua microfísica quando os problemas de semelhantes [mulheres] tiveram de se abrir a outros tempos para cogitar o que seria/será de suas danças.

O tempo das questões-comunidade que reaquece a não-mudez de certos sofrimentos é, a cada atualização, um dos diversos vaga-lumes desse prolífico mapa de todas as extensões, linhas e movimentos não-coerentes, não-domesticados das *sensações e desejos sem vingança*, aqueles que não se assinam por indivíduos ou coletividades e só ressurgem surgindo pela primeira vez, no arroubo de uma **comunidade** num rito comum de destinações do corpo, das perguntas do corpo..

Sensações-dúvida, circulares captações cuja função é ressoar de volta seus próprios entre-tensionamentos, seus movimentos de despessoalização, território, ambiência, partida, luto, vontade. Gostaríamos de tratar essa densidade intermediária como um oraculismo, mais do que como uma simples fantasmática [passado], cujo porvir vislumbrado sob o arregaçar das mangas dos gestos seja a ressurreição-criação do traço “aonde” se dirigem tais perguntas, como se o movimentar daquelas motivações desobedientes e inquietas pudesse desvelar o desejo infinito, e não pontual, das reparações pelas quais uma lógica comunal se pesquisa e se ambiciona justamente para encontrar outros tempos de escuta à vida comum *dentro, repetimos*, da dissonância.

A proximidade das teorias das composições da dança com esse plano maior de inscrições de corpos que possam desejar algo radicalmente desarticulado de um “si

mesmo”, como na aplicabilidade do conceito do caderno branco de Marcelo Evelin em *Alarma de Silencio* [chegando, como tratamos até aqui, a um estudo sonoro-físico, vibracional, de voluntariedades autoargumentativas, pertinentes às contenstações alusivas que elas provocam] trata de uma incapacidade “essencial” de subjugar, em totalidade, um corpo, por mais que se tenham depositado nele monstruosidades vocalmente aberrantes, indignas do autocontrole sem a legislação dos próprios cartunistas do monstruoso.

O que a dança parece fazer é colocar sua “indomabilidade”, sua real violência como que pré-linguística em **geografia extensa: corpo-paisagem, corpo-descarrego de imagens brutas**. Não se trata de um tema bem executado: antes, da ressurreição das mais poderosas discordâncias, projeções ou acontecimentos [familiares?, fraternais?, amorosos?, públicos?, íntimos?] de dissolução.

Dito de outra maneira: se as imagens-onda que o excedem o excedem [deslocam] também de si para o tal si-próprio [daí a sensação ininterrupta de que elas estão em transe], não é que elas seja interminavelmente coisas-outras, inalcançáveis de fato ao corpo, mas que ele precise de um regime de alteridade pela Física ondulatória para encontrar uma força de imagem que sequer pertence àquele corpo que participa do exercício de autopesquisa.

Paisagismo desejanste **do** desejo, o que acontece no dançado é um literal excedente, um expurgo, um deixar-se ir até cada gesto desbloqueie uma presença e cada nota musical textualize [ordene as recepções] o hermético rito.

O gesto de uma parada, por exemplo, passa a ser, dentro de nós, o fenômeno orgânico do acontecimento “daquilo” “*que se deixa retroceder para não continuar fazendo*”. Em quantas situações humanas, e particularmente de/entre mulheres, a virtude da interrupção foi gesto de salvaguarda contra uma balbúrdia, desordem maior? O **mistério do rito** se transfere à [nossa] carne para encontrar cessações [ou transbordamentos] diante da existência delas. O repertório da testemunha assume um devir-mulher para **se** situar na “invisibilidade” desses tempos que nunca teve a chance de ver.

Que uma das bailarinas, parada, em pé, repentinamente projete os pulsos à frente e lance a cabeça à trás, arquitetando uma espécie de oferenda estatuesca, tão fixa quanto bruscamente desfeita e rearranjada, torna-se um ‘livro’ de situações em que “*AQUILO que se mais ofereceu foi também o que não se pôde visualizar sendo entregue*”. Doação e abjeção, ou ainda excesso de entrega e desgosto sobre o destacamento se unem no mesmo ato, “como se” acontecimentos relacionais deixassem cosmologias de

contrariedades brotarem pelos braços. Quebra-cabeças corporais, filosóficos, sociológicos, de certa maneira poéticos [uma forma de entregar-se ao que fratura as lógicas e acordos, enfim] se desalojam da *familiaridade* outrora pertencente à síntese de seus gestos em comum – pois todas se dissolvem pela mesma psicodelia ordenada – e geram modelos de individuações cujas violências que lhes alternam a forma são também as que lhe *respondem as perguntas só podem tomar corpo ali*. A imortalidade de tais imagens fundamentais encanta, com efeito magias.

Que as notas dissonantes da dança que se produz em Alarma de Silencio tenham abandonado a lógica dos movimentos espetaculares em prol de uma crueza gestual-conceitual que encontra, ora nos movimentos mais universais [cair, alcançar, olhar, espreguiçar, dar-se à frente, fazer curvas, dar-se à escuta], ora nos mais abstratos [brigar com o céu, deitada, lançando os pés acima; colocar um cone à altura da axila; recolher e misturar invisíveis objetos do chão; torcer os braços em direções contrárias, observando-os como uma examinadora ambulante de excessos], toda essa desordem dramática que faz delas peculiarmente ordenadas... é de fato de espantar que se produzam assertivas e sensações pungentes por uma estratégia transferencial tão pautada na *disformia* das universalidades de significação dos gestos.

É que o equilíbrio programático da peça é distinto da expectativa de uma caoticidade sem *pulsão* de arranjo prévia mas que encontre suas maneiras de musicar. Não se trata de promover liberdades no meio de planos fixos de movimento. Não se trata exata e tão-somente de coreografar, tampouco, aqui [no sentido de **dar união** aos núcleos de movimentos], mas de decidir quais pesquisas gestuais daquelas bailarinas consigo mesmas melhor reverberam conjuntamente, e em separado, num grande plano composto dos alardes que o silêncio pode retribuir quando vibrando no que ele silencia para salientar.

Essa dança, afinal, traz à espacialização [do modo mais transmissor, sônico possível] os urros elétricos do que não teve lugar.

A bailarina, grande figura conceitual da filosofia, se leva essas finalidades de cartografias energéticas *a sério*, tornando seu ofício depositório de excessos cujo espelhamento promove indagações particularmente político-espaciais, fica duas vezes à frente quando o assunto é a inescotabilidade das crises de pensamento da história, um tópico sempre comunal, pois parte [cinde] o indivíduo do balanço funcional-lógico que é o acúmulo de seus gestos frente à sua comunidade. A contemplação ganha qualidades econômicas quanto o assunto é justamente o início do que POSSA haver entre nós dois, e ainda mais quando o outro lado da interlocução está dentro de “mim”, à maneira de uma

fúria que produzirá os canais imediatos de sua propagação sem se preocupar com as virtudes exemplares do movimento.

“O corpo vai sempre mais além da troca em que está envolvido: nenhum comércio, nenhuma virtude política podem esgotar o corpo: há sempre um ponto extremo em que o corpo entrega-se por nada” (pg. 155, 1990), escreveu Barthes ainda sobre os riscos de Cy Twombly.

Caberá a nós, agora, percorrer esse espaço energético que cria os devires-eletricidade/ondulatória da peça.

2.4. O espaço do raio

O corpo é costumeiramente o que se quer dele, e o que se quer dele é o que será feito de sua denominação. Se o averiguamos “patológico”, buscamos dele o que foge ao uníssono sistêmico dos órgãos. Se o denominamos “atlético”, o que se averigua é a potência numa listagem (progressiva) de resultados atrelados à performance esportiva. Ao ser destacado como “dissidente”, supomos que nele haja, entranhado, problema referente à sexualidade, ao gênero, à classe.

Mas o que faz o corpo quando não quer resultar funções ou utilidades **de um outro para ele**, quando não tolera *predicações*? O que ele faz quando seus atos se anulam em si mesmos, valorando tautologias antes enérgicas que traduzíveis ou identificatórias? Quando o que jaz “dentro” corpo é excesso e seu exprimir tão-somente reitera a incoerência, o borrão de um sentido prévio ao gestual, ele se entrega à simulação ou encontra similitudes “nas coisas dançantes”? Ao balé clássico isto não configuraria problema: não há corpo mais treinado para receber “papéis”. Mas precisaríamos também

inferir *para que* é arranjado o clássico. Ele não é, afinal, a orquestração corpo-literária dos *grandes* temas antropológicos, “o” casamento, “a” inveja, “o” incesto, “o” interdito, “o” destino, “a” fúria?, todos ecoando a universalização enciclopédica de que suas releituras são frutos?

A inédita relação da dança contemporânea com o *a priori que é* o bailarino e com sua capacidade de comportar posições intrincadas, interiores [mas não pessoais], nos jogos de coletivização dos sentidos [direções, materializações, persistências] do sofrimento está estritamente conectada com a produção de futuro [**através de corpos-pergunta**] e com a produção de novas formas de existência e relação com o tempo e comunidade frente às economias neoliberais. Ao nível da subjetividade, das performances corporais frente ao mundano [a comilança do tempo], basear a própria vida afetiva num modelo de investimentos com valores de troca externamente negociados significa que cada uma das ações do indivíduo deve ser orientada em direção a retornos e futuros *rentáveis*, “aprimorando [aumentando] o valor cumulativo do *self*” (BROWN in LEPECKI, 2016, pg. 19, ajustes e tradução do autor)¹¹:

Quase meio século depois que Martha Graham havia enclausurado “o mundo do bailarino” ao espaço isolado dos estúdios [...], o que significa ser um dançarino no mundo de hoje é: insistir na função social de *congregação* [coletivização] dos espaços de encenação; e reconhecer que o trabalho daquele que dança é inseparável das condições do mundo, compreendendo que a carga de afetações de cada performance não pode senão ressoar *das* – e ser informado *pelas* – condições do mesmo, fato que só a ficcionalização da representação poderia tornar “externo”. [...] Com esta observação [adendo] feito à audiência, o que é enfatizado não é o conteúdo, mas como ambos os bailarinos e seus públicos produzem e são produzidos por uma “bio” compartilhada, por um “sistema nervoso” necropolítico (in TAUSSIG, 1993, pgs. 1-8) que ataca a autonomia putativa da representação coreográfica no momento de sua performatividade e informa das condições físicas e afetivas da espetatorialidade contemporânea [que é também uma performance] (idem, pgs. 10-11, ajustes e tradução do autor).¹²

¹¹ “At the level of subjectivity, of corporeal performances of relationality, to base one’s affective life on the model of financial investment means that every single one of one’s actions must be orientated towards profitable future returns, “enhancing the self’s future value”.

¹² Almost half a century after Martha Graham had confined “a dancer’s world” to the isolated space of the studio [(in the film *A Dancer’s World*, 1957) Ingvartsen and the 7 *pleasure* dancers] made clear what it means to be a dancer in today’s world: to insist on the social function of the theater as a gathering place; and to acknowledge that a dancer’s labor is inseparable from the conditions of the world, and therefore, to acknowledge that the affective charge of each performance cannot but resonate with, and be informed by, such conditions, which only the fiction of representation could turn into something “external. [...] With this note to the audience, what is emphasized is not content but how dancers and audiences all produce, and are

Mas que tópicas encadernadas, extensíveis em seus movimentos autoexaminados e circulados entre outras performers, e assim presentes nesse corpo-mundo, são estas?

Uma vez que a. a procedência temática do [que está sendo] dançado é questionada b. junto à sua temporalidade [ao “onde/quando” pertence] e temporalização [ao “como” se encaixam elas entre si], qual a natureza desse excedente que a dança contemporânea joga na cultura, sendo arte do espaço econômico das in-finalidades, insubordinações e questões [literalmente] existenciais que precisam de corpo?, **e uma vez que compreendemos que ele é fundamentalmente físico, energético, da ordem da onda, do repovoamento dos órgãos como mediadores [médiuns] da escuta doS tempoS?**

A predicação, isto é, **a parte que falta [ao branco, ao choque que promove o entendimento-partilha, à razão que justifique o movimentos delas]**, mais uma vez, nos confundirá: esse espaço [energético] é aquele em que é próprio que o corpo esteja, questão do “estar”, sendo sua carne portanto uma entre várias matérias que com ela acontecem o dançado? É aquele com o qual o corpo se compartilha fazendo-se partilha, assunto simbiótico-cultural, relação de fusão dos músculos e experiências com a espacialidade circundante [quesito espiritual]? Ou seria essa espacialidade singular uma cartografia em si, corpo plano-de-alertas, diretamente analógico às forças elétricas que pedem passagem por ele?

Uma história demasiado antiga das relações do gesto com o pensamento de seu devir-reflexo sendo especializado pelo corpo toma a dianteira, de maneira que para apreender o primeiro como dado *manifesto* de uma arquitetura pluralizante, astronômica, sintomática [sísmica, geográfica] ao mesmo tempo que intempestiva [interdisciplinar, viajante], o segundo deve se religar a ele sem fazê-lo objeto, mas paisagem de projeções, do mesmo modo que o branco está para a luz.

Como estiradas ao longo de nosso último capítulo, as relações de que trataremos entre a. **as formas universais da loucura/sonho/possessão/ <->** b. **o corpo da mulher** entendem os ritos de desvinculamento das ordens sociais claras, por parte delas, como destinações **nada silenciadas** das faltas – monstruosidades impostas, exclusões, patologizações, nominações, míticas, acusações de qualidades – que as circunscreveram espaços tão marginais, desordenadores e estrangeiros às considerações teóricas e políticas [banimentos legalizados, por exemplo] dos centros de poder, estes curiosamente só

produced by, a shared bio- and necropolitical “nervous system” (Taussig 1993: 1–8) that assaults the putative autonomy of choreographic representation at the moment of its performance and informs the very physical and affective conditions of contemporary spectatorship and performing.

sustentados em referência às superioridades formais [locutórias, racionais, físicas, etc.] frente à mulher, ao ponto de que elas se tornam, enfim, manifestos vivos da impossibilidade de coexistência, **particularmente pelas figurações de suas vocalidades, capazes, digamos por enquanto, de “agitar moléculas excessivamente” [fator de incivilidade, desordem].**

Ainda assim, devemos nos perguntar: de que maneira ritos históricos tão distantes e aos quais se possui pouca bibliografia sobrevivente nos servirão como estruturas de defesa e hipótese, alguns acontecimentos de mitificação de fato tão mitológicos, outras tão científicos, muitos já dependentes de contextos mágicos e de difícil palpabilidade sociológica [sem que corramos o risco de *supor* razões baseadas em nossos desejos de pesquisa]? Por que **formas** esses ritos divinatórios, de transe religiosos marcados de tempos sagrados, ou ainda de largada das necessidades dos sentidos e faculdades da razão para atender às selvagerias das entranhas estariam alocados na obra de Marcelo Evelin?

Semi-explicitos pelas roupagens *aparentemente* “sacerdotais” das bailarinas?

Aludidos ali sempre que elas se unem em gestos semelhantes e síncronos (FIG. 34)?

Figura 34 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Tamara Cubas, Natalia Burqueño



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Glosadas como um risco que se sobressalta e estanca?, toda vez que elas fraturam o que parecia ser uma ordem linear, “tomando forma de significado”, e agitam outra forma de recepção ao vibratório, como tivessem acabado de ser possuídas por outro comando?

Mesmo que nossa proposta percorra e recorra a diferentes modalidades da arte [música, literatura, pintura], das ciências [corporais, econômicas, antropológicas] e das filosofias [clássicas, materialismos baixos, devires], duas propriedades específicas desse corpo *alarmante pelo que materializa de energético* serão norteadoras de nossos pressupostos, ambas localizadas na figura da bailarina e capazes de dar uma espinha a nossos tantos problemas-imagem:

- a. a capacidade de, sendo dividendos excessivos das relações impossíveis de poder, memória, hipótese ou paixão de que participam, servirem como *espaços* de certas indicialidades premonitórias de diversos tempos, não sendo simples “sujeições” [operadoras de um psicológico de outrem, histórias conclusas e bem entendidas quando a performance se encerra “e as luzes se acendem”];
- b. a capacidade de produzirem sucessivos enquadramentos [**convocações ao olhar**], sobretudo através do olhar e braços/mãos, que são suplementos de reflexão sobre o próprio movimento, pequenos espetáculos *simultâneos* ao fluxo geral da dança e ali realizados como núpcias **com o pôr-se-à-escuta do Tempo e das outras forças de reivindicação física íntimas em jogo**.

Muito como o fez Pina Bausch, e certamente um dos traços que lhe tornavam “hermética” e de poucas palavras sobre o que havia produzido [e mesmo durante os ensaios], o *tanztheater* era um método de “tamborilar a reunião de bailarinos com perguntas para chegar à união de peças afetivas que acusariam o método”: ao invés de entregar a seus bailarinos os conceitos do amor em Shakespeare ou como “profundamente” introduzidos pelo mito de Orfeu e Eurídice [que ela chegou a cenografar antes da ruptura definitiva com os pré-textos], Pina desdobrava imagens-amor, pulsações gestuais sísmicas das histórias de seus próprios dançarinos.

Outra face do processo criativo, esse “venha como seja, como o é para você, que dança” das temáticas e tratamentos da obra era inserida numa peça que por consequência perdia os traços de “princípio”, pois era o “tema” que por todas as frestas, e das mais variadas formas inimagináveis, que os convocava a receber aquele geográfico pensamento. Não se começava, literalmente, de lugar algum. Era a imponência de uma inquietação gestual-histórica íntima que se tomava como parte de um plano ainda a se descobrir, como se a obra fosse um pedido ao tempo, ou melhor, um pedido pelo encadeamento de premonições que trarão o “*feeling*” exato [abstrato, mas exato] do FIO.

A “história” tinha um chão, objetos cênicos cambiáveis, derrubados, atirados ou sujáveis, mas a dança, circulando como uma energia astronômica, brotava séries de

dramaturgias [núcleos] referentes às forças “expressivas” de um todo não exatamente determinista, mas antes *paisagístico*, individuações mais próximas do eco da experiência de um não-dito ou não-concluso capaz de re-contextualizar a história. Nunca “o que se é” (1) “em relação a quê” (2) permanecia imóvel ou prescrito, único em seu sentido, rígido na angulação de onde brotavam seus significados. Disputas de classe ou gênero se mesclavam de doçuras e fugas, prazeres minúsculos e pessoais; e tragédias familiares invertiam suas hierarquias e denunciavam outros fatores de estruturação e dissolução, uma já carregando o desfazer do sentido da outra. Uma tragédia amorosa era também o sucesso da vontade de amar. A juventude tinha sabedoria anciã. Vestir-se era explicitar-se.

Um desparafuso entre **expectativa, relação, emoção, expressão** levava a reordenar também as pontes e veios e bombeamentos pelos quais nossos corpos de testemunha [se] “entendiam” com o sentido [a transferência das paixões, violências ali postas].

Mais do que um “relativismo” entre tema, corpo e política, o que a dança pós-guerra fria alcançou, herdeira das radicalizações da cena moderna nova-iorquina encapsulada pelo *Judson Dance Theatre* e por figuras como Martha Graham e Yvonne Rainer entre os anos 50 e 70, bem como do cenário europeu alemão preocupado com o expressionismo teatral sobreposto ao balé clássico, o que essa dança embandeirou foi a indistinção entre *espaço de temporalização* e *acontecimento da corporeidade*, no que diz respeito ao perímetro das emoções dos bailarinos de onde surge **toda** a dança, emoções-sismógrafos que só se atualizam sob a assinatura anônima **da força dispersiva do acontecimento**.

Indissociável do profundo questionamento sobre a sentimentação de um indivíduo que só poderia ser histórico, isto é, microtestemunho do desenho de suas posições e discursos “ali” quando e onde a história não estava sendo “pensada” mas in-corporada, vivida em carne, experiência pura de duração, o corpo que trazemos insurgido como hipótese, aqui, é aquele que ressurgue dos tempos, atravessa os tempos, perde-se dos tempos comuns, duvida dos tempos dados, desidentifica-se com seu tempo e com a temporalidade das funções por ele ofertadas, pleiteia pelo ouvir chegar de outro tempo... e alarma A PASSAGEM de suas imagens internas mais brutas – ao mesmo tempo.

Este corpo não tolerará uma testemunha que da frente dele parta sem ter se partido numa crise, porque o que ele introduz não quer criar formas, mas deformar as conclusões sobre o silenciamento da mulher. Melhor, então, do que perguntar o que ele pode

(DELEUZE, 2002), mera questão da potência, é indagar **como ele recebe aquilo que nele nunca teve lugar**.

A performance de Evelin o elabora ainda mais sofisticadamente: como colocá-lo de volta ao lugar de onde ele nunca foi retirado **quando ele mais era sonho, onda de júbilo, contestação [repulsa], delirante [com efeito passionai]**, contradizendo junto a isto que ele seja puro conto de objetivização e objetificação, bandeira gasta de uma gramática sempre “do outro para cá”?

Palavra que remete às imediatezes de um funcionamento biológico e da presença dos traços que o certificam só quando “aqui”, mas também à confluência psicológica e motora do que ele recalca para existir [ou seja, para se tornar reconhecível, não-perturbador das ordens e funções comuns], e ainda, digamos, filosoficamente, às querelas de separação entre mental, espiritual, sentimental e carnal, evidenciamos que o **CORPO** sempre está em *falta* consigo mesmo, sendo no entanto hiper-povoado, *exatamente como o espaço branco enquanto hipótese de recepção-percepção pura da arte*.

Mas não haveria outra falta em jogo?... desta vez não entre o sujeito que o ocupa e qualquer que seja a metafísica de sua harmonização.

Não haveria uma ausência da palavra que a ele é remetida, “corpo”, com aquilo a que ela, a palavra, não o corpo, desejaria remeter?

O substantivo “corpo” não se perde *de si mesmo* quando seu gesto de identificação à unicidade da corporeidade é dançada?, estilizando então, além das ciências, “a linguagem” como método de encarnação do sentido?

Se o *corpo* sempre é objeto de contagem e cientificização (“*told of*”, “*looked down as*”, “*written in*”, “*reported to*”, como mostram muitas das articulações da língua inglesa e portuguesa)¹³, se ele é sempre encenado, prescrito ou documentado como se abrisse o modelo de sua narratividade ao mesmo tempo que seu espaço de mapeamentos, isto é, se ele dá conta *e conta* o que está sempre em vias de *recontar* [por isso Foucault constituiria uma carreira inteira nas técnicas de policiamento, sexualização, clinalização, gramatização?]¹⁴, ele é seguramente e por aparição um estatuto da tomada [por outrem]

¹³ Estes verbos frasais, que denominam operações específicas de endenreçamento quando é necessário representar o corpo e a obra *pela qual ele é* (ex.: *written in the third person*, “*escrito em terceira pessoa*”, se refere tanto à modulação do discurso quanto à suposição de que o corpo-autor pode variar o corpo-lido), encontram desafios de regência quando traduzidos, pelas idiosincrasias improváveis do idioma inglês, mas demonstram bem como os prefixos da língua portuguesa também criam jogos complexos de tempo e de posição nas economias representativas: “*recontar*”, “*reportar*” e “*remarcar*”.

¹⁴ Referimo-nos as séries de estudos de Foucault, *A História da Sexualidade* (1976, 1984, 1984 e 2018), *O Nascimento da Clínica* (2011), *Vigiar e Punir* (1987) e *As Palavras e as Coisas*, 1999), todas

de sua regularidade enunciativa ou “trans-parecida”, isto é, registrada por signos que remontam a um visível **do que se quer dele**.

Em *Alarma de Silencio*, todavia, nem certa história oficial é necessariamente contradita para [vir a] contar “a outra história”, aquilo que fugiu aos registros hegemônicos [*nenhum* rito oracular permite registros simultâneos à sua confecção], isto é, não se busca a semelhança com os adereços ou gestos de quaisquer bailarinas ou movimentos de mulheres antepassadas ou localizáveis nos contra-anais; nem sua carne de individuais é “material de realismo”, mas de puras emulsões, travessias energéticas que se orientem aludindo [jogando com] às ondas do son(h)ar, descarregos brutos de memórias que, por dramaturgia, ganham tecido de **rito**.

Vemos duplicado o lugar a que estiveram reservadas essas mulheres indigentes. Elas dançam precisamente as vibrações, as perguntas, os repúdios e os estados de loucura que nunca ganharam território de **transmissão, de “de ver aonde vão dar”**. Não “dizem” se ouvem ou se falam alguma coisa porque seus “ditos” [o que têm a colocar à mesa] está *literal, negativa e apropriadamente inter-dito* (FIG. 36).

Figura 36 – Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Proibição e desnudamento, impróprio e grifo, indefinível e experimentação, informe e territorialização tornam-se *locus* e *modus loquendi*.

A economia de reflexos do tempo-mundo de que participam fica evidenciada: “é no palco que eu sou e me sinto o ‘verdadeiro’”, afirma Evelin, “e no ‘real’ que existem

concernidas com as técnicas de produção dos sujeitos pelos meios gramaticais, médicos e judiciais-punitivos.

as máscaras” (2016). Quando não gestualiza visando o utilitarismo procriativo de uma energia potente assimilável ao sentido de sua preservação biossocial, quando não engravida, não conforma, não funciona, não se segura, não se explica nem se representa o corpo da mulher, quando permite-se que suas fontes de indagação tomem **corpo**, não significação... *corpo de dança* – tais mulheres se “paisagizam” suas mais íntimas necessidades de outras comunidades de [outras] comunicações.

Como tratá-lo em termos de conhecimento e lançar sobre ele qualquer pedagogização, se *aquilo* com que ele é mais se presentifica quando ele está se apagando de apreensão?

“Bandeira branca no céu deste instante”, o corpo desta tese é uma epistemologia da *manifestação*. Seus saberes são elétricos, herméticos.

Corpo **como mistério** – não a solucionar: a tomá-los fundamentalmente nos estranhamentos que irrompe a si mesmo.

A psiscálise quer dele a resistência e o acesso – entende-o como contraditoriamente produtivo, vital porque escondido e *no* escondido (DERRIDA, 2001). A mística o coloca fugitivo (CERTEAU, 2015, pgs. XII-XII): pensa do corpo que ele falta, sendo preciso convocá-lo lá onde ele deseja, *além, fora daqui*. A medicina tem de responder por seus meios quando se trata de assisti-lo ou distingui-lo a partir de quadros de resolução, sistemas de estabilização e gêneros de encaixe, e por outro lado é contra-atacada quando ele padece das mutações, temendo-as ao extremo: ela é paliativa, defensiva, existe para classificá-lo e atendê-lo, ainda que ele só signifique a ela quando desorganizado, uma vez que a plenitude de seus estados é transitoriedade e interdependência por excelência.

O corpo pode ser, ademais, *data*, algoritmo, alvo de “nichificações” e sistemáticas produtoras de *reais* demasiado questionáveis. Foi para o início do século XX, como consequência da anexação do industrial ao cidadão, “corpo hiper-estimulado (SINGER in CHARNEY; SCHWARZ, 2001, pgs. 95-119)”, e para o amor romântico estatuto de apossamento e peça-chave da formação do maquinário estatal moderno (BENZAQUEM DE ARAÚJO; VIVEIROS DE CASTRO, 1977, pgs. 130-169).

Se ele requer policiamento e espreitas sobre si, enfim, seja para fisgá-lo nos ensaios que formarão “a peça” performática, seja num outro extremo, a serviço do controle populacional... é porque corre o risco de acabar denunciando as enrijecidas separações entre sua substancialização perante as forças de lei e os atos energéticos pelos quais ele é a força de uma lei viva e cósmica antes de ser “coisa” sensível destacada do

programa que seria “a realidade”. Para o bem ou para o mal [de quem dele assim precisar, ou assim temê-lo].

Levantando as *paisagens femininas* que se inscrevem na flexão performática de Alarma de Silencio ao nível de manifesto das alterações mais ou menos antropomórficas que tornam o corpo uma cênica do espaço de suas políticas e distribuições,

CAPÍTULO 3: A MULHER

3.1. O som do impróprio

É em grande parte de acordo com os sons produzidos pelas pessoas que as julgamos sãs ou insanas, mulheres ou homens, boas, más, de confiança, deprimidas, casáveis, moribundas, passíveis ou não de criar guerra conosco, acima da animalidade ou inspiradas por Deus. Estes juízos acontecem velozmente e podem ser brutais. Aristóteles nos confia que a voz estridente das fêmeas é uma evidência de sua disposição maliciosa, uma vez que criaturas reconhecidamente corajosas e justas (como leões, touros, galos e homens humanos) dispõem de vozes graves, profundas. Se você ouvir um rapaz falando sob voz gentil ou afinada você saberá que ele é *kinaidos* (catamita) [homossexual]. O poeta Aristófanes implica uma reviravolta cômica a partir desse clichê no seu *Ekklesiazousai*: quando as mulheres atenienses estão prestes a infiltrar a assembleia da pólis e tomar a frente do ensejo político, a líder feminista Praxágora reafirma às suas colegas ativistas que elas são dotadas da voz certa para esse tipo de levante. Porque, como ela mesma dirá, ‘todas vocês têm ciência que entre os jovens homens que demonstram predisposição à oratória muitos são enrabados em demasia’.

Essa piada depende de um colapso de duas formas de produção, uso e qualidade de voz radicalmente distintas. Encontraremos os antigos continuamente associando esses aspectos sob a rubrica do gênero. As vozes agudas combinam com o gosto pelo faladeiro para caracterizar uma pessoa que é desviante ou subtraída do ideal masculino de autocontrole. Mulheres, homossexuais, eunucos e andróginos recaem nesta categoria. Os sons que eles produzem são maléficos aos ouvidos – e deixam os homens desconfortáveis¹⁵. (CARSON, 1995, pg. 119, tradução do autor)

Assim abre o último capítulo de seu livro “*Glass, Irony and God*” a poetisa, pesquisadora e tradutora da antiguidade clássica Anne Carson. Numa extensa escavação das mulheres e figuras/criaturas femininas que se estende até o século XX, pautada na relação entre a. distinções racionais-políticas e b. traços vocálico-corpóreos como c. formadores de uma noção, interação e participação **de comunidade**, Carson se questionará sobre tais tecnologias de identificação e incrustação da desordem/perda de si/monstruosidade/incivilidade **no corpo da mulher [e nos corpos destituídos do**

¹⁵ “It is in large part according to the sounds people make that we judge them sane or insane, male or female, good, evil, trustworthy, depressive, marriageable, moribund, likely or unlikely to make war on us, little better than animals, inspired by God. These judgements happen fast and can be brutal. Aristotle tells us that the highpitched voice of the female is one evidence of her evil disposition, for creatures who are brave or just (like lions, bulls roosters and the human male) have large deep voices. If you hear a man talking in a gentle or high-pitched voice you know he is *kinaidos* (“catamite”). The poet Aristophanes puts a comic turn on this cliché in his *Ekklesiazousai*: as the women of Athens are about to infiltrate the Athenian Assembly and take over political process, the feminist leader Praxagora reassures her fellow female activists that they have precisely the right kind of voices for this task. Because, as she says, “You know that among the young men the ones who turn out to be terrific talkers are the ones who get fucked a lot”.

This joke depends on a collapsing together of two different aspects of sound production, quality and use of voice. We will find the ancients continually at pains to associate these two aspects under a general rubric of gender. High vocal pitch goes together with talkativeness to characterize a person who is deviant from or deficient in the masculine idea of self-control. Women, catamites, eunuchs and androgynes fall into this category. Their sounds are bad to hear and make men uncomfortable.”

DOMÍNIO DO RACIONAL E DA DIFERENCIAÇÃO POR AUTOCONTROLE que é a masculinidade] na criação de uma história inextricavelmente “linkada” à repressão, à marginalização, ao controle biopolítico, ao silenciamento.

Pontuadas numa literatura exclusivamente escrita por poetas, dramaturgos e estadistas homens, a autora destacará: “o **gemido** capaz de congelar corações” da **Górgona**, cuja etimologia é devedora do sânscrito *Garg*, “um **uivo** gutural animalesco que profere imensa ventania dos fundos da garganta e através d’uma boca imensamente estendida”; as **Fúrias**, “de vozes **agudas** e horrendas” descritas por Ésquilo “como cachorros uivando, ou como o som de pessoas sendo torturadas no inferno”; “o **canto** encantadoramente fatal das **sereias**, o **ventriloquismo** de **Helena** [na Odisseia] e o inacreditável **balbucio** de **Cassandra** [*Agamenon*, de Ésquilo], e o **alvoroço** destemido de Ártemis ao esvoaçar pelos bosques [no Hino Homérico à Afrodite]” (ibid. pg. 120).

Iambe, filha de Eco e Pã, de acordo com os Mistérios de Elêusis [ritos de iniciação famosos na Grécia pela reverência às deusas da agricultura], era famosa por levantar a saia e **gritar** obscenidades enquanto exibia a genitália gargalhando; a **garrulice** [tagarelice] de **Eco**, por sua vez, é descrita por Sófocles com a imagem: “a menina sem porta na boca” (ibid., pg. 121); e **Afrodite** concentra **discurso** tão persuasivo, capaz de provocar emoções e produzir verdades no corpo de seu interlocutor, que ela o veste como um cinto, objeto concreto e estonteante de seu poder, emprestando-o a outras mulheres quando lhes convém grandes necessidades [na *Ilíada*].

No sexto livro da Odisseia, o herói que a protagoniza, ao retomar consciência, acordando, numa praia, associa o som de mulheres brincando imediatamente ao ter recaído num espaço sobrenatural, relegado a feras selvagens, e compara o **estardalhaço** daquelas meninas [**Nausícaa** entre elas] jogando um esporte de bola ao dos ritos das sacerdotisas de **Ártemis**, a quem o próprio Homero dá o epíteto *keladine*, de *kelados*, um “**urro** emitido em alto volume” (pg. 125).

Sólon, estadista, legislador e poeta do século VII a.C., instaurou leis proibitivas aos festivais se ritos entre mulheres, dada a bagunça e desordem [quase carnal] que provocavam, e se para Sófocles “o silêncio é o **kosmos** da mulher” [em outras palavras: a retração, o engolir das próprias palavras e sons **é a sua maneira na participação do equilíbrio das coisas**] (ibid., pg. 132), para Eurípedes “é um prazer natural à mulher ter suas emoções correntes fluindo à altura da boca e saindo por sua língua” (ibid. pg. 126).

A listagem de Carson no levantamento das sonoridades impróprias à vida pensante e às ordens seguras da razão comum como localizadas nessa “potência” **desarranjadora**,

bestial, imprevisível oriunda de dentro do corpo da mulher, listagem gigantesca que não poderemos incluir integralmente aqui, é espiralada na seguinte conclusão: “[as mulheres,] sob a ótica da Antiguidade [clássica], dividem tal território espiritual e metaforicamente em virtude desta afinidade “natural” do feminino por tudo aquilo que é cru, informe, e sob a necessidade da mão civilizadora do homem”¹⁶ (ibid. pg. 124, tradução do autor).

Retomemos agora o núcleo “solo” de Florencia com o cone alaranjado às mãos, posto que ele assume outra intensidade: “atormetada” pelo objeto que lhe servia segundos antes para desencadear um desfile de dúvida ausculta, ela cai ao chão com a parte mais fina voltada ao meio do peito, e rasteja freneticamente de costas, como se sob o poder agonizante disto que esteve a pôr “de dentro para fora”. Tamara, a seu lado, alterna-se num movimento entre as cócoras e um autoempurrão para trás, onde repetidamente cai com o vestido esbaforido sobre as coxas e os braços apoiando a contemplação de uma queda desastrada mas surpreendente, gesto semelhante ao de nosso choque ao tentarmos sentar numa superfície quando os quadris não alcançam sua borda, gerando um baque “vergonhoso” quando o corpo perfura o ar em direção ao chão (FIG. 37).

A repetição de um rebaixamento onde **falta o solo e se expõem as vergonhas** e a exasperação de um trabalho de **fazer-se ouvida** que rompe amedrontado com aquilo que ouve, impossibilitados ambos de habitarem o mesmo território [corpo]. O que deveria ser o movimento *do rito* dá sua forma [superfície] ao que **acontece a elas por condição externamente empurrada**. Liberdade se borra em alusão.

Figura 37 – Tamara Cubas, Florencia Martinelli

¹⁶ “Women, in ancient view, share this territory spiritually and metaphorically in virtue of a ‘natural’ female affinity for all that is raw, formless and in need of the civilizing hand of man.”



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Seus seres giram sobre os próprios eixos, não sabendo se o que performavam para incorporar os tempos de outras emoções vitais é uma prisão [a que foram restritas], ou se os movimentos que lhes restam para liberar sentido são os mesmos pelos quais são culpadas de monstruosidades e afinidades com gutural [a exceção devindo a própria razão pela qual o que ela excetua existe]. Como prenunciado pelo lembrete textual que nos oferta algumas pistas sobre o que ali se passa, os corpos são “desnudos de ausências”: essas ondas perturbadoras da ordem cosmológica **não podem**, de acordo com a prescrição de seus poetas, maridos e governantes, senão ser **khaos**, na etimologia deste mesmo povo: “o que se abre largamente”; “fresta, fenda”. Em outras palavras: a mulher, por “projeções e vazamentos de todos os tipos – somáticos, vocais, emocionais, sexuais – [...] expõe ou dispende do que deveria ficar resguardado¹⁷” (ibid., pg. 129, tradução do autor), assinala Carson sobre uma anedota de Heródoto baseada numa profetisa de Atenas que, licenciada de palavras, via/permitia a barba crescer descontroladamente quando seu povo era acometido de necessidades.

À direita do par, Natalia gira o próprio corpo ininterruptamente, braços soltos, espécie de espetáculo emperrado que continua mesmo quando não há ninguém para assisti-la piruetar. Mariana está semi-encolhida de costas ao palco, abaixo dela. Em alguns

Figura 38 – Tamara Cubas, Florencia Martinelli, Mariana di Paula, Natalia

Buqueño

¹⁷ Woman is that creature who puts the inside on the outside. By projections and leakages o fall kinds – somatic, vocal, emotional, sexual – females expose or expend what should be kexpt in.



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

instantes Tamara se levantará, por tempo misteriosamente fixo permanecendo em pé, num alarde inquietante que parece aludir, contrastando, ao ócio estarecido de suas cadências prévias. Antes disso, no entanto, Florencia, que já arqueou os joelhos, costas e cotovelos como se prestes a parir (FIG. 38), reveza espalmadas ao solo, ora o dorso ora a palma de suas mãos criando estalos que adicionam aos movimentos de todas uma qualidade com efeito dissipativa, errática, tresloucada. Aquelas ondas e variações drásticas são **suas realidades**, levadas ali como rito que não deixará de se fazer, ainda que lhe doa ou confunda lidar com tais não-lugares [alguns dos quais se contradizem entre si].

Como tinham de criar os próprios festivais nas praias, montanhas ou telhados de casas afastadas, dada a falta, em seus seres, do atributo chamado *sophrosyne*, isto é, a “continência verbal”, a “temperança”, a “prudência”, uma abominação sobre seus gritos, choros, comoções, liberdades, ânimos ou descontentamentos externalizados preenchia o espaço público [sobretudo quando elas dele gozavam na presença de homens] da **ausência** de animalidades, quebras de decoro e assuntos inoportunos. A propriedade da mulher somente era louvada se engolida: o que era seu, ou “tipicamente de sua alcançada”, ou melhor, tom, registro... devia ser mantido dentro de si, espécie de “*sinta-se consigo mesma e não perturbe ninguém*”. Não só os festivais, mas em alguns períodos de apogeu cultural dessa civilização também os ritos funerários (FIG. 39) recebiam impedimentos pelo tipo de profusão atordoante que os homens acusavam sentir das descargas emocionais daquelas mães, viúvas, irmãs.

Figura 39 – Placa funerária (terracota) – Século VI a.C. – Grécia



Fonte: site do Met Museum

Portas abertas à desnaturação, suas carnes eram povoadas de efervescências **contínuas** aos trechos da fisionomia possuídos por emoções **que eram acontecimentos**, extremidades, orifícios, glândulas, poros, *tubos* por onde tal onda [“*rush*”] vinha deformar o corpo lotado da outra coisa que não ele, matéria sonora bárbara. Uma estranha e ao mesmo tempo *selvagem* à/dentro da comunidade, ela guardava capacidades semelhantes às das zonas mais desconhecidas da natureza, como se fosse dela um híbrido hermético internamente dotado de destruição, *caso* não se pode.

Ao longo do estudo, a pesquisadora canadense nos revela, então, a existência ritos, práticas [atos, gestos] ritualísticas codificadas e mesmo festivais voltados *especificamente* a expurgos sonoros entre mulheres. Pela *Aischrologia* (ibid., pg. 132), que literalmente significa “falar impropriedades”, alguns festivais exclusivos a mulheres permitiam que elas gritassem obscenidades umas às outras, ou disparassem comentários peçonhentos e piadas de mau gosto e intenção entre si. No segundo dia do festival dionisíaco *Anthesteria*, um ritual chamado *Choes* tomava lugar, um casal aleatório bebendo duas ânforas enormes de vinho e simulando [ou entravando] em seguida um ato sexual onde o homem representava a divindade e a mulher, de acordo com Demóstenes, influente e político e orador grego, “aquela que descarrega, em nome da cidade inteira, as coisas impronunciáveis” (ibid., pg. 133).

O *ololyga* é um tipo de urro – proferido apenas por mulheres – particular aos ritos sagrados em que momentos de *clímax* exigem pontuações especiais, ou ainda aos funerais que citamos, aos episódios mais “dramáticos” da vida mundana [notícia triste, profecia avarenta, nascimento de um infante, problemas graves com vizinhos, por exemplo] e a

diversos outros festivais partilhados apenas entre elas. Derivado de seu verbo cognato *ololyzo* [choro invocatório, uivo, lamento de fúria] (ibid.) e de uma família de palavras de função “meramente” onomatopeica, a expressão, de um **intenso** prazer **ou** dor, **tão íntimo** e de tal perturbação que os homens que se atrevessem a entrar, intrusamente, em tais festividades eram muitas vezes castrados, desmembrados ou assassinados. A *anasyrma* consista [também dentro de rituais] em levantar as roupas, ou fazê-las serem despidas da praticante, para dar à visão a nudez enfática de suas intimidades.

O tipo de **circulação de energia** posto em marcação temporal coletivamente dividida quando essa densidade interna tinha de, literalmente, *conter* o saldo **trancafiado, NÃO-GASTO, “NÃO-EXISTIDO”** [mas latente, vivo porque desejado, ou não esquecido] de uma comunidade, grifa, em primeiro lugar, a. não apenas para uma noção de mulher que incluía, na pontuação catártica de grandes episódios coletivos de memória e pelo futuro de seus ligamentos enquanto povo formado de heterogeneidades convergentes no ponto da sagração, o pensamento da “sentimentação” desta mesma comunidade, isto é, de uma historicidade honrosa, digna, “eternizável” a seus sentimentos mais internos, b. como para uma noção de transferência de problemáticas de existência cujo destinatário da interjeição [desobediência, desejo, lamento] não se podia alcançar para derramar a potência do tal pleito emudecido, não porque precisasse morrer calado, mas porque não se sabia como pôr em palavras o que a relação nunca chegou a formar.

“Aquilo que nunca ganhou corpo” e “aquilo para que não há letras” **se unem, dois estranhos, um o negativo da [justa] manifestação, o outro o mais desafiador nó da linguagem, o que há de mais estranho no “ser” do ser, isto é, na forma de carregar o abismo da linguagem com que se é obrigado a significar-se perante sua consideração da vida.** Dentro de um projeto social de repressão e marginalização se introjeta tática capaz de considerar a validade dos enunciados internos externalizados uma fundamental economia humana de equilíbrio dos temores individuais que, não podendo ser negociados no **ar [oxigênio, terreno, limite corpóreo] comum,** tampouco se fazem com o corpo comum, utilizado [curiosamente] nesta mesma comunidade para reiterar as funções de sua pertença.

A mulher é selecionada para interpretar, expurgando, a substância que torna bárbaro [estranho], não-civilizado [fora de pertença], informe [exceção ao humano como superfície tolerável], vaporoso [passível de declínio da solidez] a. **o que está no homem como penumbra insuportável de uma natureza fisionômica que é preciso, de alguma forma, compartilhar radicalizando como OUTRA [dada a outros influxos internos], e**

b. o que está no humano sendo a ele exceção, o in-humano [“longe do homem, próximo do bestial], **um grosseiro paradoxo, posto que ela significa biologicamente sua única forma de conservação [enquanto seres] possível** [o sacrifício de crianças “não-robustas”, particularmente quando meninas, era comum], **e a vagina acaba sendo elencada por diversos médicos e fisionomistas do período** [estendendo-se ao império romano] **como “segunda boca”** [lugar secundário de incubação de ideias] **e como garganta** [buraco-] **escorrego em direção à perdição.**

Esta analogia não se restringe à imagem popular da vagina dentada [“o lugar que serve à nascença serve também para triturar, destruir, engolir”], mas viaja por uma entidade/divindade comum aos cultos de mulheres desde antes do século V, e em muitos dos que citamos fervorosamente cultuada: *Baubo*, espécie de padroeira da *Aischrologia* (ibid., pg. 135), foi uma divindade que sob os preceitos dos Mistérios de Elêusis possuía a boca [para falar] à altura do fim da barriga, que abrigava seu rosto por inteiro [o queixo ocupando o lugar natural da genitália], e a “cavidade”, ou abertura vaginal, deslocada como uma misteriosa fenda ao topo da cabeça trajando uma coroa (FIG. 40).

Uma das donzelas servis à Deméter, Baubo salvou a deusa da melancolia e do desespero que a arrasavam após o rapto secreto de Perséfone [sua filha] por Hades, ao que, levantando o saiote e proferindo gestos obscenos, extravagantes e inusitados, Deméter, contemplando-a em choque, pôs-se a gargalhar estrondosamente, recuperando o ânimo divino e o ímpeto no peito para ordenar a Zeus que enviasse a todas as criaturas da Terra e dos outros mundos [mares, vulcões, domínios inferiores...] a busca por sua prole perdida.

Figura 40 – Estátua de *Baubo* de um Santuário de Deméter, século V



Fonte: Site *Reddit*¹⁸

Adorada por tal capacidade de arrancar das partes íntimas em alusões estapafúrdias uma incontidência carnavalesca no corpo de quem a assiste, e, portanto, pela visualização das necessidades mais exasperadamente entranhadas e impronunciáveis de um rasgão na comunidade como localizado no corpo de uma singular, Baubo [curiosamente sonoramente derivada de “*babau*”, onomatopeia grega para o latido dos cães], cujo imaginário pinta como idosa, farta, matrona, vemos representada nas únicas estátuas sobreviventes com um corpo anatomicamente estranho, “achatado” e dinâmico, duas bocas e longas e grossas pernas.

Como Carson aponta, essa anulação da sexualidade pelo vocal é também um cancelamento do vocal pelo sexual (ibid., pg. 132), isto é: ao devir-indesejável pela externalização, o que Plutarco considerada **neste caso virtuoso**, pois carregava o intuito de expurgar um malefício [tática que poderia ser inclusive utilizada nas guerras, em casos extremos, para enlouquecer ou desnortear os inimigos], ela anulava-se de uma voz própria

¹⁸

Disponível

em:

<

https://www.reddit.com/r/ArtefactPorn/comments/7fifnk/statue_of_baubo_goddess_of_lewd_jokes_ca_400_bce/?rdt=61269>.

para atender a uma hiper-caracterização monstruosa de sua própria sexualidade. Refinada tecnologia de controle e direcionamento. “Armamento de qualidade atômica” que, *se bem direcionado*, não traz perigos a seus técnicos canalizadores.

Mas esse alocar da nobreza anatômico-política na superioridade racional [logo: da primazia do contido e autodomínio sobre emoções entendidas como tangentes ao léxico das ventanias destruidoras, bestas de som agudo e inomináveis sobrenaturalmente dissonantes em sua selvageria cacofônica] **implica ademais, pela oposição criada na *sophrosyne*** [qualidade de autorregulamento], que a sensatez existe apenas nas **formas fechadas**, isto é, que a bondade para consigo, **o desejo de um cuidado de si que consequentemente preze pela natureza contida, formal, transparente de um outro**, é atributo exclusivo do homem. *Mesmo as reuniões de mulheres com intuitos religiosos ou de honra à vida uma das outras* não passavam pelo crivo masculino de compreensão, de tolerabilidade, de “natural”. Empurrava-se o grito para o mais longe possível – *já que ele de uma forma ou outra existiria*, sendo da natureza de tais seres estranhos e imprevisíveis.

Somente no in-visível [não há jogo de palavras, aqui: tratamos do que está fora do campo de visão **mas** assombra **como coisa-borbulhante** dentro delas, ou seja, paira no concebível, mesmo que o mais indesejável de vir-a-ouvir desmantelando a superfície da pele], somente como aglomerado de impertinências insensatas, não-participativas em grau qualquer do termo público, elas existiam, **ademais como feitas de continuum’s** entre som e disformias anatômicas, ou seja, como **barulhos** [de algum modo] **fora da linguagem**.

Para uma civilização que concebia “o medo”, “o estrangeiro” e as forças dionisíacas extremas incrustadas [por exemplo] na natureza, na forma de catástrofes e personificações-contraponto aos heróis e lendas, de modo rigorosamente territorial, conceber num gênero inteiro a mesa laboratorial de nomeações, determinações e qualidades que mais aproximavam o humano do in-humano [novamente: o que o **beira mas não o é** de todo] possibilitou destacar nelas um abecedário multidisciplinar de **forças de desumanização**. *Cascata* ininterrupta e agressiva de paixões. *Transmissão* de horrores. *Derrapão* no enlouquecimento. *Impacto* entre os sentidos. *Onda* de absurdos. *Tremor* do interno. *Desvio* das funções. *Dissonância* das normatividades cívicas.

Sem o silêncio elas, a bem dizer, não podiam estar a qualquer vista.

A cessação de vocalidade ERA seus corpos – à exceção das liberdades garantidas exclusivamente nos ritos.

Repressão que faz, não deixar de existir a *emoção*, evidentemente, e que na congratulação pela virtude da contenção explicita o engolido.

Emocionar a todos, nesta civilização, advinha de um discurso ou performance magistralmente calculado, por mais dramático que ele se impusesse. Como queriam *ecoar*, tais peças, poemas declamados ou discursos exemplares **sublinhavam a *emoção* como tendo um lugar apropriado e criadora de lugares de existência honrosos**. Contraditoriamente, o que as mulheres sentiam, carregando o mesmo nome *emoções*, não era no entanto nem representativo de algo “bom”, a ser levado adiante ou sequer discutido ou mesmo pronunciado, nem uma sensação [uma resposta do ser a si mesmo ou ao mundo] **em si**.

A infirmitade era abolida como realidade permissível ou fisicamente apreensível antes mesmo de vir a existir, de forma que *existia, pois ali estava a se propagar, mas ao mesmo tempo era coisa sem existência [oportunidade, a qualquer lugar] QUE AMEAÇAVA A EXISTÊNCIA*. Sob o capuz do SILÊNCIO, e somente sob ele, coexistia junto ao macho um portão ao monstruoso/infernal. A hiper-reprodução [biológica, simbólica, emocional, figurativa] da mulher simultaneamente se tomava, assim, um “triunfante mistério” minimizado [“*elas nos dão filhos*”] e uma natureza aberrante de canalização, quem sabe um “erro” nas proporções criativas do divino nos tempos da Grande Concepção dos Seres.

Por que, então, há **um** homem em Alarma de Silêncio?

Perto do minuto 34 [uma “cena” antes daquela em que as bailarinas rolarão no tempo ao som náutico da psicodelia sueca], ao instante em que inicia a 3ª faixa em vídeo da peça, projeção azulada, em lente de imensa abertura, de certo deserto montanhoso, contando apenas com Natalia Buqueño, ao canto direito, perto da frente do palco, estendendo os braços como uma anêmona movida por correntezas da esquerda à direita, surge o bailarino Ariel Genta de uma das frestas laterais (FIG. 41). Ele praticamente não toma espaço ao longo do palco, e seus movimentos, sempre tragando o tronco para baixo e inacessibilizando olhar, contorcem os braços para o alto, como se ele ganhasse progresso de mergulho ou diferenciação ao nadar seu centro [de corpo] e meios de alcance em direções contrárias. Essas “hastes” se curvam, se dobram, se lançam, se serpenteiam, se agarram.

De semicírculos sem rumo ele se reconquista um “centro”, brevemente, com a espinha, para se espiralar numa outra direção. Com uma procissão de coqueiros, estradas, rochas e céus filmados tremulantes atrás de si, e vestindo uma calça cujos bolsos

estranhamente se projetam para fora, assim como a costura superior de sua roupa de baixo, e nada lhe cobrindo a parte superior, que não interrompe o próprio retorcer serpentino, como uma molécula impedida de completar forma fechada – ele nada de fixo é, e em menos de 3 minutos estará fora de cena. Parece servir mais ao que provoca do que pelo que contém.

De fato, sua interação com as bailarinas não poderia ser mais hermética: encabeçadas por Florencia, que penetra na cúpula azul pela mesma fenda mole que ele, Mariana, Adriana e Tamara se enfileiram lateralmente, numa “parede” imprensada de –

FIG. 41 – Ariel Genta



Fonte: Alarma de Silencio (2002), filmagem de Marcelo Evelin

gestos “indolentes”, energeticamente amolecidos, nunca antes tão desnutridos da uma força pessoal, ou melhor, de individuação, marcação, “necessidade” de mover; quase como repetissem o que sabem ser uma dança, que aliás segue a mesma ética de movimentos que a dele, mas não houvesse “espírito” ali dentro daquelas massas que se entrechocam e se engalham com suavidade, ora restringindo ora dando espaço ao alongar das outras. (FIG. 42)

O que parece uma sutil subtração “dramática” dá lugar a um movimento coletivo singular, todas elas compondo certo progresso de pura veiculação apalpada e se recompondo entre si num corpo-tarefa que invoca o poder transmissivo da massa. Quanto mais avançam, mais a aparição de Ariel é engolida pela estrutura tão “esvoaçante” [tapete de pseudópodes na areia do fundo do mar?], tão aderente, dançante, braçal [coletânea tentacular de ganho de dimensão?]. Qual o papel deste homem que desaparece, varrido como uma impureza em meio a pólipos ocupados de modo tão discreto, ou melhor, tão

despercebido que podemos considerá-lo intruso alarmantemente removido pela ação “anti-córpica” daquelas sacerdotisas? Ora, talvez seu propósito [seu “*por quê?*”, que é também seu “*como foi parar ali?*”] recaia justamente no estranhamento que provoca. Seus adereços não indicam um maltrapilho ou mendicante. Podemos dizer dele, pelos bolsos, que foi desprovido de tudo o que possuía, e pelas calças e pela ausência de parte-de-cima, que está relegado a algum grau de selvageria.

Figura 42 – Florencia Martinelli, Tamara Cubas, Adriana Belbussi, Mariana Di Paula



Fonte: Alarma de Silencio (2002), filmagem de Marcelo Evelin

Em tese, sua condição visual não está à altura de um [“verdadeiro”] homem, nem muito menos a “paleta emocional” de onde ele externaliza tais insurgências pertence ao código corporal masculino. Ele é um incontido absolutamente fora de lugar. Uma nuvem cinzenta que, ao ser limpa do horizonte, devolve a procissão de corpos à pureza de seu rito; transforma-se, para elas, no “indesejável a ser silenciado enquanto manifestação” **que é a mulher é na sociedade de onde tem se excluir para falar qualquer coisa fora do que a virtude tampada profere/prefere.** A massa disforme introduz à cena um contrapoder que tampouco precisa do toque para impor um recuo, fenômeno físico-imediato de repulsão, cada campo de superfícies estirando um espaço que, “sem perturbações”, ejeta-o fora do caber sob qualquer hipótese.

Essa intrigante varredura toma cada vez mais “sentido” por uma insistência numa modulação dimensional. Até que cheguem ao outro extremo do palco e, mais à frente, despenquem a rolar em esfíngico *slow motion*, elas não saem da “linha” em que se amontoam, caranguejos cavando por um terreno inencontrável, moreias enguiçadas clamando a algo superior, ou tão-somente avaliando aquele ganhar de uma altura que logo

se enrosca em si, caracol lânguido num ninho de circunvoluções que os meteoros ou tubos sônicos úmidos da trilha [neste trecho] do finlandês Patrick Kosk ampliam a natureza aparente de sismógrafos ambulantes (FIG. 43).

Figura 43 – Florencia Martinelli, Tamara Cubas, Adriana Belbussi, Mariana Di Paula



Fonte: Alarma de Silencio (2002), filmagem de Marcelo Evelin

Uma “visão” só percebida porque se põem como corpo coletivo de chamadas. A manifestação de uma direção que ganha pegadas somente porque, entre-excitados, os membros empurram adiante a massa, por mais desigual e desconcertada que as intenções de cada peça articulem na “ordem” do todo. Como dançassem numa FITA [horizontal] PANORÂMICA semelhante à correnteza de fotogramas que amalgamam um rolo de filme e as observássemos meio hieroglíficamente [“chapadas”], meio tridimensionais mas numa cúpula experimental que bem poderia ser “o ar”, espaço abstrato, “lugar” amostral que serve de lugarejo à hipótese de um pensamento. Ou, ainda: como estivessem no vaso [hídria, contêiner grego de líquidos] ideal (FIG. 44), numa imagem que *deveria* ser exemplar pelo grau lúdico, episódico ou dócil que a encena, mas cuja bidimensionalidade prevista [ato de congelar as expectativas de movimento e os movimentos de expectativa] é burlada para darem vez à uma “reanimação” dos imaginários SILENCIADOS por trás das formações apolineamente intocadas [*branco*].

Figura 44 – Hídria com uma cena de aula de dança – século V a.C. (Cápua, Itália)



Fonte: acervo do British Museum¹⁹

Elas simulam a imagem de uma **forma** da historicidade [a idealidade ilustrada em rito, em “mundanidade” segura] para contradizer o tipo de objeto vazado que foram acusadas alusivamente de ser [vivas *mas* presas: vasilhames]. O traço de coisa-*outra*, de alteridade extrema, escondido no corpo da mulher na forma de vocalidades perigosas, explode, aqui, e aderindo à territorialização com que o som interno as conduz, elas [re]ocupam uma espécie de “primórdio” da língua, um grande ouvido mítico que põe a escuta, antes da transposição discursiva, como colocação do que esteja para começar entre aquela comunidade de dançantes. Essa “voz” demasiado interna para ser de todo pessoal, ainda que cada corpo a mensure à sua maneira, põe em questão a **assertividade diferenciadora** [“*sei o que sou*”; “*é isto que sinto*”; “*sei o que digo*”] **enquanto relação do ser com o que espera de si mesmo.**

Enquanto o homem supõe [contraditoriamente] **assumindo, afirmando** que a matéria de seu interior é justa, pensante, regulada [ou seja, seu cogitar é a confirmação intelectual de sua primazia], de que seu “falar por si”, portanto, coloca diferenciação entre coisa-falada e emissor para dar vez à clareza, à mulher o dentro é um borrão que **une** a incoerência da expressão e correnteza de [des]razões.

¹⁹ Disponível em: < https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0820-354>.

Se quisermos ver o quanto nossa justiça depende de um subsolo arcaico, basta lembrarmos do papel que nela sempre desempenha a noção quase incompreensível da *íntima convicção*. Nossa interioridade não apenas continua sagrada, como continua a fazer de nós os descendentes do vigário saboiano. E a analítica da consciência moral (*das Gewissen*) em Heidegger se sustenta, ainda, nessa herança aristocrática: no nosso interior há uma palavra que se faz sentença, veredicto, afirmação absoluta. Isso é dito, e essa afirmativa primeira, *removida de qualquer diálogo*, é a palavra da lei, que ninguém tem o direito de contestar (BLANCHOT, 2011, pg. 139, grifo do autor).

Dito de outro modo: a palavra, “atributo” a essa altura majoritariamente masculino, ou ao menos melhor manuseado por ele na distinção das convicções cívicas e ordens de lei, é distinta da massa vocal desagregadora que os corpos femininos comportam, corpos estes “em baixa” da convicção do que os habita [dentro da pele], **e portanto do que são**. A ficção de uma capacidade distinta de julgamento depende de uma organização celular naturalmente inclinada à ponderação/separação/frieza analítica; de um corpo com tempos [intervalos], sabedorias de alocação [manuseio das apreensões e percepções] e temperaturas [modos de autorregulamento] harmônicas entre si. Depende da imobilidade de respostas da coisa com que se cria interlocução.

Como Blanchot pontua: a afirmativa da ciência sobre si [nos aparatos em que o testemunho e a transparência individual são requeridos ou desejáveis] **amputa a anterioridade factual do dialogismo, a contestação**; ela cria um espaço de fato ideal onde as lógicas [e somente elas] possam se amontoar sem rugas, mesmo que a princípio discordem do que postulam.

A folha branca “inafetável” de Feuillet é replicada.

O conteúdo inteligível assim o é porque a educação que ensina os caracteres de seu recebimento liso é o que faz existirem os lugares onde a transmissão é **justa**, nem mais nem menos que o que *deveria*, de modo que o espaço onde se jogam as forças maiores de enunciação é preenchido justamente dos códigos divinatórios que asseguram os tempos [os episódios ao alcance] dos indivíduos, isto é, dos legisladores, aqueles também os únicos dotados de tal formalidade móvel nos desejares sociais. Uma válvula de proteção é engenhada para delimitar o que possui e pode ditar quais são as formas “comuns”, isto é, comunalmente legíveis. O modelo de reuniões das *Ágoras*, praças ou templos onde os discursos e decisões eram trocados – espaço do decoro, das grossas vozes, dos argumentos límpidos e construtivos, gloriosos, espaço do mútuo reconhecimento e afirmação dos planos íntegros de civilidade –, se estende ao “ar”, a vida pública, a existência aos olhos de todos tornando-se um tipo de funcionalismo das clarezas, preservações e bens comuns.

A dupla boca que “justifica”, monstrificando num *continuum* achatado, o lugar da mulher no imaginário, sob tal aparato de performance comunal, esconde, assim, um hiper-ouvido, ou ainda um ouvido capaz puramente de captar obscenidades, *desviado*, não-virtuoso. Se ela possui muitas vozes dentro de si, afinal, é porque sua pele, além de maior extensão membranosa [ela desafia a física, tendo uma super-pele **na própria pele**, duas-em-uma], apresenta a idiossincrasia da indiferente absorção. Mas o “fora” de onde tais pensamentos majoritariamente impróprios e emoções incontrolavelmente efusivas se fecundam não está necessariamente [no] externo *óbvio*, no caso dela.

É que o dentro da mulher **é o buraco mais-que-escuro onde os mistérios da vida e da linguagem sobrevoam, nada inalcançáveis e estridentes nesse trampolim vulcânico que o grito animal mais primitivo pode liberar, se não contido**. Antes do inominável, nela, habita o mais legítimo *princípio*, *a antecipação*, *a anterioridade* do lugar imprevisível de onde nascem as coisas não ditas, nunca vistas, ainda não formuladas pela mente, sem “função exata”, que nadam perigosa e erraticamente entre o senso comum deixando pingos de in-familiar, de insubordinação frente à “produtividade” de reconhecíveis artefatos ou diálogos. Muito como se desenrola na seminal performance “A Artista Está Presente” (2010), realizada no museu nova-yorkino MoMA pela iugoslava Marina Abramović, a presença de uma fonte outrora considerada sagrada em sua acessibilidade às sensações, o corpo do artista, é levada à condição de *obra* por meio da coexistência ocular, frontal, hiper-direta, com o “espectador”. O “sensível” migra à mútua contemplação. O **acontecimento** que se está à espera PODE se restringir à ação ali colocada, a de linearmente olhar, não desaguando em “nada” [“*eu a vi... e não senti coisa alguma além de um olho “a QUERER me tocar”... e me levantei*”], ou PODE, na duração livre da visão, liberar choques [lembranças, impressões, emoções, vazamentos] de quaisquer naturezas à testemunha.

O **acontecimento** É A [co]PRESENÇA, uma brincadeira com a determinação “para ver... *ponha-se a REALMENTE a OLHAR, NOTAR, ENTREGAR-SE à coisa vista*” para explicitar que o globo ocular não capta apenas o que está à sua frente. O ato mais **presente** e em teoria **certificador** da natureza dos seres denuncia habitações intra-corpóreas de outros tempos, des-assegurando-nos do pleno controle sobre o que há, ou seja, **há para haver, para [estar] a-ver**. O futuro do seguro se enrosca nesse perímetro contraditoriamente passível de enxergar o in-visível, de modo que existências não-lineares ficam suspensas ao ar, prestes a se atualizarem quando a necessidade de definir o que é necessário aos atos falha.

O instrumento de maior previsibilidade e de identificação das más formas é também um receptáculo silencioso ao caos. Fazer o olho da testemunha devir-médium implicará nesse retorno aos primeiros gases e moléculas da formação da linguagem de um nós, isto é, **do comum**, do que *será* desse dois-ou-mais que se questionam se há outro tempo à vida que não o das coisas [externamente] dadas.

A linguagem em que fala a origem é essencialmente profética. Isso não significa que dite os acontecimentos futuros; quer dizer que não se apoia em algo que já existe, nem numa verdade em curso nem na única linguagem já falada ou verificada. Ela anuncia, porque começa. *Indica* o futuro, porque ainda não fala: linguagem do futuro, pelo fato de ser ela mesma uma espécie de linguagem futura, que sempre se antecipa, não tendo sentido e legitimidade senão adiante de si mesma – ou seja, fundamentalmente injustificada. E tal é a sabedoria desarrazada da Sibila, que se faz ouvir durante mil anos, porque jamais é ouvida agora, e essa linguagem que abre a duração, que dilacera e que começa, sem sorriso, nem adorno, nem maquiagem, nudez da palavra primeira: “A Sibila, que, com a boca espumando, pronuncia palavras sem atrativo, sem adorno nem maquiagem, faz retinir seus oráculos durante mil anos, pois é o deus que a inspira.” (ibid., pg. 60)

Inscriver no presente uma linguagem do porvir, um eco do que será vindo a ser. “Estar” transmuta-se em “*vejo que estará*”, ou melhor, num gesto que **INDIQUE** epitelial e energicamente, “*(vê-se) que é assim que vem vindo*”, corpo internamente reformulado em suas funções e órgãos para abrir características auriculares, oculares, gustativas, olfativas, táteis, *espirituais* **por toda a corporeidade** [suas camadas], **que devém-onda para eco-localizar, como os golfinhos, as distâncias e superfícies e densidades do que está LÁ, adiante**. Fecunda, para estas mulheres e bailarinas, É A HIPÓTESE DE EXISTÊNCIA que o palco e seu falso branco abrem para um início de conversa que não se guie pelas palavras comuns. A questão é que a noção de “fala”, para Blanchot – e é por ela que nos norteamos – não está *nas* palavras como meros conjuntos de sílabas cuja heterogeneidade se atribuiria às suas raízes idiomáticas, palavras cuja máxima distensão residiria, assim, na invenção balbuciente [de um Lewis Carroll] ou nos urros sílaba-regurgitantes do *olologya* das mulheres gregas, mas naquela mesma forma pela qual dizemos que “algo falou por nós [isto é, por nossa conta, em nosso nome]”: fala como **aquilo que APONTA para um fator de estranhamento e continuidade entre dois seres e que, para ser interposto, necessita de uma linguagem que está em vias de se formular para dizer de tal in-comum** [estranho familiar, razão de qualquer relação nunca antes tida, podendo, certamente, ser violenta em diversas gradações].

Quão importantes sejam as assembleias, *naquela ou em nossa* civilização, uma linguagem do futuro [das comunidades *contidas* dentro dos povos, afinal] **não** pode dela advir sem o levantamento das energias de memória, projeção e contestação em latência

nas heterogeneidades escanteadas. As problemáticas intrincadas negociadas pelas dívidas históricas, necropolíticas estatais e desmanches dos lugares de arte ou culto sem dúvidas paralelizam as esquemáticas do SILENCIAMENTO somente reforçam nossa hipótese de que os corpos cujas sonoridades ensurdecem [os instrumentos musicais africanos são ora ensurdecedores, ora veículos de êxtase espetacular-mercantil ao “homem branco” antropologicamente “curioso”, *a depender dos limites onde são representadas tais badernas*, ao longo da história], estremecem e jorram o dentro e o comunal para fora, **são também os corpos mais conectados às margens de futuro** [que seus controladores sem dúvidas não queriam assistir se materializarem].

Margens [literal e] claramente dançantes e dispostas às sínteses de saber com os “linguarejos” [lugares-língua, línguas-lugar] de forças espirituais, mitológicas, animais, vegetais, elementais, mnemônicas, estrangeiras. Se o que é natural do futuro é sua potência indicativa, seu chamado magneticamente dissolvente de nossas bordas conhecidas e palavras já trocadas e imagens já reproduzidas, o **devir** [de fato] devém tecnologia, não da imitação, mas do **erotismo** [novamente: não remetemos ao **sensual**, ao “pornográfico”], do **convidar do limite da comunicação a se pensar com as carnes “daqui”**.

A sexualidade é uma produção de mil sexos, que são igualmente devires incontroláveis. *A sexualidade passa pelo devir-mulher do homem e pelo devir-animal do humano*: emissão de partículas. Não é preciso bestialismo para isso, se bem que o bestialismo possa aparecer aí, e muitas anedotas psiquiátricas dão testemunho disso de uma maneira interessante, mas simples demais, portanto deturpada, que fica boba demais. Não se trata de se ‘fazer’ de cachorro, como um velho no cartão postal; não se trata tanto de fazer amor com os bichos. Os devires-animais são, antes, de uma outra potência, pois eles não têm sua realidade no animal que imitaria ou ao qual se corresponderia, mas em si mesmos, naquilo que nos toma de repente nos faz devir, uma *vizinhança*, uma *indiscernibilidade*, que extrai do animal algo em comum, muito do que qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação: “a Besta”. (DELEUZE, 2012, pgs. 75-76).

Quando Carson se destaca, então, das onomatopeicas mulheres gregas e seus rituais vocalmente extáticos, e parte em direção aos casos dos ‘Estudos da Histeria [1893-1895]’, propostos por Sigmund Freud e Josef Breuer, não nos assusta em um milímetro o salto cronológico de sua teoria. A missão desses [e outros tantos] médicos, diante de um contingente de mulheres com tiques físicos, neuralgias, convulsões, paralisias, dormências inexplicáveis, desordens alimentares e ataques temporários de cegueira, era a devolvê-las ao discurso racional. Um nome cuja etimologia grega, *hystéra*, indicava o útero, naquela mesma civilização [e como disseminado pela teoria de Hipócrates (séc. V a.C.) uma região móvel, ambulante e enérgica dentro do corpo da mulher, capaz de lhe

causar as violentas contrações, apagões, irritabilidades e vômitos/espasmos de que “naturalmente” padecia.

Um tratamento clínico assumidamente catártico [*kátharsis*, a lavagem da alma por emoção extrema mas purificadora], que a autora exemplifica afiadamente com o caso entre Breuer e a paciente de pseudônimo ‘Anna O.’, cuja experiência se tornou marco/mancha indelével à história da psicanálise:

[...] Eu costumava visitá-la durante a noite, quando sabia que a encontraria em sua hipnose, e a partir daí eu a aliviava de toda o saldo de produtos da imaginação que ela havia acumulado desde minha última visita. Era essencial que o procedimento tivesse eficácia completa, se quiséssemos bons resultados adiante. Quando esse era o caso, ela se tornava perfeitamente plácida, e no dia seguinte se mostrava agradável, complacente, fácil de lidar, industriosa e até mesmo alegre. [...] ela aptamente descreveu esse processo como uma “**cura pela fala**”, enquanto se referia comicamente a ele como “**uma limpeza de chaminés**”²⁰ (BREUER in CARSON, *ibid.* pg. 134, grifo e tradução do autor)

24 séculos depois, estrutura semelhante se arquiteta: as contradições psicofísicas, vazamentos e deformações desses corpos consigo mesmos mantêm o estatuto de **patologia internamente vagante [necessitada de um vaso condutor]**, sempre prestes a jorrar membros e gritos afora um abecedário imprevisível de alucinações, cacofonias, sintomas pulsantes, sensações labirínticas mais-que-reais [Anna O. assumia outros idiomas, quando em certas crises, por exemplo].

A diferença? Os homens de ciência não mais as temem: únicos capacitados a decifrar essa estranha epidemia, eles têm de se tornar também *os libertadores*, as “pílulas”, os veículos de retorno à compostura, os caçadores, exegetas e expulsadores das “sujeiras” de suas chaminés secretas. Mas, ademais:

a. seus **confidentes** [quem ordenou a queima das bruxas senão os religiosos cuja **certeza interna** era a manifestação da palavra de deus?]; b. os **substitutos e desenhistas** de seus pais e maridos, nem literal nem metaforicamente, mas no sentido de que o processo de restauração à função que obliterasse a má memória [frequentemente de extremo abuso, não-reciprocidades sexuais ou solidão] tinha de montá-los, ao campo de percepção delas, e, portanto, a seus corpos [segundo a hipnose] como homens-outros; e, de alguma forma, c. os **portadores** de sofrimentos que consistem em subtrair dos corpos enfermos **o saber da proveniência e, conseqüentemente, a autoria sobre tais**

²⁰ “... I used to visit her in the evening. When I knew I should find her in her hypnosis, and then I relieved her off the whole stock of imaginative products which she had accumulated since my last visit. It was essential that this should be effected completely if good results were to follow. When this was done she became perfectly calm, and next day she would be agreeable, easy to manage, industrious and even cheerful... She aptly described this procedure as a “talking cure”, while she referred to it jokingly as “chimney sweeping.”

manifestações, que se torna obrigatoriamente [seu sujeito, inferimos] A AGONIA. Como externalizar uma agonia na agoniância senão intensificando-a **NO QUE ELA APONTA, OU SEJA, PARA SI MESMA?**, levando-se o mais fora possível de si **para retornar, ainda que pareça contraditório, a si mesma.**

Figura 45 – Pacientes do hospital da Salpêtrière, século XIX



Fonte: *Archives de Neurologie*, fotografias de Jean-Martin Charcot

Por que suposição se experimenta essa medicina? Curiosamente: re-selando os vasos *pela hipnose* [diminuindo o campo da estridência das imagens internas], para que, **preenchidas elas das perguntas e direções e apontamentos e pedidos de incorporação e travessia e rememoração de seus Carontes**, lineares e dissociados da substância que os apavora e ameaça engolimento, os discursos, moléculas paradas, purifiquem o ser. A varredura fica completa pelo repovoamento, dócil, do vaso, pelo seu **acontecimento** intolerável, ou seja, **é preciso que a mulher “durma”**. Que o ser de **vontades próprias** que ela possa ser **quase** perca a existência. Uma morte temporária e que não terá como causa um acidente cerebral, desmembramento ou flechada ao peito, **mas na cessação completa dos sons internos.**

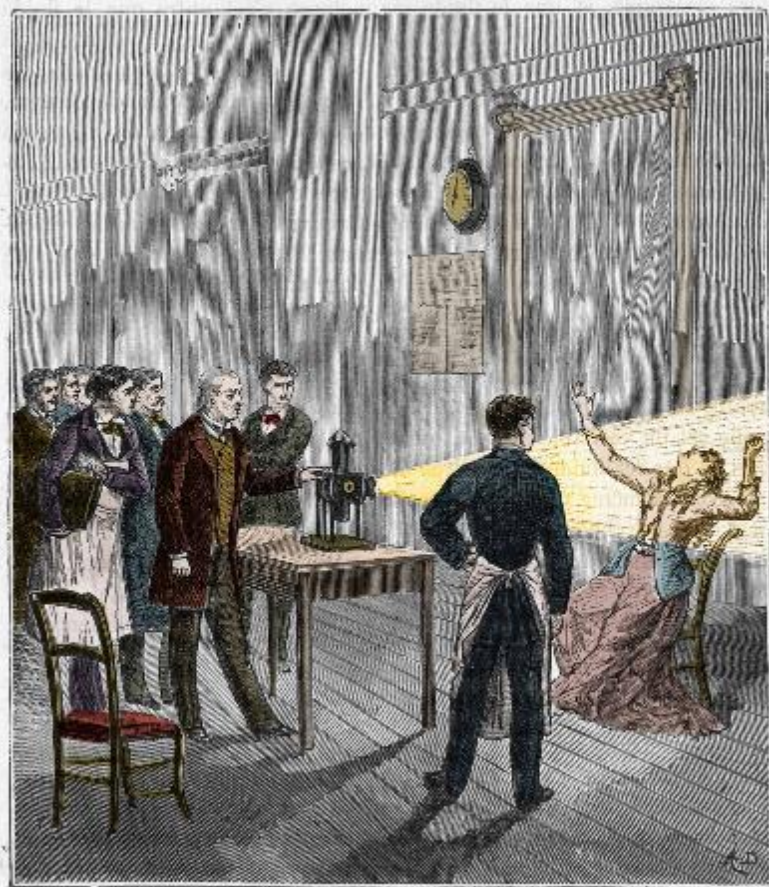
Que este oco se atinja temporariamente significa o que suspeitávamos: **é o traço de tomar ouvidos da voz, sua qualidade de anterioridade a nós mesmos, que nos torna**

seres passíveis de diferença, de futuro, de uma assunção que seja nossa. A anestesia do processo hipnótico é, para o desastre deste episódio psicanalítico, demasiado temporária, e a relação de distância que a SUPOSIÇÃO de “falta de memória” durante a hipnose implicava naquelas pacientes não significava que a fecundação das técnicas do processo não deixara vestígios naqueles corpos. A dúvida que paira sobre a encenação ou veracidade dos registros fotográficos (FIG. 45) enciclopedicamente captados pelo médico neurologista Jean-Martin Charcot nesse paralelismo histórico ao surgimento de inúmeros dispositivos óticos não nos movimenta, aqui. Como àquelas bailarinas, tampouco nos interessa a distinção do real ao fictício.

Inquieta, sim, que a projeção sistemática de

- a. exposições ao aparelho fotográfico sob a expectativa de uma cartografia de tais tiques, levando-as a horas de prostração diante das câmeras enquanto se incitavam suas memórias indesejáveis;
- de b. exposições aos instrumentos hipnóticos e anatômicos, vasculhando seus olhos, bocas, coxas, pescoços, genitálias, pés, músculos da face (etc.) em busca dos caminhos que esses sofrimentos sem origem fixa ou discernível traziam às modificações violentas do corpo para suportá-los; e
- de c. exposições a sessões de **fototerapia** por meio de outros instrumentos que dialogavam com a luz e projeção de imagens “fantasmáticas”, **como as lanternas-mágicas**, com suas ampliações cujas placas de vidro continham “cenas” educativas, assombradas, antropológicas, fantásticas, e não menos as perturbadoras de violência, de figuras familiares sob caracterizações extravagantes, de cenas domésticas, de longitudes campestres, chegando até a imagens das ditas “perversões sexuais” e outras “anomalias” físicas; visando que, sob o calor dessas grandes figuras, muitas vezes projetadas sobre seus corpos (FIG. 46), a purificação tomasse lugar por de-posição dessa física agonizante de volta a uma fisiologia cada vez mais capaz de contê-las –

Figura 46 – Catalepsia produzia sob a influência da luz bajo – O neurólogo francês Jean-Martin Charcot (1825-1893) estudando o fenômeno da hipnose em uma paciente no hospital Salpêtrière utilizando uma lanterna-mágica



Fonte: gravurista francês desconhecido (iniciais A.D.) do século XX²¹

– inquieta que o espetacularização sismográfica de uma patologia entregue, *devolvida* a essas mulheres – sendo ela mesma “nova” na história e passível dos olhares, dedos, induções e instrumentos demasiado invasivos daqueles que a sistematizavam e a tornavam reconhecível e caracterizável ao mundo – tenha se prestado à tarefa científica de curá-las, quando só se reafirmava, nelas, o fato de que **não possuem linguagem única**, mas emprestada, híbrida, co-dependente das diversas formas de abismo [devir-muda, devir-inglesa, devir-petrificada, devir-pai, etc.] que classificam sua interioridade como

²¹ Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/French-School/926607/Catalepsia-producida-bajo-la-influencia-de-la-luz--Elneur%C3%B3logo-franc%C3%A9s-Jean-Martin-Charcot-%281825-1893%29-estudiando-el-fen%C3%B3meno-de-la-hipnosis-en-un-paciente-en-el-hospital-Salpatriere-utilizando-una-linterna-m%C3%A1gica---Catalepsia---Jean-Martin-Charcot-%281825.html>>

vocalidade polimorfa, ambulante; e, mais interiormente, o fato de que **não possuem total propriedade de linguagem** [são sempre devires-decifração <-> devires-controle].

Informe furacão num corpo hieroglífico.

Vento aderente às coisas que não consegue varrer(-se).

Há uma história deste vento? – é a última pergunta que nos guiará Silêncio adentro.

3.2. Informe sagrado

Em relação ao “mundo grego”, generalização e achatamento este que já contém, em si, a tentativa de supor a homogeneidade de um povo que “é”, em realidade, diversos conflitos internos por formas de reconhecimento através de volumosos séculos, o pesquisador corre o risco de recair em idealizações, não só filosóficas e mitológicas, como ademais subjetivas. O ator e professor do Departamento de Artes Cópicas da UNICAMP Eduardo Okamoto nos atenta, diante do trabalho dos performers que se entranham com seus objetos para deles extraírem as rítmicas próprias:

Haverá quem lembre que a expressão subjetiva tal qual desenvolvida na era burguesa não pertence ao mundo grego e que, portanto, Aristóteles atribui à palavra *mimese* um sentido diferente deste que, desde a pós-modernidade, atribuímos. Sem dúvida nenhuma a expressão subjetiva do mundo grego se diferencia muito da nossa atual concepção. Aliás, como bem lembra Vernant,

muitos dos equívocos na interpretação da cultura grega, especialmente das suas tragédias, está em transplantar nossa vivência de mundo para a leitura da Grécia Antiga (VERNANT in VERNANT, VIDAL, 1999, p. 25-52). Sempre é bom lembrar o óbvio: as concepções de sujeito e subjetividade gregas eram bastante diversas destas conquistadas pela era burguesa e que passam pela construção do indivíduo autônomo e dono de uma subjetividade que lhe é própria específica. Quanto a isto, insisto, não há o que discordar e mesmo Aristóteles deixa escapar, na Poética, o uso de imitação como cópia: “quando buscam situações trágicas, os poetas as encontram não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos” (s.d., Livro XIV, parágrafo 81).

Se é verdade que, para Aristóteles, o poeta é imitador e que esta imitação pode ser tomada em sentido restrito, como cópia, também é verdade que o pensador grego não deixa de indicar que a ação de imitar não é somente uma atividade passiva de reproduzir aquilo que já existe; imitar é uma ação, ou seja, um trabalho, carrega em si um sentido ativo. Assim, ao discutir a origem da poesia, ele lembra que “A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]” (s.d., Livro IV, parágrafo 16). No conjunto da obra de Aristóteles – considerando, aí, também outros de seus trabalhos, como fazem dois dos comentadores, Augusto Boal e P. Woodroffe – a palavra imitação pode ser tomada como a construção de uma visão de um aspecto da realidade. Repito: neste sentido, incluem-se a apropriação de determinadas características do objeto imitado e, a partir daí, a produção da sua representação. Aí, haverá uma busca pelo movimento interno das coisas; não somente a imitação da sua aparência, mas de suas realidades essenciais. É, como escreve Boal, a busca por recriar o “princípio criador das coisas criadas” (1975, p.78) (OKAMOTO, 2009, pgs. 44-45).

Estamos em consonância com o professor no que a. a construção de uma *visão* [um sobrevoo que se faça *pelo* ângulo do vento, dos sonhos, dos sentimentos sonicamente pluarais, dos gritos insilenciáveis] e b. a tomada de uma cosmologia como realizada pelo movimento interno destas forças de alarme *criam duas clivagens simultâneas* nessas bailarinas: elas falam “com a língua do povoamento vocálico interno”, não “sobre” ele, mas com os gestos e propriedades de sua multidão.

Ora, os aportes de nossa tese levantaram, até aqui, o corpo da mulher por um viés biológico [interno, morfológico], energético, genérico [em oposição ao “gênero” masculino] e mítico [os devires-mulher nas criaturas mitológicas citadas previamente]. Ainda que não visemos, por meio de nosso trabalho ou desta peça composta exclusivamente de mulheres uruguaias, nem reafirmar nem eclodir distinções sexuais ou psicológicas, nem tomar a voz por *algumas nem por muitas nem por certas mulheres*, nem erigir uma teoria coreopolítica, simbólica ou arqueológica das danças ou respostas ritualísticas de tais ou quais grupos de bailarinas ou sacerdotisas, nem muito menos abrir os olhos das intercessões acadêmicas a um estudo “necessário” do oraculismo *por um outro viés* que não aquele da história das religiões em si – ainda que tenhamos mantido nosso tema **como um tema** ao redor do qual se levantaram ângulos de conceituação e analítica específicos, na expectativa de que a história desses silenciamentos tenha sido re-

performada, em nossas palavras, às suas maneiras, da forma mais “autônoma” [imparcial] possível...

é inegável que estes séculos de exceção podem ser lidos, *hoje*, porque *esta peça* Alarma de Silencio existe, como se as danças e gritos daquelas Sibilas tivessem-nas trazido, a estas cinco bailarinas, a linguagem do futuro pela qual agora **as ondas** inomináveis de uma libertam estas outras; pela qual as lanternas-mágicas e feixes de arrancamento foto-gráfico dos mistérios internos, e também as tecnologias sonoras de alteração dos estados de consciência **tragam** agora **paisagens de flutuação, de perguntas feitas para se sustarem no ar, de seres não necessariamente humanos que se convida a falarem de suas estruturas-comunidade também.**

Paisagens emocionais que, para trazer à língua própria, é preciso deixar que se repitam [intensificação] em seus **começos** de evacuação, como se o encadeamento de **quases, isto é, das FORÇAS de emanar incompletas**, trouxesse mais o “espírito” da coisa que qualquer enunciado sobre ela. Qualquer que fosse a habilidade “vocal” literal de Anna O. em proferir palavras num inglês britânico que *nunca* aprendeu, o que “confirmava”, àqueles médicos, que tal memória linguística teria de advir de **algum lugar** de sua experiência antepassada era a capacidade de reproduzir o *modo* britânico de entonação, de especificar nojo, irreverência, incredulidade ou conforto concordante. Isto é: ao mesmo tempo, nenhum britânico é igual ao outro, **e** há uma maneira **de estar-se consigo, com a própria língua que é** universalmente apreensível e que nos permite distinguir um indivíduo britânico de um segundo indivíduo de outra nacionalidade.

Na voz não moram apenas qualidades idiossincráticas a cada um.

Esta dádiva do som contém também potência xamânica, mediúnica.

Ela traz à vista, pela carne que a escuta [víscera-olho], o que está apontado nas forças do presente **além da visão, além do que há para ver, além do que já foi posto à vista.**

Aqueles pés [que se põem a ouvir] da bailarina conceitual de Nietzsche ganham outra dimensão: aquilo que está à sombra do pensamento [anterior à manifestação que o materializa] e que, no limite das razões, é o alimento daquele dançado, este RISCO que disparará o movimento incompleto “preciso”, no tempo dos ensaios da peça, ele só se diferencia [nasce] na medida em que elas se encontram na emissão de uma *imperatividade do gestuar descarregado que tome a propulsão, a fúria, o lugar, a paixão, “A VOZ”* dessa força que se quer fazer aparecer.

Um movimento análogo teria de partir da possibilidade, por exemplo, de que disséssemos o que as nossas costas veem. O que se demanda delas é a **força de emissão** que faz um possível tomar visibilidade. Toda a geometria e todas as linhas do que “nunca existiu” a seus próprios olhos como uma coisa “só” [porque tem de ser colocada como um gesto ou série curta improvisada, no máximo] é disparado num corpo que se faz cena, acontecimento e direção das insinuações [sismografia] ao mesmo tempo. Pôr em qualquer forma de linguagem “o que não existiu” ainda é, afinal, inventar a coisa-inteira, a natureza inteira que justifica e “monta”, aos olhos, a *grande* coisa.

Desta maneira, é a exigência de que se veja *mais do que se está demonstrando que há para ver* que fabrica a tensão pela qual existe o espaço comum de (hiper)visão **por transferência engenhosa mas bruta. Unrendered.**

Esta modalidade da dança contemporânea faz brotarem alardes metamórficos de historiografias amplas [de desejos ou sofrimentos] e sustenta o reconhecimento de sua violência decepando a fração “universalizante” do gesto [o **resto** com o qual ele se refere e cria leitura já-vista], entregando a parte mais “significante” dela, **a transmissão**, movimentos que, ainda que variem bastante ao longo dos 60 minutos, permanecem, em natureza, “parcos” [indicativos de...], “únicos” [apropriados a um rito **específico**], “meio-finitos” [vítimas da intensidade que cada movimento de onda provoca, sendo este um rito de camadas **de fato muito específicas**], “semi-entendíveis” [prenunciadores], “tautológicos” [chaves de ignição hermética].

O tratamento **quase levitante, recém-acordado, quase rigoroso, emergencial**, que as séries e gestos recebem parece dizer: “*vejam o que está vindo!*”... e, ao mesmo tempo, se irradiam como se fossem o DEPOIS do desastre, o vestígio de um “*vejam o que aconteceu!*”, assim simulando no corpo espectral a monumentalidade de um acontecido onde todas as forças se amalgamam naquela sobrevivente hiper-emocional, túrgida de registros, ambulante e vazando, aquela que esteve dentro do acontecimento mas que a ela ele aconteceu deixando-a vazia do “si” que era e cheia dos episódios que a bombardearam.

O que era hipotético, massa amostral, a princípio, nos ensaios, mas também demasiado “memorialístico”, assim permanecerá no advento da performance; a encenação de Evelin acrescenta-lhe tão-somente a “astronomia”, a dinâmica a partir de onde todos os planos possam entrar em con-sideração.

Essa criação de uma espécie de sistêmica “sem centro” parte do princípio de que nem tudo que se exerce, isto é, que faz da sua força de coerção perceptível, precisa de visibilização. Há um campo **anexo** à [certas] “forcitude”[s] de onde emana o espaço de

imposição. Mas tal sistêmica implica também que o equilíbrio, a sincronicidade, a linearidade, a permanência, a origem única, a unicidade... **todos os fatores de isolamento e obediência do corpo dançado são inteiramente abolidos** [o que não significa, evidentemente, reiteraremos, que a peça é “uma bagunça”, que ela é de fato “sobre nada”, que as dançarinas não tiveram preocupações formais nem consigo nem entre si]. Seu devir-derrapagem na realidade é sua maior potência.

Essa hiper-dissonância requer outro campo das ciências das formas.

Assim a cartela da sinopse o coloca, lembremo-lo: “um rito desaparecido, paisagens femininas *fructuantes*, corpos que sonham em ondas magnéticas, dança no vazio [...]”.

Que interpelação essa consoante provoca num aparente “erro gramatical [a palavra tampouco existe no espanhol]”?

Que adição arrastada, ou ainda fracionada, dentada, ela vibra no *flutuar*?

Somente uma palavra-imagem, **um conceito** curiosamente advindo da geometria, dá conta de nossa hipótese: os *FRACTAIS*, que são formas geométricas cujas partes, separadamente e em escala inferior, replicam a lógica composicional da figura como um todo. O exemplo mais célebre destas formas está nos flocos de neve, onde cada segmento “arbóreo” da figura estrelada redesenha a engenharia pouco “normativa” [dentro da geometria clássica] da fisionomia total do floco. No entanto, diversas programações, gráficos, estudos e descobertas da chamada “matemática fractal”, dos anos 70 do século XX em diante, se utilizam de uma mesma base tecno-conceitual em seus desígnios. Benoît Mandelbrot, defensor das “aberrâncias” criativas da natureza e expoente majoritário desse ramo matemático, além de criador do próprio termo, define-o:

Eu cunhei *fractal* do adjetivo latino *fractus*. O verbo latino correspondente, *frangere*, significa “quebrar”: criar fragmentos irregulares. É, portanto, sensato – e quão apropriado às nossas necessidades – que, além de “fragmentado” (como em *fração* ou *refração*), *fractus* também signifique “irregular”, ambos os significados estando preservados em *fragmento*. (pg. 4, 1982)

ademais conceituando-o como o rompimento do pensamento planificado da matemática euclidiana a partir de um dispositivo cujas dimensões de organização e crescimento excedem as dimensões topológicas “concebíveis” ao arranjo inteiro (ibid., pg. 15). Um problema de gênese e de fratura se interpõe ao grau normativo de concepção das formas.

Flutuar, então, mantendo – no movimento de separação da figuratividade que lhe germinou em primeiro lugar – uma irregularidade de similitudes complexas, burlando a

pré-conceituação de harmonias e naturalidades não para negá-las, mas para criar um sistema próprio, esse corpo de bailarinas deseja da suspensão e da dissidência dos significantes promovidos pela dança (“*qual o objeto da dança?*”) uma curiosa inversão.

Pois não é a mulher que se vê paisagística, mas as paisagens *que flutuam e fractam* que devém-mulher. O salto da folha de Feuillet à fantasmática espacial da dança contemporânea reproduz a fertilidade de sua crise conceitual, aqui, *numa peça que começa do nada*, literal, temporal, estética e metaforicamente, pondo ao mesmo tempo diversos acontecimentos, hipóteses, conceitos, relações, desejos, comunidades e futuros em questão.

Quando pensamos a estranha re-bidimensionalização do plano coreográfico como possibilitadora de novas notações e riscos à pergunta-território essencial dos meios dançados [“*por que se dança?*” = “*o que há para dançar entre nós?*”], cogitamos que esse deslizamento incerto e cheio de disparadores toma o “branco” [o cair em transe] como matéria rugosa da recensão das forças caladas para engenhar tal semântica *da frutuação*.

Essa paisagem não é inativa, passiva, ela não é “o que está lá”, em oposição a quem a vê. O dom paisagístico e astral do gesto dançado, sua capacidade de inferir o “tudo pode estar aqui”, neste punho, nesta onda de braços, nesta embarcação de rolamentos ao chão, é a entrega levitante do corpo a um LUGAR que não é de todo material, não é de todo visível, mas que sem dúvidas toma presença e produz outras formas estéticas e históricas além da “verdade”, que é sempre unificadora e consensual.

De fato, a composição na dança contemporânea se realiza a partir do surgimento das dinâmicas na matéria. E não a partir de um molde dado do exterior. A terminologia é sempre interessante quando revelada, sob algumas palavras (e atos), por um professor de balé que dizia que “regulava” uma dança. O coreógrafo contemporâneo “compõe”, o que é diferente: ele age e transtorna as coisas e os corpos para descobrir uma visibilidade desconhecida. [...] Em todo caso, ele *cria seu material*, *o reúne*, mas, sobretudo, o dinamiza trata um caos provisório na rede secreta das linhas de força. (LOUPPE, pg. 217, 2000, grifos do autor).

Ao mediar problemas de divisão do espaço [mundano, sexual, simbólico] entre quem tem ou não poderes para **iniciar a conversa** sobre o que haverá dos corpos em-comum incomuns, a dança de que tratamos quer trazer tais festivais de comunidade de fora das margens onde sempre sobreviveram para dentro de um mesmo chão de testemunhos. Não surpreende que vinte anos depois Marcelo tenha ampliado as heterogeneidades de seus projetos.

Nossa intenção foi elencá-las, tais **anêmonas de abertura à conversa**, como uma dança concernente à vida quando aquela ambiciona historiografar, do interior destas

mulheres, a proveniência sísmica das violências de Comunicação a partir de um esgotamento referencial com as “falas maiores”, virulentas mas específicas, fortes mas já ditas [ficções desgastadas, representatividades confusas, palavras-de-sumidade advindas de homens, bandeiras de cores já pintadas, gritos já ouvidos).

A voracidade em que se pré-anuncia esse manifesto silente, plano fantasma mas também divinatório pois sempre referente à medição da passagem dos tempos como descontínua, saltitante, se essa cartografia das eco-localizações internas pode se construir, simultaneamente vetorizando em distâncias assertivas, quedas de significantes e vibrações de dormências os diferentes arquivos de suas reivindicações contraditoriamente satisfatórias, pode-se supor que o plano mais imutável desta dança será a propriedade emergencial [de *sublevantar*, *continuar ouvindo*] em que ela se assegura. Ouvir *algo* é primeiro pôr-se a ouvir-se **todo**.

Vemos quadros, vestígios, ecos, sensores, mutações, intimidades, aglomerados, temperaturas, diagramas, insinuações, ondas, quedas, segredos de acontecimentos exclusivamente **entre mulheres**... mas o acontecimento que as liga?, ele não cabe pronunciar. Ele é Silêncio.

Em outras palavras, erguer uma série de matérias gestuais cuja origem é esse empréstimo autoindagante exasperado, metonímico, vago [ondular] e com força de duvidar é atizar ao máximo a insensatez corporal para que ela escape da força de ter de oferecer a todos os seus movimentos corporais concordâncias, sentidos, civilidades e transparências.

Trazendo, nas próprias investigações do processo criativo, o que seria a. o inconsciente, o impensável, o irracional, o sísmico, o autoestimulado, aquele outro do “próprio corpo” que jamais é atual, b. ao mais espacializante, mais fisicamente transmissor, mais autogestado dos movimentos humanos, que é a própria dança, estas bailarinas projetam nas especificidades das artes do corpo a simultaneidade de um espelho, a co-presença de uma vibração propriamente cósmica “dentro de onde” a performance existe como que as “neutralizando” as subjetividades [personagens] específicas. Aquilo a que se assiste é, então, em certa medida, mais a incorporação [a partilha] de um modus de sofrimento, como Pina já havia nos esmiuçado: de maneira que, entendendo-o, eu possa participar da maneira pelo qual ele vem a surgir multi-localizadamente.

É o estriamento dolorido de um músculo como movimento inteiro de “mensuração” da densidade da violência que interessa tornar familiar a quem o vê,

fazendo dessa “liturgia da manifestação” nossa interjeição panorâmica, comum. É a minúcia muda da confecção de um sono solitário mas entre-acordado, onde jazem todos os reais sonhos, que retrata uma modalidade sónica da familiaridade com o sonhar, em quem as assiste, transcrevendo por mim o “funeral dos sons que nunca tive” com minhas próprias memórias **oriundas de minhas próprias faltas e levitações**.

Acabemos por obedecer ao “não-senso” a que elas **apontam**. Tapa-olho, aqui, é nosso cogitar sobre as coisas que escondemos mesmo quando tudo já estava à vista. Cúmplices de uma tragédia.

Médiun-dançantes, no hermetismo iniciático de Alarma de Silêncio aquelas bailarinas atestam que há um contra-mundo que retrateja, re-engenhando, as dimensões afetivas de contestação pelas quais o campo da comunicação é o campo das negações de comunicação. Duas extremidades de economias nulas [gestos que não têm identificação ou explicação não produzem, pois “não funcionam”; e o mesmo acontece com a dança, formas puras de dádiva] são simuladas juntas e extraem de uma língua, de um idioma sem “maternidade” os códigos gestuais que desta “nacionalidade” desenham, por esforço gesto-imagético, a paisagem de suas trocas, de suas forças, de suas ânsias e alardes, de seus torneios e subserviências.

São, afinal, “puros espectros de branco” inidentificáveis que dançam.

O “conteúdo”, isto é, a celeuma desta subtração velha em milênios não para de se transbordar para a cegueira do empuxo que a faz ser “a força” da força, “o pesado” do peso, “o delirante” do que delira. O rito, afinal, é **delas**.

Uma figura de linguagem definida mas aparentemente oca de autonomia, personificada mas muda, rebate de volta para a indefinição que lhe traz ali parte da racionalidade “da coisa” que a jorrou.

“Como falar do que emudece?”, ora, “encontrando “aquilo” que melhor expressa, mostra por mim o emudecimento, esta figura do corpo que parecerá decepar a voz [através dos membros deste mesmo corpo que não a é]. O aspecto “ininteligível”, nulificante, esvaziante da *rejeição*, do *inencontrável*, do *inexprimível* que a partilha da linguagem carrega é levado ao máximo. **“A coisa estranha tem de se querer por meio de mim. Com estes recursos parcos chamado corpo tenho de grafar como um sofrimento não tem lugar.**

Aquele que se acreditava ser o mais manipulável – e portanto secundário, pré-existente, adormecido – dos aspectos do corpo, a saber, a possibilidade de que ele, sozinho, participe “solitariamente” de uma linguagem total, corporal por excelência e

singularidade, logo, gramatizável e decodificável, isto é, **o fato de que alguém é percebível pelo que mostra**, torna-se curiosamente o mais enigmático dos sistemas de articulação de uma problemática coletiva. Pois tudo se tem da peça, menos sua razão de mover, *mas os movimentos não fazem senão se alongar, se esticar, como se mostrassem que são o que são* [voltamos ao problema de Sócrates].

O **querer** “daquilo”, o **quem quer** por elas, **é a experimentação de uma querência sem razão**. “Assim porque assim”.

Ondas, livres ondas.

Video-slide de ninguém’s que montam matilhas de presenças.

Flores.

Esfinges.

Sibilas.

Néctares.

Folhas.

Cassandras.

Há muitas.

E não são todas as suas séries aberrantes. Como flores, garças ou soldados em flutuação, co-movidas por um sopro de reunião não previsto em direção a um tecido de inclinações que atentam para a massa dos corpos a-densados em si, elas transicionam do alegórico ao estatuesco, do coletivo ao imaterial, do energético ao devir-desfile. Posam (FIG. 47), delongam-se, sentem-se, inspiram-se, medem-se... reduzindo a manada que são a um repouso temporário, temporalizando a falsa estagnação da inércia numa adoração ao silêncio que aquela sincronia, por dádiva inesperada, fez surgir. Não durará. Mas foi e será feito “para a eternidade”. **Acontece** de estarmos ali.

Figura 47 – Mariana di Paula, Florencia Martienlli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas



Fonte: *Alarma de Silencio*, 2002, filmagem de Marcelo Evelin

Se o apelo composicional desse silêncio estriado é o movimento vibratório dentro do qual ele se exclui de um dizer, contradição literalmente ambulante que é, dizendo-o por meia-intenção energética, por empenho não-totalizado de traço incompleto, por embaraço das posições e posturas coesas, não teríamos, antes de mapas de forças, a bem dizer, *forças de mapas*?

A base desta dança deve ser, então, aquilo que ultrapassa o código, a própria transponibilidade do que tem lugar acertado, acordado (contratuado e desperto, sublinhado). O futuro!

Ela não pode ser senão uma violência que virá, mas que também podemos evitar – assim como aquilo que “dói”, nela, já perdeu o rastro de tangibilidade [são as opressões cotidianas, o traço inacabável que eventos históricos impõem à coletivização da dor, são as culturas de violência invisibilizada e silenciável, assim como tudo aquilo que no ser não encontra vazão funcional ou adequação regrada].

Que imposição essa arquitetura espectral aloca e torna gesto de manifestação no corpo em devir-feminino, no corpo que para gritar precisa violentamente emudecer? Ela faz lógica teatral – repetimos e arriscamos: se o palco JÁ É a vida, por que não dizer “lógica natural?” – do que lhe é IMPRÓPRIO. Alude. Leva ao *ludens*. Essa dança “tira a própria roupa” para mostrar “a imprópria roupagem” em diversas cenas de movimentos energéticos sempre sem predicação. Sua impropriedade não significa nada de sujo ou obsceno; é antes a radicalização [ato de força] da falta de localidade que não pode senão extravasar, como Baubo, as tolices que a recobrem.

A imersão numa conceitualidade astronômica e vagueante em cima do branco é tamanha, que todas as ausências de razão e domesticidade, como num legítimo rito, dotam o corpo da capacidade de ser seus próprios lugares de passagem, inscrevendo-se numa lógica contraditoriamente “maior” [em relação ao que deve lhe traduzir os atos da vida e a quem ele deve enunciá-los] porque estreita, íntima, sempre ensaiando “a voz” que virá, e cujo aporte, pelo espectador, podendo começar de literalmente “qualquer lugar” de sua memória-carne, é o que lhe recompõe o movimento do fraseado, da escrita instantânea àquelas histórias.

Se esse não-lugar móvel é, pois, desde o princípio, assunção do que não está escondido de todo das fúrias por uma re-existência; se, como levanta a peça, ele é “manifesto desnudo de todas as ausências”, não há nada no palco cujo princípio implique em seu farsear ou amortecer ou recobrir para fazer vir-a-ser, isto é, “o que está mostrado (gestualizado) é o que NÃO se recalca”. Aliás: é a processuação de todo o “tempo” que, i-recalcável, ainda que não consiga se formar inteiramente na percepção, nem por isso deixa de dizer o que é continuamente tenso daqui até ali **por si só**.

A performance funciona inteira como se, por um lado, a. não houvesse ficção quando se trata da memória e ela não ligasse dois planos dispostos pela co-presença de uma atualidade engenhada [farsesca] e de uma virtualidade ativa [sentimento real], mas fosse o movimento em si de uma atualização embaralhada sobre quais presenças ela situa [**“quem está aqui para sofrer ou gozar?”**]; e, por outro, b. sob a possibilidade de que não houvesse “inconsciente” no sentido psicanalítico do termo, pois aquilo contra que ela se posiciona não é um elemento desmontável, passado à dormência, “escondível”, apagável, “enterrável”, sumidido ou calcinável em primeiro lugar.

A assertiva de Evelin (2022) de que é a vida que está no palco passa a ser não só completamente plausível e verificada, mas REAL. A dança contemporânea parece existir como radicalidade da noção científica de alteridade [quando se trata de saber onde estão organizados os mundos possíveis, *alteridades de mundo* para essa filosofia dos devires (DELEUZE, GUATTARI, 1992)]: o “olhar do outro”, a “partilha da dor”, o “sofrimento comum” (coletivo), o “outro do ‘eu’”, o “outro lugar”, a “alteridade” dos novos lugares de fala... há, enfim, todo um repertório que não deixaria de expressar com exatidão o que acontece naquele palco, estivesse ele interessado em manifestar algum eu!

É à possibilidade de ter esse primeiro “eu” como início de conversa [como início de página[como início da história[como início que é branco[como início que se finaliza[como principal traço de suas bailarinas]]]]] que é colocada em *questão*.

Compreende-se cada vez melhor por que razão, desde seus primeiros episódios, a relação do pensamento com a dança indaga sobre o limite da voluntariedade do ser a partir da necessidade de um espelho de metaforizações do corpo que ele carrega. Quando é vital que, em sua relação consigo mesmo, ele precise de “um outro” de si para se impor questões, o corpo produz desta pretensa si-ecceidade uma dúvida; ele devém objeto manifesto de uma incomunicação assim como o inconsciente está sempre prévio por uma contraditória subtração ativa. Blanchot, novamente deveras próximo dos mecanismos de empréstimo e devir entre-ciências por onde se construíram a psicanálise e a filosofia, traduziu-o de outra forma:

Na base de cada ser existe um princípio de insuficiência...” (princípio de incompletude). É um *princípio*, notemo-lo bem, isso que comanda e ordena a possibilidade de um ser. Donde resulta que essa falta por princípio não anda ao lado de uma necessidade de completude. O ser, insuficiente, não busca se associar a um outro ser para formar uma substância de integridade. A consciência da insuficiência vem de sua própria colocação em questão, a qual tem necessidade do outro ou de um outro para ser efetuada. Sozinho, o ser se fecha, adormece e se tranquiliza. Ou ele é sozinho, ou ele não se sabe sozinho a não ser se ele não o é. (BLANCHOT, pgs. 16-17, 2013)

Perceber-se e perceber-se percebendo não são atitudes distintas, pelo simples fato de que o segundo não é uma atitude em si, mas o fruto de um acidente da atuação. O primeiro requer esforços sobre o silenciamento para aplainar um ‘si’. O segundo considera esse ‘si’ um silêncio que ainda não se manifestou. O devir-mulher é então uma potente contestação das verdades pré-manifestas.

Ele é o perigoso derrapar de volta à caverna de tudo “o que ainda não existiu”, estando no entanto já fora, já no corpo, já coexistente à sua língua-entranha. Alarma de Silêncio não se chama de rito por acaso. Uma dobra de hermetismo oracular enovela e sustenta a peça.

Captura de um saltar-tempos cujo regozijo está em manter-se no gosto pelo que ainda virá, tempo imemorial, e pela passagem de uma força de contestação ativa e cuja finalidade é dançar a própria latência de um sonho a que não se nega uma réplica jamais oferecida, esse supra-entendimento deleitável e dolorido de paisagismo-de-si cria, de fato, corpos perigosos.

Corpos que se ajuntam para fornecer meios-sinais, delírios substantivos, indicativos de idiomas ou relações. Ondas, rolos náuticos, teias de insensatezes, sopros pictóricos de metáforas incrustadas, patéticas mas retorcidas, crescimentos aberrantes, barulhos sem rastro, verticalidades balançando, molezas sólidas, bolhas de ensimesmamento teleorientado, sonhos de outrora – tudo existe pela interconexão que

espalha ou liquefaz sua própria particularidade em meio ao que a singulariza. Só. Mas povoado.

Em pleno esgotamento do entre-guerras europeu, a incapacitação da passagem da experiência de que também falava Walter Benjamin (2012) ao tratar dos combatentes retornando dos campos de batalha esvaziados de valorações às palavras, vazios de experiência, Bataille formulava que, “perdida a poesia, perdido Deus e perdido o romantismo” (pgs. 41-62, 2016), nossas únicas *mediações restantes de arrebatamento e questionamento só podiam advir de métodos de dramatização*.

Reconhecidas ademais na dança, nos transe religiosos, nos orgasmos e ritualísticas da morte, assim como na música, essas ferramentas que ele chama “de fusionais” (ibid.), na passagem às formulações de experiências que agora só podiam ser “interiores”, radicalmente intimistas na mastigação de suas comunicabilidades, revelavam precisamente as zonas que não podiam ser alcançadas na comunicação em si, que o escritor denomina, então, como sendo constituída do que lhe escapa [à tangibilidade], sua “parte maldita” (2016), incontornável, intraduzível, abjeta. Muito como na filosofia, a crise entre pensamento e corpo produz esse possível “à diante” ao pensamento. No entanto,

A diferença entre experiência interior e filosofia reside principalmente no fato de que, na experiência, o enunciado não é nada, apenas um meio e, até, tanto quanto um meio, um obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento.

Nesse ponto, vemos o segundo sentido da palavra “dramatizar”: é a vontade, que se acrescenta ao discurso, de não se manter no enunciado, de obrigar a sentir o gelado do vento, a estar nu. Daí a arte dramática que utiliza a sensação, não discursiva, esforçando-se por impressionar, e para isso imitando o barulho do vento e tratando de gelar – como que por contágio: ela faz um personagem tremer no palco (em vez de recorrer a esses meios grosseiros, o filósofo se cerca de signos narcóticos). (ibidem, pg. 45)

Esse plano de negociação enunciativa *nua* com as forças “puras”, fenomênicas da comunicação substitui uma experiência isolada de virtualidade efêmera (*fictio*) por um pleno *jogo* com a arquivologia da vida [a significação de seus fenômenos] a partir da experiência de sua própria transponibilidade. É o que sentimos *que nos escapa aos sentidos* que importa. O que se tem de econômico à diante, ao pensamento, é o que lhe transgride a falsa unidade que o promove, mas não porque “só se pensa em conjunto”: é

que pensar é deixar-se ser cooptado por uma outra coisa, uma coisa que dê a pensamento a alteridade de seu modelo concebível ali limítrofe.

A experiência então recolhe-se dos frangalhos de uma percepção extrema, do que ela desconhece, e não demora a atingir esse ponto em que o ir-reconhecível, como limite, torna-se familiar. Uma similitude distante é estalada e encontra a chave de sua necessidade de aproximação na lembrança de funcionamento particular mais homóloga ao a-parecido, lembrança esta nem sempre necessariamente humana [letrada, sociológica, interpessoal, enfim]. Às vezes só gesto um brusco ou grunhido que o coreógrafo/encenador trabalhará.

Em outras palavras: como é impossível atingir a alteridade extrema [que simulam aquelas artes da fusão, e em que se banhavam, por princípios de ordem bidimensionais externos, os ballets da corte e o classicismo coreo-gráfico do corpo idealizado nas personas mitificadas], a impostura a que certas comunicações se prestam na além-significação de suas violências é a de desclassificar os limites que hierarquizam exclusivamente em entendimentos científicos, sensatos e alocados, finitos, alguns seres entre si.

Ainda que não pareçam dizer respeito a “nada”, as vibrações espaçadas e sem sentido “comum” daqueles torsos e cotovelos, ao revelarem o protótipo físico de uma engrenagem em des-parafusamento ou falha mecânica, relevam por consequência o campo de pensamentos mundanos pelo qual havia a expectativa de um funcionamento revelável e não ressonante [não inoportuno] ao corpo.

Quatro, às vezes cinco esfinges de êxtase, no entanto, gozam-no, e um tênue fio ligará aquele estado à autoridade de sua liberação. É preciso querer vê-la, buscá-la na irrupção excessiva que ela extrai de uma indicação de movimento mínima, como nas religiões, como se a falta de objetificação do corpo [na fusão] fosse o instrumento do encontro com o sagrado. “[...] Mas não podendo e não querendo recorrer à ascese, tenho de ligar a contestação à *liberação do poder das palavras* que o controle é.” (ibidem, pg. 47)

Para Bataille, os meios dessa liberação, contraditoriamente, “são duplos;

é preciso encontrar: – *palavras* que sirvam de alimento ao hábito, mas que nos desviem desses objetos cujo conjunto nos mantém atrelados; – *objetos* que nos façam escorregar do plano exterior (objetivo) para a interioridade do sujeito. Darei apenas um exemplo de *palavra* escorregadia. Digo *palavra*: poderia ser também a frase em que inserimos a palavra, mas me limito à palavra “silêncio”. Ela já é, como disse, a abolição do barulho que a palavra é; entre todas as palavras, é a mais perversa, ou a mais poética: ela própria é garantia de sua morte [...]

O silêncio é uma palavra que não é uma palavra, e o sopro, um objeto que não é um objeto (ibidem, pgs. 47-48).

Entre escorregos e sussurros, “alarme”, “silêncio”, “branco”, “manifesto”, todas as palavras desta peça deslizam entre posturas de linguagem incompatíveis ao que seus comandos designam. Vemos vibrações de “contextos” postas em antebraços, extensas arguições rebatidas em silêncios de frases que acabaram de deslizar esquecimento adentro, numa boca tapada... e, no entanto, os corpos que as assinalam parecem partir de intenções tão densas quanto pairantes, ficando garantido o tempo inteiro na peça um fenômeno de NEGAÇÃO MEDIADORA: como cada bailarina não precisa assumir um olhar, todos os seus corpos vestidos de branco “vestem” a mesma nulificação [falsa] nos olhos.

A negativa da autenticidade ou da personalidade, ou mesmo da “vontade”, faz com que seus olhos apontem menos que qualquer outra parte do corpo. Se elas dançam extraordinariedades e se arranjam em células em diversos momentos coesas e síncronas é por “índole” de outras partes do corpo sendo remexidas por outras grandezas. Esse abalo da mirada firme, tão importante no ballet até para os coadjuvantes, essa displicência em a(l)тивar quem dança, produzem, juntamente ao despencar de onde é licenciado o “eu”, um convite à medialidade pura do pensamento, ali onde ele negocia figuras de linguagem, cifras, campos energéticos, extravagâncias de precaução e escutas alongadas para se realizar “além da folha de papel”.

A homologia desse corpo literalmente experimental com a potência das crises da filosofia torna-se um engenho cartográfico, no que diz respeito aos sensores que grifam nas linhas de pensamento seus declives e rebuliços mais contraditoriamente leves [pois toda reformulação e nova figura conceitual demandará concretude por nosso corpo, testemunha-transferida].

A questão é que, como no traço cheio de rastros, forças e energias de Cy Twombly diante das sangrentas batalhas e mitologias greco-romanas, quanto mais “fresco” [menos impensado] o gesto, melhor ele serve, do processo criativo ao acontecimento da performance, à sua dança. Coletânea de inacabadas notações sobre uma forma de colocar em comunidade – de cinco bailarinas – o próprio tema da origem da voluntariedade impessoalizante e mediadora dos questionamentos íntimos, a transposição e montagem de tais quadros ao nível de “teorias da necessidade do movimento” confirma, ademais, que algo deve se manter no corpo como um palco se mantém para o ensaio, isto é, como um lugar de indagação e compensação sobre e dos próprios movimentos.

Retornamos mais uma vez às solas dos pés que fazem ouvir as ranhuras e resíduos de tudo o que é “entregue” no ato de partilhar, figura nietzscheana do máximo deslocamento entre conceito e planagem:

Existe em Nietzsche uma rapidez da operação do pensamento quando ele convoca a dança, e, se a operação do pensamento é metáfora, ela é apreendida no curso de seu procedimento, operação do deslocamento, no riso em cascata, tanto veloz quanto leve, pés empinados e riso furioso, em uma tensão entre ancoragem e decolagem. [...]

A escrita nietzschiana e seus aforismos criam um uso totalmente singular das metáforas: mais do que uma imagem abstrata, uma referência subentendida na semelhança, as metáforas caminham mais concretamente articulando-se no mesmo plano que os conceitos, de preferência a formar com eles uma apresentação imagética, parabólica. Como uma ficção diretamente sobre os conceitos, alguma coisa como personagens e paisagens filosóficas. Assim, as dançarinas não são musas inspiradoras por sua abstração de um pensamento etéreo puramente retórico que encontra na dança a metáfora de sua abstração. O encontro concreto com essas dançarinas cria outra paisagem, na qual a oposição entre o pesado e o leve está embaralhada, e onde a metáfora opera de outra maneira (BARDET, pgs. 33-34, 2014).

Se a intimização com o pensamento que decanta de seu estranho jogo consigo mesmo uma exterioridade só se faz na ultrapassagem de seus sentidos e se há, para essas dançarinas, a integridade de uma vida na questionabilidade dos seres que [por elas também] contestam ser, tentamos defender que essa metáfora do pé que pressente os raios do porvir eleger os sons silentes como co-leitores da eletricidade sísmica que *pode* ameaçar os lugares comuns.

Exagero, suplemento comunicacional a-econômico em meio à desordem dos significados e percepções, o som é a invisibilidade de onda que dota o corpo de equilíbrio. Se exagerado, ele reviravolta a presença como “coisa [como unicamente] consigo mesma”, ressoa intolerabilidades e povoamentos e memórias tão subliminares quanto pungentes. Se “inexistente”, isto é, quão mais próximo da falta de barulhos esteja, rapidamente revela que não existe ausente ou por ausência. O som mais calado, na realidade, preenche-nos, intercepta-nos com o que ainda há “aqui”, ao lado de onde não se acredita ressoar nada. O silêncio é a abertura de uma alteridade *alarmante* à voz, porque inaugura toda “coisidade” que fale.

E é impossível calar duradouramente.

Porque o silêncio é ensurdecedor.

Perfura.

Tem energia, história, pleito a alavancar.

Está cheio de futuros.

Esperamos que esta tese tenha dado sonoro testemunho deles.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto, n.4, p. 09-14, 2008.
- BARDET, Marie. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum* 1953. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. *A Parte Maldita*: Procedida de “A noção de dispêndio”. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- _____. *O Erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Vale Abraão*. Porto: Planeta, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *A Comunidade Inconfessável*. São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- _____. *A Conversa Infinita 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *Uma Voz Vinda de Outro Lugar*: Rocco: 2011.
- CARSON, Anne. *Eros the Bittersweet*. Chicado, Dalkey Archive Press, 1998.
- _____. *Glass, Irony and God*. Nova Iorque: New Directions, 1995.
- _____. *O Método Albertine*. Rio de Janeiro: Edições Jabuticaba, 2017.
- CERTEAU, Michel de. *A Fábula Mística: Séculos XVI e XVII*, vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- COELHO, Nuno; MIRANDA, Maria Cecília de (Orgs.). *Retórica, persuasão e emoções: ensaios filosóficos e literários*. Belo Horizonte: Relicário edições (2018).
- COOLS, Guy. *Sobre dramaturgia da dança*. *Revista Cena*, Porto Alegre, nº 29, p. 53-63 set./dez. 2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

- _____. *Espinosa: Filosofia Prática*. São Paulo: Editora Escuta, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Isto Não é Um Cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- _____. *O Corpo Utópico: As Heterotopias*. São Paulo, n-1, 2013.
- FRANKO, Mark. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Nova York: Oxford University Press, 2015.
- _____. *Ritual and Event: interdisciplinary perspectives*. Nova York: Routledge, 2006.
- _____. *The Work of Dance: Labor, Movement and Identity in the 1930s*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.
- FREUD, S. Estudos de histeria. Parte II (1) Srta. Anna O. In: Obras completas de Sigmund Freud. Volume II. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- GODARD, Hubert. *Le geste e sa perception: La Danse au XXème siècle*. Paris: Borda, 1995.
- KANTOROWICZ, Ernst. In: *De Artibus Opuscula XL : Essays in Honor of Erwin Panofsky*. Nova York: Millard Meiss, 1961, pgs. 267-279.
- KERKHOVEN, Marianne van. *O processo dramático*. In: ADOLPHE, Jean-Marc; NEDDAM, Alaim; PICKLES, Antoine; SCHULMANN, Nathalie. Dossiê: Dança e Dramaturgia. IN: Nouvelle de Danse. Bruxelas: Contredanse:3, 1997.
- _____.
- KREMER, Filipe Ribeiro. *Ruminações: diagramas da arte de performance entre o prazer e a resistência*. 2017. 211 f. Tese (Doutorado em Processos artísticos contemporâneos) – Instituto de Artes – UERJ, 2017.
- LEPECKI, André. *Corepolítica e corepolícia*. In: ILHA: Revista de Antropologia, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.
- _____. *Planos de Composição*. In: Criações e Conexões – Rumo Itaú Cultural dança. pgs. 13-20.
- _____. *Singularities: Dance In The Age of Performance*. Nova York: Routledge, 2016.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 2000.
- MANDELBROT, Benôit B. *The Fractal Geometry of Nature*. Nova York: 1982
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A união da Alma e do Corpo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

MEYER, Sandra. *Dramatologias da dança*. In: Dança e Dramaturgia. CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.)). Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. *O conceito de coreografia em transformação*. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.34, p. 362-377, mar./abr. 2019. Acesso em: 23 mar. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OKAMOTO, Eduardo. *Eldorado: dramaturgia de ator na intracultura*. 2009. 143 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, UNICAMP, 2008.

PLATÃO. *Banquete*. São Paulo: Editora 34, 2016.

RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. IN: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Roberto (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

VALÉRY, Paul. *A Alma e a Dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e BENZAQUEM DE ARAUJO, Ricardo. "Romeu e Julieta e a origem do Estado", In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 130-169.

ZOURABICHVILLI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.

WOOLF, Virginia. *As Ondas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

XENOFONTE. *Banquete, Apologia de Sócrates*. Coimbra: Coimbra University Press, 2008.

Referências fílmicas e teatrais

AI AI AI. Direção e concepção: Marcelo Evelin. Elenco: Marcelo Evelin. Cenografia e Figurino: John Murphy. Design de som: Jaap Lindijer. Design de Luz: Marc Van Gelder. Sesc Belenzinho, 2011.

A ARTISTA ESTÁ PRESENTE. Direção e concepção: Marina Abramovic. Elenco: Marina Abramovic e público do MOMA. Organização: Klaus Biesenbach. Museum of Modern Art, Nova York, 2010.

A INVENÇÃO DA MALDADE. Concepção e Coreografia: Marcelo Evelin. Criação e Performance: Bruno Moreno, Fernanda Silva, Gui de Areia, Luis Carlos Garcia, Márcio Nonato, Rosângela Sulidade, Vanessa Nunes. Dramaturgia: Carolina Mendonça. Assistência de criação: Bruno Moreno. Luz: Márcio Nonato. Som: Danilo Carvalho. Figurino: Gui de Areia. Direção técnica: Andrez Ghizze. Preparação e ensaio: Mariana Alves. Ilustração: Elza Hieramente

ALARMA DE SILENCIO. Direção: Marcelo Evelin. Produção: Perro Rabioso. Elenco: Mariana Di Paula, Florencia Martinelli, Adriana Belbussi, Tamara Cubas, Natalia Burqueño y Ariel Genta. Cenografia e figurino: John Murphy. Uruguai, 2002.

BATUCADA. Concepção, criação e direção: Marcelo Evelin. Colaboração artística: Carolina Mendonça e Show Takiguchi. Direção de produção: Regina Veloso. Assistente de produção: Gui Fontineles. Suporte técnico local: Márcio Nonato. Performado por: cidadãos-artistas selecionados em convocatória pública. Bruxelas, 2014-2015.

CAFÉ MÜLLER. Direção: Peter Schäfer. Produção: Pina Bausch; Rufolf Rauch. Intérpretes: Dominique Mercy, Jan Minarik, Jean Laurent Sasportes, Malou Airaud, Pina Bausch, Nazareth Panadero. 1985 (49min.).

DE REPENTE FICA TUDO PRETO DE GENTE. De e com Andrez Lean Ghizze, Daniel Barra, Elielson Pacheco, Hitomi Nagasu, Jell Carone, Loes Van der Pligt, Marcelo Evelin, Márcio Nonato, Regina Veloso, Rosângela Sulidade, Sérgio Caddah, Sho Takiguchi, Tamar Blom, Tulio Rosa, Wilfred Loopstra. Amsterdã, 2011.

GENTE DA SICÍLIA. Direção: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Intérpretes: Gianni Buscarino, Simone Nucatola, Vittorio Vigneri, outros. Roteiro: André Labarthe e Janine Bazin. Portugal: 1999. 66 mins., son., preto e branco., 35mm.

MUZOT. Concepção e coreografia: Marcelo Evelin. Performers: Juan Kruz Dias de Garaio Esnaola, Dione Dijkman e Marcelo Evelin. Dramaturgia: Pieter C. Scholten. Cenário: Claudio Goulart. Figurino: Francoise Magrangeas. Amsterdam, 1989.

ONDE JAZ O TEU SORRISO? Direção: Pedro Costa. Intérpretes: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub e Pedro Costa. Roteiro: André Labarthe e Janine Bazin. Portugal: 2001. 104 mins., son., cor., 35mm.

PRÓXIMOS. Concepção e coreografia: Marcelo Evelin. Performers: Juan Kruz Dias de Garaio Esnaola, Dione Dijkman, Reginaldo Dutra, Mariana di Paula, Helena Lizari, Anat Geiger. Dramaturgia: Pieter C Scholten. Cenário: Kenneth Wright. Figurino: Francoise Magrangeas. Iluminação: Joost de Beij. Produção: Brigitta gadella/Naranti Productions. Haia, 1993.

TIME HELD ME GREEN AND DYING. Concepção e coreografia: Marcelo Evelin. Performers: Juan Kruz Dias de Garaio Esnaola, Dione Dijkman, Lucie Moorman, Reginaldo Dutra e Marcelo Evelin. Dramaturgia: Pieter C. Scholten. Cenário: Flavio Pons. Figurino: Francoise Magrangeas. Amsterdã, 1990.

TONGUE TO THE HEART. Concepção e coreografia: Marcelo Evelin. Performers: Juan Kruz Dias de Garaio Esnaola, Dione Dijkman, Reginaldo Dutra, Mariana di Paula, Helena Lizari, Borut Kocar. Dramaturgia: Pieter C Scholten. Cenário: Claudio Goulart. Figurino: Francoise Magrangeas e Flavio Pons. Música: Erik Jonker. Produção: Cosmic Illusion Production. Amsterdam, 1992.

Referências pictóricas

TWOMBLY, Cy. ANÁBASIS. 1983. **Pintura**.

_____. VIRGIL. 1963. **Pintura**, grafite, giz de cera e óleo sobre tela. 203.8 x 132.4cm.

_____. BAÍA DE NÁPOLES. 1961. **Pintura**, óleo, giz de cera e lápis sobre tela. **241.8 x 298.6 cm**

_____. CINCO DIAS EM ILIAM. 1978. **Pintura**, grafite, giz de cera e óleo sobre tela. **300 × 192.1 cm.**

_____. LEDA E O CISNE. 1962-63. **Pintura**, grafite e óleo sobre tela. 190.5 x 200 cm

_____. LEPANTO. 2001. **12 pinturas**, grafite e óleo sobre tela. **215.9 x 334 cm**

_____. MORTE DE POMPEIA. 1962. **Pintura**, grafite e óleo sobre tela. 145.3 x 176.5cm.

_____. NOVE DISCURSOS SOBRE CÓMODO. 1963. **Pintura**, grafite, giz de cera e óleo sobre tela. 134 x 204 cm

_____. PÃ. 1975. **Pintura**, grafite, giz de cera e óleo sobre tela. 66.5 x 62 cm

_____. PROTEU. 1984. **Pintura**, grafite, giz de cera e óleo sobre tela.

_____. VIRGIL. 1963. **Pintura**, grafite, giz de cera e óleo sobre tela. 203.8 x 132.4cm