

Dança em ação: política de resistência no ENCARNADO de Lia Rodrigues

Marina Souza Lobo Guzzo
SESC SP

Doutorado em Psicologia Social
bailarina pesquisadora e assistente técnica da Gerência de Ação Cultural do SESC SP

Resumo: A arte é uma forma de comunicação que se relaciona a partir de uma rede de pessoas, coisas, forças e sentidos, numa experiência de partilha do sensível. Essa experiência compartilhada pode ter efeitos políticos e transformadores, entendendo político para além do exercício do poder ou do governo, mas como a atividade que organiza as pessoas, as coisas, as circulações e as maneiras de fazer. A proposta desta pesquisa foi entender como é construído o sentido político para uma obra de arte tomando como exemplo um espetáculo de dança contemporânea, o ENCARNADO de Lia Rodrigues. Partimos do pressuposto que um espetáculo de dança atua como uma rede de materialidades e socialidades e os sentidos políticos são construídos a partir de uma série de acontecimentos e atores, que caracterizam a potência transformadora da obra. A metodologia empregada neste trabalho foi feita com as contribuições da Teoria Ator-Rede (ANT), como um esforço de sistematização de uma forma de pensar e tratar a realidade que, ao invés de interpretar o mundo, visa descrevê-lo levando em conta a sua hibridização. As redes do ENCARNADO foram analisadas a partir da descrição (ou uma versão dela) do espetáculo de dança, de seus personagens, atores, materialidades, lugares, deixando o papel do pesquisador como aquele que evidencia diferentes narrativas a respeito do espetáculo, a partir das questões e problematizações junto com os atores. A ação política só pode se desenvolver a partir de um conjunto de ações paralelas e preparatórias, entrelaçadas na rede do ENCARNADO. Algumas dessas ações foram analisadas: escolhas temáticas e estéticas, as atuações do coreógrafo/bailarino em relação ao seu próprio trabalho ou às políticas públicas de dança, a escolha dos espaços e lugares de ensaio, pesquisa, criação e apresentação das obras e ressonâncias e repercussões junto ao público e à crítica). São elas que juntas, tornam visível o invisível, reinventando discursos e lugares para resistir no presente.

A palavra *ação*, assim como a palavra *dança* são repletas de uma multiplicidade de sentidos. As duas palavras juntas multiplicam ainda mais as possibilidades. Este trabalho trata da dança como ação a partir de um eixo definido dentro dessa complexidade a que os termos nos remetem: como a dança pode, a partir de sua performatividade propor um pensamento ou uma ação de resistência numa comunidade.

A dança contemporânea é um ato que não pode ser feito sem a intenção de produzir sentido, de comunicar. Ao mesmo tempo, a própria performance da dança já é uma maneira de produzir sentido, com a busca dos gestos, o aprimoramento do corpo e as escolhas temáticas a serem tratadas em uma obra.

No lugar privilegiado que a dança teve na história da humanidade, o valor do movimento e do corpo como expressão de pensamentos e sensibilidades, antes de ser uma competência ou uma habilidade, é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido para essa ocupação. A dança pode ser política porque seus gestos pertencem à constituição estética da comunidade onde ela se desenvolve.

É nesse pressuposto que se baseia este artigo: **um espetáculo de dança pode ser intencionalmente político e transformador (dentro de uma dimensão temporal situada) e a partir de sua ação, gerar efeitos de resistência.** A pergunta que segue essa afirmação é: como é construído o sentido político em uma obra de dança contemporânea? Ou como se trabalha arte e política como questões imbricadas? E ainda, como fazer a arte ser política em suas ações, discursos, *performatividades*?

Para responder essas perguntas e pensar ainda outras tantas, escolhi o espetáculo ENCARNADO da coreógrafa Lia Rodrigues, como exemplo de obra de dança contemporânea que possui efeitos e discursos políticos (segundo a intenção da coreógrafa e a crítica). Novas formulações das questões já arroladas surgem a partir dessa escolha: em que medida essa obra pode ser considerada política? Quais são os elementos que a constituem como tal? Como se deu sua criação, produção, apresentação e repercussão? O que essa obra específica pode nos dizer sobre arte e política na contemporaneidade?

Encarnado vem do ato de encarnar, de tornar semelhante, na cor ou no aspecto à carne. Também refere ao ato de encarnar por meio da pintura, imagens esculpidas, estátuas, etc., tornando-as, pela cor, semelhantes a pessoas ou animais. E ainda se diz também de 'encarnado' o ato pelo qual os seres a quem se atribui divindade se materializam. Nas festas populares do interior do Brasil há disputas tradicionais e acirradas entre partidos azul e encarnado. 'Encarnado' é a cor do fogo, das rosas, da papoula e da fruta amadurecida. 'Encarnado' é a cor do sangue. Também a idéia da cor vermelha, que no imaginário ocidental é a cor da paixão, reiterada, no encarnado, pela etimologia ligada a carne (texto de apresentação do espetáculo).

O espetáculo ENCARNADO, inspirado em *Diante da dor dos outros*, obra da escritora americana Susan Sontag (2003), é encenado por 12 bailarinos nus que refletem a violência nos movimentos, mostram como esta se instala nos corpos e como o sentimento da dor dos outros nos afeta. Teve sua estréia em 2005 no Centre National de la Danse - CND em Pantin, França. Em 2007 estreou em São Paulo, no espaço do 9º. Andar do SESC AV. Paulista, após ter sido apresentado por mais de 100 vezes em 11 países (KATZ, 2007).

A partir da obra coreográfica de Lia Rodrigues e da noção que um espetáculo de dança atua como uma rede de materialidades e socialidades (LATOURE, 2000), buscarei demonstrar que os sentidos políticos são construídos a partir de uma série de acontecimentos e atores que caracterizam a potência transformadora da obra. A análise realizada será como uma descrição (ou uma versão dela) de um espetáculo de dança, de uma ação política a partir de uma obra coreográfica, com a descrição de seus personagens, atores, materialidades, lugares, deixando o papel do pesquisador como aquele que evidencia diferentes narrativas a respeito da obra, a partir das questões e problematizações elaboradas junto com os atores. A obra, em si, é sempre fugidia. A confluência dessas narrativas evidencia a polifonia da obra, sem pretender chegar ao cerne, a alma ou o sentido a verdade da obra.

Deste modo, a pesquisa se constrói em dialogia com a coreógrafa no traçado da rede que envolve o espetáculo ENCARNADO. A rede é traçada por tramas, nós, desenhos que, tecidos no tempo, desenham uma ação e uma performance. Nesse sentido, o artigo destaca quatro tramas que apresentam características de resistência política e delimitam o potencial de ação transformadora do espetáculo:

- As escolhas temáticas e estéticas das pesquisas e dos espetáculos de dança contemporânea
- As atuações do coreógrafo/bailarino em relação ao seu próprio trabalho ou às políticas públicas de dança (patrocínios, editais, fomentos e locais de apresentação)
- Os espaços e lugares de ensaio, pesquisa, criação e apresentação das obras.
- As ressonâncias e repercussões, do público (principalmente), e na crítica especializada, nas instituições de fomento e de difusão e na mídia de maneira geral.

as maneiras de fazer

As maneiras de fazer estão baseadas no pensamento de Bruno Latour (2000) especialmente no que se refere à teoria ator-rede (ANT)¹, que coloca a ênfase nas descrições dos modos de construção e dos modos de existência coletivos. A ANT propõe descrever o que *faz fazer ou o que faz falar* do objeto de estudo, para que os próprios atores produzam seus referenciais, suas teorias, seus contextos. Descrever, estar atento aos estados concretos e encontrar a forma adequada de dar conta de uma determinada situação é uma atividade que exige muito do pesquisador (ARENDETT, 2008).

A ANT se reporta a uma sociologia que visa à objetividade por entender que as ciências tratam de objetos, assumindo que objetos são um tanto complicados, dobrados, múltiplos, complexos, emaranhados. As contribuições da ANT como princípio metodológico estão imbricadas em uma forma de pensar e tratar a realidade que, ao invés de interpretar o mundo, tem como objetivo descrevê-lo, considerando sua hibridização. A idéia da hibridização começa já no primeiro trabalho de Bruno Latour em parceria com Steve Woolgar (1979), onde os autores criticam os estudos científicos que separam seu conteúdo do contexto social. Ao tentar realizar uma ciência em ação, a proposta é que haja uma simetria nas ciências, ou seja, as explicações sociais, psicológicas, culturais, políticas deveriam ser tratadas nos mesmos termos na construção de um conhecimento científico. Ainda no questionamento das “grandes divisões” existentes nas ciências sociais, Latour (1994) propõe ultrapassar a separação moderna entre humanos e não-humanos, dando igual importância de tratamento às formas de interação, estudando-os ao mesmo tempo.

Law (1992) aponta que em nossas interações temos a mediação de objetos como telefone, internet, papel, mesa. Esse artigo, por exemplo, foi construído a partir de uma rede de objetos – computador, *internet*, impressora, bolsa do CNPq- e uma rede de pessoas – do qual fazem parte eu, Lia Rodrigues, minha orientadora (Mary Jane Spink), os editores, pareceristas- que viabilizaram sua construção e sua finalização. São essas redes que ajudam na construção de uma realidade social. Pensar a ciência como uma rede de atores é não levar em conta a racionalidade, objetividade ou veracidade dos fatos. A rede remete às noções não como causas, mas efeitos alcançados a partir das interações da própria rede. Nas palavras de Latour (2004, p. 397), a ANT é a forma de “seguir as coisas através das redes

¹ Em português a sigla apropriada seria TAR, mas optei pelo uso da sigla em inglês (actor-network-theory) por ter mais familiaridade com essa forma de abreviação.

em que elas se transportam, descrevê-las em seus enredos”.

No caso do espetáculo ENCARNADO também podemos identificar uma rede de pessoas e outra de objetos, além de interações entre elas que acontecem em um tempo e um lugar determinado e que foram seguidos nessa tese. O trabalho de campo, nessa perspectiva, é um coletivo que articula humanos e não humanos, híbrido, mestiço, múltiplo no qual o que está em questão são as conexões e os efeitos que elas produzem. Como pesquisadora, procurei ouvir, aprender, me tornar competente para conseguir mudar meu ponto de vista das coisas e deixar que o espetáculo, como obra viva, contasse sua história.

As histórias se iniciam a partir do contato com a coreógrafa Lia Rodrigues, criadora do espetáculo ENCARNADO. Através das falas de Lia sobre sua obra, a rede foi se construindo, dando voz a bailarinos, parceiros, instituições, políticas públicas em dança, violência, favela e muitas outras ações, materialidades e pessoas. O encontro com Lia Rodrigues, o contato com a obra coreográfica e a conversa com atores envolvidos possibilitaram entender o “campo” como campo-tema (SPINK, P. 2003).

O campo-tema, como complexo de redes de sentidos que se interconectam, é um espaço criado - usando a noção de Henri Lefebvre (1991) - herdado ou incorporado pelo pesquisador ou pesquisadora e negociado na medida em que este busca se inserir nas suas teias de ação. Entretanto isso não quer dizer que é um espaço criado voluntariamente. Ao contrário, ele é debatido e negociado, ou melhor ainda, é argüido dentro de um processo que também tem lugar e tempo (SPINK, P. 2003).

Declarar-se parte de um campo-tema é demonstrar a convicção ética e política de que, como pesquisadora, posso contribuir e que estou disposta a discutir a relevância de minha contribuição com qualquer um, horizontalmente e não verticalmente. Tem semelhança com o conceito de rizoma proposto por Gilles Deleuze e Felix Guatarri (1996)

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer; e cada um de seus traços

não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades (DELEUZE E GUATARRI, 1996, P. 31).

Esse conceito propõe uma imagem do pensamento que se contrapõe ao pensamento-árvore, qual seja, aquele que trata de buscar raízes ou ancestrais, de situar a chave de uma existência na infância, ou ainda destinar o pensamento ao culto da origem, do nascimento, do aparecer em geral. O pensamento-árvore tende a construir uma progressão a partir de um princípio ou uma consequência, buscando um fundamento numa verdade ou partindo de algo geral para um particular. No pensamento rizoma os avanços significativos se fazem por bifurcações, encontros imprevisíveis, ângulos inéditos, sem ponto de origem ou de princípio primordial que comanda o todo. O rizoma é o método do anti-método e não é fácil construir uma tese a partir dessa perspectiva; seus princípios são regras de prudência a respeito de todo vestígio ou de toda re-introdução da árvore (DELEUZE E GUATARRI, 1996).

Deixar-se estar no campo-tema; adotar a perspectiva rizomática pode parecer um modo leviano de se produzir conhecimento em arte ou em ciência. Mas é necessário um tateamento, uma cartografia, ou seja, uma avaliação imanente para fazer o pensamento surgir da multiplicidade e do caos que rodeiam os objetos, os temas, os corpos. Se mover no mundo de hoje, exige estar informado e orientado, pois a complexidade de mídias e conteúdos é tamanha (hoje mais do que nunca) que a complexidade beira o caos. E o caos, segundo Deleuze (1992) é muito mais a impossibilidade de uma relação entre duas determinações (pois uma não aparece sem que outra já tenha desaparecido) do que a velocidade.

A dificuldade maior de realizar esta pesquisa não foi a velocidade com que as coisas foram feitas nem a brevidade dos encontros, mas o desejo de incluir as multiplicidades e as complexidades deste campo-tema pois um espetáculo como o ENCARNADO é uma rede de materialidades e sociabilidades: coreógrafa, bailarinos, instituições, financiamentos,

lugares, estéticas, políticas. Uma realidade objetivada por uma diversidade de práticas, que é, ela mesma, múltipla (MOL, 1999).

A multiplicidade também se apresenta nas diferentes posições epistemológicas presentes na tese. Muitos autores que fiz conversar não vêm do mesmo referencial teórico, mas, de alguma maneira, deflagram perspectivas que, quando colocadas lado a lado, se tornam potencialmente férteis. As pesquisas em dança no Brasil têm, em sua maioria, uma posição epistemológica que vem das ciências cognitivas, visto que um dos programas de pós-graduação que mais produz sobre o tema no país tem por fundamento esse referencial (Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Centro de Estudos do Corpo- CED sob orientação de Helena Katz e Christine Greiner). O diálogo é, dessa maneira, inevitável e necessário. A diversidade que se produz a partir disso torna-se, no meu ponto de vista, interessante e contribui para a área. Esses momentos de 'embates' são sinalizados durante o texto.

A pesquisa realizada e a análise dela decorrente derivam de opção feita por uma versão que suporta a multiplicidade do objeto (espetáculo de dança contemporânea) que poderia ser visto de muitas outras maneiras. A escolha feita foi de seguir a obra como rede, e desdobrar suas performatividades, situando a decisão a partir do ponto de vista da Psicologia Social. Ao assumir a noção de opções e multiplicidades (MOL, 1999) também pressuponho que há alguém que escolhe (pesquisadora) e outras vozes que também fazem escolhas (coreógrafa, bailarinos, críticos). Está aí, portanto, a primeira implicação política dessa tese: a condição de possibilidades nas quais ela foi construída e criada, a partir de uma *ontologia política*², sugerindo que as condições e possibilidades para uma versão do real não estão dadas, mas são escolhidas por situações e pessoas. Assim, o termo *políticas* refere-se a esse processo de moldagem da realidade por nossas práticas e interações com o mundo, tendo um caráter aberto e passível de contestação.

O termo *políticas* é usado no plural, por conta da multiplicidade que ele carrega e pela realidade que está e é feita por materialidades e sociabilidades localizadas, e, portanto, a partir de uma complexidade. Law e Mol (2002) perguntam o que é complexidade e como lidar com isso em nossas práticas de produção de conhecimento. Embora a simplificação nas ciências sociais é vista como uma forma de violência, a proposta dos autores não é de

²

Ontologia política (ontological politics) tem a ver com a forma como "o real" está implicado na política e vice-versa.

defender a complexidade ou denunciar a simplificação, mas sim criar maneiras de lidar com as complexidades, de formas que elas possam ser aceitas, produzidas e performadas. É entender que, ao invés de uma “ordem”, há uma diversidade de ordens que co-existem (maneiras de ordenar, estilos, lógicas, repertórios, discursos). A proposta desta tese é de multiplicar os olhares, aceitar e trabalhar com a complexidade em dialogia com os atores e materialidades encontrados no espetáculo ENCARNADO.

E foi feito assim

A relação com a obra aconteceu primeiramente, como espectadora. Fui assistir ao espetáculo ENCARNADO em cartaz na unidade provisória do Serviço Social do Comércio em São Paulo (SESC SP) na Avenida Paulista. O impacto do espetáculo me levou até a coreógrafa e, em contato com Lia Rodrigues, entendi que a obra coreográfica se estendia para além do palco. Acompanhei então, algumas conversas³ sobre o espetáculo, além de ter realizado o *workshop* com Lia na Bienal de Dança de Santos (2007). A partir daí se seguiram outras conversas, entrevistas e a visita à Lia Rodrigues Cia. de Danças no Rio de Janeiro. Acompanhei também a apresentação de uma “aula-espetáculo” sobre o ENCARNADO que aconteceu no SESC Pompéia (SP), em agosto de 2008, dentro do projeto PALCO GIRATÓRIO⁴. Ainda dentro do que poderia chamar de aproximação ao campo-tema, realizei uma visita à sede da Redes, na Favela da Maré, acompanhando um dos bailarinos da companhia em sua aula de consciência corporal.

Segundo Arendt (2008) o bom trabalho de campo produz uma quantidade de novas descrições. Se uma explicação é relevante, um novo agente está sendo acrescentado à descrição, e a rede é maior do que se imaginava. O texto é o equivalente a um laboratório. É o lugar das tentativas, experimentos, simulações. Haver de qualquer maneira, atores e redes sendo traçados. Nesta abordagem, as categorias surgem em um processo no qual estão envolvidos pessoas e objetos, estes entendidos a partir das relações complexas e

³ Programação do SESC Avenida Paulista chamada “Conversas sobre dança” onde um coreógrafo é convidado a falar de sua obra a partir do olhar de um pesquisador. Nesse encontro Lia Rodrigues conversou com a Profa. Carmen Soares sobre o espetáculo Encarnado.

⁴ Projeto Palco Giratório é uma realização do SESC Nacional em parceria com os Departamentos Regionais do SESC. A maratona de espetáculos reúne, durante 31 dias, os espetáculos selecionados pelo Circuito Palco Giratório, o maior projeto de artes cênicas do País. Na edição de 2008 foram selecionados 29 espetáculos adultos, infantis, de dança e de circo, de 26 companhias de onze estados. De acordo com Sidnei Cruz (2008), coordenador nacional do Palco Giratório, o projeto foi criado “visando à educação dos sentidos dos espectadores, o Palco Giratório é uma ação cultural que amplia a pesquisa dos possíveis relacionamentos múltiplos entre criadores de bens culturais imateriais e a pluralidade de público e contextos que formam a diversidade nacional”.

categorias que fazem parte. As relações entre humanos e não humanos estão, a partir desse ponto de vista, enredadas de tal modo que não é possível separá-las: a dança, o conteúdo, as imagens inspiradoras, as políticas públicas, os discursos, as leis. Trata-se de compreender os vínculos que estabelecem entre eles. Na teoria do ator-rede o “social” é produzido em rede, através de regimes de existência política que dão material para uma sociologia das ciências e das técnicas (LATOUR, 2000).

A partir desse olhar, Latour utiliza o termo “coletivo sócio-técnico” e não sociedade para entender as relações entre humanos e não humanos. A noção de coletivo sugere o caráter híbrido, mestiço, rizomático dessas relações enquanto a idéia de sociedade, aponta para um modo de pensar que separa humanos e não humanos. A orientação epistemológica da ANT converge para uma postura construcionista, termo que Latour (2002) retoma e define como uma construção da realidade que não é nem puramente social, nem puramente individual, mas uma construção que se baseia nas conexões. A verdade é, segundo Latour (2000), um ponto de chegada e não um ponto de partida. Construída, negociada, pactuada e por isso mesmo, sempre parcial, histórica, provisória. As conexões, as mobilizações de aliados, as articulações, tudo isso ajuda a construir o real.

As conexões com o ENCARNADO aconteceram a partir das conversas sobre o tema da política, ou da possibilidade de entender o espetáculo como passível de análise por parte de “outro” que não a coreógrafa e os bailarinos. Segundo Lia Rodrigues isso é interessante,

Eu acho ótimo também, não é só uma coisa boa para você. Para mim é muito bom conversar com você porque me faz pensar sobre as coisas, as coisas que você coloca, as suas perguntas, me ajudam a pensar a organizar as coisas...sobre o que eu estou fazendo, por que que eu faço, me ajuda a ir para outro lugar...é ótimo, eu aproveito muito! (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO 2008b)

Ao propor que um espetáculo de dança contemporânea pode ser intencionalmente político e transformador e, a partir de sua performatividade, gerar efeitos de resistências, penso numa política, que se faz indissociavelmente prática artística. A partir de uma rede de

humanos e objetos, textos, imagens, lugares, ou seja, materialidades e sociabilidades, essa política torna possível reinventar discursos e lugares compatíveis para resistir no presente.

ENCARNADO nos faz pensar sobre arte contemporânea, violência, corpo, sangue, beleza, política. Como obra de arte não representa o real, mas coloca as tramas de uma complexa rede em movimento em um permanente processo de criação em interação com o público, com a crítica, com o espaço, com *as forças que o animam, afetos de corpos humanos e inumanos em seus acoplamentos e germinações* (ROLNIK, s/d, p. 2).

Nesta pesquisa a dança foi tratada como inter-ação, como um ato que não pode ser feito sem a intenção de produzir sentido, de comunicar. O texto procurou mostrar que **um espetáculo de dança pode ser intencionalmente político e transformador (dentro de uma dimensão temporal situada) e, a partir de sua ação, gerar efeitos de resistência.**

Ao escolher o espetáculo ENCARNADO de Lia Rodrigues, procurei mostrar quais são os elementos que constituem sentidos políticos para a dança contemporânea a partir da noção de rede de Bruno Latour (2000). Ao descrever a rede do espetáculo, a partir do meu ponto de vista de pesquisadora, em diálogo com a coreógrafa Lia Rodrigues, procurei descrever seus personagens, atores, objetos, lugares, suas histórias e narrativas que evidenciam tramas, nós, desenhos, temporalidades, em uma ação e uma performance que produz efeitos no mundo. Nesse sentido, a pesquisa destacou quatro tramas que apresentam características de resistência política e definem o potencial de ação transformadora do espetáculo:

1) As escolhas temáticas e estéticas. As temáticas, relacionando temas que tratam do coletivo como violência e a dor, derivam de uma proposta política de denúncia. As escolhas de referências estéticas por sua vez, apontam para redes de artistas que têm (tiveram) uma postura crítica em relação à arte como Lygia Clark e Francis Bacon. Ou ainda, a partir de influências de autores como Susan Sontag e Deleuze que também estão aliados à propostas críticas e de transformações do presente.

2) As atuações da coreógrafa e dos/bailarino em relação ao seu próprio trabalho ou às políticas públicas de dança (patrocínios, editais, fomentos e locais de apresentação). Fica evidente que a forma como Lia Rodrigues conduz sua Companhia é uma maneira de explicitar uma postura política e crítica em relação às formas de se fazer dança hoje. Lia e os bailarinos atuam a partir de uma ética que faz da dança uma ação que extrapola o

momento de sua apresentação e na maneira de se relacionar com as pessoas e com os objetos da rede e que estamos inseridos.

3) Os espaços e lugares de ensaio, pesquisa, criação e apresentação das obras. Neste aspecto, evidenciamos não somente a residência na favela da Maré, mas também na maneira como a obra foi apresentada no Projeto Palco Giratório, no SESC Pompéia.

4) As ressonâncias e repercussões, no público, na crítica especializada, nas instituições de fomento e de difusão e na mídia de maneira geral. O discurso da dança atua como um “construtor de fatos”, contribuindo para que o espetáculo assuma o sentido político que ele intencionalmente propõe. A dança como prática discursiva também atua na construção de discursos sobre si mesma e endereça, por meio do movimento, pensamentos sobre suas escolhas políticas.

As redes que cada ação dessa “desembrulha”, por sua vez, não cabe na limitação desta tese. Os destaques feitos aqui são os que eu, a partir do meu ponto de vista, consegui realizar, porque o espetáculo pode propor muitos outros que a tese não dá conta: um espetáculo de dança nunca caberá dentro de uma tese. O que apresentamos aqui é uma versão dele, a partir de um recorte de olhar. A tentativa foi de seguir as coisas através das redes em que elas se transportam, descrevê-las em seus enredos (LATOUR, 2004).

Há uma ressalva que pode ser feita ao conceito de rede, que pode ajudar na conclusão dessa tese, pois é no limite da noção de rede que podemos perceber o seu sentido e alcance. A metáfora cibernética popularizou o sentido de rede relacionado à internet, que faz referência ao transporte de informações por longas distâncias sem que haja deformação ou modificações nos dados. A rede da internet faz circular informação, sem nenhuma transformação. A noção de rede proposta nesta tese, que tem fundamento nas teorizações de Latour, remete a fluxo, alianças, circulações em que os atores e materialidades envolvidas interferem e sofrem efeitos de interferências constantes. Ou seja, um espetáculo entendido como rede está em constante movimento e transformação. A rede é uma lógica de conexões, por isso dependendo de onde você está na rede, uma série de conexões são possíveis e outras não. Isso não faz referências aos limites externos ou espaciais da rede, mas sim à seus agenciamentos internos. Voltamos à noção de rizoma (DELEUZE E GUATARRI, 1996), como um modelo que abriga possibilidade múltiplas.

A rede, como um rizoma, é marcada pela transformação. Não há in-

formação, só trans-formação. Então o acento recai na ação, no trabalho de fabricação e transformação presente nas redes (MORAES, 2003, p. 3).

As tramas de ação do ENCARNADO destacadas neste texto constroem o sentido político de resistência de maneira conjunta e, não porque naturalmente o trabalho é político. A proposta portanto, não foi de chegar ao cerne da obra, porque esta é sempre fugidia; mas de entendê-la em seu sentido mais amplo, como uma rede de conexões entre múltiplas realidades criativas, políticas e sociais. Ao escolher temas, parceiros e formas de financiamento o espetáculo ENCARNADO se configura como uma ação política de resistência. Como na metáfora da política como tecelagem, a ligação das tramas na urdidura produzem a ação política com a ajuda de um certo número de outras ações paralelas e preparatórias. Essas tramas e a urdiduras também estão sempre em movimento pois, para agir de maneira política, não há que se seguir uma “cartilha” de ações que, resultando num produto pronto, fixo, imóvel. Trata-se da arte de fazer escolhas cotidianas que estejam antenadas às preocupações e problemáticas do presente.

Pode o ENCARNADO ser visto como um obra política de resistência? A resistência está justamente em propor que a dança pode ter uma ação política. Pode, por exemplo, ser uma crítica às formas vigentes de financiamento de cultura no Brasil, sugerindo estratégias de sobrevivência artística sem render-se às exigências de patrocinadores (que na realidade são financiadores, usando a própria fala de Lia Rodrigues).

Também é possível resistir escolhendo outros lugares para a criação de arte contemporânea, propondo deslocamentos do centro das cidades, ou de bairros onde a oferta cultural é maior para as periferias ou mesmo favelas, onde o investimento em cultura ainda é menor ou menos trabalhado. O deslocamento do centro para periferia vai na contramão dos projetos ou mercados que geralmente os trazem da periferia para o centro, fazendo virar “moda”, manifestações culturais como o funk ou o hip hop.

A resistência de ENCARNADO está em re-existir, em se projetar para além do presente, para além das experiências já conhecidas e codificadas, para além de um domínio possível, “decidido de antemão, nas esferas da moral e da política” (ONETO, 2007, p. 210).

O ENCARNADO parece fazer isso em muitos dos elementos que o constituem como obra de arte (coreográfica): se lança como uma experiência que vai além da esfera moral e política, re-existe como uma possibilidade para o futuro.

Podemos concluir que todo espetáculo de dança pode ser político? Pode, mas nem todo espetáculo de dança é político. A dança contemporânea pode, intencionalmente, criar conexões possíveis para comunicar no palco a produção de diferenças. contemplando não apenas problemáticas referentes ao seu próprio fazer, conectando a dança com seu tempo e com as problemáticas do mundo contemporâneo. A dança pode ter um lugar privilegiado para propor novas formas de experienciar o corpo, e abrir possibilidades de conexões com forças e sentidos que extrapolam a objetividade e a racionalidade presente nos discursos da ciência ou mesmo na política.

O foco é dentro do trabalho artístico, você não precisa ter uma mensagem política, porque tudo é político. Eu não acredito em mensagens no meu trabalho, acredito que o trabalho de arte fala por si só (...). É um outro tipo de linguagem, clara: você tem que abrir seus ouvidos, seus olhos, seu corpo e estar preparado para ver essa conexão com um trabalho artístico. Isso é muito revolucionário. É por isso que a arte não é importante nesse mundo, um mundo de utilidades.(...) a arte pode ser muito revolucionária nesse mundo⁵.(RODRIGUES, entrevistada por RODRIGUEZ, 2006).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Ronald João Jacques. *Maneiras de pesquisar no cotidiano: contribuição*

5

I think the work of art in itself has no political message. The focus is inside the work of art, I mean, you don't need to do it a political message because everything is political. I don't believe in messages in my work. I guess the work of art speaks for itself, I don't know if you understand what I mean. Another kind of language of course: you have to open your ears, eyes, body, to be prepared, to see this kind of connection with a work of art. This is very revolutionary, if you want. That is why art is not important for this world, this world of utilities. You know, in the United States there is no support for arts, they don't give money to arts, it is very important to talk about these things, because art can be revolutionary in this world.

da teoria do ator-rede. Psicol. Soc. [online]. 2008, vol. 20, no. spe, pp. 7-11.

DELEUZE, G. O que é filosofia? Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo. Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. E GUATTARRI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

KATZ, H. *Encarnado tece no corpo a trama da violência urbana*. Caderno 2, jornal O Estado de São Paulo, 08 de novembro de 2007. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/>

LATOUR B. & WOOLGAR, S. A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. 34, 1994.

LATOUR, B. Des sujets recalcitrants. *La Recherche*, 301, 88-90, 1997.

LATOUR, B. How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body and Society*, 10(2-3), 205-29. 1999. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/> (consultado 02/10/2008)

LATOUR, B. *Ciência em ação*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LATOUR, B. *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru: EDUSC, 2001.

LATOUR, B. *Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia*. Bauru: EDUSC, 2004.

LAW, John. Notes on the Theory of Actor-Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity. In: *Systems Practice*, vol.5, n. 4. (Tradução de Fernando Manso). Disponível em: <http://www.necso.ufrj.br>, 1992.

LAW, J. & MOL, A. (Eds.) *Complexities: social studies of knowledge practices*. Duke University Press, 2002.

LEFEBVRE, H. *The production of space*. Oxford:Blackwell, 1991

MOL, A. *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell Publisher, 1999.

MORAES, M. *Alianças para uma psicologia em ação*, 2003. Disponível em: <http://www.necso.ufrj.br/Ato2003/MarciaMoraes.htm>. (consultado em 01 fev. 2009)

ONETO, P. D. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: LINS, D. (org). *Nietzsche, Deleuze, Arte, Resistência*. Rio de Jane: Editora Forense Universitária, 2007.

RODRIGUEZ, S. Entrevista concedida no IN TRANSIT FESTIVAL 2006 – The House of World Cultures, Berlin, 2006- <http://kadmusarts.com> (consultado em 08/09/2008)

ROLNIK, S. *Ligya Clark e o híbrido arte/clínica*. In: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/>, S/D. (consultado em 17 de outubro de 2008).

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

SPINK, P. *Pesquisa de campo e psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista*. In: *Psicologia e Sociedade*, 15(2): 18-42, 2003.