



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Marcelus Gonçalves Ferreira

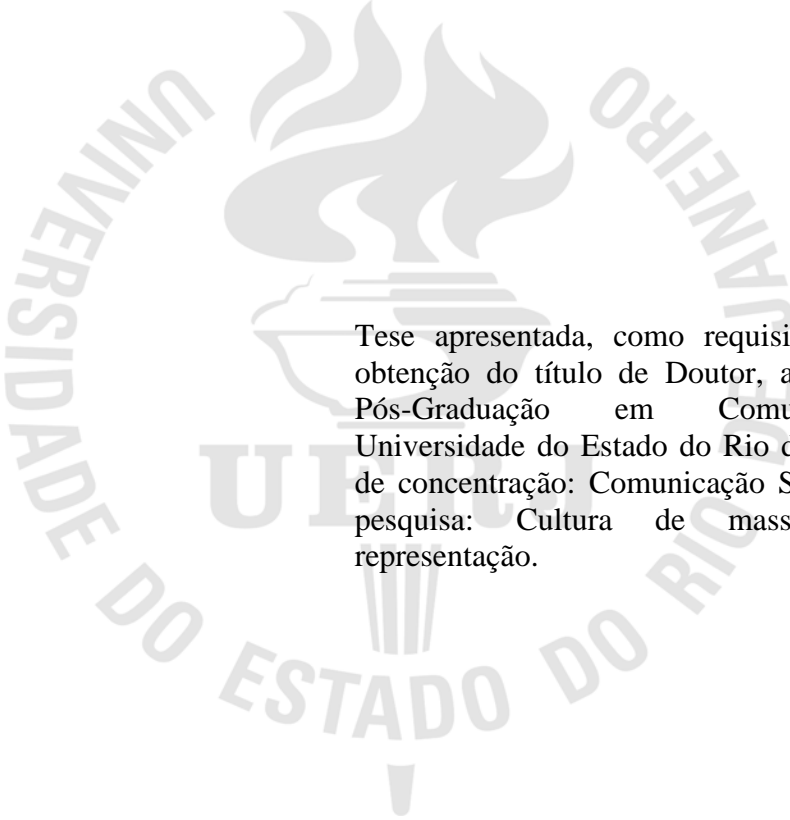
O devir grotesco: corpo, identidade e gênero na dança contemporânea

Rio de Janeiro

2017

Marcelus Gonçalves Ferreira

O devir grotesco: corpo, identidade e gênero na dança contemporânea



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de pesquisa: Cultura de massa, cidade e representação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Denise da Costa Oliveira Siqueira

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

F383 Ferreira, Marcelus Gonçalves.
O devir grotesco: corpo, identidade e gênero na dança contemporânea /
Marcelus Gonçalves Ferreira. – 2017.
266 f.

Orientadora: Denise da Costa Oliveira Siqueira.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social – Teses. 2. Dança contemporânea – Teses. 3. Corpo
– Teses. I. Siqueira, Denise da Costa Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcelus Gonçalves Ferreira

O devir grotesco: corpo, identidade e gênero na dança contemporânea

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de pesquisa: Cultura de massa, cidade e representação.

Aprovada em 06 de março de 2017.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Denise da Costa Oliveira Siqueira (Orientadora)
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof. Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof.^a. Dr.^a. Ana Maria Macara de Oliveira
Universidade de Lisboa, Portugal

Prof. Dr. Euler David Siqueira
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof.^a. Dr.^a. Andréa Bergallo Snizek
Universidade Federal de Viçosa

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Para minha família,
com amor.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Denise Siqueira, minha orientadora e amiga, pela sua dedicação, atenção e carinho, ao indicar os caminhos, oportunizar descobertas e novas experiências como pesquisador-artista.

À CAPES, pela concessão da bolsa-sanduíche pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE, que me permitiu, por um período de nove meses, aprofundar a pesquisa em Paris, França.

À Prof.^a Isabelle Launay, pela co-orientação da pesquisa na França, por ter me acolhido no período do Estágio sanduíche como aluno-pesquisador nos seus seminários no *Département en Danse* e no Laboratório de pesquisa do doutorado, *Analyse des pratiques et des discours en danse*, na *Université Paris 8*.

Aos professores Fernando Nascimento Gonçalves (PPGCOM-UERJ), Euler David Siqueira (UFRRJ) e Andréa Bergallo Snizek (UFV), pelas orientações e caminhos apontados na banca de qualificação.

Ao coreógrafo André Masseno, pela sua dança e arte inspiradoras e generosidade em compartilhar seus conhecimentos.

À minha querida família, Zélia, Silvino (*in memoriam*), Sandro, Débora, Áurea, Isadora, Enzo, Corine e Ancelmo, por serem sempre minhas referências de felicidade, amor e minha inspiração de vida. E à querida Tia Zilah, pelo interesse nos pensamentos do sobrinho e pelos encorajamentos em aprender a língua francesa.

Ao querido amigo de sempre William Artiles, por estar presente a todo momento com encorajamentos, suporte e parceria. Com agradecimento especial pela segurança e tranquilidade durante o período de estudos no exterior.

À minha amiga Nely, por todo o cuidado com a minha vida que ficou no Brasil durante os estudos no exterior.

À minha amiga Paola Braga, por todo apoio e suporte incontáveis e sem os quais muita coisa não teria sido possível.

À minha querida colega do doutorado Rosane Feijão, por todo auxílio e por me inspirar nos estudos acadêmicos.

Ao meu amigo Giovanni Ragni, por me apresentar os grotescos de Florença, na Itália.

Lançada a identidade a seu ponto de fuga, o que resta é um princípio de mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo: o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade. As formas perdem sua estabilidade. As partes tornam-se igualmente intercambiáveis: o sexo sobe à cabeça, o olho desce ao ânus.

Eliane Robert Moraes

RESUMO

FERREIRA, Marcelus Gonçalves. *O devir grotesco: corpo, identidade e gênero na dança contemporânea*. 2017. 269 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A presente tese se dedica a refletir sobre corpos, identidades e gênero através do estudo da estética grotesca na dança contemporânea. O objetivo da pesquisa foi investigar a possibilidade de um “novo” modo de compreensão do grotesco na cultura através da observação de estratégias de estetização do fenômeno. O objeto de estudo desta pesquisa foi o trabalho do coreógrafo André Masseno (RJ), que evoca problemáticas de identidade e de gênero e a discussão sobre qual “o” corpo para a dança e para a sociedade de hoje. Foram observados o tratamento artístico e os dispositivos utilizados para construção do efeito corpo-grotesco nos espetáculos e o posicionamento do artista com o uso da estética grotesca nas obras. O embasamento teórico do estudo investiu na compreensão do fenômeno grotesco nos âmbitos histórico, estético/artístico e social e a sua contextualização na contemporaneidade. Primeiramente, optou-se por esclarecer a gênese do grotesco como ornamentação, considerando que os modos de compreensão do fenômeno ali se encontram desde a origem do termo. Foram utilizadas duas abordagens teóricas em especial sobre o conceito, de Mikhail Bakhtin e de Wolfgang Kayser, que, além de proporcionar o melhor entendimento da estética grotesca, motivaram as discussões sobre “carnavalização do corpo” e “dispositivos cênicos grotescos” para a dança. Foi preciso refletir sobre corpo e alteridade: sobre como o corpo se encaixa nos processos de construção identitária, a sua relação com o outro e a diferença; sobre o funcionamento dos processos sociais de categorização e ordenação e, por consequência, de exclusão dos comportamentos e corporalidades considerados “não adequados”, abjetos e desviantes das normatizações sociais. Foi relevante pensar sobre a relação corpo e comunicação, refletir sobre uma “permeabilidade” corporal com seu entorno na construção das subjetividades e dos códigos de linguagem e como isso transparece no tratamento artístico da dança. Para esta investigação pensou-se o grotesco como um dispositivo artístico de “deslocamento representacional”, em que o fenômeno, com a sua ambivalência e a sua capacidade de transformação e de mudança, pode ajudar a discutir sobre os processos também dinâmicos das “novas” conformações e exigências sociais da contemporaneidade, como os processos de subjetivação, de identificação e de gênero. O grotesco se mostra um instrumental potente para trabalhar as artes e a dança em sua função de refletir sobre as corporeidades, fazer repensar o mundo, suas regras e normatividades. O grotesco desloca as representações estáticas e, assim, nos coloca para refletir sobre a sociedade, nossos hábitos e condicionamentos. Considerando a velocidade e variabilidade das transformações sociais e o reflexo na constituição dos corpos e subjetividades, foi proposto na discussão deste estudo a compreensão de um “grotesco em devir”, que se mostra mais adequado para pensar sobre a pluralidade e as ambiguidades de identidade e de gênero na vida e no tratamento estético e artístico da dança.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Grotesco. Corpo. Comunicação. Identidade. Gênero.

ABSTRACT

FERREIRA, Marcelus Gonçalves. *The becoming-grotesque: body, identity and gender in contemporary dance*. 2017. 269 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This thesis is dedicated to reflect on bodies, identities and gender through the study of the grotesque aesthetics in contemporary dance. The purpose of this research is to investigate the possibility of a “new” understanding of the grotesque in culture, through the observation of strategies of aestheticization of the phenomenon. The object of study of this research is the work of the choreographer André Masseno’s (RJ), which evokes the identity and gender problematics and the discussion regarding which is “the” body for today’s dance and society. The artistic treatment and the apparatus used for the construction of the grotesque-body effect in the performances, and the artist’s position regarding the use of the grotesque technique in his pieces were observed. As theoretical background for this research, we invested in the comprehension of the grotesque phenomenon according to historical, aesthetic/artistic and social scopes, and its contextualization in contemporaneity. In a first step, we opted to clarify the genesis of the grotesque as ornamentation, considering that the modes of comprehension of the phenomenon are present since its conception. We employed Mikhail Bakhtin’s and Wolfgang Kayser’s theoretical approaches to the concept, which, not only provided a better understanding of the grotesque aesthetics, but also motivated the discussions on “carnivalization of the body” and “grotesque scenic apparatus” for dance. It was also necessary to reflect about the body and alterity: on how the body fits in on the identity construction processes, its relation with others and with difference; on the operation of social processes of categorization and ordering, and consequently, on the exclusion of behaviors and corporeities considered “not adequate”, abject and deviant from social norm. It was also relevant the relation between body and communication, to reflect on the body’s “permeability” with its environment in the construction of the subjectivities and the language codes, and how this appears in the artistic treatment of dance. For this investigation, we thought the grotesque as an artistic apparatus of “representational displacement”, in which the phenomenon, with its ambivalence and its transformation ability, can help in the discussion of the dynamic processes of the “new” conformations and social requirements of contemporaneity, such as subjectivation, identification and gendering processes. The grotesque also shows itself as a powerful instrument to work the arts and dance in their use on of reflecting about corporeity, and to rethink the world, its rules and its norms. The grotesque displaces static representations and, therefore, allows us to reflect about society, our habits and constraints. Considering the speed and the variability of social transformations, and its reflect on the constitution of the bodies and their subjectivities, we propose in this analysis the comprehension of a “becoming-grotesque”, which appears to be more adequate for rethinking the plurality and the ambiguities of identity and gender in life, and in the aesthetic and artistic treatment of dance.

Key-words: Contemporary dance. Grotesque. Body. Communication, Identity. Gender.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Obras cênicas selecionadas – 2008-2012	22
Figura 1 – Domus Áurea - La grottesca	30
Figura 2 – La grottesca.....	31
Figura 3 – Criaturas metamórficas	32
Figura 4 – <i>Domus Áurea</i> - elementos de perspectiva.....	36
Figura 5 – Grotescos Giorgio Vasari - sátiros e híbridos	38
Figura 6 – Detalhes de grotescos de Giorgio Vasari e seu Ateliê	39
Figura 7 – Detalhes grotescos - corpos híbridos	39
Figura 8 – Incongruência e aberração	41
Figura 9 – “Folhagem habitada”	43
Figura 10 – Grotesco cartilaginoso	44
Figura 11 – Arabesques.....	47
Figura 12 – “Ser moderno – Oscar Wilde”	189
Figura 13 – “Cifrão”.....	192
Figura 14 – Fauno - Nijinsky	195
Figura 15 – Menino do Rio - Masseno.....	195
Figura 16 – “A tarde de um menino do Rio”	196
Figura 17 – Fauno na ornamentação <i>grottesca</i>	198
Figura 18 – “100 meninos nus”	200
Figura 19 – “Boneco Ken”	202
Figura 20 – Amo tudo isso	204
Figura 21 – Ingerir marcas – ser moderno	204
Figura 22 – Máscara grotesca.....	205
Figura 23 – “Desfile marginal”	207
Figura 24 – Passagem liberada.....	210
Figura 25 – Cifrão <i>queer</i>	212
Figura 26 – Dublagem <i>drag</i>	214
Figura 27 – Dublagem Gal.....	217
Figura 28 – “Funk da buceta”	219
Figura 29 – “Bondage”	224
Figura 30 – A Índia nas redes	227

Figura 31 – “Clóvis”	234
Figura 32 – “Sai desse corpo”	236
Figura 33 – Caretas	236
Figura 34 – Negros como a noite	239
Figura 35 – “Simpatia de amarração”	241
Figura 36 – “Religar”	243
Figura 37 – Arroz com feijão	245
Figura 38 – Geleia geral	246

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	PENSANDO O CORPO GROTESCO	27
1.1	O grotesco contemporâneo	28
1.1.1	<u>A gênese do grotesco e noção estética</u>	29
1.1.2	<u>O fenômeno e seus princípios estéticos/estruturais</u>	53
1.1.3	<u>Grotesco líquido ou devir grotesco: a movência simbólica do contemporâneo</u>	59
1.2	Alteridades	67
1.2.1	<u>Corpo, identidade e diferença</u>	68
1.2.2	<u>O corpo desviante</u>	77
1.2.3	<u>Gênero, impurezas e abjeções</u>	84
2	A DANÇA CONTEMPORÂNEA	94
2.1	Dança e comunicação	95
2.2	“Corpo permeável” e contexto na dança	107
2.3	Carnavalização do corpo e dispositivos cênicos grotescos	116
3	O GROTESCO EM CENA	127
3.1	A dança de André Masseno	128
3.1.1	<u>Uma “dança/performance solo” - Singularidade e/ou sobrevivência</u>	129
3.1.2	<u>O percurso do artista, a formação técnica e sua produção artística</u>	144
3.1.3	<u>Pesquisa de linguagem e procedimentos de criação</u>	152
3.1.4	<u>Pontos de vista sobre a dança – Uma conversa comentada</u>	170
3.1.5	<u>A cena</u>	184
3.1.5.1	<i>Out door corpo machine</i> (2008).....	185
3.1.5.2	<i>To be or not to be queer? That’s a (toxic) question</i> (2011)	208
3.1.5.3	<i>O confete da Índia</i> (2012)	226
	CONCLUSÃO	251
	REFERÊNCIAS	263

INTRODUÇÃO

O mundo contemporâneo está em constante reformulação. Vivemos uma intensa transformação com a mudança de paradigmas, influenciada pelas tecnologias, pela alteração das percepções do espaço e do tempo e pela interação das diferentes culturas em escala globalizada. Fatos que afetam os modos de compreensão dos valores e representações dos corpos/identidades/subjetividades. A dança contemporânea se mostrou um campo fértil para observar essas transformações. Enquanto arte do corpo e do movimento, a dança permite revisões e reformulações sobre os valores éticos, estéticos e morais que se cristalizam em torno das corporeidades e na cultura.

Desestabilizar e fazer repensar o mundo é uma característica da arte e, se associada ao grotesco como dispositivo artístico, pode potencializar esses efeitos. Como dispositivo artístico para a dança, o grotesco possui características importantes de “mobilidade” e “ambivalência” (BAKHTIN, 2008, p. 21) que podem nos ajudar a refletir sobre esse contexto atual. Para Sodré e Paiva (2002, p. 60), o “grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade”. E, para Russo (2000, p. 24), como uma categoria corporal, o grotesco “emerge como um desvio da norma”. Portanto, o fenômeno grotesco é impregnado de uma “aura subversiva” e tem potência para friccionar as convenções, os comportamentos e normas provocando deslocamentos e impasses nos discursos e representações estáveis das corporeidades, dos sujeitos e das identidades generificadas. Por outro lado, no ritmo do mundo, o modo de compreensão do grotesco também vem se transformando (FERREIRA, 2012, p. 187), o que torna relevante repensar o conceito e a sua abrangência hoje.

Esta pesquisa procura refletir sobre corpos, identidades e gênero via um estudo da estética grotesca e da dança contemporânea. O objetivo é investigar manifestações de um “novo” modo de compreensão do grotesco na cultura através da observação das estratégias de estetização do fenômeno. Para tal, considerou-se como objeto de pesquisa o trabalho coreográfico de André Masseno (RJ), artista com projeção nacional e internacional, atuante na dança contemporânea em suas coreografias “solo”, desde 2000. Seus trabalhos evocam problemáticas de identidade e de gênero e a discussão sobre qual “o” corpo para a dança e para a sociedade de hoje.

André Masseno, além de artista da dança, é também pesquisador acadêmico. Seu trabalho cênico reflete suas inquietações teóricas e, com isso, ganha densidade. Ao tratar de temas singulares problematizando o corpo, reforça a relevância da presença e necessidade

desse tipo de discussão no campo da dança contemporânea. Além de refletir sobre o próprio fazer da dança, extrapola as discussões para domínios sociais problemáticos e necessários de se pensar nos nossos dias. Em uma sociedade intolerante com a diferença e com dificuldades em lidar com o outro, ele “coloca o dedo na ferida”, revelando questões identitárias e de gênero que o mundo ainda claudica em passos curtos para a solução. Masseno trabalha “só” no palco, porém, ele não é uma voz solitária na cena artística que procura explorar essas temáticas, estéticas e corporeidades. O mundo contemporâneo solicita que os corpos e as diferenças se manifestem, e isso ocorre em todas as áreas artísticas e na vida. Entretanto, nossa escolha por trabalhar com Masseno é fortalecida pelo fato da sua linguagem particular representar esse conjunto de outras vozes que trabalham no mesmo sentido, seja na dança, nas artes em geral ou no cotidiano, questionando os valores sociais tidos como verdade e norma. No caso de Masseno, através da problematização do corpo em cena apresenta outras possibilidades de existências, nos ajudando a repensar a relação com o outro e a diferença. No trabalho de Masseno interessou especificamente a utilização de dispositivos cênicos, considerados nesta pesquisa “dispositivos grotescos”, que levantam questões e problemáticas sobre as identidades e sobre o gênero, enfocando suas ambiguidades e representações.

A partir de questões apontadas no estudo desenvolvido no mestrado *O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação* (FERREIRA, 2012), houve a necessidade de aprofundamento das reflexões sobre a presença do grotesco e seu modo fluido de apreensão no mundo atual. Através da observação da dança contemporânea e suas recentes abordagens cênicas, são reveladores os questionamentos sobre as “novas” representações corporais e padrões de corporeidade que se modificam constantemente. A dança contemporânea reflete as proposições do mundo, acompanhando as transformações dos valores éticos, estéticos e morais globalizados. A dança assim, revela, presentifica e discute a problemática das diferentes corporeidades e das ambivalências de identidade e de gênero que acometem os corpos das/nas distintas culturas e sociedades deste século.

Partindo dessas inquietações e tendo como recorte da pesquisa o instigante trabalho do coreógrafo André Masseno, pretendeu-se avançar nos estudos, e investigar como se dá a relação das representações do corpo grotesco nas práticas de composição coreográfica e nas proposições cênicas que discutem questões de identidade e de gênero e, em paralelo, estabelecer relação destas mesmas problematizações com o cotidiano. Sendo assim, com objetivos mais específicos procuramos verificar como ocorrem na obra coreográfica de Masseno essas estratégias de estetização do grotesco. Primeiramente procuramos identificar o tratamento cênico do corpo quanto à problematização das identidades e do gênero e, numa

segunda instância, focamos em analisar quais os dispositivos cênicos utilizados, sobretudo levando em conta as características teratológicas e escatológicas¹ do grotesco trabalhadas nesta investigação. Com isto foi possível comparar e extrapolar as relações do corpo/identidade/gênero nesse tipo de expressão cênica com os comportamentos e as corporeidades do cotidiano.

Algumas reflexões sobre a mudança de paradigmas do mundo globalizado nortearam a investigação, como os temas presentes em discursos acadêmicos que têm proposto uma perspectiva de transformações representacionais e espaço-temporais extremas da sociedade atual (HALL, 2004; HAESBAERT; PORTO-GONÇALVES, 2006), e que, diante deste panorama, sugerem a conformação de um “corpo e identidade em crise representacional” (WOODWARD, 2012; HALL, 2004).

Mudanças representacionais do corpo e identidades ocorrem em vários setores da sociedade. Senão diretamente relacionadas às questões estéticas, ocorrem quanto ao comportamento, à ética e à moral, e que interferem socialmente no modo de lidar e compreender os valores estéticos. O grotesco pode fazer parte deste novo modo de compreensão da sociedade contemporânea e, ao mesmo tempo, por outro lado, diante do quadro de um mundo plural e globalizado, pode também ser visto com “naturalidade” e perder sua força de ruptura e oposição a certas regras, padrões e idealizações (FERREIRA, 2012; EDWARDS; GRAULUND, 2013). Deste modo, a “fluidez representacional” dos modelos de corpos e identidades no mundo contemporâneo pode “enfraquecer/diluir” o efeito de ruptura representacional e, por consequência, os modos de apreensão do grotesco.

Tornou-se relevante investigar sobre os caminhos que seguem as representações do corpo na sociedade contemporânea para compreender esses “novos” estatutos das corporeidades neste universo cada vez mais múltiplo, polifônico e volátil. Os efeitos globalizantes e de “hibridação cultural”, como sugerem Hall (2004) e Haesbaerth e Porto-Gonçalves (2006), ao interferir nos comportamentos e redefinição de valores estéticos e representacionais parecem promover a reconfiguração das corporeidades e subjetividades contemporâneas. Estes “novos corpos” podem problematizar os modos de apreensão e entendimento do grotesco, carecendo assim, um outro e “novo” olhar para pensar o conceito estético. Deste modo, este estudo pretende refletir sobre esses corpos que vem sendo idealizados, conformados e estabelecidos, nos quais as problematizações de identidade e de gênero podem ser consideradas facetas de “novas/outras corporeidades/subjetividades”.

¹ A teratologia trata da deformação, das aberrações e as monstruosidades e a escatologia se refere às situações coprológicas, com referências a dejetos, secreções e partes baixas do corpo (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 68).

Para pensar o fenômeno grotesco foi preciso questionar até que ponto as transformações deste “corpo/identidade em crise” sugerem rupturas com representações e valores estéticos mais arraigados e normativos na sociedade a tal ponto de produzir a apreensão do corpo como grotesco. Partimos assim de algumas questões emblemáticas que precisam ser discutidas: a “crise do corpo” com a ruptura de seus padrões representacionais pode remeter ao grotesco? Como as questões identitárias e de gênero se associam ao grotesco? Afinal, o que é o grotesco para os contemporâneos do século XXI? Esta última pergunta é a que persiste desde a pesquisa do mestrado e que, com esta investigação, pretende-se elucidar um pouco mais o campo conceitual e estético do fenômeno.

Em geral não há uma extensa bibliografia sobre o grotesco, embora seja um fenômeno tão antigo e presente em todas as áreas, na vida e nas artes. Para nossa pesquisa, o embasamento teórico sobre o grotesco partiu de sua compreensão histórica, estética/artística e social e de sua contextualização na contemporaneidade. Inicialmente optamos por esclarecer sua gênese, a partir da sua origem como ornamentação, em que os autores Chastel (1988), Rosen (1991), Zamperini (2007) e IEHL (1997) muito contribuíram. Pensadores como Bakhtin (2008), Kayser (2003), Edwards e Graulund (2013) e Sodré e Paiva (2002) trouxeram abordagens mais recentes em campos como a Comunicação e a Sociologia, além das Artes. No decorrer do nosso estudo, procuramos estabelecer uma relação mais aprofundada com duas abordagens teóricas especificamente, de Bakhtin (2008) e de Kayser (2003), as quais, além de proporcionar o melhor entendimento da estética grotesca, motivaram as discussões no segundo capítulo *A dança contemporânea*, sobre “carnavalização do corpo” e “dispositivos cênicos grotescos”.

A vontade de compreender o grotesco, ou o “corpo grotesco”, associando-o a certos conteúdos e exemplos, corre o risco de tornar tais exemplos “normativos” de toda uma classe de manifestações. Isso seria uma incoerência com o princípio básico de ruptura e estranhamento que o grotesco causa quando se manifesta, que ocorre justamente pela ausência de um enquadramento representacional normativo. O fenômeno grotesco não é conciliável com a normatividade, ao contrário, ele rompe com a representação estável e idealizada (KAYSER, 2003; BAKHTIN, 2008, SODRÉ; PAIVA, 2002). Qualquer tendência à fixidez e à rigidez representacional de determinado evento, abandona a possibilidade de entendê-lo ou apreendê-lo como grotesco. Ao entendermos o lugar representacional do grotesco como o lugar do “não classificável”, de uma ausência de formas ou uma “amorfia”, ele apenas reporta ao normativo por ser seu avesso.

Pela abrangência do campo de apresentação do grotesco, a dificuldade nesta investigação se colocou em encontrar uma instrumentalização conceitual que proporcionasse o entendimento do “funcionamento social” do fenômeno. Como mencionado, habitualmente costuma-se identificar e nomear conteúdos, formas e ações como grotescos, gerando uma “formatação” no modo de entendê-los. No entanto, o que estamos discutindo é sobre adotar uma “autonomia relativa” do fenômeno das representações e formas dadas *a priori*, e tentar elucidar como ocorre a articulação de certos elementos que compõem um “princípio estrutural” presente nas manifestações grotescas, que produz deslocamentos e causa efeitos sensíveis em sua recepção. Assim, no primeiro capítulo, através do estudo das abordagens teóricas e das características presentes em sua genealogia, procuramos discutir sobre as características do grotesco de modo a fornecer subsídios para considerar uma possível identificação desses “princípios estéticos/estruturais” para o fenômeno. É importante frisar que, a nosso ver, todas as características que observamos nas manifestações do grotesco hoje, de algum modo, já se encontram presentes em sua origem como ornamento nas artes decorativas arquitetônicas. Por isso dispensamos um enfoque especial na sua contextualização e desenvolvimento histórico neste primeiro tópico para melhor compreensão do que ele veio a se constituir nos nossos dias.

A partir da afirmação de que o entendimento do conceito do grotesco e do olhar sobre o modo de apreensão do fenômeno nos dias atuais precisa ser revisto, algumas questões são relevantes para se refletir nesta pesquisa. Primeiramente, se o grotesco, o que era tido como negativo (KAYSER, 2003; BAKHTIN, 2008; HUGO, 2007; SODRÉ; PAIVA, 2002) é absorvido e passa a ser a norma, ele deixou de existir? Como podemos ainda identificar o efeito grotesco, sem estarmos condicionados às “formas grotescas tradicionais” (KAYSER, 2003; EDWARDS; GRAULUND, 2013), orientadas a certos regimes específicos de conteúdo representacional? Como podemos extrapolar as “referências de identificação do grotesco” como “princípios estéticos” ou de “funcionamento social” do fenômeno e não como representações e formas enunciativas estáticas? Se estamos pensando em dança/movimento, como podemos trabalhar conceitualmente o entendimento dos fenômenos grotescos como enunciados performativos, tendo o grotesco como dispositivo de “deslocamento”, de “estranhamento”, manifesto no corpo e pelo corpo? Que tipo de contextualização, organização social e condições discursivas podem proporcionar a experiência do fenômeno grotesco hoje?

Russo (2000, p. 24) lembra que o grotesco “como uma categoria corporal, emerge como um desvio da norma”. Como escreve Woodward (2012, p. 68), a norma é fruto dos

sistemas sociais e simbólicos que produzem estruturas classificatórias para dar certo sentido e ordem à vida em sociedade. Essas distinções são necessárias, no entanto, elas se estruturam fundamentalmente em modelos binários, como polos de oposição em relação de poder, em que os extremos são “detentores das verdades”. Qualquer fenômeno - e aqui estamos nos referindo ao comportamento e corpo grotescos - não situado nas categorizações sociais esperadas corre o risco de ser tratado como estranho, desviante ou marginal. Se partimos desse argumento ontológico normativo, ou seja, de um enunciado que tem como premissa na sua origem o “compromisso com a verdade” e funciona como regra de critério e de juízo², os corpos grotescos não possuem uma existência legítima. Tais corpos não são inteligíveis. São associados ao fora da medida, ao excluído, ao marginal, ao abjeto. O que esta investigação procurou foi um movimento contrário a isso, a intenção foi refletir sobre a legitimidade do corpo grotesco, ou das grotescarias, enquanto “discursos do sensível” e enquanto “produções sociais de sentido”, como diferenciações pertencentes à heterogeneidade do mundo.

Esta pesquisa compreende três capítulos de reflexão, nos quais, primeiramente procuramos pensar sobre o corpo e o grotesco, em seguida sobre a dança contemporânea e, por último, tratamos da discussão e das análises em torno do objeto da pesquisa, o trabalho coreográfico de André Masseno. No primeiro capítulo *O corpo grotesco*, procuramos desenvolver um histórico do grotesco, desde a sua origem até algumas abordagens teóricas contemporâneas. Através dessa análise estética/contextual/sociológica discutimos sobre seus “princípios estéticos/estruturais” para melhor compreensão do fenômeno. Em seguida, no subtópico *Grotesco líquido ou devir grotesco - a movência simbólica do contemporâneo*, procuramos desenvolver as correlações conceituais que balizam este estudo a respeito do entendimento do grotesco no mundo contemporâneo. Quanto ao conceito de grotesco, tentamos avançar um pouco mais do que nas reflexões da pesquisa do mestrado, na qual foi sugerido o termo “grotesco líquido” para explicar os modos de apreensão dessa estética nos dias atuais. Considerando a velocidade e variabilidade das transformações sociais e o reflexo na constituição dos corpos e subjetividades, nesta parte do estudo, tentamos levar a reflexão para um “grotesco em devir”, que se mostra ainda mais adequado para pensar sobre a pluralidade e as ambiguidades de identidade e de gênero e sobre o tratamento estético e artístico do grotesco. Essa discussão nos levou ao segundo tópico *Alteridades*, para refletir sobre a “diferença” e os processos também em transformação constante dos corpos e

² Para Judith Butler (PRINS; MEIJER, 2002, p. 161), “o domínio da ontologia é um território regulamentado: o que se produz dentro dele, o que é dele excluído para que o domínio se constitua como tal, é um efeito do poder”.

identidades. A seguir, este último ponto nos direcionou para tratar dos corpos e comportamentos desviantes e uma reflexão sobre gênero e abjeção. No segundo capítulo, *A dança contemporânea*, foi relevante pensar sobre a relação “corpo e comunicação”, refletir sobre a “permeabilidade” corporal com seu entorno na construção das subjetividades e dos códigos de linguagem e como isso reflete no tratamento artístico da dança. Procuramos desenvolver também a noção de um “corpo carnavalizado” para discutir sobre dispositivos cênicos na dança que acessam a estética grotesca. No terceiro capítulo *O grotesco em cena*, a proposta foi investir especificamente na análise do trabalho de André Masseno (RJ), tendo como base o discurso do coreógrafo e suas obras coreográficas selecionadas para este estudo.

Parte desta pesquisa foi desenvolvida em Estágio sanduíche no exterior, na *Université Paris 8*, na França, com vínculo ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), concedido pela CAPES. A Coorientação da pesquisa na França foi feita por Isabelle Launay, Professora do *Département en danse*, responsável pelo *Master Danse* e Diretora do Laboratório de pesquisa do doutorado *Analyse des pratiques et des discours en danse*. Na França, num período de nove meses (um ano letivo na *Université Paris 8*), houve a oportunidade de participar de seminários e congressos na universidade e no Centro Nacional da Dança (CND), aprofundar os conhecimentos diante do acesso ao vasto acervo das bibliotecas de Paris, assim como, a oportunidade de participar de aulas práticas de variadas técnicas de movimento e de assistir aos espetáculos de dança em um contexto dos mais produtivos, em número e qualidade, na área da dança contemporânea. Este período de aprofundamento repercutiu enormemente no trajeto e evolução da nossa investigação, atualizando nosso repertório de conhecimento da produção teórica e cênica da dança contemporânea. Fez parte também da pesquisa neste período de estudo no exterior, um reconhecimento dos ornamentos grotescos da segunda fase de seu desenvolvimento na Renascença em edifícios arquitetônicos situados na Itália, nas cidades de Florença, no *Palazzo Vecchio* e na *Galleria degli Uffizi*, e, em Veneza, no *Palazzo Ducal*.

O olhar sobre este estudo é de um coreógrafo e bailarino, mestre em Comunicação, licenciado em Educação Física, bacharel em Direção Teatral, e profissional atuante no mercado artístico e no ambiente acadêmico desde o ano de 1985. Na UFRJ, tenho trabalhado continuamente como coreógrafo desde 1990, passando pelo Departamento de Arte Corporal e Grupo Dança da UFRJ até 1995 e, a partir desta data, atuo como coreógrafo no Curso de Direção Teatral, na Escola de Comunicação da UFRJ. De 1999 a 2010, com a própria companhia, Núcleo DUO FACTO de Dança, na qualidade de Diretor artístico, Coreógrafo e Intérprete, desenvolvi pesquisa coreográfica com a temática da deformação do movimento e o

grotesco, justamente direcionadas e associadas à pesquisa acadêmica sobre o mesmo tema. Em 2006, recebi O Prêmio Klauss Vianna para a Dança do Ministério da Cultura para criar o espetáculo *Bocas do Inferno*, que tratou de investigar estratégias de trabalhar cenicamente as características principais do grotesco, a teratologia, a escatologia, o hibridismo e o rebaixamento. O espetáculo ficou em cartaz na cidade do Rio de Janeiro em 2006.

A minha produção cênica tem fortalecido o meu interesse em refletir teoricamente sobre as dimensões estéticas das práticas corporais e os modos de produção de sentido para o corpo na atualidade. Assim, a opção por desenvolver esta investigação sobre o grotesco na perspectiva da comunicação partiu da *práxis* e das inquietações como coreógrafo. A temática da fragmentação das formas corporais e da “deformação” do movimento, da qual trata o universo da estética grotesca sempre estimulou minhas criações. A forma grotesca justamente pelo seu caráter perturbador, de transgressão e até mesmo de contestação política, sempre me instigou à revisão dos padrões estéticos, hábitos e modismos. O fato de ter feito parte de várias companhias de dança na cidade do Rio de Janeiro e vivenciado inúmeros estilos e técnicas de movimento de diferentes coreógrafos, proporcionou-me um pensamento crítico sobre as estéticas que vão se cristalizando no fazer artístico da dança, e abriu-me novas perspectivas para a experimentação de plasticidades e qualidades diversificadas de movimento.

Como pesquisador acadêmico, interessa a busca de esclarecimentos teóricos e conceituais das inquietações pessoais como artista e coreógrafo. A reflexão estética, ética e simbólica do uso do corpo e do movimento associada ao grotesco pode acrescentar à uma maior compreensão do corpo, suas plasticidades e sua função comunicacional, contribuindo para a produção de conhecimento em comunicação e em artes.

Metodologia

O sentido da pesquisa na área sociológica é tentar entender e explicar os fatos e realidades sociais, aplicando os conhecimentos para, de alguma maneira, trazer benefícios e reformulações teóricas. Para Giddens (2016, p. 31), a abertura de pontos de vista plurais e interpretações distintas da mesma realidade social implica que os pesquisadores “não podem mais partir do pressuposto de uma cultura comum, desproblematizada e com valores comuns dentro da sociedade, mas devem ser sensíveis à diversidade cultural”.

O universo de pesquisa em ciências sociais é bastante vasto e engloba diferentes perspectivas, passando por estudos de processos cognitivos nos quais se constroem as representações até a sua abrangência social, que está vinculada ao contexto de convívio e pertencimento dos sujeitos (SÁ, 1998, p. 62). As estruturas representacionais formadas a partir desses contextos incluem as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. “É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentidos à nossa experiência e àquilo que somos” (WOODWARD, 2012, p. 17). Assim, sujeitos são produtores de sentido, na medida em que se exprimem através de suas experiências no mundo. Para Ory (2008, p. 192), os modos de representar o mundo e a vida prática “se determinam uma à outra e, de modo muito amplo, se confundem”. As representações daí decorrentes refletem posicionamentos e ideologias, normas sociais ligadas ao espaço/tempo de ocupação desses sujeitos. Assim como, as inter-relações entre os grupos e seus membros permitem um jogo de dinâmicas nas estruturas representacionais, que baseia-se na reprodução de esquemas de pensamento estabelecidos socialmente.

O modo de perceber o grotesco também está vinculado a certas estruturas representacionais e práticas de determinado espaço/tempo, elas refletem ideologias. Para as análises neste estudo, elas são estudadas levando em conta os vínculos ao contexto histórico/sócio/cultural do século XXI. No entanto, compreender o grotesco na atualidade implica considerá-lo um fenômeno representacional de amplos e complexos extratos da sociedade. Dada a sua amplitude, nosso estudo não pode abarcar todo o espectro de suas representações, pois seria necessário um uso aprofundado dos métodos de pesquisa em representações sociais. De modo que, em nossa pesquisa, com o intuito de esclarecer certos modos de apresentação do fenômeno socialmente, estaremos recorrendo a algumas análises do grotesco em um campo restrito de representações relativos às corporeidades e ao tratamento estético/cênico na dança contemporânea.

Para analisar os processos de construção das corporeidades/subjetividades e novas representações que se configuram no mundo contemporâneo, além da contextualização e do entendimento das engrenagens sociais que operam no imaginário simbólico do corpo e do sujeito social, foi igualmente relevante, considerar as formas atuais de agenciamento dos corpos como identidades, fruto dos processos de significação na cultura. Para Hall (2016, p. 25), são os sistemas de significação que fomentam e mantêm a “realidade existencial que chamamos de cultura”. Para ele, sem esses sistemas seríamos incapazes de adotar identidades ou mesmo rejeitá-las. Woodward (2012, p. 19), explica que o “sistema de significação da

cultura” se organiza por estruturas classificatórias em polos de oposição, como nós e eles, o feio e o bonito, o fora e o dentro, o sagrado e o profano, o bom e o mau, o masculino e o feminino. E, essas práticas de significação, frequentemente binárias, “ao produzir significados envolvem relação de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído” (WOODWARD, 2012, p. 19).

Woodward (2012, p. 31) reforça que “as formas como representamos a nós mesmos têm mudado radicalmente nos últimos anos” e que, como indivíduos, podemos passar por experiências de fragmentação na vida como um todo, gerando mudanças e novas “políticas de identidade” quanto à etnia, ao gênero e à sexualidade, com a emergência de novos padrões, e as identidades sexuais e de gênero em especial, estão “tornando-se mais questionadas e ambíguas, sugerindo mudanças e fragmentações que podem ser descritas em termos de uma crise de identidade” (WOODWARD, 2012, p. 32). A autora considera que, dentro dessa complexidade da vida contemporânea a que somos submetidos há a exigência “que assumamos diferentes identidades” gerando um contexto de tensões e conflitos com as expectativas e as normas sociais, em que “identidades diferentes podem ser construídas como ‘estranhas’ ou ‘desviantes’” (WOODWARD, 2012, p. 32). Este é um ponto que interessa ao nosso estudo, pois caminha para pensar o corpo grotesco como identidades desviantes das estruturas normativas, sobretudo quanto aos comportamentos, à sexualidade e ao gênero.

Becker (2008, p. 179) escreve que “os fenômenos desviantes proporcionam há muito tempo um dos temas centrais do pensamento sociológico”. E, para o pesquisador desses fenômenos a tarefa consiste em combinar o interesse teórico pela “natureza da ordem social” com o interesse prático, por “ações consideradas prejudiciais aos indivíduos da sociedade”. Para ele, independente se por uma socialização fracassada ou uma ineficiência do sistema de sanções sociais, o foco do pesquisador está em “querer saber”, por quais motivos as pessoas agem de modos e comportamentos considerados desaprovados socialmente. Por outro lado, nosso interesse também está em querer compreender como se estruturam certos “mecanismos sociais” que desqualificam e/ou rejeitam, como é o caso dos corpos e dos comportamentos considerados grotescos, frequentemente tratados como excentricidades, aberrações e abjeções, e, por isso, desviantes.

Nesta investigação, a intenção foi compreender melhor o grotesco como um fenômeno social que atinge as corporeidades e as identidades, produzindo deslocamentos das representações sociais estáveis. Refletindo sobre corpos, identidades e gênero, o objetivo principal do trabalho foi investigar sobre um “novo” modo de compreensão da estética grotesca na cultura, através da observação de estratégias de estetização do fenômeno na dança

contemporânea. Como objeto de pesquisa consideramos o trabalho coreográfico de André Masseno (RJ), artista com projeção nacional e internacional, atuante na dança contemporânea, desde 2000. Seus trabalhos tratam de problemáticas de identidade e de gênero e uma das preocupações do coreógrafo é discutir sobre as corporeidades para a dança e para a sociedade de hoje.

A metodologia empregada nesta investigação baseou-se na pesquisa teórica com levantamento bibliográfico sobre o grotesco, com abordagens que compreendem as áreas de Comunicação, História cultural, Estética, Antropologia, Sociologia e Filosofia, com enfoque nas temáticas de Corpo, Representações e Artes cênicas/Dança/Performance. E, a pesquisa empírica concentrou-se no acompanhamento e estudo do trabalho do coreógrafo André Masseno (RJ), com entrevistas e análise das encenações de três produções coreográficas do período compreendido entre 2008 e 2012.

Primeiramente tratamos de investir num aprofundamento em abordagens teóricas sobre corpo, grotesco, identidade e gênero, fazendo correlações de cada domínio em associação com os modos de percepção dos fenômenos grotescos na contemporaneidade. Num segundo foco, investigamos especificamente o corpo e o tratamento artístico na dança, com o entendimento de um “corpo mais maleável” com seu entorno e enquanto produtor de sentidos no mundo. Assim como, de um “corpo carnavalizado” para a cena, capaz de gerar transformações/reconfigurações das noções de identidade e de gênero através dos dispositivos cênicos grotescos. As “tendências representacionais” observadas nas análises destes contextos serviram de parâmetro para a compreensão dos valores estéticos vinculados ao corpo e à estética grotesca na atualidade.

Com o objetivo de refletir sobre a presença do grotesco no cenário da dança contemporânea e analisar as relações de ambiguidade nas construções de identidade e de gênero nas corporeidades cênicas, para a pesquisa empírica selecionamos como objeto de estudo o trabalho do coreógrafo de dança contemporânea André Masseno (RJ). Assim, optamos por trabalhar com dois instrumentos de geração de dados para a observação: a entrevista com o coreógrafo e a análise de registro de imagem dos trabalhos cênicos. Foram feitas três entrevistas com o coreógrafo André Masseno (RJ) - a primeira em 30/10/2014, a segunda em 12/08/2015 e a terceira em 22/12/2016; e, análises de três trabalhos cênicos - *Outdoor corpo machine* (2008), *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011) e *O confete da Índia* (2012). O mais recente trabalho, o espetáculo *O confete da Índia* (2012), foi também possível assistir ao vivo.

O critério de escolha do coreógrafo/obras se definiu primeiramente pela observação da existência de uma linguagem própria de pesquisa conceitual e de movimento. Os trabalhos de Masseno, através de uma linguagem cênica performática, sempre enfatizam a problematização das representações sociais de identidade e de gênero, utilizando dispositivos cênicos corporais com efeitos teratológicos e escatológicos, podendo ser considerados como grotescos. Em uma segunda instância, observamos a persistência de um trabalho como artista independente³ e continuado por mais de uma década, no período compreendido entre 2000-2012. Os trabalhos selecionados foram os três mais recentes: o espetáculo *Outdoor corpo machine* (2008), a palestra/performance *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011) e o espetáculo *O confete da Índia* (2012). O critério de seleção por apenas três obras para a análise se justificou satisfatório pela existência de elementos suficientes para compreender a pesquisa de linguagem e traçar o desenvolvimento do processo criativo do coreógrafo. Dois trabalhos cênicos, entre os três selecionados, são considerados por Masseno como “obras coreográficas” que realmente refletem sua pesquisa de movimento - *Outdoor corpo machine* (2008) e *O confete da Índia* (2012). Eles são intercalados pela palestra/performance *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011), na qual o coreógrafo considera como um trabalho “mais acadêmico” e conceitual, no qual “explica” de modo performático seus procedimentos e escolhas estéticas como linguagem cênica. O quadro abaixo organiza cronologicamente as obras estudadas:

Quadro 1 – Obras cênicas selecionadas – 2008-2012

ANDRÉ MASSENO
<i>Outdoor corpo machine</i> (2008)
<i>To be or not to be queer? That's a (toxic) question</i> (2011)
<i>O confete da Índia</i> (2012)

Fonte: O autor, 2017.

³ Entendemos como artista independente aquele que se estrutura sem vínculos empregatícios com órgãos estatais ou privados e provê a subsistência de sua arte por meio de editais públicos de patrocínio de projetos ou apoios de iniciativas privadas e, sobretudo, estabelecendo parcerias com outros artistas independentes. O coreógrafo André Masseno contou com a parceria do coreógrafo Tuca Pinheiro para dramaturgia do espetáculo *O confete da Índia*, que recebeu o Prêmio Klauss Vianna 2011 (Ministério da Cultura) e Fomento à Dança FADA 2011 (Secretaria Municipal da Cultura do Rio de Janeiro) para montagem e circulação.

A relação entre os três trabalhos nos permitiu fazer um balizamento comparativo do desenvolvimento da sua pesquisa de linguagem cênica e, ao lado disso, do percurso da utilização dos dispositivos cênicos grotescos. Um outro fator importante para nosso estudo, que constituiu também um critério de escolha, é que André Masseno se apresenta em peças-solo e acumula múltiplas funções como direção, concepção, coreografia e interpretação. E isto é relevante quando analisamos questões identitárias e de gênero em seus trabalhos, pois a performance solo possibilita uma expressão própria das subjetividades e oferece um amplo campo de investigação.

Os procedimentos de coleta e análise de dados foram feitos por meio de entrevistas e análise das falas do coreógrafo e coleta e análise de registros de imagem em movimento dos três espetáculos cênicos selecionados. Além da coleta e análise de textos e artigos veiculados na internet, escritos por pesquisadores e críticos, sobre o trabalho de André Masseno.

Foram realizadas três entrevistas com o coreógrafo: a primeira em 30/10/2014; a segunda em 12/08/2015 e a terceira em 22/12/2016. As entrevistas foram desenvolvidas no formato semi-estruturado. Neste tipo de entrevista, como sugere Minayo (2008, p. 64), através da combinação de perguntas abertas e fechadas, o entrevistado pode “discorrer sobre o tema em questão sem se prender à indagação formulada” e, isso, nos possibilitou um maior aprofundamento no universo pessoal e artístico de André Masseno.

Através das entrevistas foram colhidas informações do coreógrafo quanto à escolha estética na produção coreográfica, quanto às técnicas de movimento e conceitos teóricos empregados na concepção e realização dos trabalhos. A primeira entrevista se orientou em três direções específicas: o artista, a criação e o grotesco. Para a compreensão do histórico do coreógrafo procuramos saber sobre o percurso como artista e envolvimento com a dança e o teatro, seu caminho acadêmico e suas inquietações conceituais, o motivo do interesse por trabalhos solos e quais os meios de subsistência. Quanto à criação procuramos saber sobre os processos criativos, os estímulos e as questões que direcionam, de modo geral, o coreógrafo e as especificidades dos três trabalhos pesquisados. Outra questão relevante foi quanto à técnica de movimento utilizada na preparação corporal e quais as estratégias de manutenção física e de treinamento do artista. Quanto ao grotesco, procuramos saber sobre as estratégias cênicas com o uso da comicidade e do estranhamento, sobre a estética e a composição plástica das

cenas associadas ao feio e à deformação corporal, sobre a utilização da escatologia ao vivo e os hibridismos de gênero⁴ nos trabalhos.

Na segunda entrevista investigou-se mais profundamente os processos de construção cênica que priorizam as sensorialidades e o uso da escatologia em cena. Um outro ponto considerado, reflexão chave para esta pesquisa, foram as questões de gênero que perpassam os interesses plástico, cênico e político de todo o trabalho de André Masseno. Nesta entrevista o coreógrafo explicou em uma “fala mais solta” um pouco mais sobre os seus processos criativos em cada trabalho, os seus pontos de vista sobre identidade e gênero e a sua posição quanto ao fazer da dança contemporânea hoje. A terceira entrevista foi mais pontual e funcionou para “aparar algumas arestas” e complementar informações que ficaram em aberto nos outros encontros.

Através dos registros de imagens coletados foram feitos estudos e análise das imagens em movimento para observar quais as modalidades expressivas do grotesco poderiam ser encontradas. Foram utilizados como base para a análise a teratologia e a escatologia, definidas como as duas características principais do grotesco na investigação do mestrado: *O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação* (FERREIRA, 2012). De modo geral, nas análises das obras, foram observadas prioritariamente essas características com reflexões sobre identidade e sobre gênero, focos de interesse neste estudo. Todavia, também foram observados outros aspectos que pertencem ao universo do grotesco, como o rebaixamento, o caráter crítico, cômico e satírico e alguns conteúdos específicos que remetem ao fenômeno. A escolha das características do grotesco para a análise foi também o próprio objeto de estudo que nos ajudou a definir, pois para tratar dos temas sobre identidade e gênero o coreógrafo André Masseno acessa dispositivos escatológicos e teratológicos e, de certo modo, essas estratégias fazem parte da sua linguagem e estética cênica própria.

É importante ressaltar que a análise das imagens foi feita através de registros em vídeo e o espetáculo *O confete da Índia* (2012) também foi assistido ao vivo, em 26/10/2014, no Centro Cultural Solar de Botafogo, no Rio de Janeiro. Assistir ao espetáculo presencialmente possibilitou duas vertentes de análise: primeiro foi possível refletir sobre os dispositivos cênicos sensoriais utilizados por Masseno, ajudando numa melhor leitura sobre os efeitos do

⁴ A noção de “hibridismo de gênero” que nos referimos se relaciona à ideia de “performatividade” de gênero e ao *queer*, da qual discute Butler (2009; 2016) e iremos tratar nos tópicos seguintes. Segundo Plana e Sounac (2015, p. 38), « *le genre n’est ni intime ni extime, ni caché ni exhibé : le genre est queer par son ‘indécidabilité’* » (grifo dos autores). O texto correspondente na tradução é: “O gênero não é nem interno nem externo, nem oculto nem exibido: o gênero é *queer* pela sua ‘indecidibilidade’” (PLANA; SOUNAC, 2015, p. 38, grifo dos autores).

grotesco; depois, além de testemunhar as reações da plateia, foi possível, enquanto pesquisador/espectador, participar/vivenciar empaticamente/sinestesticamente com/a obra.

A forma de análise dos registros de imagem não seguiu um padrão sistemático e análogo para todos os trabalhos. O aspecto em comum adotado como ferramenta de análise de cada obra foi a divisão em cenas/quadros com a nomeação de cada parte, com a descrição das ações e dos elementos cênicos utilizados. Essa ferramenta metodológica serviu para sistematizar um modo de visualização e entendimento da temática desenvolvida em cada cena/quadro e dos procedimentos de construção das obras e para detectar os dispositivos cênicos usados pelo coreógrafo. A partir daí, pudemos trabalhar com as reflexões e analogias teóricas.

Foram feitos o confronto dos resultados da análise das entrevistas do coreógrafo com os resultados da análise das imagens encontradas nos registros dos espetáculos para compreender como ocorre a presença do fenômeno grotesco em cena e em que se basearam as escolhas quanto ao objetivo do coreógrafo e o resultado plástico dos espetáculos.

É importante ressaltar que parte do aprofundamento teórico desta pesquisa foi feita no exterior, na *Université Paris 8*, na França, em Estágio Sanduíche financiando pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior PDSE-CAPES, com a Coorientação da pesquisa feita por Isabelle Launay, Professora do *Département en danse*, responsável pelo *Master Danse* e Diretora do Laboratório de pesquisa do doutorado *Analyse des pratiques et des discours en danse*.

Em termos metodológicos, o estágio no exterior proporcionou um avanço nos estudos, com o acréscimo de conteúdo e novas referências através do acompanhamento das pesquisas do departamento de Dança e do Laboratório de pesquisa do doutorado, na Universidade Paris 8, assim como, com a participação em eventos e congressos promovidos pela universidade e pelo Centro Nacional da Dança (CND), com o acesso às variadas fontes bibliográficas nas bibliotecas de Paris, e também, pela possibilidade de assistir uma diversidade de espetáculos e participar de aulas práticas de diferentes técnicas de dança. A cidade de Paris é uma referência em produtividade e qualidade na área da dança contemporânea, com uma agenda de espetáculos, festivais e eventos de pesquisa extremamente rica.

Durante o período de aprofundamento teórico desta pesquisa no exterior, também fez parte dos estudos conhecer e registrar referências do período de surgimento e expansão do grotesco como arte ornamental em monumentos arquitetônicos renascentistas do segundo período do seu desenvolvimento, nas cidades de Florença e de Veneza, na Itália. Em Florença

as referências foram o *Palazzo Vecchio* e a *Galleria degli Uffizi* e, em Veneza, o *Palazzo Ducal*.

No *Palazzo Vecchio*⁵ (Palácio Velho), hoje sede da prefeitura de Florença, interessou observar os grotescos no 1º pátio, na entrada da *Piazza della Signoria*. Esta parte do edifício foi reconstruída por Giorgio Vasari em estilo maneirista, em 1565. Foi toda ornamentada com grotescos utilizando a técnica do estuco nas colunas e de afrescos nas paredes e abóbodas.

A *Galleria degli Uffizi*⁶ (Galeria dos Ofícios), foi um edifício construído também por Giorgio Vasari, em 1560, para funcionar como sede administrativa de Florença. Hoje é um museu que abriga importantíssimas obras italianas da Idade média e do período renascentista. Interessou para este estudo observar a *Sala della Fonderia* (Hall da Fundição). Foi um excelente exercício para compreender as variações na segunda fase do desenvolvimento das ornamentações grotescas. O teto da sala foi ricamente ornamentado por afrescos grotescos entre os anos de 1579-1581, por Alessandro Allori e Antonio Tempesta, artistas que trabalhavam sob a liderança de Vasari (LUCHINAT, 1999, p. 10).

A terceira referência foi em Veneza, o *Palazzo Ducal*⁷ (Palácio do Doge ou do Magistrado), hoje Museu do Palácio Ducal, um edifício do estilo gótico construído entre 1309-1424. Na *Scala D'Oro* (Escadaria Dourada) do edifício é que se encontram as fantásticas ornamentações grotescas, espalhadas pelos dois lances de escadas, nas paredes e nas abóbodas do teto. O projeto foi feito por Jacopo Sansovino e foi decorada, em 1557, pelos pintores e escultores venezianos Alessandro Vittória, com trabalhos em estuco, e por Giambattista Franco, com afrescos.

É importante ressaltar que a decoração grotesca dos edifícios de Florença foram conduzidas por Giorgio Vasari, arquiteto, teórico e crítico de arte de renome no período renascentista, que influenciou enormemente com suas críticas o percurso histórico destas ornamentações e o caminho do grotesco como estética, como veremos nos capítulos seguintes desta pesquisa.

⁵ Visita virtual em www.youtube.com/watch?v=4CJ_CQ8Ghds e www.youtube.com/watch?v=sN5TNITgsLQ, 25/08/2016.

⁶ Visita virtual em www.uffizi.org/it/sale, 20/08/2016.

⁷ Site oficial do museu www.palazzoducale.visitemuve.it, em 25/08/2016.

1 PENSANDO O CORPO GROTESCO

O grotesco sempre esteve presente na vida e na arte. Entretanto, ao longo da história, passa por distintos modos de percepção sob a influência dos diferentes contextos sociais, com seus valores éticos, estéticos e morais específicos de cada período. Porém, na sociedade contemporânea vivemos uma intensa transformação e mudança de paradigmas, influenciada pelas tecnologias, pela alteração das percepções de espaço e de tempo e pela interação das diferentes culturas em escala globalizada. Fatos que afetam os modos de compreensão dos valores e representações, tornando relevante repensar o entendimento dos fenômenos grotescos hoje.

Neste capítulo, procuramos desenvolver uma reflexão sobre o modo como podemos compreender o grotesco neste contexto de constante transformação do mundo contemporâneo. Dividimos em dois momentos reflexivos: o primeiro trata do fenômeno grotesco desde o seu surgimento, o entendimento dos seus princípios estéticos e uma discussão sobre uma ótica específica para o fenômeno neste contexto atual. O segundo momento procura discutir sobre a alteridade e como o grotesco se encaixa socialmente em relação às conformações identitárias e a diferença, como podemos tratá-lo em relação aos comportamentos desviantes, às questões sobre gênero e à abjeção.

Investimos assim, num mapeamento genealógico do grotesco, desde a origem do termo à sua constituição como categoria estética e as principais abordagens teóricas sobre o conceito. Com isto pudemos aprofundar no entendimento dos princípios e características do fenômeno, esclarecendo um pouco mais seus modos de compreensão. Um dos objetivos de traçar uma genealogia do grotesco, foi apontar características definidoras do fenômeno que persistem como estruturantes nos seus modos de percepção até os dias atuais. Vários teóricos se enveredaram nas reflexões sobre o fenômeno grotesco, sendo que a maioria das abordagens trabalhadas direciona seus estudos para o gênero pictural, outros avançam para uma análise estética nas artes em geral, ou então, do fenômeno grotesco como algo presente na vida cotidiana. Mas, de algum modo, todos os autores abordados consideram o seu desenvolvimento expressivo no âmbito das artes.

Mikhail Bakhtin (2008) e Wolfgang Kayser (2003) são dois teóricos que nos interessaram para responder algumas questões pertinentes à pesquisa sobre o corpo e, por consequência, sobre o campo da dança contemporânea. Entretanto, trabalhamos com reflexões de outros autores, observando diferentes posicionamentos com o intuito de

encontrar uma melhor definição de princípios e de características pertencentes ao universo da estética grotesca, para assim tentar delinear um campo mais preciso de análise do fenômeno.

No sub-tópico *Grotesco líquido ou devir grotesco - A movência simbólica do contemporâneo*, desenvolvemos algumas considerações que buscam aprofundar a proposta teórica iniciada na pesquisa do mestrado, *O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação* (FERREIRA, 2012).

Para esta investigação pensamos o grotesco como um dispositivo artístico de “deslocamento representacional”, que se concentra especialmente nas problemáticas de identidade e de gênero discutidas no campo de estudo da dança contemporânea.

1.1 O grotesco contemporâneo

Neste primeiro tópico, procuramos desenvolver um panorama do surgimento do grotesco, desde a criação do termo na ornamentação, seu desenvolvimento da passagem de substantivo ao adjetivo e posterior associação como um conceito estético. Primeiramente o objetivo foi traçar a genealogia da palavra, sobretudo, percorrendo seu caminho enquanto expressão ornamental, observando as influências e transformações em diferentes períodos históricos, e que vieram a deslocar seus modos de expressão para outras áreas artísticas como a literatura e o teatro. Procuramos levantar as características presentes no fenômeno e apontar as linhas de reflexão teórica do conceito. Em seguida, procuramos elucidar o que compreendemos como princípios estruturantes do fenômeno grotesco, apontando os aspectos presentes quando ele surge. Finalizando este tópico, o objetivo foi discutir sobre um modo de entender o fenômeno grotesco como algo em constante transformação, coerente com o movimento contemporâneo do mundo.

Partimos então do entendimento de que todos os princípios e características que associamos hoje ao grotesco estão presentes já no contexto conturbado de sua gênese, sejam ligadas às questões estéticas iniciais do gênero pictural ou à partir das circunstâncias históricas em que foi se desenvolvendo, onde foram agregando novos sentidos ao fenômeno. Nesta parte da pesquisa procuramos desenvolver um apanhado das reflexões sobre o grotesco a partir das análises da ornamentação “*grottesca*” associando às discussões teóricas modernas sobre o fenômeno. Foi fundamental observar como se deu a passagem do termo de um fenômeno artístico pictural para a associação às corporeidades da vida cotidiana. Assim,

colocamos a atenção em duas teorias que consideramos principais para esta pesquisa, as de Mikhail Bakhtin (2008) e de Wolfgang Kayser (2003), que dão suporte às discussões sobre o corpo-grotesco na contemporaneidade.

Baseado nessa ideia, esboçamos uma “cartografia histórica” do grotesco, onde vimos a possibilidade, com o esclarecimento da sua origem e evolução nos diferentes períodos históricos, de apontar certos princípios e características que elucidam a existência de uma certa “estrutura identificável” quando ocorre o fenômeno, como sugere IEHL (1997, p. 3), o que poderá facilitar a sua compreensão nas artes e na sociedade de hoje.

1.1.1 A gênese do grotesco e noção estética

A palavra grotesco nasceu em um momento específico da história e se desenvolveu com variadas definições, sofrendo transformações. Passou de um termo empregado metonimicamente para designar simplesmente o local de origem de um tipo de expressão artística, a ser compreendido como um gênero pictural das artes decorativas. Esclarecer esse primeiro momento do grotesco ajudou a refletir sobre o seu percurso enquanto um “fenômeno cultural”, pois a sua história antecede o nascimento do vocábulo, avança séculos à frente e envolve variadas expressões artísticas; o que dá ao campo de reflexão uma maior complexidade de análise, mas ao mesmo tempo, ajuda-nos a melhor apontar os mecanismos de seu funcionamento representacional na cultura.

Do uso como um substantivo, com o tempo, o termo grotesco passou a aparecer também adjetivando. Na passagem para a qualificação dos objetos e comportamentos é que começaram a se delinear melhor algumas de suas características das quais o reconhecemos ainda hoje, como a ligação com o monstruoso e a mistura de domínios, com o desordenado, o desproporcional, o feio e toda sorte de adjetivos extravagantes, ridículos e fantásticos. De acordo com a nossa análise, todas essas características já estavam presentes na estrutura básica de sua aparição, a pintura ornamental. Ao serem utilizadas em outras áreas de expressão expandiram o campo de uso do termo e, naturalmente, o seu sentido. Quando seu domínio começou a transladar das artes plásticas para a literatura, alargou-se também a sua significação como um conceito estético (KAYSER, 2003, p. 24).

O nome grotesco vem do italiano “*la grottesca*”, que deriva de “*grotte*” (gruta), interior e escavações arqueológicas em Roma, na Itália (1480), da *Domus Áurea*⁸, um palácio construído pelo imperador Nero no século I d. C. (Figura 1). Zamperini (2013, p. 9) relata que o vocábulo apareceu escrito pela primeira vez, entre 1496-1498. “*Décor de grottes*” (decoração das cavernas) era a explicação dada à sua etimologia.

Figura 1 – Domus Áurea - La grottesca



Fonte: ZAMPERINI, 2013, p. 37.

“*La grottesca*”, de fato, veio a ser um gênero de pintura ou de escultura decorativa, que consiste em uma combinação estranha de folhagens, de flores, de frutos e de outros elementos do repertório vegetal, acompanhado de animais fantásticos, como grifos, centauros, harpias, esfinges, assim como de figuras humanas, arquiteturas insólitas e máscaras mescladas de maneiras variadas e que não apresentam nenhum sentido com a ordem da natureza. Essas

⁸ A *Domus Aurea*, do latim, significa Casa Dourada. Ver documentário *Domus Aurea: il sogno di Nerone* (2014) no qual explica a arquitetura, construção e história do palácio. Sobre “*la grottesca*” e como se deu a sua difusão, pode ser visto aos 37 minutos do vídeo. DOMUS AUREA: Il sogno di Nerone. Direção: Mario Paloschi e Gianluigi Attore. SKY Arte HD, 2014. 1 filme documentário (67 min). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=2vcVIRhyRS0>. Acesso em: 30/08/2016.

representações eram feitas nas paredes, nas colunas ou no teto, com técnicas de afresco ou de estuque (Figura 2).

Figura 2 – La grottesca



Legenda: Teto da *Sala della Fonderia*, *Galleria degli Uffizi*, Florença. Pinturas feitas por Giorgio Vasari e seu ateliê.

Fonte: O autor, 2016.

Esta descoberta fascinante no século XV revelou um passado artístico original desenvolvido na Antiguidade, até então desconhecido. Zamperini (2013, p. 9) escreve que se eram já sugestivas as circunstâncias desses achados arqueológicos, juntou-se o fato da impressão causada na época, pela variedade e estranheza dos ornamentos que sistematicamente representavam criaturas metamórficas, monstruosas e exuberantes (Figura 3). Se essas ornamentações eram consideradas heterodoxas para os contemporâneos de sua criação na Antiguidade, como explica a autora, para a Renascença, defensora dos valores clássicos, não passavam de algo subversivo, todavia, extremamente fascinante. A subversão estética desses ornamentos ocorria por violar os princípios artísticos básicos da cultura antiga através de uma imaginação fragmentada e insólita, e que os preceitos rígidos do naturalismo em voga no Renascimento não podiam admitir.

Figura 3 – Criaturas metamórficas



Legenda: Coluna em estuque e abóbodas ornamentadas por Giorgio Vasari, *Palazzo Vecchio*, Florença.
Fonte: O autor, 2016.

Os antigos haviam concedido a essas ornamentações “os lugares de menos força” na arquitetura e na pintura, como as frisas, as colunas e as molduras, onde elas pudessem dar a impressão de “nada apresentar de ofensivo” (ZAMPERINI, 2013, p. 9). Evidentemente, o caráter acessório, anti-narrativo e irreal que as acompanhava fazia oposição radical à concepção adotada oficialmente como valor artístico. Mas essas ornamentações iriam ganhar força, « *elles allaient en sortir et se développer comme un genre en soi, jusqu’à envahir un palais tout entier* »⁹ (ZAMPERINI, 2013, p. 9). E assim ocorreu: mesmo na Antiguidade, como exemplo a Casa Dourada, e depois com seu ressurgimento e expansão com grande força por toda a Europa no século XV.

Na Itália renascentista, com a descoberta desses particulares ornamentos nas escavações do palácio do Imperador Nero, os artistas da época foram « *immédiatement séduits*

⁹ “Elas iriam sair e se desenvolver como um gênero em si, até invadir palácios inteiros.” (ZAMPERINI, 2013, p. 9, tradução nossa).

par ces figurations fantasques qui frayent de nouvelles voies à leur créations »¹⁰ (ROSEN, 1991, p. 11). Uma verdadeira moda se instaurou através da reprodução destes motivos ornamentais, que vieram a se firmar como modelos a serem copiados. « *Ce style décoratif était comme un vent frais chargé de nouveautés et répondait à un désir de modernité* »¹¹ (VALVA, 2011, p. 7). A paixão foi imediata e sua reprodução foi tão abundante que, aos poucos, arrebatou outros países da Europa.

A novidade foi se tornando tão popular que os pintores desciam às escavações com velas e tochas para explorar as “grutas de Nero” e estudar as fantasiosas pinturas. A lista de visitantes, entre curiosos, artistas e amadores, pode ser comprovada pelas assinaturas “grafitadas” nas paredes do palácio (CHASTEL, 1988, p. 19). Vários artistas do século XV fizeram uso de “*la grottesca*”, como Luca Signorelli, Il Pinturicchio, Pilippo Lippi, Perino del Vaga, Antonio Tempesta, Alessandro Vittória, Giambattista Franco, Giorgio Vasari e Alessandro Allori. Raffaello Sanzio e seu aluno Giovanni da Udini, foram artistas que se apaixonaram pelos grotescos e se colocavam a copiá-los, interpretá-los e difundi-los em grande escala. A grande moda desse repertório ornamental neroniano se deu graças enormemente ao ateliê de Raffaello. Ele enxergou um potencial artístico promissor neste modo de expressão particular, embora inicialmente com hesitações, por conta da ambiguidade inerente como gênero da pintura, pois eram “antigas suas origens” e ao mesmo tempo “anticlássicas por essência” (ZAMPERINI, 2013, p. 122). Ele compreendeu bem o paradoxo existente entre os “desvios” estéticos das representações fantásticas e contraste com o grande rigor da época apresentado como composição de uma obra e, isto incentivou a sua utilização e recriação.

Zamperini (2013, p. 122) escreve que os dois pintores, Raffaello e Giovanni, visitaram juntos as salas subterrâneas da *Domus Áurea*, e em depoimento, Giorgio Vasari¹² disse que o pintor que deu mais vivacidade e vitalidade às ornamentações foi Giovanni, pois passava mais tempo estudando e copiando as pinturas das escavações, e conseguiu acentuar aspectos mais naturalísticos nas figuras eliminando os componentes mais inquietantes como a monstruosidade pagã. Para Vasari, « *il allait devenir un spécialiste éclairé dans ce*

¹⁰ “Imediatamente seduzidos por essas figurações fantásticas que abrem novos caminhos para suas criações.” (ROSEN, 1991, p. 11, tradução nossa).

¹¹ “Este estilo decorativo carregava um ar fresco de novidade e respondia a um desejo de modernidade.” (VALVA, 2011, p. 7, tradução nossa).

¹² Giorgio Vasari, artista arquiteto, teórico e crítico de arte renomado do Renascimento, é considerado o primeiro historiador de arte através do livro *Le vite de' piú eccelenti pittori, scultori ed architettori*.

domaine »¹³ (ZAMPERINI, 2013, p. 122). Pelo grande uso destas ornamentações nas *Logge Vaticane*, em Roma, sobretudo por Giovanni da Udine, que pertencia à escola de Raffaello, elas eram conhecidas também por “raffaellescas”.

Se este tipo de ornamento agradou, foi pela novidade e pela originalidade no campo das artes. E, por ser uma referência do passado, tinha ainda um poder de sedução maior no período do Renascimento.

*La restitution du passé est certes un gain pour la connaissance d'une époque révolue. Mais c'est surtout une promesse d'avenir pour les créateurs. La possibilité d'explorer en toute bonne conscience, avec toute la légitimation requise un nouveau monde de formes et d'images. C'est une chance inespérée pour la novation dans un univers intellectuel qui, tout à la fois, la requiert et la craint. Et l'expansion des grotesques dans les arts décoratifs européens doit beaucoup à cette heureuse conjoncture, qui permet d'associer sans heurts l'événement d'une découverte et l'avènement d'un nouveau style d'ornements sous les auspices favorables d'un passé retrouvé.*¹⁴ (ROSEN, 1991, p. 12)

Para o grotesco, esse episódio de ebulição cultural e criativa foi a chave de seu desenvolvimento e apenas o início de uma longa e polêmica história. Com a sua multiplicação em um contexto de renovação artística e cultural e de revalorização de ideais clássicos e impulso do Humanismo¹⁵, « *l'imitation fascinante va devenir nouveauté aberrante. C'est par un document d'époque que le scandale arrive, un document impossible à escamoter puisqu'il*

¹³ “Ele tinha se tornado um especialista iluminado neste domínio.” (ZAMPERINI, 2013, p. 122, tradução nossa).

¹⁴ “A restituição do passado é certamente um ganho para o conhecimento de uma época passada. Mas é sobretudo uma promessa de futuro para os criadores. Uma possibilidade de explorar com consciência e com toda a legitimidade um novo mundo de formas e de imagens. Esta é uma oportunidade imprevista para inovação de um universo intelectual, que ao mesmo tempo, a exige e a teme. E a expansão do grotesco nas artes decorativas europeias deve muito a este contexto favorável, que permitiu associar tranquilamente o evento de uma descoberta e o advento de um novo estilo de ornamentos com as promessas favoráveis de um passado redescoberto.” (ROSEN, 1991, p. 12, tradução nossa).

¹⁵ A expansão do humanismo serviu de contraponto para o início do polêmico percurso do grotesco. No período do Renascimento, os antigos autores greco-romanos e seus princípios filosóficos e artísticos foram resgatados para fundamentar a nova ideologia humanista que se configurava. O Humanismo foi o movimento literário e filosófico que nasceu na Itália na segunda metade do século XIV, difundiu-se para os países da Europa e constituiu a origem da cultura moderna. É um aspecto fundamental do Renascimento, pois reconhece o valor do homem em sua totalidade e tenta compreendê-lo no mundo, na natureza e na história. O Humanismo tem como bases fundamentais: a) Reconhecimento da totalidade do homem como ser formado de alma e corpo, destinado a viver no mundo e dominá-lo. Reivindica para o homem o valor do prazer. Exalta a dignidade e a liberdade, reconhece seu papel central e de dominador da natureza; b) Reconhecimento da Historicidade do homem e seus vínculos com o passado. Admira a Antiguidade e tenta libertar-se das acumulações sedimentadas na Idade Média; c) Reconhecimento do valor humano das letras clássicas. O nome deriva de *Humanitas*, educação do homem como tal, onde as disciplinas que formam o homem são próprias dele e os diferencia dos animais; d) Reconhecimento da naturalidade do homem, onde a natureza é tida como um elemento indispensável de vida e de sucesso. (ABBAGNANO, 2007, p. 602).

émane de Vitruve »¹⁶ (ROSEN, 1991, p. 13). Vitruvius, renomado arquiteto romano da Antiguidade (Século I a. C.), após um grande período de esquecimento durante a Idade Média, voltou a inspirar os artistas da Idade Moderna com seus padrões e princípios conceituais para a arte e a arquitetura. Ele escreveu, no ano de 27 a. C., *De Architectura* um tratado sobre as artes arquitetônicas da Antiguidade, que os teóricos da Renascença veneravam e tinham como modelo. Redescobertos no período renascentista, seus escritos foram impressos e difundidos, influenciando as concepções estéticas da arquitetura desde então.

No capítulo 5 do *De Architectura*, o Tratado de arquitetura de Vitruvius (2007, p. 359)¹⁷, são discorridos os princípios da pintura instituídos pelos antigos, e o autor escreve sobre o estilo de ornamentação que começava a se desenvolver naquela época, criticando com severidade esse novo gosto pictural, descrevendo-o como intolerável.

Todavia, esses modelos que se retiravam de coisas reais são hoje considerados de mau gosto. Com efeito, nos estuques pintam-se mais monstros do que imagens determinadas de coisas concretas: pois ali se levantam caniços em lugar de colunas e, em vez de frontões, varinhas estriadas com folhas ondeadas e enrolamentos, bem como candelabros que sustentam imagens de pequenos templos sobre cujos frontões surgem, a partir de raízes e volutas, tenras flores que apresentam estatuetas sentadas sem qualquer lógica. Isto sem falar dos caulículos que têm figurinhas partidas ao meio, umas com cabeças humanas, outras, com cabeças de animais.

Pois essas coisas não existem, nem se podem fazer, nem nunca existiram. Por isso, os novos gostos levaram a que maus juízes negligenciassem a perfeição das artes. De que maneira, com efeito, pode o caniço aguentar verdadeiramente um teto, ou um candelabro sustentar os ornamentos de um frontão, ou como um caulículo tão fino e mole pode sustentar uma estatueta sentada, ou a partir de que raízes e caulículos podem criar-se flores, seja figurinhas divididas ao meio? E vendo os homens essas coisas falsas, não criticam, antes se deleitam, sem se interrogarem se algo nelas pode ou não ser real. E as mentes obscurecidas por esses inconsistentes juízos não tem a capacidade de provar com autoridade e lógica de conveniência o que pode ser real. É que, de fato, não devem ser aprovadas as pinturas que não são semelhantes à realidade, nem, se são tornadas elegantes pela arte, delas se deve logo julgar favoravelmente, a não ser que apresentem determinadas razões justificativas aplicadas sem contradições. (VITRÚVIO, 2007, p. 360)

Este novo modo de expressão na pintura mural da Antiguidade a que Vitruvius se referia, caracterizou-se como uma marca do chamado “Segundo estilo” da pintura da Roma

¹⁶ “A imitação fascinante vai tornar-se uma novidade aberrante. É por um documento da época que começa o escândalo, um documento impossível de não considerar pois ele vem de Vitruvius.” (ROSEN, 1991, p. 13, tradução nossa).

¹⁷ Esta edição utilizada está em português, traduzida do original em latim, por M. Justino Maciel (VITRÚVIO, 2007).

antiga¹⁸. Um dos elementos deste estilo é a criação da perspectiva arquitetural complexa, que confere um ritmo modulado ao espaço mural (Figura 4). Essa foi uma regra aprovada por Vitrúvio. Essas perspectivas ilusórias eram ornamentadas por figurações naturalistas como máscaras e flores, mas também por elementos híbridos, antropomorfos (sereias, sátiros, centauros), e zoomorfos (cavalos alados, grifos). Tais elementos decorativos é que foram estigmatizados pelo teórico da Antiguidade (ZAMPERINI, 2013, p. 20).

Figura 4 – *Domus Áurea* - elementos de perspectiva



Fonte: ZAMPERINI, 2013, p. 39.

A construção da *Domus Áurea* e o reinado do Imperador Nero correspondem ao período do Quarto estilo da pintura ornamental romana. Nessa última fase o estilo adquire um enfoque mais exuberante e refinado com o jogo incessante de relevos, cores e figuras, onde os

¹⁸ Na pintura da Antiguidade romana são considerados quatro períodos principais: o Primeiro estilo (de Incrustação) – século II a. C.; o Segundo estilo (Arquitetural) – século 100 – 20 a. C.; o Terceiro estilo (Ornamental) – século 20 a. C. – 50 d. C., e o Quarto estilo (Intrincado) – século 50 d. C.. (ZAMPERINI, 2013, p. 11).

motivos grotescos foram largamente utilizados. Zamperini (2013, p. 50) ressalta que, « *le règne de Néron correspond sans conteste à l'apogée d'évolution des grotesques* »¹⁹. O período antigo dos grotescos terminava com o quarto estilo, “seu espírito” somente sobreviveria em manifestações representativas pagãs ao atravessar a Idade Média, esperando e se preparando para ressurgir com toda sua plenitude de formas no início da Renascença (ZAMPERINI, 2013, p. 53). Um estudo relevante e esclarecedor sobre o grotesco, e que vamos tratar nos tópicos seguintes, é uma análise paralela ao percurso medieval do ornamento feita por Mikhail Bakhtin (2003), numa abordagem que considera o grotesco um traço componente do Carnaval e das festas populares da Idade Média e do Renascimento.

Vindo da Antiguidade e carregado de julgamento, o protesto de Vitruvius influenciou fortemente o olhar sobre este gênero pictural no século XV renascentista marcando o seu destino. Sob a influência desses comentários, a reprovação foi reavivada pelo arquiteto e teórico Giorgio Vasari (1986). No capítulo XXVII de sua obra *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*²⁰ (VASARI, 1986, p. 97), ele descreve um pouco sobre o grotesco:

*Le grottesche sono una specie di pittura licenziosa e ridicola molto, fatte dagl'antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria; per il che facevano in quelle tutte sconciature di monstri per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola, appiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru et infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più stranamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente.*²¹ (VASARI, 1986, p. 97)

¹⁹ “O reinado de Nero é indiscutivelmente o apogeu da evolução dos grotescos.” (ZAMPERINI, 2013, p. 50, tradução nossa).

²⁰ Edição italiana de referência On line (texto original em italiano arcaico): *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimbuie insino a' tempi nostri*. Firenze 1550. Edição Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino: Einaudi, 1986. Disponível em: <www.letteraturaitaliana.net/pdf/volume_5/t129.pdf> (Letteratura Italiana Einaudi). Acesso em: 01/08/2016). E, disponível em: <www.bepi1949.altervista.org> (De Biblioteca di Babele/Biblioteca Telematica – Classici della Letteratura Italiana). Acesso em: 20/08/2016.

²¹ “O grotesco é um tipo de pintura desregrada e bastante ridícula, inventada na antiguidade para ornamentar as paredes, onde eram valorizadas as formas em suspensão no ar. Eram representadas deformidades monstruosas criadas à revelia da natureza ou da fantasia extravagante dos artistas, que inventavam estas formas fora de toda regra, criavam um fio muito delicado impossível de sustentar um peso, folhas como pernas de cavalos, ao homem associavam pernas como gavinhas e inúmeras flores e pássaros; e isto, por mais estranho que se podia imaginar era considerado de mais valor.” (VASARI, 1986, p. 97, tradução nossa).

O texto original, em italiano arcaico, é a fonte de estudo para muitos teóricos que o traduzem de forma diferenciada. A tradução aqui adotada também teve como base a versão em francês de Chastel (1988), « *Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner les surfaces murales et où seules les formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artistes. Ils inventaient ces formes en dehors de toute règle, suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en pattes de grue et*

Chastel (1988), no seu livro *La grottesque*, analisou minuciosamente este período de evolução do grotesco e considera suas influências decisivas para o desenvolvimento da arte moderna. O autor julga a crítica de Vitruvius na Antiguidade, em alguns aspectos, bem mais severa que a de Vasari no Renascimento. Para este, a análise das ornamentações já coloca o grotesco da Antiguidade como uma ruptura de preceitos da arte clássica no próprio período. Para IEHL (1997, p. 7), o julgamento de Vasari, neste caso se bem canalizado, poderia ser visto de modo frutífero, pois abre um vasto campo de possibilidades à imaginação, e ilustra bem a potente riqueza desse estilo antigo de ornamentação. Podemos também lembrar que, apesar de reavivar os comentários negativos, Vasari utilizou enormemente os ornamentos em seus projetos arquitetônicos na cidade de Florença renascentista²², sendo também mentor de outros artistas que faziam parte de seu grupo de trabalho (Figuras 5, 6 e 7).

Figura 5 – Grotescos Giorgio Vasari - sátiros e híbridos



Legenda: Parede *Palazzo Vecchio*, Florença. Pintura de Giorgio Vasari e seu Ateliê.
Fonte: O autor, 2016.

peignaient ainsi une foule d'espiègleries et d'extravagances. Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué. » (CHASTEL, 1988, p. 31).

²² Como parte desta pesquisa, tivemos a oportunidade de observar pessoalmente e registrar os trabalhos de Giorgio Vasari em visita a duas importantes referências do segundo período de desenvolvimento da ornamentação grotesca, o *Palazzo Vecchio* e a *Galleria degli Uffizi*, na cidade de Florença, na Itália, em junho de 2016.

Figura 6 – Detalhes de grotescos de Giorgio Vasari e seu Ateliê



Legenda: Teto *Salla dela Fonderia*, *Galleria degli Uffizi*, Florença. Detalhes formas em suspensão, frágeis colunas, deformidades e gavinhas.

Fonte: O autor, 2016.

Figura 7 – Detalhes grotescos - corpos híbridos



Legenda: Teto *Salla dela Fonderia*, *Galleria degli Uffizi*, Florença. Pintura de Giorgio Vasari e seu Ateliê.

Fonte: O autor, 2016.

Rosen (1991, p. 13), escreve que essa agitação causada pela reaparição do texto de Vitrúvio é apenas o começo de uma sucessão de eventos polêmicos a respeito do grotesco. Por ter sido já estigmatizado e taxado de aberração na Antiguidade, esses ornamentos reavivam um escândalo no século XV.

Após essa polêmica de exclusão causada pela redescoberta do antigo texto de Vitrúvio, o grotesco tornou-se, de certo modo, “inacessível” como novidade. Não se tratava somente da ausência de um passado preciso. Mas, ele também não pôde ser considerado como um modo de expressão artística recente e atual porque foi, podemos dizer, “aceito” e desenvolvido na arte como “imitação”. No Renascimento, ele não foi tratado como uma novidade na arte, mas como refúgio do passado. Assim, com alguns séculos de distância, teríamos a repetição de um mesmo episódio de repressão estética, desta vez orquestrada pela opinião de Vasari. Rosen (1991, p. 14) reforça que, embora o ornamento fosse bastante utilizado, a impossibilidade de colocá-lo, e mesmo, de pensá-lo como uma novidade, estabeleceu um lugar impreciso e um tema de discussão que tomou longa duração no pensamento do Ocidente.

As descrições desses ornamentos, como nos mostram os documentos dos teóricos, sempre se encontram apoiadas numa “retórica de rejeição” (ROSEN, 1991, p. 14). Mas também apontam para uma outra direção, uma localização imprecisa e associada aos sonhos, que se mostra mais acolhedora para as fantasias e subversões da ordem provocadas pelo grotesco e que auxilia a sua melhor compreensão.

A cette rhétorique du rejet, qui impose l'image de la prolifération déréglée des motifs figuraux voués à se soustraire à toute définition, le topos du songe permet d'opposer une vision plus 'positive' des choses. Elle n'en conteste finalement aucun des termes, mais dote l'ornement grotesque d'une motivation. Le caractère fantasque du tracé, l'assemblage étonnant des formes et des figures tient à ce que les grotesques s'inspirent de l'univers onirique.²³ (ROSEN, 1991, p. 15)

O fato do grotesco ser visto como pertencente aos “sonhos” favorece uma outra dificuldade que o texto de Vitrúvio coloca em relevo, a sua própria definição. Por um lado esses motivos ornamentais contrariam a natureza, eles não reproduzem imagens familiares. Os elementos componentes das representações são identificáveis (uma cabeça, uma haste

²³ “A esta retórica da rejeição, que impõe a imagem da proliferação desregrada de temas representados destinados a escapar de qualquer definição, o lugar do sonho permite opor-se com uma visão mais ‘positiva’ das coisas. Ela não contesta finalmente nenhum dos termos, mas dota o ornamento grotesco de uma motivação. O caráter fantástico do traço, a junção surpreendente das formas e das figuras decorre de que os grotescos se inspiram no universo onírico.” (ROSEN, 1991, p. 15, tradução nossa).

vegetal...), « *mais leur agencement est tel qu'il s'impose comme incohérent et insignifiant, incongru et aberrante* »²⁴ (ROSEN, 1991, p. 15) (Figura 8). Por outro lado, refletindo em termos de contexto histórico e filosófico, eles também vão contra o princípio da verossimilhança, aspectos básicos para a compreensão do mundo de acordo com a retomada dos ideais clássicos e humanistas valorizados neste período do Renascimento. Assim, a noite e os sonhos fornecem um suporte mais seguro para sua reflexão. « *Les grotesques finalement ne sauraient qu'appartenir aux royaumes de l'ombre, à la nuit et aux rêves. On les appellera 'sogni dei pittori', les songes des peintres* »²⁵ (ROSEN, 1991, p. 14). Todo um discurso favorável ao grotesco poderia se desenvolver a partir desta localização onírica.

Figura 8 – Incongruência e aberração



Legenda: Decoração capela San Brizio, por Luca Signorelli.
Fonte: ZAMPERINI, 2013, p. 99.

²⁴ “Mas seu agenciamento é tal que se impõe como incoerente e insignificante, incongruente e aberrante.” (ROSEN, 1991, p. 15, tradução nossa).

²⁵ “Os grotescos, finalmente, não poderiam mais do que pertencer ao reino das sombras, à noite e aos sonhos. Nós os chamaremos ‘sogni dei pittori’, sonhos de pintores.” (ROSEN, 1991, p. 14, tradução nossa).

Por via da derivação, podemos considerar os grotescos como prazerosos ou como aterrorizantes, os sonhos produzem estas visões. « *Somnium picturae, les grotesques sont le songe de la peinture. Mais elles sont aussi – c’est là leur valeur irremplaçable – le songe d’un monde coloré d’étrangeté et d’ironie* »²⁶ (ZAMPERINI, 2013, p. 7).

Apesar da identificação do onírico como o “lugar” para o grotesco que autoriza sua expansão, esse fato não esconde a polêmica. Toda essa confusão teve também seu efeito feliz. « *C’est ainsi une véritable dynamique culturelle qu’initie l’apparition (faut-il dire la réapparition?) des grotesques à la Renaissance* »²⁷ (ROSEN, 1991, p. 16). Iniciada pelos teóricos de arte da Renascença, essa trama conflituosa e conturbada suscitada pelo grotesco quanto a sua localização e definição, dá origem finalmente a seguir à uma “rede reflexiva extraordinária”.

Todavia, porque “*la grottesca*” se expandiu tão rapidamente? O contexto histórico foi facilitador, pois foi num período de renovação de ideais artísticos e filosóficos. Justamente no período de descoberta das ornamentações e da afirmação do termo “grotesco”, a Itália se constituía como o berço do Renascimento²⁸. No início daquele período, Florença e Veneza representavam a vanguarda artística europeia. A cidade de Florença era o local em que havia o maior número de artistas e floresceu artisticamente graças ao mecenato dos Médici²⁹. Depois, Roma passou a substituir Florença como centro artístico. A cidade passou a ser o polo econômico e artístico da Itália, quando a corte papal, de volta do exílio em Avignon, tocada pelo espírito humanista que já se alastrava pela Europa, chamou os grandes artistas da época

²⁶ “*Somnium picturae*, os grotescos são os sonhos da pintura. Mas eles são também - e este é seu valor insubstituível – o sonho de um mundo colorido de estranhamento e de ironia.” (ZAMPERINI, 2013, p. 7, tradução nossa).

²⁷ “Assim, uma verdadeira dinâmica cultural se inicia com a aparição (deveríamos dizer reaparição?) dos grotescos na renascença.” (ROSEN, 1991, p. 16, tradução nossa).

²⁸ O Renascimento cultural se passou nos séculos XIV, XV e XVI, teve início na Itália e após se espalhou pela Europa. Nesse período se cristalizavam os ideais humanistas que o caracterizaram. Esse momento foi marcado pela transição cultural do período precedente, a Idade Média, onde resgataram-se aspectos da cultura antiga greco-romana e os ideais filosóficos do período clássico foram retomados com a busca de uma “perfeição estética” nas artes. Fortaleceram-se também aspectos do paganismo provindos da cultura antiga havendo uma fusão de temas religiosos e profanos, onde as obras de arte atingiram um elevado grau de elaboração. O grande fluxo de novas informações e conhecimentos marcou um avanço em todos os campos da sociedade, que gerou um período brilhante de renovação cultural, em oposição à fase medieval anterior, considerada de obscurantismo e ignorância (ABBAGNANO, 2007, p. 106). Portanto, foi um período bastante profícuo para o desenvolvimento do grotesco pois estavam em jogo valores e princípios estéticos contraditórios e conflituosos.

²⁹ Giorgio Vasari (1986), na introdução do seu livro *Le vite de’ piú eccellenti pittori, scultori ed architettori*, enaltece a família de *Cossimo de’ Medici*, Duque de Florença, por favorecer e proteger os artistas e possibilitar a escrita do livro.

para trabalhar no Vaticano (*Logges Vaticane*). Foi uma fase de valorização de um sistema classicista de representação e de grande equilíbrio formal. Na segunda metade do século XVI, a Alta Renascença, os ideais renascentistas, apesar de difundidos, começaram a entrar em decadência, abrindo espaço para uma nova fase nas artes, o Maneirismo, um estilo “anticlássico” e também o Barroco.

Durante esse período de expansão pela Europa suas características passam a compreender, além das invenções do mundo dos sonhos, as fantasias um pouco mais próximas da realidade. Com a transformação e proliferação do grotesco, sua força se define na capacidade de acolher infinitas modalidades imaginativas. Da característica híbrida dos ornamentos em torno dos anos de 1500, passa para figuras de traços mais leves. A partir da segunda metade do Século XVI, período da Alta Renascença, onde já começavam a se anunciar certas extravagâncias do Rococó, o grotesco adquire também algumas outras aparências mais lúdicas em alguns casos e, em outros, maior estranheza.

Os motivos grotescos difundiram por todo o ocidente um princípio de composição particular, o “*rinceau habité*” ou “folhagem habitada”, que consistia no conjunto do ornamento dos ramos e folhagens estilizadas como estrutura de linhas, conjugado a elementos distintos e figuras em associações impossíveis e exóticas (Figura 9).

Figura 9 – “Folhagem habitada”



Legenda: Detalhe parede *Logges Vaticanes*. pintura de Raffaello Sanzio e seu Ateliê.

Fonte: ZAMPERINI, 2013, p. 129.

Os motivos começam a ganhar ritmos mais simétricos de composição, tornando-se a marca dessa nova ornamentação. A força e capacidade que esses ornamentos adquiriram em absorver uma variedade de modalidades imaginativas foi impressionante. Ao se renovar, associaram-se também à comicidade, alcançando patamares singulares em composições.

Com esse ambiente efervescente e criativo surgiu uma expressão em particular, « *sur un grille formelle qui reste celle du rinceau [...], des créatures à base de coquilles et de tentacules se dressent, s'enroulent et s'enchaînent, comme dans une explosion graphique des jeu de l'hybridation* »³⁰ (CHASTEL, 1988, p. 43). Surgia então o “grotesco cartilaginoso”, « *d'affreux mélanges de cartilages et de muqueuses, d'organes et de structures molles, caprices désagréables* »³¹ (CHASTEL, 1988, p. 43), que anunciavam com bastante antecedência as sinuosidades e entrelaçamentos que o estilo Rococó viria propor, sem a mesma descontração e alegria (Figura 10).

Figura 10 – Grotesco cartilaginoso



Legenda: Gravura Johann Heirich Keller
Fonte: Kayser, 2003, p. 23.

³⁰ "Em uma rede formal, que mantem-se a folhagem [...], criaturas feitas de conchas e tentáculos emergem, enrolam-se e interligam-se, como em uma explosão gráfica de um jogo de hibridação." (CHASTEL, 1988, p. 43, tradução nossa).

³¹ "Misturas terríveis de cartilagem e membranas mucosas, órgãos e estruturas moles, caprichos desagradáveis." (CHASTEL, 1988, p. 43, tradução nossa).

No grotesco cartilaginoso, « [...] *l'intention de l'artiste semble être non tant de multiplier les formes que les dissoudre l'une dans l'autre* »³² (IEHL, 1997, p. 8). É um exemplo de onde podemos observar a noção de mistura e de mobilidade presente de modo surpreendente. Todos os contornos se esfacelam, os motivos são estranhos, figuras de cabeças humanas ou animais se confundem e se prolongam em linhas moles e fluidas.

Além do motivo de folhagens o ornamento também passou por um outro modo de expressão artística, desenvolvido pelos italianos na França do século XVI, que se denominou “concoidal”, ou coclear, em forma espiralada ou de concha. Este novo modo de representação influenciou os três estilos de ornamentação que marchavam juntos na época - o grotesco, o arabesco e o mourisco, que possuem características próximas, mas se desenvolveram um pouco mesclados e em harmonia (KAYSER, 2003, p. 20).

IEHL (1997, p. 7) escreve que « *cette aventure du style grotesque n'est peut-être pas un simple accident* »³³. Kayser (2003, p. 22) reafirma este fato, ao escrever que o surgimento do “arabesque”, com o seu dinamismo de formas, estava fazendo oposição a essa marca de liquefação e dissolução do grotesco cartilaginoso. Ele constata que a evolução que se passava naquele período indicava as próximas possibilidades do grotesco no século seguinte e que “o grotesco cartilaginoso constitui um extremo que não mais permitia qualquer desenvolvimento ulterior” (KAYSER, 2003, p. 22).

Nota-se que, em sua evolução estética, há sempre presente um duplo sentido expressivo, o jogo do prazeroso e do desagradável, se alternando nos motivos. Esta é uma característica que se mantém, dividindo linhas de pensamento sobre suas reflexões nos tempos a seguir.

O grotesco é sempre um campo de batalha, diz Chastel (1988, p. 60), ele condensa relações contrastantes e antagonismos fugazes no interior de sua conformação. E novas mudanças no seu percurso estarão por vir a partir do século XVI. Os “vitruvianos” da Alta Renascença teriam sido dominados pela moda do grotesco que se espalhou por todas as ornamentações, nas paredes, nas colunas e nos painéis esculpidos, onde o humor e o esquisito se conjugavam em um jogo de elegância e formas. Após essa abundante proliferação, o período de decadência não tardou a chegar. Tal efervescência gratuita e fácil, em razão da monotonia e quantidade de modelos reproduzidos, começou a gerar um certo horror e protesto

³² “[...] a intenção do artista parece ser não tanto de multiplicar as formas mas dissolver umas nas outras.” (IEHL, 1997, p. 8, tradução nossa).

³³ “Esta aventura do estilo grotesco não pode ser um simples acidente.” (IEHL, 1997, p. 7, tradução nossa).

contra esses ornamentos monstruosos. Era incompreensível a complacência com algo que era ridículo e deformado, havia « *une sorte de danger inhérent à l'usage de ces formes vicieuses ; elles proviennent de décors conçus pour les antres de divinités infernales* »³⁴ (CHASTEL, 1988, p. 64). O grotesco torna-se suspeito novamente, pois veicula “almas” que não podem ser consideradas além de mentirosas, inverossímeis, sem medida, obscuras e extravagantes. Parece que os mesmos critérios valorativos retomam suas forças e as bizarrices deste último período dos maneiristas são atenuadas, mas a sedução do grotesco sobrevive, tomando outras formas novas e também potentes.

O caminho dos grotescos não está terminado com a sua condenação no período maneirista. Eles se ocultam do foco central da cena para retornar no fim do século XVII. Mesmo nas invenções do gótico eles trocam de registro, aparecem nas margens e se refugiam nas bufonarias da estampa e da tapeçaria. O efeito cômico também continua a ser utilizado, com uma fauna divertida e traquina com a figura do macaco como protagonista. Porém, com a entrada do período neoclássico, com a mudança de repertório figurativo e de sintaxe, os ornamentos começam a adquirir uma consistência formal, que associa a “irrealidade” a uma certa “*finesse*” no gosto, mas com recursos imaginativos mais agradáveis, « *le souvenir de la brutalité de la grottesque est effacé. Commence le règne de ce qu'on appelle déjà l'arabesque* »³⁵ (CHASTEL, 1988, p. 70). O Neoclassicismo vem a oferecer a força para uma reforma precisa e rigorosa do ornamento. « *Le vieux décor est filtré, rendu transparent, aminci en filets élégants, où l'accord de l'or et du blanc élimine toute idée de mauvais goût* »³⁶ (CHASTEL, 1988, p. 74) (Figura 11). Chastel (1988, p. 70) reforça que, embora o recrudescimento formal neste próximo episódio do ornamento, qualquer coisa do “seu espírito”, que para ele é a “variedade” e a “estranheza”, vai resistir em algum lugar.

Se admitimos que a irreverência do grotesco faz parte de uma certa “tentação permanente” reavivada em todas as épocas, é preciso perguntar qual é a sua propensão ao cômico e como isso também vem a ser utilizado em outras expressões artísticas. Analisando outros tipos de arte que por ventura se alimentaram com esse “espírito de jogo da variedade e do estranhamento” do antigo grotesco, Chastel (1988, p. 82) escreve que provavelmente na caricatura do século XVII encontramos o exemplo de uma boa invenção de um humor

³⁴ “Um certo perigo inerente ao uso dessas formas viciosas; elas provinham de decorações concebidas por antros de divindades infernais.” (CHASTEL, 1988, p. 64, tradução nossa).

³⁵ “A lembrança da brutalidade do grotesco é apagada. Começa o reinado do que chamamos já de arabesque.” (CHASTEL, 1988, p. 70, tradução nossa).

³⁶ “O velho ornamento é filtrado, tornado transparente, afinado em filetes elegantes, onde a combinação do ouro e do branco elimina toda ideia de mau gosto.” (CHASTEL, 1988, p. 74, tradução nossa).

desrespeitoso. Mas talvez este espírito não vá se pronunciar tão explicitamente em todo período posterior, será preciso explorar “nichos” de expressão artística mais delimitados para compreendê-lo. « *On peut déceler des liaisons familières, des réminiscences, un besoin d'exhilarante légèreté, toutes impulsions et vertus qui ne perdent rien à être reliées à la perspective historique de la grottesque* »³⁷ (CHASTEL, 1988, p. 87). Assim, os lugares onde podemos observar o aproveitamento das formas em suspensão, em levitação, em metamorfose, ou jogos caricaturais são bastante propensos a retomar o “espírito do jogo” utilizado pelo antigo ornamento.

Figura 11 – Arabesques



Fonte: ZAMPERINI, 2013, p. 262.

No período seguinte, no Romantismo, o grotesco renasce com um novo sentido, escreve Bakhtin (2008, p. 32). Com a rede de conexões cada vez mais densa entre as artes neste período, os românticos desfrutaram de uma posição bastante favorável para operar um grande salto quanto ao modo de compreensão do termo grotesco, sobretudo através da

³⁷ “Nós podemos detectar ligações familiares, reminiscências, uma necessidade de hilariante leveza, todos impulsos e virtudes que não perdem nada em estar ligados à perspectiva histórica da ‘grottesca’.” (CHASTEL, 1988, p. 87, tradução nossa).

literatura. Eles começaram a criar uma distância do sentido descritivo do vocábulo, transcendendo para uma noção que englobava seu repertório polimorfo e aberrante, assim como sua espacialidade, voltando a assinalar as afinidades e as semelhanças com a sua origem na ornamentação *grotesca*, todavia, transpondo essas características, imprimindo um novo modo de reflexão. O grotesco romântico também passa a expressar um sentido mais introspectivo e interiorizado.

Quando a noção de grotesco começou a transladar o domínio do vocábulo das artes plásticas e arquitetura para a literatura, Montaigne, filósofo e escritor francês, segundo Kayser (2003, p. 24), foi um dos autores que fez aparecer o termo grotesco nos seus ensaios. Mas isso considerou como pressuposto que o vocábulo ganhasse um “caráter abstrato”, sendo convertido em um “conceito estilístico”. Rosen (1991, p. 22), escreve que Montaigne trabalha com a noção de “distorção da percepção” nos grotescos. O gesto de Montaigne é inaugural neste sentido, pois abre um campo de novas possibilidades e possíveis reelaborações nocionais ao associar a descrição dos grotescos (ornamentação) a uma gestão do espaço, à disposição em uma superfície e o modo como são privilegiados certos lugares em detrimento de outros.

Para o trabalho do pintor seria um efeito de disposição e de composição em que « *la distinction entre le centre et les marges est accusée, en vertu d'une opposition entre 'le milieu' [...], destiné à accueillir le tableau élaboré de toute sa suffisance et 'le vide' tout au tour qui sera rempli de grotesques* »³⁸ (ROSEN, 1991, p. 21). A hierarquia se mostra evidente, mudando o foco de atenção da “completude e autossuficiência de um quadro” para os elementos fantásticos de suas margens. « *Entre le tableau et ces curieux ornements adjacents, une concurrence s'établit qui prélude à un renversement de l'ordre des présences. Ce sont les marges qui finalement accaparent l'intérêt* »³⁹ (ROSEN, 1991, p. 21). A atração da figura fantástica, com seu “inacabamento”, monopoliza a espacialidade, prevalecendo sobre uma representação coerente e esperada do centro do quadro.

Na passagem para o domínio literário, os grotescos também produziram essa inversão de sentido entre margem e centro, provocando no domínio da literatura os mesmos dilemas que haviam produzido nos teóricos de arte de antes, « *parce qu'ils déstabilisent les vecteurs*

³⁸ “A distinção entre o centro e as margens é acusada, em virtude de uma oposição entre ‘o meio’ [...], destinado à acolher o quadro elaborado em toda sua suficiência e todo ‘o vazio’ em torno que será preenchido de grotescos.” (ROSEN, 1991, p. 21, tradução nossa).

³⁹ “Entre o quadro e esses curiosos ornamentos adjacentes, uma concorrência se estabelece que pré-anuncia uma inversão de ordem das presenças. São as margens que finalmente monopolizam o interesse.” (ROSEN, 1991, p. 21, tradução nossa).

de la perception, pourtant atteinte à l'habitus du regard, affectant son orientation convenue »⁴⁰ (ROSEN, 1991, p. 23). Este movimento do foco de atenção invertido entre o centro e a margem é um aspecto importante para a análise dos deslocamentos representacionais e isto se coloca como um dos princípios estruturantes para a produção dos fenômenos grotescos, como veremos no próximo tópico desta pesquisa. Rosen (1991, p. 23) explica esse movimento entre margem e centro e essa passagem para a literatura,

*Et comme la tension entre les marges et le centre n'a jamais été le seul apanage de l'art, mais bien l'un des ressorts fondamentaux de toute dynamique culturelle, on ne s'étonnera guère que « grotesque » en vienne à qualifier également des faits de la vie courante. Toutes les formes du rituel social, qu'elles soient vestimentaires, gestuelles, discursives, etc., se prêtent à une distorsion que l'on considèrera volontiers à l'image des grotesques. L'attitude ou le comportement déviants, bien évidemment marginaux, mais ayant vocation d'attirer indûment l'attention et d'en devenir le point focal, pourront ainsi être tenus pour grotesques.*⁴¹ (ROSEN, 1991, p. 23, grifo da autora)

A partir da passagem para a literatura, começa neste ponto um outro rumo para a história do grotesco, e ele é facilmente associado à uma diversidade de experiências que ultrapassam o campo restrito da arte contemplativa. Como a literatura é uma arte que tem uma participação mais efetiva na vida cotidiana, algo de inevitável transborda dos efeitos que o grotesco produz e, de algum modo, a vida cotidiana também é afetada.

No âmbito da literatura dramática, o escritor Victor Hugo, segundo Sodré e Paiva (2002, p. 32), foi o “primeiro grande porta-voz do Romantismo no tocante ao interesse pelo cômico e pelo estranho”. Ele considerava o grotesco um “tipo” associado à comédia, e sua forma grotesca se encontra presente “na natureza e no mundo à nossa volta”. Hugo (2007, p. 27) escreve que, a literatura romântica se diferencia fundamentalmente da literatura clássica por conter o traço característico da nova forma que se desenvolve na arte, a presença do grotesco na forma da comédia, uma diferença fundamental que separa a arte antiga da arte moderna. Para o autor, é da união do tipo grotesco com o tipo sublime que vai gerar o pensamento moderno, em suas variadas formas, complexidades e inesgotáveis criações. Ele contrapõe o cômico/feio ao sublime/belo, afirmando que o contraste que podem causar “é a

⁴⁰ "Porque eles desestabilizam os vetores de percepção, que atinge o hábito do olhar, afetando sua orientação convencional." (ROSEN, 1991, p. 23, tradução nossa).

⁴¹ "E como a tensão entre a margem e o centro nunca foi somente um atributo da arte, mas uma das forças fundamentais de toda a dinâmica cultural, não nos admira que o 'grotesque' venha a qualificar igualmente os fatos da vida cotidiana. Todas as formas de ritual social, sejam de vestimentas, de gestuais, discursivas, etc., que se prestam à essa distorção, de bom grado consideraremos como imagens grotescas. A atitude ou comportamento desviante, evidentemente marginais, tendo vocação para atrair a atenção indevida e tornar-se o foco, poderão então serem tomadas como grotescas." (ROSEN, 1991, p. 23, tradução nossa, grifo da autora).

mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 2007, p. 33). Ao lado do belo existe também o feio, o mal está com o bem, o gracioso junto do disforme, com a luz a sombra e no reverso do sublime, o grotesco. O feio/grotesco pode adquirir uma riqueza múltipla em contraposição à unicidade do belo. Ao contrário do pensamento dos antigos, para os modernos o grotesco tem um papel bastante relevante. Ele se encontra por toda parte, criando de um lado, o disforme e o horrível e, de outro, o cômico e o bufo, instigando a poesia da imaginação. E, ao transpor “do mundo ideal ao mundo real, desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade” (HUGO, 2007, p. 31). O relevante nas reflexões de Victor Hugo é que ele estabelece polos de tensão para estruturar o gênero dramático, e o objetivo reside, em favor da arte, na “união harmoniosa de ambos em favor da beleza” (KAYSER, 2003, p. 60). Bem representado na literatura dramática dos tempos modernos, pela fusão do grotesco e do sublime, do terrível e do bufo, da tragédia e da comédia, Shakespeare com o drama, seria para ele a sumidade poética.

Kayser (2003, p. 60) questiona a abordagem de Victor Hugo (2007) quanto à posição de delimitar o grotesco somente ao feio, pois “o conceito se dilui perigosamente”. O grotesco não pode estar associado a conceitos somente ao nível de forma externa. A forma e a função possuem um nexos mais profundo de sentido, “somente nesta conexão, como parte de uma estrutura e portadora de conteúdo, tal forma individual adquire valor expressivo e se enquadra no grotesco” (KAYSER, 2003, p. 60). Kayser (2003, p. 60) explica que, no caso da análise da ornamental, a plasticidade formal pode ser relevante, e o entendimento da forma e do disforme pode ser compreendido um pouco diferentemente, “a figura individual e ‘absurda’ era apenas um motivo dentro de um nexos concebido pronunciadamente como nexos de movimento”. Para o ornamento, o “feio” não necessariamente é o disforme das linhas dos ramos e folhagens, mas podemos encontrar o “feio” e a deformidade também na representação das corporeidades híbridas.

No período do pós-romantismo o grotesco também ganha outro caráter mais obscuro e interiorizado. O deslocamento da referência das figuras grotescas para uma categoria adjetival marca a passagem moderna para a consideração mais dinâmica do grotesco como uma ocorrência interior e potencialmente arriscada. No realismo do século XIX, o grotesco não teve muita expansão, e “aparecia como uma plasmação do romantismo” (KAYSER, 2003, p. 113). Entretanto, no século XX, ele nutre enormemente a pintura e a literatura. Os adjetivos mais correntes no final do século XIX associados ao fenômeno são estranho, incomum, grotesco, trágico e extraordinário. De qualquer modo, as associações históricas que o grotesco tem com o cômico, o escandaloso e o hilariante não se esgotaram (RUSSO, 2000, p. 19). Em

diferentes correntes teóricas o grotesco cômico foi associado aos escritos de Bakhtin (2008) e relacionados ao Carnaval, já o grotesco estranho aos escritos de Kayser (2003), com o gênero de horror.

Embora o campo de abrangência das aparições do grotesco seja amplo, há duas formações discursivas que dominam a reflexão contemporânea sobre o fenômeno. Elas são organizadas em torno, de um lado, sobre a teoria da carnavalização na obra de Mikhail Bakhtin (2008) e, de outro, sobre o conceito de estranho em Wolfgang Kayser (2003). Bakhtin (2008) identifica no “realismo grotesco” do carnaval, e dentro de uma faixa histórica específica, a Idade Média e o Renascimento, seu discurso sobre o grotesco, que tem sido usado para conceitualizar formações sociais, conflitos sociais e a esfera política. Já Kayser (2003) associa o estranho a uma ótica do Romantismo, onde o grotesco está relacionado a um estado interiorizado, voltado para um espaço interior e individualizado, de fantasia e de introspecção. Segundo Russo (2000, p. 22), Kayser amplia a noção de estranheza para uma “alienação generalizada do-mundo-que-se-tornou-estranho”. O seu estudo é mais no sentido psicológico envolvendo o observador do fenômeno, ele enfatiza a experiência estranha no âmbito da recepção. Por outro lado, Bakhtin estaria focado mais na vivência festiva e sensorial.

Para Bakhtin (2008, p. 17), o realismo grotesco seria uma concepção estética da vida prática e da cultura cômica e popular da Idade Média e do Renascimento, e que se diferencia enormemente das culturas posteriores a partir do Classicismo. O realismo grotesco comporta todo um sistema de imagens da cultura cômica popular, é regido por um “princípio material e corporal sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo” (BAKHTIN, 2008, p. 17). O corpo e a vida corporal tomam ao mesmo tempo um “caráter cósmico e universal”. O corpo não é separado do resto do mundo. As manifestações corpóreas e a vida material não são individualizadas e particulares, mas sim “uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico”, e, neste sentido, “o princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da ‘festa’” (BAKHTIN, 2008, p. 18).

Uma característica marcante do realismo grotesco é o “rebaixamento”, que consiste na transferência de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano material. E para isto o papel do riso é de enorme importância, “o riso popular organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa” (BAKHTIN, 2008, p. 18). A ideia de rebaixamento proposta por Bakhtin carrega a noção de “deslocamento”, rebaixar é mudar de lugar uma representação tida em alto valor

para um nível e de valor negativo, considerado inferior (o corporal). Porém, esse movimento é regenerador, pois trás o riso e outros pontos de vista sobre o mundo. Em termos topológicos, o “deslocamento representacional” ocorre num plano vertical e de cima para baixo. Para Bakhtin o corpo, que se situa num nível inferior e material, é o lugar em que transparece essa queda repentina de um valor sublimado, concretizando-se em gestos obscenos e escatológicos, salientando as “partes baixas” ou a genitália, expondo os orifícios, as visceralidades e os humores corporais.

O relevante para este estudo é pensar que o grotesco, ao fim e ao cabo, tem no “corpo” o lugar de questionamento e de reflexão, e cada uma dessas duas abordagens discursivas sobre o fenômeno baseia-se intensamente na noção de “desvio” do corpo. No caso de Bakhtin, o corpo grotesco é concebido antes de tudo como um corpo social, e “as imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica” (RUSSO, 2000, p. 20), que é contido em si mesmo e valoriza o transcendente e a simetria. No caso do período histórico de reflexão de Bakhtin, se presta para explicar uma contradição dos cânones de uma “cultura superior” ou oficial do Renascimento, e mesmo em épocas posteriores, onde o racionalismo e o individualismo são característicos. Em oposição, “o corpo grotesco é aberto, protuberante, irregular, secretante, múltiplo e mutável; está identificado com a cultura ‘inferior’ não-oficial ou com o carnavalesco, e com a transformação social” (RUSSO, 2000, p. 21).

Russo (2000, p. 21) assinala que, para Kayser, “o grotesco está mais relacionado com os registros psíquico e corporal como projeção cultural de um estado interior”. A imagem do corpo estranho e grotesco é ambígua, está relacionada ao monstruoso, ao deformado, ao desprezível e ao excessivo. Essa imagem não está identificada totalmente com a materialidade corporal em si, ela supõe uma separação ou distância entre os discursos ficcionais do corpo biológico e as leis que o regulam. Para Russo (2000, p. 21), “a estranha imagem do corpo que emerge nesta formulação nunca se encontra totalmente dentro ou fora da psique que depende do ‘suporte’ da imagem corporal”. Deste modo, como tem sido compreendida no Ocidente, a subjetividade “requer a imagem do corpo grotesco”.

Observamos que os dois teóricos enxergam universos bastante distintos sobre o mesmo objeto. Mas os dois polos de entendimento do grotesco não são pontos de vista que se confrontam. É possível localizar uma convergência entre as distintas posições, reconhecendo que a relação está no “deslocamento representacional”, em “sair da norma”, e isto implica vários riscos. Sodré e Paiva (2002, p. 59) consideram as reflexões de Bakhtin mais avançadas e menos conservadoras que as de Kayser, “não só pelo questionamento da supremacia da

‘cultura oficial’ e pela valorização do popular, como também pela sua insistência em pensar a ruptura com a tradição pelo viés do grotesco”. E este ponto é de interesse neste estudo, uma vez que coloca o grotesco como um “dispositivo” artístico apropriado e potente para a tarefa de refletir sobre as corporeidades, as questões da arte e da sociedade.

1.1.2 O fenômeno e seus princípios estéticos/estruturais

O fato decisivo da história do grotesco foi quando o termo deixou de substantivar uma coisa e tornou-se também um “termo significativo”. Ele passou então a ser visto como uma “categoria estética” (KAYSER, 2003, p. 155), que remetia às atitudes criadoras, aos conteúdos e às estruturas dos fenômenos artísticos, assim como aos seus efeitos, como o riso, a admiração, a náusea ou o estranhamento.

Da passagem do substantivo “*la grottesca*” para a adjetivação, surgiram variadas ramificações de pensamento e novas possibilidades de entendimento do fenômeno. O substantivo como designação fixa de uma coisa se espalhou por toda parte, mas paralelamente surgia também o adjetivo para explicar certos fenômenos que vão além da pintura ornamental e continham os mesmos princípios de manifestação.

Para Kayser (2003, p. 26), “os adjetivos são os eternos perturbadores da ordem das línguas”, pois eles são capazes de se desprender totalmente dos vínculos com o seu objeto original e concreto. Eles têm a capacidade de “classificar espiritualmente” um objeto, atualizando uma função. Outra característica também inerente ao adjetivo, é o caráter interpretativo, ou seja, de “valorização”. Mesmo a denominação substantivada para as pinturas das galerias da *Domus Aurea* já continha uma certa noção de distanciamento em relação à sua materialidade. No termo *grottesque* existia também a possibilidade de um significado muito maior do que o existente para as *grottes* antigas.

A utilização do grotesco como um conceito estético abrangente se deu com a ampliação de sentido do termo, com a passagem do seu uso também para a vida cultural e de costumes. Rosen (1991, p. 24), estabelece uma diferenciação do uso nos domínios de substantivo e de adjetivo, comparando sob o ponto de vista de uma dinâmica própria de expansão para cada um. O adjetivo estaria mais ligado ao público e ao cotidiano, e o uso do substantivo, ao campo estético. Adotado como substantivo, o grotesco como estilo ornamental (“*la grottesca*”), se opõe a um sistema de representação convencional e dominante mais

globalizado na arte da sua época e quebra a regra estética propagada e esperada. Já o mecanismo da percepção do grotesco na vida cotidiana e pública funciona num princípio inverso, o emprego do adjetivo estando correlacionado à identificação de conjuntos menores e diversificados de convenções culturais. Isto quer dizer que esses conjuntos menores são regrados por contextos também menores de relações. A referência muda com cada ocorrência específica, « *ce n'est pas la même norme qui permet de juger grotesque un discours ou un vêtement. Pour que le qualificatif soit motivé, il faut certes ici comme là, se reporter mentalement à un stock de conventions propres au répertoire culturel d'une société* »⁴² (ROSEN, 1991, p. 24).

É a própria diferenciação das coisas que funciona como papel predominante nesse jogo, é ela que permite associar a qualificação a uma gama variada de objetos e que, aparentemente, não apresentam nada em comum. Podemos considerar grotesca uma fala, uma vestimenta, um discurso, uma fisionomia, uma ação, ou mesmo um simples movimento, e estas referências, em relação a um repertório de convenções sociais, vão apresentar algo em comum nos seus mecanismos de percepção e que podemos identificá-las como fenômenos grotescos.

Kayser (2003, p. 156) defende a posição de que, para tratarmos o grotesco como conceito estético devemos admiti-lo como uma “estrutura englobante de obras de arte”. Pois, essencialmente, o fenômeno grotesco aponta para os três domínios que fundamentam uma noção estética, são eles, o processo criativo, a obra e a sua recepção. Todavia, mesmo admitindo que a experiência do grotesco se dá no ato da recepção, “é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica absolutamente como tal” (KAYSER, 2003, p. 156). Ao mesmo tempo, o contrário também procede, pois por mais clara a intenção do artista em propor alguma grotescaria, não há garantia alguma que chegue ao público deste modo. Kayser (2003, p. 157) reforça que, “mesmo determinando a estrutura grotesca, ficamos na dependência da nossa recepção e não podemos dispensá-la absolutamente”.

Para este estudo, adotamos a posição de considerar a recepção como a extremidade do processo que completa a existência do fenômeno grotesco. Trata-se em essência de um fenômeno cultural, logo estamos falando de um processo representacional que está inserido nos processos de interação de uma sociedade. Um fenômeno somente existirá como um

⁴² “Não é a mesma norma que permite considerar como grotesco um discurso ou uma veste. Para que o qualificativo ocorra, na verdade é preciso nos dois casos, se reportar mentalmente à uma bagagem de convenções próprias do repertório cultural de uma sociedade.” (ROSEN, 1991, p. 24, tradução nossa).

fenômeno grotesco quando for apreendido como tal e não por uma forma preestabelecida. O grotesco não possui existência como “identidade pura” (isto é contrário à sua condição de existência), mas ele constituirá uma singularidade (desviante certamente) pelo olhar do outro. Todo fenômeno reconhecido como grotesco vai apresentar alguns pontos em comum e são esses pontos que propomos esclarecer para sua melhor compreensão.

Com a variabilidade e multiplicidade existente dos modos de interpretação de um fenômeno - pois a forma das coisas não possui um conteúdo representacional unívoco (KAYSER, 2003, p. 159) - é frágil a classificação como grotesco tomando como base somente a recepção. Por isso, também focamos a atenção ao esclarecimento de princípios que norteiam sua estruturação, pois é imprescindível para a compreensão do seu “mecanismo” e, conseqüentemente, para a otimização de sua utilização como um dispositivo artístico nas artes cênicas. A estrutura aqui, pode ser compreendida como princípios geradores do fenômeno e suas características definidoras.

É importante fazer a diferenciação entre o que entendemos como “estrutura” e como “conteúdo” do grotesco. Os conteúdos grotescos são mais restritos à forma e função específicas das coisas ou manifestações. São representações mais fechadas e estáticas que, de fato, podem ou não se associar ao fenômeno, dependendo da contextualização em que se apresentam e de como são assimiladas. Kayser (2003, p. 157) não duvida “de que formas individuais e determinados motivos encerram uma disposição para certos conteúdos”, e exemplifica que ao rol dos conteúdos grotescos pertencem as monstruosidades, as aberrações, as palhaçadas, os seres fantásticos, os animais peçonhentos e rastejantes, como serpentes, aranhas e sapos, e ainda outros animais, como os corvos, as corujas e os morcegos. Poderíamos enumerar uma infinidade de formas, eventos e coisas que bem representam os conteúdos grotescos. Entretanto, por trás desses conteúdos bem organizados há princípios e características que norteiam o seu reconhecimento como tais fenômenos.

Frequentemente somos tentados confundir o grotesco somente com o seu conteúdo, ou mesmo associá-lo a algumas representações como o demoníaco, as aberrações, o fantástico, o sombrio e o mau-gosto. Outras vezes, associamos o grotesco a um ‘estilo’, ou o modo de expressar de um período, e sua interpretação é considerada profundamente ligada a determinadas épocas, como registro de uma linguagem artística específica, como vimos em sua origem na ornamentação. Apesar do amplo campo de abrangência e da dificuldade em estabelecer fronteiras precisas sobre sua noção, *“l’incontestable mobilité du grotesque*

*n'exclut pas la permanence de certaines structures qu'il faut tenter de détecter sous la divergence des contenus qu'il propose*⁴³ (IEHL, 1997, p. 3).

Para Kayser (2003), por mais difícil de compreender como se organiza essa estrutura do grotesco, é possível reconhecer as influências nas expressões de determinados artistas e de épocas específicas, e que podemos reconhecê-los como “tipos” distintos. Para o teórico, “só a percepção de sua estrutura torna possível apreender exatamente as diferenças individuais e de épocas” (KAYSER, 2003, p. 162). Ele aponta que o material de estudo oferecido pelo grotesco é tão vasto que é possível sempre focalizar novas perspectivas para o fenômeno.

Sodré (1992, p. 92) avança nessa discussão sobre a dificuldade da definição de uma “estética do grotesco”, propondo que deva ser analisado também como uma forma de “estesia” ou, “modo de apreensão sensível dos efeitos de um gosto determinado, característico de um dado momento histórico ou de uma configuração social”. A estesia, neste sentido, seria mais do que uma simples percepção estética, ela seria capaz “de revelar uma unidade supratemporal, percebida como constante, [...] como uma trama íntima da História que cria uma certa invariabilidade no fluxo mutável e contingente dos acontecimentos e das obras” (SODRÉ, 1992, p. 92). Essas unidades podem ser compreendidas como unidades de cultura e de linguagem, em que as manifestações e variações dos fenômenos históricos, artísticos e culturais seriam caracterizadas por uma “realização morfológica” de uma “mentalidade de época”. Essas categorizações são capazes de promover interferências nas complexas redes de relações estéticas nos objetos da cultura e em fenômenos existenciais de uma época. O grotesco possui esse caráter supratemporal, faz parte de uma “mentalidade de época” - para o autor “barroca”, mesmo tendo surgido muito tempo antes do período deste movimento artístico. O grotesco como estesia implica “um modo especial de ser da realidade” (SODRÉ, 1992, p. 99), que comporta uma relação afetiva e ao mesmo tempo metafísica na vida social. Ele se insere na realidade do cotidiano e produz uma reflexão crítica contra idealizações excessivas do mundo e as desigualdades.

Kayser (2003, p. 155) explora a ideia de que quando denominamos as coisas como grotescas e encontramos, de algum modo, os aspectos comuns nesses fenômenos, ainda não é possível ter o grotesco como um conceito absolutamente “atemporal”, pois ele pode não dar conta de explicar a variedade existente de designações das coisas nos diferentes momentos históricos. Mas, entendemos que para compreendê-lo, a noção de “estrutura” deve caminhar lado a lado com a história. Isto quer dizer que, para cada período histórico, as noções e os

⁴³ “A incontestável mobilidade do grotesco não exclui a permanência de certas estruturas necessárias para tentar detectar a divergência dos conteúdos que ele propõe.” (IEHL, 1997, p. 3, tradução nossa).

gostos estéticos podem variar, mas assim mesmo seria possível identificar seus princípios e características gerais que orientam a compreensão de um fenômeno como algo grotesco. Por isso, foi importante expor no primeiro tópico deste capítulo a gênese do vocábulo grotesco e o percurso claudicante e conturbado do seu desenvolvimento através da “*grottesca*”, pois ali já se encontram essas características esboçadas.

A noção de estrutura pode extrapolar a questão histórica, pois entendemos que os princípios encontrados que fazem parte de uma “morfologia” ou “mentalidade” grotesca, extrapolam períodos específicos, mas podem estar associados à uma essência estruturante do fenômeno, independente do contexto ou época. Os princípios seriam, a nosso ver, os “mecanismos” geradores do fenômeno, ou seja, que fazem chegar aos olhos dos outros algo como grotesco. As características são as possibilidades ou efeitos produzidos, como as monstruosidades, elas podem ser consideradas de modos e valores diferentes em distintas contextualizações temporais ou espaciais, mas fazem parte de um repertório característico do fenômeno.

IEHL (1997, p. 16) pergunta se « *le grotesque dispose-t-il d'une véritable identité ?* »⁴⁴, alegando que para compreender a “verdadeira identidade do grotesco” devemos estudar suas “estruturas móveis”. Ao longo de sua reflexão é dado a entender que o que o autor considera como estrutura são os “elementos de composição” de uma obra. E, nesse ponto ele concorda com a posição de Kayser (2003, p. 156). Quanto aos fenômenos grotescos, é evidente que não podemos tratá-los como “identidades”, pois estaríamos indo contra uma noção básica presente no fenômeno, que consiste justamente em contrariar a existência de representações fechadas e estáticas, tidas como referências redutoras ou modelos “explicativos das coisas”. A ideia de “identidade” sugere uma delimitação e redução de sentido. Já o grotesco não é possível defini-lo tão precisamente, ele pertence a um universo amplo e fluido de representações. Ele é o outro, estranho, que reporta à uma representação identitária já convencionalizada, mas como o seu reverso, contrapondo-a. Quando fechamos o grotesco em uma definição, provavelmente estaremos dando um “nome” ou uma identidade mais delineada a um de seus conteúdos, não ao fenômeno em si.

Kayser (2003, p. 159) expõe uma chave para entendermos um princípio básico que está relacionado ao fenômeno grotesco. Ele escreve que “o grotesco é uma estrutura”, mas a sua natureza é de um “mundo alheado”, ou um mundo “tornado estranho”. O repentino e a surpresa seriam partes essenciais do fenômeno, é preciso que sejamos surpreendidos com

⁴⁴ “O grotesco dispõe de uma verdadeira identidade?” (IEHL, 1997, p. 16, tradução nossa).

aquilo que nos é familiar e isto se revele, de repente, como algo estranho e sinistro. “Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação falhem” (KAYSER, 2003, p. 159). Sodré (1992, p. 108) reforça que “o grotesco funciona por catástrofe”, e o que dá “operatividade” ao grotesco é “a mutação brusca, a quebra insólita de uma forma canônica, uma deformação inesperada”. Isso se trata de um “deslocamento representacional”, faz parte da estrutura do grotesco e se constitui como um princípio básico para ocorrência do fenômeno.

Para classificarmos algo como grotesco, não basta que haja somente um deslocamento representacional, é preciso que outros aspectos ocorram simultaneamente. O termo “deslocamento” carrega uma noção espacial, é a mudança de um lugar para outro. Para o caso do fenômeno grotesco, o deslocamento representacional provocado ocorre quando não reconhecemos em determinado fenômeno ou coisa a sua posição “adequada”, ou “considerada correta”. A noção de deslocamento se constitui como um movimento de transposição de lugar, e possui, para o fenômeno grotesco, um sentido preciso, pois esse princípio está associado a aspectos valorativos. Ou seja, o deslocamento representacional ocorre quando há uma mudança do positivo para o negativo, do centro para a periferia, do interior para o exterior, entretanto, como uma quebra abrupta de valores, como ressalta Sodré (1992, p. 108).

Metaforicamente falando, esses deslocamentos se dão em variadas direções e vetorialmente em sentidos precisos, ou seja, de cima para baixo, quando há um rebaixamento de valores que são considerados em alto apreço, ou positivos, eles são deslocados em presença de uma outra possibilidade de compreensão sendo vistos repentinamente negativos; o deslocamento pode se dar na relação margem e centro, onde o que habita o periférico sobressai, “ofende” ou provoca risco para as normas e representações consideradas elitizantes e centralizadoras; e, também, o deslocamento pode ocorrer de dentro para fora, onde o interior, o visceral e o obscuro é exposto por frestas e orifícios do corpo e da cultura, mostrando o desconhecido, causando espanto e abjeção. O resultado do deslocamento representacional são os efeitos sensíveis no corpo do sujeito social que percebe a representação deslocada.

Sodré e Paiva (2002, p. 69) ressaltam que o grotesco não se realiza somente com a percepção sensorial do fenômeno, mas acompanha-o também um certo “discernimento formativo do objeto visado”, com um “desvelamento público e reeducativo do que nele se tenta ocultar”. Ele consiste assim, num “recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretenciosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos de poder abusivo” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 69). Nesse

caso, o grotesco como uma modalidade crítica não se apresenta como um objeto de contemplação, mas de uma experiência criativa que comporta uma reflexão sobre a vida. Esta reflexão ocorre pelo “desvelamento das estruturas por um olhar plástico” que chega em dimensões mais secretas e escondidas das coisas produzindo inquietações e fazendo pensar. A lucidez, a crueldade e o riso são alguns “elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 72).

1.1.3 Grotesco líquido ou devir grotesco: a movência simbólica do contemporâneo

« *L’homme contemporain se retrouve dans le monde des grotesques* »⁴⁵ escreve IEHL (1997, p. 122). Para o autor, a “universalização do grotesco” corresponde a um tipo de conquista de um “espírito novo”, onde a sua função é sublinhar sem cessar a ambivalência dos seres e das coisas. Deste modo, o grotesco corresponde a um desejo de lucidez que marca nossa época, funcionando como uma defesa contra o absurdo, « *dans la mesure où l’absurde est souvent le reflet d’une décision arbitraire qui ignore une partie importante du réel* »⁴⁶ (IEHL, 1997, p. 122). A presença do grotesco surge assim como uma “tentação benéfica”, trazendo uma forma nova e mais flexível, por vezes num jogo lúdico, para as situações em que a estabilidade da vida é colocada em questão. Bakhtin (2008, p. 30) reafirma a função do grotesco na sociedade, quando coloca que tem a capacidade de “iluminar a ousadia da invenção”, permite a associação de elementos heterogêneos e “ajuda na liberação dos pontos de vista dominantes sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos”. Assim, o grotesco “permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 30).

Vivemos hoje num mundo pleno de transformações e o grotesco possui traços importantes para refletirmos sobre esse contexto atual. As noções de “dinâmica” e de “mobilidade” presentes nas manifestações do grotesco se mostram relevantes e pertinentes para discutir sobre as corporeidades/identidades. Bakhtin (2008, p. 18) classifica a imagem grotesca como um fenômeno em “um estado de transformação, de metamorfose ainda

⁴⁵ “O homem contemporâneo encontra-se no mundo dos grotescos.” (IEHL, 1997, p. 122, tradução nossa).

⁴⁶ “Na medida em que o absurdo é frequentemente o reflexo de uma decisão arbitrária que ignora uma parte importante do real.” (IEHL, 1997, p. 122, tradução nossa).

incompleta” e a atitude em relação ao tempo, a sua “evolução”, é um aspecto constitutivo, determinante e indispensável à sua compreensão. O outro aspecto decorre deste primeiro: “é sua *ambivalência*: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma” (BAKHTIN, 2008, p. 21, grifo do autor). O fenômeno grotesco, com a sua ambivalência e a sua capacidade de transformação e de mudança, pode ajudar nesta pesquisa a discutir sobre alguns processos também dinâmicos nas “novas” conformações e exigências sociais, como os processos de subjetivação, de identificação e sobre gênero. Assim como, se mostra um instrumental potente para trabalhar as artes e a dança em sua função de refletir sobre as corporeidades, fazer repensar o mundo, suas regras e normatividades. O grotesco desloca as representações estáticas e, assim, nos coloca para refletir sobre a sociedade e nossos condicionamentos.

Partindo desta premissa, nesta parte do trabalho pretendemos aprofundar e complementar teoricamente a proposta desenvolvida na pesquisa do mestrado: *O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação* (FERREIRA, 2012). Neste estudo do mestrado, a reflexão transcorreu sobre a insatisfação com o entendimento do termo grotesco para designar seu modo de ocorrência hoje, diante da intensa transformação e das mudanças paradigmáticas do mundo contemporâneo. Nas considerações finais da dissertação, parafraseando Bauman (2001) na sua teoria dos fluidos⁴⁷, denominou-se como “Grotesco líquido” o modo de apresentação/apreensão desta estética nos dias atuais (FERREIRA, 2012, p. 188). Partiu-se do entendimento que o modo de reconhecer e assimilar o grotesco provavelmente ocorra como um reflexo sintomático dos tempos contemporâneos, ao mesmo tempo que o fenômeno surge em multiplicidade, compartilha os mesmos princípios móveis e voláteis das transformações do mundo. Isto dificulta a aparição do seu princípio básico de força de ruptura ou deslocamento com as representações mais normativas que, supostamente na sociedade de hoje, ocorreriam em vigências fluidas e momentâneas.

Quando o fenômeno grotesco ocorre, ele surge em oposição a certas regras, padrões ou idealizações e, portanto, está em jogo um diálogo/conflito com enunciados corporais de caráter mais estáveis e de maior fixidez. Neste sentido, em associação com a característica também fluida do mundo contemporâneo, o que pode ocorrer é uma “massa amorfa” de representações, sem referenciais concretos para se estabelecer zonas muito potentes de conflito e rupturas de normas e convenções. Se a regra hoje é a multiplicidade e a mobilidade, o fenômeno grotesco não tem “pega”, não consegue se estabelecer por muito tempo. Ao mesmo tempo que surge, se dilui,

⁴⁷ Bauman (2001), em seu livro *Modernidade líquida*, trata das condições cambiantes da vida social e política do mundo contemporâneo e, como metáfora para captar a natureza da fase presente da história da modernidade, associa a qualidade de fluidez à esta época tão conturbada e repleta de transformações.

com a mesma facilidade que gerou o conflito. Porém, as chances de confronto e oposição são maiores, dada a multiplicidade de representações em transformação constante. (FERREIRA, 2012, p. 187)

Edwards e Graulund (2013), em *Grotesque*, apontam os mesmos questionamentos sobre o entendimento do grotesco e as variações dos modos de apreensão do fenômeno no contexto atual do mundo capitalizado e globalizado. Para os autores, a estrutura financeira global em conjunto com as redes globais de mídia influenciam nossas vidas, alterando nossas prioridades, nossas políticas e perspectivas de mundo. Eles apontam como exemplo a carnificina e os corpos mutilados transmitidos pela mídia interconectada, como resultado de atrocidades grotescas que podem estar causando uma brutal insensibilidade e degradação humanas nos tempos atuais. Os autores reforçam ainda a fragilidade do termo grotesco, indagando: “*In this context, has the grotesque lost its edge, or has it become the norm?*”⁴⁸ (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 137). Ao problematizar o entendimento do grotesco no mundo globalizado, apontam para outra compreensão do fenômeno.

*Given that the grotesque adopts various modes and forms of representation, the question arises as to whether or not we can ever go beyond the grotesque: can we speak of certain forms of cultural production as post-grotesque? Or, to ask this question slightly differently: has the rise of contemporary globalization, which has been accused of imposing **homogeneity** and **erasing difference**, lead to the death of the grotesque?*⁴⁹ (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 136, grifos nossos)

O que Edwards e Graulund (2013, p. 136) tentam explicar com a ideia de “morte do grotesco” é que, por um lado, se não há diferença e oposição, não existe grotesco. Por outro, de fato, o grotesco não pode ser circunscrito em representações fechadas e estáticas. O nosso ponto de vista se diferencia a partir do momento em que não consideramos uma “morte do grotesco” e sim uma mudança de paradigma para a compreensão do fenômeno no mundo contemporâneo. Na medida em que uma estabilização representacional ocorra, o grotesco perde seu caráter de conflito e deslocamento e passa a ser “aceito” como análogo a determinadas formas já reconhecíveis, normativas e válidas. A manifestação representacional amorfa é que causa o estranhamento. A excessiva formatação representacional é o próprio esmaecimento do grotesco.

⁴⁸ “Neste contexto, tem o grotesco perdido suas definições, ou tem se tornado a norma?” (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 137, tradução nossa).

⁴⁹ “Dado que o grotesco adota vários modos e formas de representação, a questão é saber se podemos ou não ir além do grotesco: podemos falar de certas formas da produção cultural como pós-grotesco? Ou, para fazer esta pergunta um pouco diferente: tem a ascensão da globalização contemporânea, da qual tem sido acusada de impor **homogeneidade** e apagar as **diferenças**, levada a morte do grotesco?” (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 136, tradução nossa, grifos nossos).

Ressaltamos também as palavras na citação acima para lembrar que “homogeneização” e “apagamento das diferenças” são expressões presentes em vários discursos sobre os efeitos da globalização e do capitalismo, e são importantes para refletir sobre as identidades e as organizações sociais e, por consequência, serve para discutir sobre os “percursos desviantes” das normas atribuídas pela sociedade, como é o caso do fenômeno grotesco. Para Haesbaert e Porto-Gonçalves (2006, p. 132), sob a ótica cultural, a globalização atua fortemente, por um lado, homogeneizando certos valores em contextos ampliados globalmente mas, por outro, atua complexificando culturas locais e re/criando contextos particulares, onde “reforçam-se também várias identidades locais, regionais e nacionais, étnicas ou religiosas”. Deste modo, interessa-nos para esta pesquisa o posicionamento de Haesbaert e Porto-Gonçalves, que ao contrário do apagamento das diferenças, estão propondo justamente a multiplicação das singularidades.

Para Edwards e Graulund (2013, p. 135) falar de “o grotesco”, no singular, não é mais possível, e o termo deve ser sempre problematizado. Eles propõem o termo “grotescaria” para melhor responder algumas questões sobre as consequências do capitalismo sobre o fenômeno do grotesco. Para os autores, o termo “grotescaria” deve ser associado à noção de “multiplicidade”, e seria um caminho razoável para dar conta de pensar o grotesco na atualidade. Qualquer grotescaria, vai expor “qualidades grotescas” que podem apontar para a multiplicidade, para variadas direções, sejam justapostas ou conflitantes. É relevante ressaltar que estamos de acordo com os autores sobre a característica múltipla do grotesco. Porém, para uma análise mais aprofundada do fenômeno devemos considerar como um aspecto definidor a multiplicidade associada às sutilezas de sua ambivalência e de inconstância fluida, que veio a adquirir com a nova conformação e dinâmica da sociedade atual. O que torna seu surgimento “menos palpável” e “mais fugidio”.

A multiplicidade estaria implícita nos fenômenos grotescos, ressaltam Edwards e Graulund (2013, p. 135). E, para eles, seria impossível falar de um “grotesco puro”, uma vez que esses termos juntos são contraditórios e o grotesco já é em si uma “criatura híbrida”, impura e que não admite a singularidade. É compreensível este posicionamento reflexivo, pois na noção de “pureza” está contida a ideia de ausência de mistura, de algo que apresenta uma definição rigorosamente precisa e que deve estar de acordo com as regras e normas sociais - como discutiremos no tópico seguinte com as reflexões de Douglas (2014). E, essa ideia de pureza vai em sentido contrário a toda problemática que o grotesco vem suscitando desde o seu surgimento até agora. Um outro ponto é que, habitualmente, ao termo “puro” se associa uma idealização, o que supõe habitar o campo da abstração, do conhecimento e das

ideias. Ao grotesco inversamente, como estamos tentando compreender, está investido um caráter empírico, em que o corpo em suas múltiplas possibilidades de ação e significado é que vai emprestar esse sentido também múltiplo.

Com o alargamento espaço-temporal em escala planetária, composta de múltiplas influências culturais e interações simultâneas, devemos refletir sobre o potencial de deslocamento e conflito representacional do fenômeno grotesco sobre outro prisma, levando em conta valorações de regras e padrões de normatividade embutidas em representações coletivas de amplo e de pequeno espectro. Edwards e Graulund (2013, p.140) advertem que deve-se ter cautela com as generalizações representacionais, o sentido da estética grotesca está, de certo modo, condicionada à experiência de linguagem dos sujeitos em contextos culturais específicos.

It is vital to recognize that “norms” differ according to ontologies and worldviews: what is grotesque for some might, as we have already suggested, be the norm for others. Sensitivity to cultural specificity and a resistance to universalizing ideas about reality or normalcy are required when we speak of manifestations of grotesque in a “realist framework”.⁵⁰ (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 140, grifos dos autores)

Mesmo diante do quadro expandido de possibilidades de representação da sociedade contemporânea, é necessário se atentar para uma certa diferenciação nos processos de subjetivação e das diferentes visões de mundo. Os modos de compreensão dos fenômenos e, especificamente do grotesco, derivam de conformações representacionais singulares dos sujeitos e em estreita relação com o tempo-espaço de vivência e existência particular. Neste sentido, o conjunto de elementos, coisas ou eventos que nos cercam e do qual tomamos parte, definem nosso olhar sobre os acontecimentos, constituem o arcabouço representacional com o qual dialogamos com o mundo.

As diferentes formações culturais e cada geração possuem suas referências particulares de grotescos, escrevem Edwards e Graulund (2013, p. 136). Essa relatividade na sua compreensão nos remete à ideia de “mentalidade de época”, sugerida por Sodré (1992, p. 90), em que uma “estesia grotesca” particular se apresenta de acordo com um dado contexto histórico. Entretanto, a grande dificuldade está em cada geração poder analisar os seus

⁵⁰ “É vital reconhecer que ‘normas’ diferem de acordo com ontologias e visões de mundo: o que é grotesco para alguns, como já sugerimos, pode ser a norma para outros. Sensibilidade à especificidade cultural e uma resistência para ideias universalizantes sobre a realidade e a normalidade são necessários quando falamos de manifestações do grotesco em um ‘quadro realista’.” (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 140, grifos dos autores, tradução nossa).

próprios grotescos, em tomar um certo distanciamento para compreender quais são esses contextos e a quem se referem tais rupturas de normas e deslocamentos representacionais.

A reflexão sobre a noção de singularidade, de identidade e de diferença são cruciais para poder situar um possível lugar de entendimento do grotesco no mundo contemporâneo. A identidade e a diferença são produções socioculturais. Woodward (2012, p. 42) escreve que as maneiras pelas quais as fronteiras e as diferenças são construídas pela cultura são fundamentais para a compreensão da noção de identidade. Para a autora, “a diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições, [...]. A marcação da diferença é, assim, o componente-chave em qualquer sistema de classificação”. Ela pode ser construída negativamente, excluindo ou marginalizando o que é definido como “outro” ou “forasteiro”. Mas, por outro lado, a diferença “pode ser celebrada como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora” (WOODWARD, 2012, p. 50).

Para Woodward (2012, p. 32), “as identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentido a nossas próprias posições”. O mundo atual exige a adoção de diferentes identidades. Identidades que podem ser conflitantes. Esses “conflitos surgem das tensões entre as expectativas e as normas sociais”, onde as “identidades diferentes podem ser construídas como ‘estranhas’ ou ‘desviantes’” (WOODWARD, 2012, p. 32). Neste terreno representacional das identidades, fluido e contraditório, o grotesco pode surgir apresentando novas possibilidades. Kayser (2003, p. 156) explica que, o estranhamento da regra ou a falta de familiarização com determinadas representações e culturas pode causar incompreensão, desconcerto e angústia perante o inconcebível. E, ao perder o nexos significativo para explicar o fato, “enquanto nada soubermos a este respeito, assiste-nos o direito de empregar a palavra ‘grotesco’”.

As noções de identidade e de diferença também estão estreitamente relacionadas às formas classificatórias da sociedade. Para Woodward (2012, p. 68), as estruturas classificatórias são produções dos sistemas sociais e simbólicos que procuram dar “um certo sentido e uma certa ordem à vida social e as distinções fundamentais – entre nós e eles, entre o fora e o dentro, entre o sagrado e o profano, entre o masculino e o feminino – que estão no centro dos sistemas de significação da cultura”. Entretanto, Woodward (2012, p. 68), reforça que somente essas estruturas de classificação não conseguem explicar “o grau de investimento pessoal que os indivíduos têm nas identidades que assumem”.

Uma das formas importantes de classificação do mundo social é a que se estrutura em oposições binárias, ou em duas classes polarizadas. “As oposições binárias não expressam uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas: em uma oposição binária, um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe um carga negativa” (SILVA, 2012, p. 82). A estrutura binária de identidade e diferença, para SILVA (2012, p. 81), tem estreita conexão com as relações de poder. Implícitos nos processos de diferenciação estão presentes inúmeras marcas do poder, como o pertencimento (incluir e excluir), a fronteirização (o eu e o outro), a classificação (o bom e o mau, o puro e o impuro, o desenvolvido e o primitivo, o racional e o irracional) e a normatização (o normal e o anormal). Assim, afirmar identidades significa reforçar estes dualismos e marcas de poder.

Foucault (2009, p. 184) escreve que, “quanto mais o homem é detentor de poder ou de privilégio, tanto mais é marcado como indivíduo”. Para ele, o poder da normatização e da regulamentação, de certo modo, obriga uma homogeneização, “mas individualiza, permitindo medir os desvios, determinar os níveis, fixar as especialidades e tornar úteis as diferenças, ajustando-se umas as outras” (FOUCAULT, 2009, p. 184).

Entretanto, para Silva (2012, p. 83), “questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam”. Nestes dizeres está implícito que, ao contestar os processos de diferenciação, em que há a sobreposição da identidade sobre a diferença, problematiza-se a hierarquização de valores como extremos de positivo e de negativo e a noção de normalidade e de anormalidade, presentes no dualismo do pensamento ontológico.

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro e relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade. (SILVA, 2012, p. 83, grifos do autor)

Quando entendemos o critério normativo como uma lógica de pensamento essencialista e individualizante, estamos em consonância com ontologias hierarquizantes, que estabelecem categorias e níveis valorativos do que pode ou o que deve ser determinado fenômeno. Se o grotesco “confunde” os parâmetros normativos de um raciocínio ontológico e

se apresenta como sendo nem um e nem o outro da composição binária, ele causa o estranhamento.

Bauman (1999, p. 64) descreve o “estranho” como um arquétipo, um membro principal da família dos “indefiníveis”. Essas unidades desconcertantes estão em toda parte, resistindo e desorganizando posições filosóficas binárias.

Os indefiníveis são todos *nem uma coisa nem outra*, o que equivale dizer que eles militam contra *uma coisa ou outra*. Sua subdeterminação é a sua força: porque nada são, podem ser tudo. Eles põem fim ao poder ordenador da posição e, assim, ao poder ordenador dos narradores da posição. As oposições possibilitam o conhecimento e a ação: as indefinições as paralisam. Os indefiníveis expõem brutalmente o artifício, a fragilidade, a impostura da separação mais vital. Eles colocam o exterior dentro e envenenam o conforto da ordem com a suspeita do caos. É exatamente isto que os estranhos fazem. (BAUMAN, 1999, p. 65, grifos do autor)

O fenômeno grotesco não representa nenhum dos polos binários do princípio lógico da ontologia e, neste sentido, o fenômeno grotesco “não é inteligível”, ele se situa na posição do excluído, do “indefinível”, e não pode ser considerado como de existência legítima. Quando buscamos compreender o grotesco categorizando suas formas de manifestação ou reduzindo o fenômeno a representações fechadas para se encaixar nos conteúdos de origem ontológica, ele perde sua força. Quando ele passa a ser normatizado, é exatamente o que Edwards e Graulund (2013, p. 136) apontam como a “morte do grotesco”, o que significa perder potência de crítica, de questionamento e uma redução da alteridade.

Quando Foucault (2009, p. 184) fala sobre o poder da normatização e da regulamentação que permite o controle da individualização através da medição dos desvios, também faz pensar sobre qual a noção do limite permissível para ainda se considerar determinado fenômeno como “dentro da norma”. O “indefinível” de Bauman (1999, p. 65), talvez seja o desvio excessivo desta normatização. O grau “inaceitável” do desvio que o tornaria uma “representação amorfa”, fora da norma e ilegítima, este seria o fenômeno grotesco.

Judith Butler (PRINS; MEIJER, 2002, p. 157) ao tratar da abjeção, questiona os códigos de legitimidade que constroem nossos corpos no mundo e afirma serem baseados em reivindicações ontológicas. Para ela, “a abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política, e viver com um tal corpo no mundo é viver nas regiões sombrias da ontologia”.

O grotesco não se encaixa na noção de unidade e identidade explicada por um pensamento ontológico. Numa visão de base lógica dualista, o grotesco seria analisado como

desvio e carregaria todos os ranços de negatividade e impureza, condizentes com uma estrutura normativa hierarquizante e reducionista. O grotesco analisado nessa perspectiva binária não abrange o entendimento do fenômeno nos termos líquidos, apresentado no início deste texto, como adequado para os tempos atuais. E, sequer servirá para o avanço da nossa pesquisa.

É importante reforçar que a ideia de “grotesco líquido” serviu como uma etapa de discussão teórica na pesquisa do mestrado e que necessita avançar nas reflexões. Portanto, para esta proposta de estudo, seria interessante considerar a discussão sobre o grotesco deslocando a lógica do pensamento ontológico da essência individualizante para uma noção do “ser em constante devir”, cujo efeito é da passagem de um esquema vertical, de relação entre o superior e o inferior, o positivo e o negativo, para um esquema horizontalizante, que permita enxergar na heterogeneidade um princípio de existências legítimas que, por consequência, pode apresentar um outro registro de logicidade para se pensar o status do grotesco no mundo contemporâneo, como um “devir grotesco”.

Esses princípios de mobilidade e de ambivalência já são apontados por Bakhtin (2008, p. 45) nas imagens grotescas, quando escreve que,

O verdadeiro grotesco não é de maneira alguma estático: esforça-se, aliás, por exprimir nas suas imagens o devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência: é o motivo pelo qual ele dá nas suas imagens os dois polos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce; mostra dois corpos no interior de um único, a germinação e a divisão da célula viva. (BAKHTIN, 2008, p. 45)

A ideia de devir é própria para a existência da heterogeneidade, com a legitimação do outro e da diferença, onde as alteridades podem coexistir apenas como ruído e não como exclusão de possibilidades. O “devir-outro grotesco” propõe ressignificações em movimento contínuo, o que seria uma saída para pensar a presença do fenômeno grotesco nas artes e no mundo contemporâneos.

1.2 Alteridades

A sociedade contemporânea é particularmente marcada pela procura da “estranheza” e da “diferença” no outro. Morais (2009, p. 65) nos explica que, esse “Outro”, o diferente, se

constitui, na verdade, a própria condição de “afirmação do Eu” e da sua “normalidade”. Por um lado, a diferença pode ser tida no sentido negativo, que aponta para a exclusão ou a marginalização daqueles definidos como “outros ou forasteiros”. Mas, por outro, a diferença “pode ser celebrada como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora”, escreve com otimismo Woodward (2012, p. 51). Entretanto, é preciso compreender que a cultura e a sociedade funcionam sempre com sistemas classificatórios para dar significado às coisas, nos quais é preciso nomear, dar rótulos e estabelecer diferenças. O que ocorre, frequentemente, é que esses processos produzem ordenações valorativas e estruturas hierárquicas. E, isto se aplica às classificações dos corpos, dos comportamentos, das identidades e do gênero.

Neste tópico da pesquisa o objetivo foi refletir sobre corpo e alteridade, sobre o funcionamento dos processos sociais de categorização e ordenação e, por consequência, de exclusão dos comportamentos e corporalidades “não adequadas” e desviantes. Foi preciso pensar como o corpo se encaixa nos processos de construção identitária, a sua relação com o outro e a diferença, assim como, a inserção num campo mais abrangente da cultura.

Com os processos classificatórios sociais, comportamentos e pessoas “desviantes” podem ser tratados como impureza do sistema, e as impurezas como sujeira, que podem levar às reações de abjeção e exclusão. Assim, foi relevante para este trabalho refletir sobre os comportamentos identitários e corporeidades que subvertem as normatividades sociais e desestabilizam as regras. Uma questão foi pensar sobre como as identificações de gênero são tratadas nestes processos normativos sociais e como tais comportamentos desviantes podem estar ligados às noções de poluição social. Outra questão foi refletir sobre os comportamentos escatológicos como desvio, suas representações de impureza e de abjeção.

1.2.1 Corpo, identidade e diferença

A “diferença” e a “alteridade”⁵¹ têm distintas abordagens nos campos da linguística, antropologia, psicologia e sociologia. As diferentes áreas, embora façam análises diferentes,

⁵¹ O conceito de “Alteridade” pode ser entendido como “ser outro, pôr-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 2007, p. 35). A “diferença” é a determinação da “alteridade”. A “alteridade” é um conceito mais restrito que “diversidade” e mais extenso que “diferença”. A “diversidade” pode ser puramente numérica, enquanto que a “alteridade” não. Por outro lado, a “diferença” implica sempre a determinação da “diversidade”. (ABBAGNANO, 2007, p. 35).

se complementam. Das teorias da linguagem, interessa-nos refletir sobre o binarismo presente na noção de diferença, onde o significado das coisas depende da diferença entre os opostos. Para Hall (2016, p. 154), a oposição binária é um tanto reducionista e simplificadora por tentar captar a diversidade do mundo em apenas dois extremos, reduzindo todas as nuances e distinções. Mas, é relevante pensar que o esquema binário, apesar de rígido e simplificador, funciona como ponto de partida para pensarmos que a diferença se estabelece na relação com o “outro”. Hall (2016, p. 154) lembra que nessa constituição binária, um dos polos é frequentemente dominante e há sempre uma relação de poder instituída entre as extremidades em oposição.

As reflexões sobre o dialogismo trazidas por Bakhtin contribuíram bastante para a compreensão do papel do outro na construção da linguagem, explica Hall (2016, p. 155). Na teoria da linguagem bakhtiniana, o significado não pertence a qualquer dos extremos da relação comunicativa, mas se constrói com a troca. O significado para ele, é estabelecido por meio do diálogo, “é fundamentalmente dialógico, tudo o que dizemos e significamos é modificado pela interação e pela troca com o outro. O significado surge através da ‘diferença’ entre os participantes de qualquer diálogo. O ‘Outro’, em suma, é essencial para o significado” (HALL, 2016, p. 155, grifos do autor).

Uma outra questão da teoria de Bakhtin, segundo Hall (2016, p. 55), é que não é possível fixar o significado, ele vai estar sempre disponível e em negociação no diálogo, e este seria seu ponto negativo. Entretanto, entendemos que é justamente neste ponto em que se encontra o fascínio pela relação com o outro, no jogo de forças e de dar sentido as coisas.

Ao estudar o conceito bakhtiniano de dialogismo, Fiorin (2008, p. 55) coloca que “o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação”. O mundo é apreendido sempre “situado historicamente”, pois “o sujeito está sempre em relação com outro(os). O sujeito vai constituindo-se discursivamente, apreendendo as vozes sociais que constituem a realidade em que está imerso, e, ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas” (FIORIN, 2008, p. 55). Assim, o seu mundo interior constitui-se de diferentes vozes que se relacionam em concordância ou discordância. E o fato de estar “sempre em relação com o outro, o mundo exterior não está nunca acabado, fechado, mas em constante vir a ser” (FIORIN, 2008, p. 55).

Morais (2009, p. 52) complementa que a “questão com o Outro” nessa relação dialógica, é que “a consciência não é única e não existe isoladamente; existem outras consciências, consciências outras, com as quais nos relacionamos dialogicamente”. O “Outro” não se apresenta somente como um “objeto dado na minha experiência do mundo”, o “Outro”

é também um “outro Eu”, que também é sujeito desse mundo. E assim, nesse diálogo é construído o sentido do “comum”, de um “mundo para nós”, que é apreendido em diferentes pontos de vista.

Por outra abordagem, Hall (2016, p. 156) argumenta também que “a cultura depende do significado das coisas”, ou seja, da utilização de sistemas classificatórios onde podemos atribuir posições e diferenças. A diferença para Woodward (2012, p. 68) “é um elemento central dos sistemas classificatórios por meio dos quais os significados são produzidos”. A diferença, neste sentido, é a base da ordem simbólica da cultura em que os sistemas sociais e simbólicos produzem as estruturas classificatórias que dão sentido e ordem à vida social.

Hall (2016, p. 156) lembra que os estudos de Mary Douglas (2014) apontam a necessidade em estabelecer diferenças claras entre as coisas para classificá-las, e que as construções binárias são essenciais para isso. Assim, “ao ordenar e organizar as coisas em sistemas classificatórios, os grupos sociais impõem significado ao mundo” (HALL, 2016, p. 156). O ponto negativo neste processo de ordenação cultural é que podem surgir práticas e comportamentos que perturbam a ordem cultural e social das coisas, elas se apresentam como “coisas erradas” que não se encaixam nas categorias existentes.

Culturas estáveis exigem que as coisas não saiam dos seus lugares designados. Os limites simbólicos mantêm as categorias “puras” e dão às culturas significados e identidades únicos. O que desestabiliza a cultura é a “matéria fora do lugar”. [...] um sinal de poluição, de transgressão das fronteiras simbólicas, de tabus violados. (HALL, 2016, p. 157, grifos do autor)

Toda cultura se constrói estabelecendo seus limites simbólicos. Como um desses procedimentos, demarcar a diferença “leva-nos, simbolicamente, a cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja definida como impura ou anormal” (HALL, 2016, p. 157). Por outro lado, Hall (2016, p. 157) reforça que a diferença ganha uma força “estranhamente atraente por ser proibida”, pois é um tabu que traz consigo um perigo de desordem cultural. Assim, paradoxalmente, há o risco do simbólico “impuro e excluído”, que habita as margens, ganhar a centralidade. Aqui vemos a mesma característica do processo de marginalização atribuído à ornamentica grotesca no seu período de expansão no Renascimento que, mesmo habitando as margens das obras e arquiteturas, ganhou destaque pelo exotismo atraente e caráter “impuro” diante dos preceitos e normas estéticas artísticas apropriadas para a época. Recuperamos aqui os dizeres de Rosen (1991, p. 20), que escreve que os grotescos são ornamentos espetaculares e conseguem reter nossa atenção tão declaradamente, que não é possível desviar-se do que não deveria ser o foco do olhar: « Voué

*aux marges, voilà que l'ornement menace d'empiéter sur le centre, de remettre en cause toute une hiérarchie des figures et des signes, de porter atteinte à un ordre qui est aussi celui du sens e du pouvoir »*⁵² (ROSEN, 1991, p. 20). Para esta pesquisa é de suma importância refletir sobre este lugar de risco e de perigo simbólico causado pelo excluído, o marginal e o desviante.

Hall (2016, p. 159) argumenta que, quanto às questões psicanalíticas, o papel da diferença é relevante para a vida psíquica. Mesmo em diferentes reflexões da área, o elemento comum é o papel do “Outro” no desenvolvimento do sujeito. Morais (2009, p. 47) resume esse processo como: “Sem o Outro não há Eu”. Essa perspectiva entende o Outro como constitutivo da identidade, “que rejeita a ideia de uma consciência privada e sublinha a importância das relações entre sujeitos: não é o Eu que tipifica o Outro, mas a perspectiva do Outro sobre o Eu que permite a conceptualização de si próprio e a capacidade para refletir acerca de si mesmo” (MORAIS, 2009, p. 47). Hall (2016, p. 157), acrescenta que “o ‘Outro’ é fundamental para a constituição do self dos sujeitos e para a identidade sexual”. A subjetividade e o self tomarão forma a partir de relações simbólicas inconscientes forjadas com o outro, que é o significante, que está fora e é diferente de si. Entretanto, este processo é um diálogo problemático e nunca concluído, a identidade não possui um núcleo estável e determinado e o “Outro”, que se encontra fora, sempre faltará. Logo “psiquicamente, nunca seremos totalmente unificados” (HALL, 2016, p. 159).

“As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender as identidades”, escreve Woodward (2012, p. 42). A diferença, como componente de qualquer sistema classificatório, é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelece distinções e oposições. Assim, as identidades são “fabricadas” através da marcação da diferença. “Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença” (WOODWARD, 2012, p. 40, grifos da autora).

As formas de diferenças simbólicas e sociais são estabelecidas socialmente por meio desses sistemas classificatórios. Para Hall (2016, p. 160), “a ‘diferença’ é ambivalente”, pois carrega sentido tanto positivo quanto negativo. Positivamente, ele a considera como necessária para a produção de significados, para a formação da cultura e da língua, e essencial

⁵² “Fadado às margens, eis que o ornamento ameaça invadir o centro, de colocar em causa toda uma hierarquia de figuras e signos, de atentar contra uma ordem que é também do sentido e do poder.” (ROSEN, 1991, p. 20, tradução nossa).

para a construção das identidades sociais e da percepção subjetiva de si mesmo como um sujeito sexuado. Mas a “diferença” pode também ser ameaçadora e apresentar perigo, pode estar impregnada de sentimentos negativos e hostilidades direcionadas ao “outro”. “Os problemas que a noção de diferença coloca derivam do fato de ter sempre implícita uma valorização em que há um termo que é referência para outro”, explica Moraes (2009, p. 63). Deste modo, o conceito de minoria surge opondo-se ao de maioria, que somente se constrói assim por contraste. Para ela, na mesma lógica, o entendimento de “anormalidade” implica a referência ao “valor norma”, que só adquire validade quando “o normal exige o seu contrário, o anormal”. Deste modo, “todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído” (WOODWARD, 2012, p. 19).

Na atualidade, com a diversidade cada vez maior dos sistemas representacionais e de significação cultural, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2004, p. 13). Hall (2004, p. 74) escreve que, “à medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural”. Como resultado desses “fluxos culturais” e consumismo globalizado há o surgimento de “identidades partilhadas”. E com a articulação entre o local e o global ocorre, por um lado, uma “fascinação com a diferença” e, por outro, podem surgir processos discriminatórios, de fechamento e, até mesmo, fundamentalismos. O que resulta neste movimento de encontros e tensões sociais é, de fato, um efeito “pluralizador” de identidades.

Ao discutir sobre os processos fluidos de identificação em sua abordagem sobre as “qualidades líquidas” da contemporaneidade, Bauman (2001, p. 14) alerta que os pontos estáveis, que funcionavam como padrões, códigos e regras, que os sujeitos podiam se conformar e que davam orientação, cada vez estão mais ausentes. “Hoje, os padrões e configurações não são mais ‘dados’, e menos ainda ‘auto-evidentes’; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes”. O autor escreve que, estamos passando de uma “era de ‘grupos de referência’ predeterminados a uma outra de ‘comparação universal’, em que o destino dos trabalhos de autoconstrução individual está endêmica e incuravelmente subdeterminado, não está dado de antemão, e tende a sofrer numerosas e profundas mudanças” (BAUMAN, 2001, p. 14).

Neste panorama em mudança constante, a noção de uma identidade unificada e estável fragmenta-se em várias identidades, muitas vezes contraditórias.

Este processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2004, p. 12)

Woodward (2012, p. 33) escreve que “as identidades são diversas e cambiantes” e damos nosso sentido próprio e assumimos nossas posições de acordo com os contextos sociais e os sistemas simbólicos em que vivemos. Para a autora, “a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade” (WOODWARD, 2012, p. 19). Assim, a complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, “mas essas diferentes identidades podem estar em conflito” (WOODWARD, 2012, p. 32). Outros tipos de conflito também surgem das tensões entre as expectativas e as normas sociais e com isso “identidades diferentes podem ser construídas como ‘estranhas’ ou ‘desviantes’” (WOODWARD, 2012, p. 33).

Para Haesbaert e Porto-Gonçalves (2006, p. 89), “não há cultura sem mescla de identidades; toda cultura brota do intercâmbio e da mescla entre distintas identidades e valores culturais previamente dominantes em outras culturas”. Para ele, essa noção de um ‘hibridismo cultural’ não é uma marca do mundo pós-moderno, ao contrário, é um processo antigo e propriedade inerente a todo processo cultural. Porém, eles reforçam que na atualidade, com o estreitamento das relações espaço/tempo, os processos globalizantes e o avanço tecnológico este processo de hibridismo cultural se acirra. Formam-se zonas fronteiriças das culturas, áreas movediças, flutuantes e, por isto, se caracterizam também como zonas de conflito. A fronteira “mais do que uma ‘linha de fratura’, ela pode ser vista como um espaço ‘transterritorial’ de entrecruzamento cultural entre múltiplas identidades” (HAESBAERT; PORTO-GONÇALVES, 2006, p. 89).

Numa outra perspectiva, Ianni (1996) discute o processo de intercâmbio representacional entre as diferentes culturas. Sua reflexão é apoiada no termo

“transculturização”⁵³, nos reflexos das trocas culturais sobre as conformações/afirmações identitárias e coletivas, nos nacionalismos e nos localismos e sua amplitude de nível mundial. Sob esta ótica a percepção do mundo se dá à partir do movimento contínuo de interação das alteridades em sua pluralidade, valorizando o sentido complexo e múltiplo dos processos socioculturais.

A transculturização pode ser o resultado da conquista e dominação, mas também da interdependência e acomodação, sempre compreendendo tensões, mutilações e transfigurações. Tantas são as formas e possibilidades de intercâmbio sociocultural, que são muitas as suas denominações: difusão, assimilação, aculturação, hibridação, sincretismo, mestiçagem e outras, nas quais se buscam peculiaridades e mediações relativas ao que domina e subordina, impõe e submete, mutila e protesta, recria e transforma. (IANNI, 1996, p. 153)

Para aprofundar a reflexão em direção à transculturização, o sociólogo defende que a história das culturas e civilizações é fruto deste processo transcultural e que podemos, a partir daí, iluminar “tudo o que parece nacional” e ao mesmo tempo compreender melhor “os contornos e os movimentos do muito que tudo isso parece também mundial” (IANNI, 1996, p. 142). Por um lado, os processos transculturais acontecem a nível mundial e são crivados por um complexo de enigmas e contrapontos e, por outro, em escala mais individualizada são também responsáveis pelo desenvolvimento das identidades e alteridades, que constroem-se em suas corporeidades como espaços de transversalidade da cultura. Estes aspectos é que configuram uma polifonia do mundo.

Não se trata de pensar que a globalização provocada pelo capitalismo anula as diversidades, as singularidades e as excentricidades, escreve Ianni (1996, p. 142). Ao contrário, provoca-se tensões e transfigurações e, com isto, estas se fortalecem e se desenvolvem. Neste processo, identidades de indivíduos, coletividades, nacionalidades, etnias e outras se reafirmam, ressurgindo, muitas vezes, marcadamente críticas remetendo às tradições, localismos e fundamentalismos.

Uma transculturização contínua, reiterada e permanente é o que ocorre fundamentalmente pelo mundo. A transculturização é uma troca, há uma transição entre as culturas contribuintes, ambas são ativas e cooperam para o surgimento de uma nova realidade. Há sempre mudança e transfiguração, “nada permanece original, intocável, primordial. Tudo

⁵³ “Toda transculturização é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um ‘tomar e dar’... É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo do qual resulta uma nova realidade, composta e complexa. Um realidade que não é uma aglomeração mecânica de características, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente” (IANNI, 1996, p. 153, grifo do autor).

se modifica, afina e desafina, na travessia” (IANNI, 1996, p. 154). O resultado do encontro entre culturas é plural, pois as configurações socioculturais também são distintas. Naturalmente, quando entram em intercâmbio produzem outras pluralidades.

A cultura dos indivíduos não está dissociada da cultura de um grupo, assim como, a cultura de um grupo está inserida em uma cultura de toda uma sociedade. O desenvolvimento dos indivíduos depende da interação com o seu entorno (pessoas, obras, ficções, história...). Entre diferenças e semelhanças, a tensão existente faz com que indivíduos e sociedade caminhem para a complexidade, valores novos surgem à medida que também se elaboram outros modos de expressão, pensamento e sensibilidade. Alguns valores podem assim desaparecer ou se transformar. Essa passagem para a “complexidade social” poderia ser uma das causas de um esmaecimento/transformação da força de conflito representacional no domínio das manifestações do grotesco.

IANNI (1996, p. 158) escreve que, no século XX, com o capitalismo e as tecnologias de comunicação avançando, a transculturação “leva consigo a gênese de uma cultura mundial”. E mesmo com amplitude mundial não oferece prejuízo para as afirmações do local, tribal, nacional e regional. “As culturas nacionais são dinâmicas e é o seu contínuo crescimento criativo que promove a emergência e o crescimento de uma possível cultura mundial supranacional” (IANNI, 1996, p. 158). Para o autor, a criação de uma cultura mundial não acarreta a eliminação da diversidade cultural. Somos levados a considerar um ideal de cultura mundial apenas por concebê-la como um objetivo lógico, porém, esta configuração da cultura nesta proporção se trata de algo que não podemos imaginar as consequências e mesmo considerar que seja um projeto de fato realizável.

Entretanto, é inegável que a globalização é determinante nos processos de trocas culturais. Vivemos no mundo atual a “diluição” das fronteiras espaciais e temporais, em que o espaço é “desenraizado”, o tempo é acelerado, a capacidade de deslocamento pelo globo é facilitada e os acessos as informações são ilimitados. Processos transculturais marcam os modos de intercâmbio das sociedades contemporâneas. Encontros de culturas, corpos e etnias que se hibridizam e definem novos parâmetros para compreensão do sujeito contemporâneo, sujeitos híbridos, multiculturais e polifônicos.

A mudança de paradigmas e referenciais estéticos, éticos e morais na contemporaneidade amplia a sua abrangência para infinitas possibilidades de manifestações e expressões. A diversidade, a mobilidade e a fluidez são as palavras dessa “nova ordem” social, ou melhor, desses recentes “processos de ordenação” da sociedade. Esses termos são melhor empregados por também caracterizar algo que está em curso e em transformação

constante. É relevante tentar compreender como todas essas transformações são “incorporadas” nos atores sociais do século XXI. Os corpos são atravessados por culturas globais, que passam a se constituir física e representacionalmente sob novas configurações. Também as tecnologias atuam no corpo e modificam sua forma e funcionalidade, gerando corpos que questionam suas fronteiras simbólicas e orgânicas.

Se a cultura se reflete no corpo e produz sempre “novas/outras/diferentes corporeidades”, potencializam-se esses efeitos com a cultura globalizada e o processo de transculturação do mundo contemporâneo. Assim como com a hibridação cultural, configura-se um corpo também híbrido, um “corpo-transcultural”, onde são atravessadas múltiplas representações, num processo em rede, em que já não podemos mais delimitar fronteiras culturais precisas. As supostas nacionalidades, regionalidades e identificações momentaneamente vislumbradas são processos representacionais em devir, absorvendo infinitas informações e compondo “transcorporeidades”, redes representacionais que abrangem espaços e tempos mais globalizados. Os meios de comunicação de massa e a indústria cultural vêm a reforçar e evidenciar este trânsito. E, como sugere Ianni (1996, p. 154), a constituição destes espaços e tempos de “trans-cultura” (e o corpo é um deles) sempre podem compreender “tensões, mutilações e transfigurações”, portanto, próprios ao surgimento dos fenômenos grotescos.

O corpo é um espaço demarcado enquanto fisicalidade. Entretanto ao questionar sua “estaticidade identitária” e admitir o “enfraquecimento” de suas fronteiras, ele adquire uma complexidade que extrapola seus próprios limites físicos e passa a ser entendido como *locus* de atravessamentos representacionais. Assim, a noção de corpo abre-se para o entrecruzamento de múltiplas representações ou identificações, o espaço representacional/cultural desse corpo “explode” em corporeidades múltiplas e em transformação constante. Este é o ponto que interessa, pois tratamos de refletir sobre o corpo-grotesco também em devir na cena da dança contemporânea. O objetivo é trazer para reflexão e discussão as possibilidades múltiplas que acompanham as estéticas e corporeidades ambivalentes e subversivas, que vêm acompanhadas do potencial de desestabilizar e “colocar em risco” os processos ordenadores/normativos, tanto os artísticos na dança, como também os sociais. Becker (2008, p. 14) escreve que muitos problemas podem ser observados no campo da sociologia e da arte quanto à questão do desvio e sugere que o campo “ainda está vivo e é capaz de gerar ideias interessantes a serem pesquisadas”. Assim como, para o campo artístico, em que “o rótulo não prejudica a pessoa ou a obra a que é aplicado, como acontece em geral com rótulos de desvio. Em vez disso, acrescenta valor” (BECKER, 2008, p. 14). Se

pensarmos no caso do grotesco, que causa esse tipo de efeito desviante, adotado como dispositivo cênico ganha “licença poética”, pode adquirir um caráter positivo e de transmutação, uma maneira de refletir sobre as corporeidades, os modos de fazer a cena e o viver em sociedade.

1.2.2 O corpo desviante

Nos modos de organização social, a partir de um esforço classificatório, o referente “identidade” origina normas para identificar a diferença e o “outro”. Enquanto duplo da “normalidade” e da normatividade social, está o “desviante” ou o “anormal”, que surge através de mecanismos ordenadores e classificatórios da ordem simbólica e de dispositivos disciplinares desenvolvidos na cultura. Morais (2009, p. 65) comenta que as estratégias simbólicas modernas de representação da alteridade, através de dispositivos de controle e de inclusão, pretendem domesticar um território que escapa às regras e que importa sempre preservar, o “desviante”. Pois, “a modernidade é particularmente marcada pela procura no Outro da estranheza e da diferença, assim entendido não como Outro, mas como condição de afirmação do Eu - e da sua normalidade” (MORAIS, 2009, p. 65).

Giddens (2016, p. 281) define “desvio” como uma “não conformidade a um determinado conjunto de normas que são aceitas por um número significativo de pessoas em uma comunidade ou sociedade”. O termo é muito empregado em estudos da criminologia, mas o conceito é amplo e pode ser aplicado além da área criminal. A noção do conceito se associa ao comportamento “ruim” num dado contexto em que ocorre na sociedade. Ele nos obriga a considerar uma variedade de papéis dos atores sociais e repensar os comportamentos dentro de “padrões de ‘normalidade’”. Remetendo à Durkheim, Giddens (2016, p. 282) explica que o crime e o desvio são “fatos sociais”. O desvio pode ser uma força inovadora na sociedade, que introduz novas ideias e novos desafios podendo promover mudanças socioculturais. Por outro lado, os desvios ajudam a esclarecer as normas e as regras de organização social, pois estabelecem os referenciais das fronteiras entre o “comportamento bom” e o “comportamento ruim”, o que resulta em reações de coletividade e de solidariedade do grupo. Mas, se os níveis de desvio passam a ser altos e intoleráveis, a sociedade se organiza com forças de lei e ordem social que intervém para o seu funcionamento harmonioso.

Hall (2016, p. 191) trabalha com o conceito de estereotipagem, como uma prática social de produção de sentidos, para explicar os comportamentos desviantes. A “tipificação” é um processo essencial para a produção de sentido no qual a imagem que construímos das coisas e das pessoas é construída com informações acumuladas e posicionadas em diferentes ordenações de “tipos”. Já os “estereótipos”, “*se apossam das poucas características*” sobre uma pessoa, “*tudo sobre ela é reduzido a esses traços que são depois, exagerados e simplificados. [...] a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença*” (HALL, 2016, p. 191, grifos do autor). Assim, a estereotipagem separa o “normal” e aceitável do considerado “anormal” e inaceitável. Ela se delimita e se fixa simbolicamente e exclui tudo o que não pertence a este universo, é uma prática de fechamento e exclusão.

A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “Outro”, entre “pessoas de dentro” (*insiders*) e “forasteiros” (*outsiders*), entre nós e eles. (HALL, 2016, p. 192)

As regras sociais definem as situações e os tipos de comportamentos apropriados, especificam algumas ações como corretas e proíbem outras como erradas. Todos os grupos sociais são fazedores de regras e procuram impô-las em circunstâncias específicas. Uma pessoa que tenha infringido a regra imposta pode ser vista como “um tipo especial”, não é esperado mais que ela viva em acordo com o grupo e com as regras estipuladas por ele. Para Becker (2008, p. 15), “essa pessoa é encarada como um *outsider*”. Em essência, o *outsider* é o “marginal”, o “desviante”, alguém que se afasta ou está do lado de fora das margens de um limite ou fronteira social.

Para Becker (2008, p. 17), o termo *outsider* é bastante ambíguo, tanto para a situação de transgressão quanto para a de imposição das regras, pois “diferentes grupos consideram diferentes coisas desviantes”. A definição de desvio é explicada em diferentes concepções adotadas no campo sociológico. A mais simples é, em essência, estatística, conclui Becker (2008, p. 18). O que é desviante “*varia em excesso*” com relação à média, ou qualquer coisa que difere do que “*é tido como mais comum*”. O autor julga esta concepção bastante “*simplória*” para explicar o estudo científico do desvio dos *outsiders*. Embora, para nosso estudo, independente da questão estatística, a ideia do “desvio em excesso” agrada, pois está relacionada à teratologia ou à deformação, carrega a noção de um esgarçamento da forma violando regras de proporção de um modelo. Mas, certamente também não é suficiente para bem explicar a natureza do desvio grotesco ou do corpo-grotesco. Perguntamos: em termos

quantitativos e estatísticos, seria possível estabelecer um critério para dizer o que é a “média”, para então poder explicar um desvio? Ou, quando é que o “excesso”, e especificamente o “excesso do corpo”, se torna um desvio a ponto de o considerarmos grotesco ou monstruoso? É provável que a resposta nunca seja totalmente satisfatória, pois estamos trabalhando nos dois casos com categorias representacionais que operam, frequentemente, com alto grau de percepção subjetiva, por isso são extremamente fluidas e de pouca precisão. E ainda, a variabilidade deve ser considerada em relação ao contexto ou a amplitude do recorte social em que se passa tal análise. Quanto maior o campo de análise e mais sofisticadas as relações sociais, mais complexo se torna o espectro representacional a ser abordado.

Uma segunda concepção dada por Becker (2008, p. 18) identifica o desvio como algo patológico. O desviante, neste caso, seria descrito por uma análise médica, em oposição à um corpo saudável. Mas também essa definição é pouco precisa, pois a noção de saudável é bastante variável e, se ainda associada a distintas referências históricas ou geográficas pode ser bastante ambígua. Há também outras relações do desvio como produtos de doenças mentais e que se traduzem por “comportamentos desviantes”. Este ponto é relevante para pensar a história e os processos de construção identitária que compreendem as problemáticas sobre gênero e sexualidade na sociedade. Giddens (2016, p. 204) relata que Foucault, em seus estudos sobre a História da sexualidade, diz que o conceito de homossexual ainda não existia no século XVIII e o comportamento era tido como uma aberração. O termo “homossexualismo” passou a ser utilizado no discurso médico a partir de 1860, onde era mencionado como perversão ou doença psiquiátrica. Ainda não estão tão distantes os tempos em que se consideravam os desviantes, homossexuais e outros “pervertidos sexuais”, como patologia médica ou criminosa.

Há também a concepção funcional do desvio social. Podem ser discriminados traços de uma sociedade que promovem sua estabilidade e bom funcionamento, por isso, são “funcionais”, e há outros traços que rompem a estabilidade social, são elementos “disfuncionais”. Na prática também é difícil estabelecer as diferenças precisas da funcionalidade ou da disfuncionalidade em uma configuração social. Alguns processos sociais podem ser rotulados de desviantes por conter “sintomas” de desorganização e de disfuncionalidade. Becker (2008, p. 20) fala que o problema se coloca em observar qual o objetivo que move um grupo social e o que o impede ou favorece atingi-lo. Ele sugere que estas variações são normalmente relacionadas a objetivos e resoluções de caráter político e organizacional. Talvez ele não esteja levando em conta o outro lado da moeda, o papel do

outsider, que também pode ser analisado como um comportamento político, embora “desviante” – e, por isto mesmo político - dentro de uma sociedade.

A quarta concepção sociológica considerada por Becker (2008, p. 20) identifica o desvio como uma “falha em obedecer as regras do grupo”, o desviante viola as regras de um grupo impostas a seus membros. Em uma sociedade existem muitos grupos com seus conjuntos próprios de regras, e as pessoas pertencem a distintos grupos ao mesmo tempo. E há uma certa relatividade na compreensão dessas regras. É possível estar infringindo leis de um grupo somente por se adequar às regras de outro. Isto poderia ser considerado um desvio? Sob que ponto de vista e quais regras sociais? Portanto, as situações na prática são sempre ambíguas e merecem uma atenção mais aprofundada sobre as rotulações dos comportamentos, para após, pensá-los como desviantes.

A proposta de Becker (2008, p. 21) para a análise dos desviantes é que se mude o foco de atenção, que se passe a observar o “motivo do desvio”, quem e porque é o desviante, assim poderia mais facilmente explicar suas “infrações” num dado contexto social. O desvio é criado pela sociedade, explica o autor, as suas causas não estão na situação social do desviante ou em “fatores sociais” que incitam cometê-lo.

Grupos sociais criam o desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas a consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um “infrator”. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal. (BECKER, 2008, p. 22, grifo do autor)

Assim, um ato qualquer será tido ou não como desviante dependendo da reação das pessoas, o desvio está na visão dos outros. Para Becker (2008, p. 24), o fato de haver uma “infração” das regras sociais não determina o desvio, mas sim o fato de que “a resposta das outras pessoas deve ser vista como problemática” a respeito dele, o que pode ser bastante variável. No entanto, um mesmo comportamento pode ou não ser uma infração de regras dependendo do momento e lugar em que foi feito, e varia se cometido por uma pessoa ou outra. Em essência, “o desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aqueles que reagem a ele” (BECKER, 2008, p. 27). Por exemplo, as ideias que construímos de sujeira expressam sistemas simbólicos e, é relativo o que é considerado poluição em distintos lugares, ou partes do mundo. Douglas (2014, p. 14) desenvolve seus estudos sobre essas ordens simbólicas de pureza e impureza. A sujeira para ela, “é essencialmente, uma desordem” e, portanto, um traço de impureza e

poluição. Gestos de reordenação do ambiente e do corpo são comportamentos de higiene e podem ser considerados positivos. Impureza ou poluição podem se caracterizar na ação de se deparar com objetos ou partes do corpo empregados em lugares ou de maneiras inesperadas ou “transgressoras da ordem”, o que pode provocar reações distintas. O primeiro impulso de impor a ordem como reação à sujeira e à impureza podem ter continuidade com outras reações mais complexas como o sensação de ambiguidade ou a anormalidade, podendo ainda serem remetidas à anomalia. Este ponto interessa à nossa pesquisa, pois tratamos de compreender como se organizam os dispositivos cênicos “carnavalizantes do corpo” (como veremos no segundo capítulo), que colocam o corpo em situações de transgressão da ordem, simbólica ou orgânica, deslocando suas representações, seja pela alteração da conformação da própria organização do esquema corporal e suas partes em efeitos teratológicos, ou a utilização de dejetos e refugos corporais, remetendo a efeitos escatológicos.

Um ponto importante a ser tratado na questão do desvio para compreendermos a posição do sujeito desviante ou o comportamento desviante são as relações de poder que se estabelecem nas construções das regras de funcionamento social. Ao contrário do discurso até agora empregado, em que o desviante é taxado como tal em função de regras preestabelecidas, Becker (2008, p. 27) sugere que devemos inverter o ponto de vista de análise, uma vez que, para ele, os próprios rotulados como desviantes podem ser os mesmos que promoveram a definição da regra em que se encaixam. E isto, a nosso ver, quer dizer também que tal comportamento desviante pode ser considerado de caráter político e/ou uma provocação social. Os artistas “excluídos”, por exemplo, funcionam muito neste sentido. Sem contar que no próprio tratamento artístico das obras de arte, muitos dispositivos são utilizados para ressaltar comportamentos e estéticas desviantes como um modo de atuar criticamente sobre as convenções sociais. As artes cênicas e, sobretudo a performance, que atuam em espaços de interação direta com os corpos dos espectadores são bastante eficazes quando utilizam esses dispositivos provocativos. Como acontece com o trabalho mais recente do coreógrafo André Masseno, *O confete da Índia* (2012), em que o comportamento desviante atua politicamente promovendo forças de resistência contra estruturas sociais e artísticas dominadoras.

Mas, as relações de poder estabelecidas socialmente são bastante complexas e podem gerar variadas formas de organização. Foucault (2010, p. 11), por exemplo, problematiza ainda mais a relação dos poderes desviantes quando associa ao grotesco. Ele não coloca o grotesco, que é uma categoria de desvio, na posição de subjugado ou de resistência, ao contrário, analisa-o como uma “soberania grotesca”, em que há uma “maximização dos

efeitos do poder a partir da desqualificação de quem os produz”. Para ele, “essa mecânica grotesca do poder, ou essa engrenagem do grotesco na mecânica do poder, é antiquíssima nas estruturas, no funcionamento político das nossas sociedades” (FOUCAULT, 2010, p. 12). Pela desqualificação, o grotesco faz parte dos procedimentos essenciais à uma soberania arbitrária, não por acidente ou uma falha, ele faz parte como uma engrenagem inerente à estes mecanismos de poder. Nesta engrenagem, o grotesco desqualifica “quase teatralmente”, adicionando à figura ou personagem que está na posição de detentor dos poderes, características infames, grotescas e ridículas, e potencializa suas forças, não para exatamente governar, ele autoriza posturas para a dominação.

Num contexto como este, a relação entre poder e comportamento desviante se torna mais complexa. Mostrar explicitamente o poder como ridículo, grotesco ou abjeto não limita seus efeitos. Ao contrário, através de um disfarce de bufão é permitido abusos e atrocidades, podendo funcionar com todo um rigor e racionalidade extrema e violenta, mesmo quando se encontra nas mãos de uma pessoa desqualificada. Temos exemplos variados através da história desses estereótipos autoritários que promoveram grandes danos à humanidade. Foucault (2010, p. 12) reforça que neste espectro entre a “soberania infame” e a “autoridade ridícula”, apresentam-se todas as possibilidades do que poderíamos designar como uma “indignidade do poder”.

Hall (2016, p. 193) reforça que, muitas vezes, relacionamos a ideia de poder à coerção ou restrição física ou então à exploração econômica, mas o poder deve ser entendido também em termos simbólicos e culturais mais amplos, “ele inclui o exercício do *poder simbólico* através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica” (grifo do autor).

Becker (2008, p. 28) ressalta que para o estudo do rótulo do comportamento desviante é muito importante levar em conta as diferentes perspectivas e visões dos envolvidos, ou seja, nem sempre o desviante concorda com as normas impostas das quais originam a atribuição de sua “condenação”. Para Becker (2008, p. 29), as regras sempre são impostas de umas pessoas ou grupos aos outros, “aplicando-as mais ou menos contra a vontade e sem consentimento desses outros”. A imposição das regras sociais ocorre por um lado, com a intenção de ordenação das pessoas que sozinhas não são capazes de fazê-lo, e pode ser explicada pela falta de confiança no outro. O desviante, neste caso, seria o “incapaz”, o “insensato”, o “irresponsável”, que acumula todos os prefixos negativos nas virtudes socialmente disseminadas e, por isso, teriam dificuldades de adequação. Por outro lado, as regras podem ser estabelecidas com a intenção de dominação e poder. Quem cria as regras é, supostamente,

mais capaz, as “diferenças na capacidade de fazer regras e aplicá-las a outras pessoas são essencialmente diferenciais de poder (seja legal ou extralegal)” (BECKER, 2008, p. 29). As distinções de classe, de idade, de gênero e de etnia são alguns exemplos de classificações sociais extremamente estratificadas quanto à hierarquia de poderes, tanto no nível interno de cada categoria quanto no nível mais amplo da sociedade. O fato é que, o cumprimento das regras sociais, sejam cerceadoras ou punitivas, recaem diretamente sobre o corpo do sujeito.

É certo que é uma propriedade do corpo trazer a marca da cultura, explica Gil (1980, p. 38). A cultura se orienta com a articulação de signos coletivos, dividindo o mundo em categorias, domínios e espaços e impregnando no corpo suas marcas. Mas, para ele, há uma “economia dos poderes” existente nesta composição indivíduo-sociedade, onde a cultura com seus signos coletivos impõe modelos de comportamentos aos seus membros, assim como também permaneçam “espaços implícitos” onde os sujeitos podem desenvolver a criatividade e a expressão própria. O corpo, ao desempenhar esse papel de suporte dos códigos sociais, diante de “qualquer desregramento deste equilíbrio econômico se traduzirá ou por uma hipertrofia do signo, ou do corpo” (GIL, 1980, p. 39). O que nos leva a pensar sobre as transformações “impostas ao corpo” pela instauração de certos “regimes de signos e de poderes” encontrados nas organizações sociais, e até que ponto o desregramento do signo aponta para um corpo desviante, anormal.

Gil (1980, p. 68) ressalta ainda que, “aquele que detém a potência dos corpos, no campo social, detém todo o poder. Basta fazer funcionar os corpos sob um outro regime de signos, para monopolizar o poder”. Esta fala nos lembra Foucault (2009, p. 133), com as disciplinas de docilização do corpo que têm por objetivo não somente em aumentar suas habilidades ou sua sujeição, mas a formação de um mecanismo que torne o corpo mais útil e obediente através de uma “política de coerção”, em “uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos”.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina assim fabrica corpos dóceis. (FOUCAULT, 2009, p. 133)

É importante reconhecer que as regras de rotulação do desviante não são amplamente aceitas em uma sociedade, ao contrário constituem objeto de conflito e divergência constante,

seja em âmbitos particulares e informais da vida cotidiana como em ambiente políticos, organizados e mais complexos.

As sociedades modernas são complexas, as regras nem sempre são aceitas de maneira uniforme e se diferem muito em como devem ser aplicadas em contextos específicos pois são construídas em ambiente diferenciados de classe, de etnia e de culturas. E, os diferentes grupos não partilham necessariamente as mesmas regras. Becker (2008, p. 27) explica que “à medida que as regras de vários grupos se entrecrocaram e contradizem, haverá desacordo quanto ao tipo de comportamento apropriado em qualquer situação”.

Becker (2008, p. 183) ressalta ainda que as pessoas “agem juntas”. Elas tentam adequar suas próprias ações às ações das outras pessoas, reajustam-se em função do que veem e do que esperam que façam. Todo esse ajustamento resulta numa “ação coletiva”. Neste sentido, o desvio, como qualquer outra atividade coletiva não pode ser visto como um objeto isolado, ele “tem lugar numa rede complexa de atos envolvendo outros, e assume parte dessa complexidade por causa da maneira como diferentes pessoas e grupos o definem” (BECKER, 2008, p. 189).

1.2.3 Gênero, impurezas e abjeções

A cultura serve de mediadora das experiências dos indivíduos e, de certo modo, padroniza os valores de uma comunidade. Ela estrutura, organiza, categoriza padrões, ordenando valores e ideias. Retomando as reflexões de Woodward (2012, p. 68), são essas estruturas classificatórias criadas dentro dos sistemas sociais e simbólicos é que dão “um certo sentido e uma “certa ordem à vida social” e produzem as distinções fundamentais que sistematizam os processos de significação da cultura. Douglas (2014, p. 15) explica que, para compreender a estrutura social, considera que as ideias que envolvem as noções de “separar, purificar, demarcar e punir transgressões, têm como sua função principal impor sistematização numa experiência inerentemente desordenada”; e que “é somente exagerando a diferença entre dentro e fora, acima e abaixo, fêmea e macho, com e contra, que um semblante de ordem é criado” (DOUGLAS, 2014, p. 15). Neste sentido, como comenta Hall (2016, p. 156), criar oposições binárias se constitui um modo eficiente de ordenar e organizar, e tem se mostrado crucial para toda classificação, “porque é preciso estabelecer uma diferença clara entre as coisas a fim de classificá-las”. No entanto, adotar essa “diferença oposicional e

binária” como modelo classificatório “único” podem originar práticas e sentimentos negativos, pois existem possibilidades outras e distintas que não se encaixam em nenhum dos dois extremos. Hall (2016, p. 157) confirma isso quando comenta que “o que realmente perturba a ordem cultural é o aparecimento de coisas na categoria errada ou quando elas não cabem nas classes existentes”. E, esta é uma problemática que o mundo contemporâneo tenta lidar, pois a tendência ao pensamento dualista resiste na história da humanidade, apesar das possibilidades de existência das coisas e sujeitos se mostrar sempre ampla e diversa.

Esta é também uma questão para este estudo quando pensamos o corpo em relação às regras sociais, e isto inclui refletir sobre as possibilidades de gênero, de estéticas e/ou de comportamentos diversos, ou seja, um vasto campo de expressão das corporeidades possíveis, tanto no cotidiano quanto nas artes. A seguir tentaremos pensar sobre essa zona fluida para a compreensão da alteridade quanto ao gênero e à sexualidade, assim como sobre as corporeidades e expressões identitárias associadas às margens e ao abjeto, que tendem a não se encaixar nas normas e categorizações sociais.

O conceito de gênero tem mudado consideravelmente nos últimos anos, sobretudo com o desenvolvimento dos estudos feministas e os estudos *queer*⁵⁴. Giddens (2016, p. 149) escreve que “gênero” é um conceito “altamente instável em permanente processo de mudança”. Para a sociologia, segundo o autor, o termo está relacionado às diferenças e expectativas sobre os comportamentos sociais, culturais e psicológicos considerados apropriados pelos componentes de uma determinada sociedade. No entanto, gênero se tornou uma construção social complexa pois é problematizado constantemente na relação com o binarismo biológico dos sexos. Assim, o conceito não está diretamente relacionado ao “sexo”, gênero não está dado, ele é “construído socialmente”, como veremos com a explicação de Judith Butler (2016), uma das teóricas mais reconhecidas no campo da discussão sobre os estudos de gênero e do *queer*.

⁵⁴ O termo *queer*, em sua origem inglesa, é “estranho”, “bizarro”, que está fora dos padrões da “normalidade”. Como adjetivo, ou adjetivo substantivado, adquiriu conotação negativa, tornou-se um insulto, uma maneira de dizer que uma pessoa, sua sexualidade ou sua identidade é desviante, fora da norma, portanto, “condenada”. Retomado com outro sentido pelo meio homossexual, a partir da metade do século XX nos Estados Unidos, passou a ser utilizado como uma auto-qualificação positiva, signo de reconhecimento e de agregação, ou mesmo de provocação, para uma comunidade cultural e politicamente consciente, que começava a aparecer na cena pública para reivindicar seus direitos. Com o alargamento das significações, o termo permitiu designar tudo o que escapa das normas sexuais, que a perturba ou remete questões. O *queer* se impõe assim, pouco a pouco, nas reflexões políticas, nos estudos feministas, pós-feministas e estudos de gênero. No campo das artes, o *queer* coloca em cena o corpo e o sexo não normativo, em relações embaraçosas de contaminação do poder e da linguagem. O *queer* permite à pesquisa em arte elaborar novos discursos, criando novas formas, outros discursos “fora da norma”, formas alternativas, outras plasticidades e teatralidades possíveis, criando instabilidade com a ousadia e com transformações constantes. (PLANA; SOUNAC, 2015, p. 7).

A compreensão de gênero para Butler (2016, p. 32), a partir de uma teoria sociológica, supõe um ponto de vista relacional ou contextual, “o que a pessoa ‘é’ – e a rigor, o que o gênero ‘é’ – refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada”. Sendo um fenômeno contextual e inconstante, o gênero é um lugar de convergência de relações culturais e históricas específicas. Butler (2016, p. 56) explica que o “efeito substantivo” atribuído ao gênero é “performativamente produzido” e imposto por práticas reguladoras que apontam para uma “coerência do gênero”. No entanto, “o gênero não é substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes” (BUTLER, 2016, p. 56). Assim, gênero é sempre um efeito e se mostra performativo como algo “constituente da identidade que supostamente é”.

Para Salih (2015, p. 21), Butler trata as identidades como não essencialistas, elas não são autoevidentes e nem fixas. Por sua vez, ela tem as identidades como construídas no interior da linguagem e do discurso, e que acompanha a preocupação de descrever “as condições de emergência do sujeito”. A crítica de Butler quanto à genealogia da categoria de sujeito, segundo Salih (2015, p. 22), está relacionada à sua noção de que “as identidades ‘genericadas’ e sexuadas são performativas”. A constituição do sujeito supõe assim, que sexo e gênero não são “causas”, e sim são “efeitos” de discursos e práticas.

O corpo, afirma Butler (2016, p. 30), “é em si mesmo uma construção”. Ao mesmo tempo, são também construções a quantidade indeterminada “de ‘corpos’ que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero”. Gênero se aplica às pessoas como uma “marca de diferença”, seja biológica, linguística e/ou cultural, “o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim, esse significado só existe *em relação* a outro significado oposto” (BUTLER, 2016, p. 31, grifo da autora). Vemos aqui a relação binária como um dado trabalhado pelo discurso social normativo. Todavia, mesmo se o gênero são significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não podemos afirmar que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira.

Giddens (2016, p. 150) escreve que essa distinção básica entre o sexo como algo biologicamente determinado e o gênero culturalmente aprendido é bastante contestada e, para alguns teóricos, a cultura sobrepõe-se a essa divisão. Ambos seriam “construções sociais”. Reforçando as reflexões de Judith Butler, Giddens (2016, p. 152) lembra que “o gênero é algo que se ‘executa’ – isto é, o gênero das pessoas não é uma coisa, algo inerente ao corpo, mas é como um contínuo desempenhar ou um trabalho em andamento”. O que quer dizer que, como uma categoria social, gênero é instável e pode mudar ou acomodar múltiplas variações. Sua compreensão ou definição muda rapidamente e depende “de como as pessoas o desempenham”. Giddens (2016, p. 150) completa que “não é apenas a identidade de gênero,

mas o próprio corpo humano que está sujeito às forças sociais que o influenciam e alteram”. As pessoas decidem por construir e reconstruir seus corpos da maneira como desejam e como o entendem, através de dietas, exercícios, próteses e adereços corporais, modos de vestir, cirurgias plásticas e até mesmo operações de mudança de sexo. Assim, “as identidades de gênero e as diferenças de sexo são inextricavelmente associadas dentro de cada corpo humano, e tornou-se quase impossível desvencilhar biologia de cultura” (GIDDENS, 2016, p. 150).

As diferenças sexuais são demarcações discursivas, no entanto, para Butler (2009, p. 15), não é a mesma coisa que dizer que os discursos causam a diferença sexual. « *La catégorie de ‘sexe’ est, dès le départ, normative ; elle est ce que Foucault a nommé un ‘idéal régulateur’* »⁵⁵ (BUTLER, 2009, p. 15). O sexo não somente funciona como uma norma, mas faz parte de uma prática reguladora que produz os corpos que reagem à ela. Neste sentido, como um “ideal regulador” impõe sua “materialização”, « *ce n’est pas un fait simple ou une condition statique du corps, mais un processus par lequel des normes régulatrices matérialisent le ‘sexe’ et réalisent cette matérialisation à travers la réitération forcée de ces normes* »⁵⁶ (BUTLER, 2009, p. 16). Este processo repetitivo assinala que a materialização não é nunca um “fato acabado”, os corpos não se conformam nunca inteiramente às normas impostas nessa materialização. Para Butler (2009, p. 16), são precisamente as “instabilidades” e as “possibilidades de rematerialização” abertas por esse processo « *qui signalent l’existence d’un domaine où la force de la loi régulatrice peut être retournée contre elle-même et faire naître des réarticulations mettant en question la force hégémonique de cette même loi régulatrice* »⁵⁷. O que Butler (2009, p. 16) insiste é que as normas reguladoras do sexo funcionam de forma “performativa” para constituir a materialidade dos corpos, do sexo dos corpos e, por fim, por materializar a diferença sexual como “consolidação de um imperativo heterossexual”.

O que constitui a “fixidez” dos corpos, seus contornos, seus movimentos são materialidades, mas essa materialidade será trabalhada por Butler (2009, p. 16) como

⁵⁵ “A categoria de “sexo” é, desde o início, normativa; é o que Foucault chamou de “ideal regulador.” (BUTLER, 2009, p. 15, tradução nossa).

⁵⁶ “Este não é um simples fato ou condição estática do corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e realiza esta materialização através da repetição forçada destas normas.” (BUTLER, 2009, p. 16, tradução nossa).

⁵⁷ “Que indicam a existência de uma área onde a força da lei reguladora pode voltar-se contra si mesma e dar origem a rearticulações questionando a força hegemônica desta mesma lei reguladora.” (BUTLER, 2009, p. 16, tradução nossa).

“efeitos” e “produtos do poder”. Não é mais possível, para ela, pensar a materialidade do corpo apartada dessa “norma reguladora” dos discursos sociais. Giddens (2016, p. 331) explica que a noção de poder é extremamente importante para os estudos sociológicos sobre gênero, e que a posição de Foucault é importante para esclarecer isso. Para Giddens (2016, p. 331), Foucault não enxerga o poder como algo que “as pessoas podem deter, atribuir ou tomar dos outros”, o poder consiste num produto das relações sociais e funciona por meio de discursos, onde estão contidas estruturas de compreensão do mundo e das coisas. O poder pode operar em todos os níveis de interação social e “está incutido em toda a sociedade, lubrificando as engrenagens de nossas interações, como um tipo de ‘microfísica’ do poder” (GIDDENS, 2016, p. 332).

O que é relevante refletir é que, nesse “jogo” de poder e de reformulação da materialidade do corpo, estão ligadas questões de “identificação sexual” que, de acordo com certas discursividades reguladoras e que estão ligadas a um “imperativo heterossexual”, como explica Butler (2009, p. 17), somente algumas possibilidades de “identificações aceitas” são oferecidas, em detrimento de outras, que devem ser/são excluídas ou não reconhecidas. Ela esclarece que, « *cette matrice exclusive par laquelle les sujets sont formées requiert ainsi la production simultanée d’un domaine d’êtres abjects, d’êtres qui ne sont pas encore ‘sujets’ et qui forment le dehors constitutif du domaine du sujet* »⁵⁸ (BUTLER, 2009, p. 17). Deste modo, o que está de fora da margem, o excluído ou o desviante da normatividade desse imperativo heterossexual, pode ser reconhecido como um “não-sujeito” e por isso um ser abjeto. Para Butler (2009, p. 17),

*L’abject désigne ici précisément ces zones « invivables », « inhabitables », de la vie sociale, qui sont néanmoins densément peuplées par ceux qui ne jouissent pas du statut de sujet, mais dont l’existence sous signe de l’ « invivable » est requise pour circonscrire le domaine du sujet. Cette zone d’inhabitabilité constitue la limite définissant le domaine du sujet ; elle constitue ce site d’identification redoutée contre quoi – et en vertu de quoi – le domaine du sujet circonscrit sa propre revendication d’autonomie et de vie.*⁵⁹

⁵⁸ “Essa matriz exclusiva pela qual os sujeitos são formados requer assim a produção simultânea de um campo de seres abjetos, de seres que não são mais ‘sujeitos’ e que formam o constitutivo exterior da esfera de sujeito.” (BUTLER, 2009, p. 17, tradução nossa).

⁵⁹ “O abjeto refere-se aqui precisamente a essas zonas “impraticáveis”, “inabitáveis” da vida social, que são, no entanto, densamente povoadas por aqueles que não gozam do estatuto do sujeito, mas cuja existência como um sinal do “impraticável” é necessário para isolar a esfera do sujeito. Esta área inabitável constitui a fronteira que define a esfera do sujeito; ela constitui este lugar de identificação temida contra o quê – e em virtude de quê – a esfera do sujeito circunscreve a sua própria reivindicação de autonomia e de vida.” (BUTLER, 2009, p. 17, tradução nossa).

Assim, para a autora, a constituição do sujeito ocorre através da força de exclusão e de uma abjeção, que produz um “exterior constitutivo de sujeito como abjeto”, assim como, um sujeito com um “interior rejeitado e desfeito” (BUTLER, 2009, p. 17).

O conceito de abjeto permite refletir sobre a constituição da identidade e a relação com a alteridade. Para Moraes (2009, p. 58), a abjeção é “indissociável de uma dimensão escatológica associada às delimitações particulares da subjetividade em relação ao corpo”. A perturbação provocada pelas secreções e excreções corporais, categorias associadas ao abjeto, representam um “colapso da distinção dentro/fora que delimita o corpo”, uma ambiguidade se constrói com a simultaneidade de compreensão de que “o que está dentro” e “o que está fora” do corpo é, ao mesmo tempo, parte integrante dele. Moraes (2009, p. 61) lembra que a abjeção é biologicamente manifestada através do vômito ou a náusea. Entretanto é o reconhecimento biológico, a reação a tudo que deve ser expelido e expulso, que ajuda o “Eu a constituir-se”, que o “Eu tome forma e possa situar-se”. A abjeção assim, relativa aos dados fisiológicos do corpo, carrega o sentido de ser “próprio” dele, expressa pois, simultaneamente uma noção de pertença, “logo, de identidade”.

Para Moraes (2009, p. 61), o “abjetar” é construir identidade e alteridade através de uma quebra de significado que tem como causa a “indistinção entre sujeito e objeto, sujeito e Outro”. Isso ocorre na medida em que fronteiras são traçadas “entre dentro e fora, permitindo o posicionamento de si próprio em relação ao que o distingue dos outros. É o caráter subversivo do abjeto que permite entender como processo fundador da identidade a abjeção” (MORAIS, 2009, p. 61). Segundo a autora, é por via da abjeção que se reconhece a identidade, “que o Eu se afirma como tal e que o Outro se constitui como negativo que permite o posicionamento da identidade: ser abjeto é perturbar a identidade, abjetar é constituí-la” (MORAIS, 2009, p. 61). Assim, é no confronto com o “Outro” que o “Eu” se constitui, através de contrastes e diferenciação.

A ligação entre corpo e identidade para Moraes (2009, p. 84), vai além de uma ligação genérica. Sua afirmação como “território privilegiado” do sujeito tem relação com uma demarcação de limites, que encontra na abjeção a “natureza própria das fronteiras corporais”. A permeabilidade dos limites do corpo, a pele e os orifícios, que através deles saem e entram elementos, somente faz constatar uma vulnerabilidade e uma fragilidade desses limites, “permanentemente à mercê da instabilidade das distinções dentro/fora, sujeito/objeto, interior/exterior” (MORAIS, 2009, p. 84). Para a autora,

A permeabilidade das fronteiras corporais é metáfora da contingência a que está sujeita a existência individual e, com ela, as relações intersubjectivas. É sempre de ambiguidade – e, por isso, de incerteza – que falamos quando falamos do contato com o outro [...]. As delimitações, apesar de imprescindíveis à afirmação identitária, são sempre moveidças, fluidas. Por isso a inquietação que o Outro representa é uma constante, por isso também a intersubjectividade vive rodeada de incerteza, apesar dos investimentos na manutenção de tudo o que sejam esquemas e expedientes securizantes. (MORAIS, 2009, p. 84)

Douglas (2014, p. 149) ressalta que “qualquer estrutura de ideias é vulnerável em suas margens” e todas as margens podem ser perigosas se “empurradas” de uma maneira ou de outra, de modo que altere “a forma da experiência fundamental”. Os orifícios do corpo, assim como suas “coberturas”, simbolizam especialmente pontos vulneráveis, o que sai deles ou está relacionado com eles “é material marginal da mais óbvia espécie”. Os limites do corpo são acentuados simbolicamente quando suas saídas são atravessadas e transpostas pelos refugos e/ou secreções corporais, como a saliva, o sangue, as fezes, as lágrimas, a urina, ou então, quando a própria pele e o suor, os cabelos e as unhas, como pertencentes às bordas, são colocados em foco.

Douglas (2014, p. 151) estabelece as margens do corpo e a noção de perigo como uma estrutura simbólica e comparativa, para analisar a ideia de “poluição social do corpo”. Ela explica que há quatro espécies de poluição social que devem ser diferenciadas: a primeira espécie é “o perigo pressionando os limites externos”; a segunda, “o perigo da transgressão que surge dos limites internos do sistema”; a terceira espécie, “o perigo nas margens das linhas” e, a quarta, “o perigo de contradição interna”. Neste estudo, também compreendemos o grotesco como uma “forma social de poluição” e, de modo ilustrativo, tentamos fazer uma analogia da classificação proposta pela autora, associando com as características que se apresentaram mais importantes para o reconhecimento da estética do grotesco no decorrer da pesquisa.

Seguindo a classificação das espécies de poluição social propostas por Douglas (2014, p. 151), associamos às características seguintes do grotesco: primeiramente, à poluição causada pelo perigo do “pressionamento dos limites externos” do corpo, podemos associar à *teratologia*, uma das principais características do grotesco, na qual há perigo decorrente da pressão que atua na forma do corpo para “contê-lo ou enformá-lo” em um modelo, correndo o “risco” de gerar a percepção de distorções ou deformidades (como exemplo seria um corpo que apresenta medida ou formas “desproporcionais” em comparação a um padrão estético em voga, ou considerado “normal”); a segunda espécie de “poluição pelo perigo do grotesco” podemos perceber com a “transgressão dos limites internos”, quando o interior do corpo e

seus humores transbordam por suas fronteiras, rompendo com a organização do sistema. Para nossa análise seria aqui associada a característica do grotesco *escatologia* (rompe-se com a ordenação do sistema por exemplo, quando fezes são expostas no mesmo ambiente em que se alimenta); à terceira forma de poluição está no perigo que se encontra “nas margens das linhas”, na qual podemos associar ao *comportamento desviante* decorrente do fenômeno grotesco, onde uma forma/função situada nas margens do corpo é subvertida, há uma inversão de polos, de valores e/ou funções (como exemplo temos a subversão da função fisiológica dos orifícios corporais, como alimentar-se dos excrementos); e, por último, a quarta espécie de poluição social do corpo proposta por Douglas, associamos ao perigo do corpo grotesco “a contradição interna”, a característica *hibridismo corporal*, em que o sistema de ordenação trava uma guerra consigo mesmo, com postulados estruturais que se contradizem (exemplificamos com um corpo híbrido biotecnológico, onde partes substitutas do corpo assumem a função do orgânico, ou então, um corpo que transita entre os polos binários normativos do masculino e feminino em uma zona de indefinição).

É importante lembrar que ao “perigo da poluição social” está associado o modo de percepção do outro. Portanto, a “situação de risco” não é do corpo em si, mas de como ele se apresenta ao social, do modo como é assimilado o seu transbordamento físico/simbólico pelas margens de sua corporeidade. Embora “real”, no caso da escatologia, pois as sensorialidades são afetadas por materialidades do refugio corporal à mostra, o transbordamento nas fronteiras trabalha mais no sentido simbólico do lado da percepção que propriamente com a fisicalidade na sua origem.

As ideias de poluição se relacionam com a vida social e carregam uma carga simbólica. Muitas vezes, algumas crenças de poluição são tidas como perigosas e podem expressar uma visão de ordenação social. Assim, como reforça Douglas (2014, p. 14), “não é difícil ver como as crenças em poluição podem ser usadas num diálogo reivindicatório e contra-reivindicatório de *status*”, sobretudo para expressar simetrias ou hierarquias relativas ao sexo. Os dois sexos podem servir como modelos de colaboração e de distinção de unidades sociais e o que serve para poluição do sexo serve também para a poluição corporal. Douglas (2014, p. 14) esclarece que, os “orifícios corporais, algumas vezes, parecem representar pontos de entrada ou saída para unidades sociais, ou a perfeição corporal pode simbolizar uma teocracia ideal”.

As ideias que construímos de impureza, poluição e sujeira expressam sistemas simbólicos, e é relativo o que é considerado poluição em distintos lugares, ou partes do mundo. Sujeira implica, como condição, a existência de “um conjunto de relações ordenadas e

uma contravenção desta ordem” (DOUGLAS, 2014, p. 49). A sujeira também não surge como um evento único e isolado, “onde há sujeira, há sistema”. Na medida em que a ordem sugere a rejeição de elementos inapropriados a este sistema, a sujeira se constitui um “subproduto” de uma classificação e ordenação sistemática das coisas. Isto nos encaminha para um campo mais simbólico de sistemas relacionados à noção de “pureza”. Assim, o nosso comportamento frente à poluição é uma reação de condenação à qualquer coisa, objeto ou ideia, capaz de confundir ou contradizer classificações ideais. O que percebemos à nossa frente se torna impuro.

As culturas não são rígidas e estagnadas, elas são sensíveis à mudança. À qualquer ideia de limpeza ou sujeira, supõe-se que o impulso, ao mesmo tempo que produz sua existência e procura pela sua ordenação, ele está também continuamente enriquecendo e modificando nossos modos de percepção. No entanto, Douglas (2014, p. 15) explica que as reações à sujeira ocorrem também com outras reações, como a ambiguidade ou a anormalidade.

A cultura e a sociedade são estruturadas em sistemas classificatórios e ordenações. Douglas (2014, p. 52) escreve que em um contexto de inarticulações desses sistemas, podemos nos deparar com uma “ambiguidade anômala”. A anomalia, segundo a autora, é um elemento não ajustado a um dado conjunto social, é uma “forma ambígua” e está sujeita a interpretações diferenciadas (DOUGLAS, 2014, p. 52). Para Douglas (2014, p. 54), “qualquer sistema dado de classificações deve dar origem a anomalias, e qualquer cultura dada deve confrontar os eventos que parecem desafiar seus pressupostos”. Assim, não podemos descartar o desafio diante das formas “poluidoras”, impuras, aberrantes e desviantes que o esquema cultural produz. Cada cultura, é certo, produz seus modos próprios de lidar com os eventos ambíguos e anômalos. De um modo negativo, podemos ignorar as anomalias, não percebê-las e, quando percebidas, podemos condená-las. Mas podemos, deliberadamente também confrontá-las, e optar por criar um novo padrão de realidade onde elas se adequem. A ambiguidade da anomalia também pode ser atenuada pela cultura quando a “naturalizamos”, com uma explicação plausível para a sua existência, um diagnóstico médico por exemplo. Por outro lado, pode ser reforçada, acentuando o lado negativo, tratando-a como uma abominação ou sendo classificada como perigosa.

No entanto, por mais que se atenua sua ambiguidade, a anomalia é tratada como impureza. E a impureza, para Douglas (2014, p. 55), é um assunto “inoportuno” e deve ser investigado através da “ordem”. Se o objetivo é manter um padrão, a “impureza ou sujeira é aquilo que não pode ser incluído”, reconhecer esse padrão é o primeiro passo para

compreender o sentido de poluição. “Uma pessoa que polui está sempre em erro. Desenvolveu alguma condição indevida ou, simplesmente, cruzou alguma linha que não deveria ter sido cruzada, e este desvio desencadeia perigo para alguém” (DOUGLAS, 2014, p. 139). O corpo e seu comportamento social se colocam como a base estrutural para compreendermos os seus limites, os perigos em suas margens e as transgressões que podem levar a considerá-lo como um corpo anômalo ou um corpo grotesco.

A ideia proposta por Butler (2009, p. 17) é de que certas “zonas de abjeção” na sociedade são portadoras de “ameaça”, são “zonas inabitáveis”, “áreas impraticáveis”, e que oferecem perigo à esfera de sujeito e à integridade identitária. Essa ameaça e perturbação, são consideradas por ela « *non comme une contestation permanente des normes sociales condamnée au pathétique de l'échec perpétuel, mais plutôt comme une ressource critique dans la lutte pour réarticuler les termes mêmes de la légitimité et de l'intelligibilité symboliques* »⁶⁰ (BUTLER, 2009, p. 18). A serviço de objetivos e discursos políticos, as “categorias identitárias” são mobilizadas, tendendo a cultivar “certas identificações”, explica Butler (2009, p. 18). Ela reforça que talvez seja possível que, precisamente através de práticas que sublinham, o que ela denomina como uma “desidentificação” com as normas reguladoras - as quais se materializa a diferença sexual - constitua-se o lugar em que podemos mobilizar as políticas críticas, como o feminismo e a política *queer*. Talvez este seja o lugar em que também o coreógrafo/intérprete deste estudo, André Masseno, atue em sua investigação na dança contemporânea, trabalhando com questionamentos identitários e estéticas *queer*. O que se afina com nossa proposta de pensar uma “legitimação” do uso da estética grotesca como dispositivo crítico no campo das artes e da dança, o que pode ajudar a refletir sobre as práticas artísticas, assim como, os processos simbólicos e de interação sociais.

⁶⁰ “Não como um desafio permanente das normas sociais condenadas ao patético do fracasso perpétuo, mas sim como um recurso crítico na luta para rearticular os termos da legitimidade e inteligibilidade simbólica.” (BUTLER, 2009, p. 18, tradução nossa).

2 A DANÇA CONTEMPORÂNEA

A multiplicidade de estímulos na criação e na formação do artista da dança contemporânea é também reflexo da tendência polifônica, multifacetada e híbrida da sociedade atual. Através da dança contemporânea podemos refletir sobre os processos culturais e sociais em transformação. A dança cênica de hoje pode apresentar um hibridismo pela mistura de linguagens, pelas múltiplas influências e a abertura incondicional para experimentar novos fazeres. Para Godard (2002, p. 11), ela é, por excelência, o campo propício para visualizar “o turbilhão em que as forças da evolução cultural se afrontam, produzindo, controlando ou censurando as novas atitudes de expressão de si e de impressão do outro”.

A dança contemporânea não é mais estritamente “coreográfica”, escreve Mons (2013, p. 137), ela não consiste somente na “tradução” de uma corporeidade urbana. *“La chorégraphie contemporaine constitue à la fois l’exacerbation du corps social, mais aussi son échappée, sa ligne de fuite. En ce sens elle est une expression paradoxale d’une esthétique ambiante qui se propage par ricochets, par écarts, par détours”*⁶¹. Ela é, antes de tudo, a repercussão de uma experiência estética do ator social inserido no modo de vida em sociedade, sempre numa relação de atualização com o desenvolvimento tecnológico e a “universalização” dos saberes e das culturas. E, sobretudo, é o fruto das comunhões, dos conflitos e do gerenciamento dos afetos com o outro. O sujeito que dança é parte do, e é o próprio “corpo social”, presentificado em experiências.

A diversidade e multiplicidade de informações tecnológicas, de técnicas e estéticas corporais convivendo simultaneamente no cenário da dança contemporânea produzem “desregramentos” da forma e do movimento, estabelecendo novos parâmetros de construção plástica do corpo. A subversão/deslocamento de padrões estéticos das tradicionais escolas de movimento revelam que a dança, para dar conta do mundo contemporâneo, também busca uma polimorfia e uma polissemia corporal. É relevante refletir sobre as consequências deste panorama nas buscas estéticas e nos recursos plásticos utilizados pelo/no corpo/movimento nas composições coreográficas.

⁶¹ “A coreografia contemporânea constitui ao mesmo tempo a exacerbação do corpo social, mas também o seu escape, a sua linha de fuga. Neste sentido é uma expressão paradoxal de uma estética ambiental que se propaga por repercussões, por desvios, por rodeios.” (MONS, 2013, p. 137, tradução nossa).

Neste capítulo, primeiramente tratamos de discutir uma perspectiva comunicacional do corpo e do movimento para a dança contemporânea. Desenvolvemos também a noção de um “corpo permeável”, para tentar pensar uma corporeidade que possa “dar conta” das tessituras múltiplas da dança contemporânea e do mundo atual. Ao mesmo tempo, refletimos sobre os processos de construção sígnica do corpo na relação com seu entorno, trabalhando com o conceito de contexto. Em seguida, tratamos de pensar a noção de um “corpo carnavalizado” na cena da dança contemporânea, refletindo sobre alguns dispositivos cênicos que podem conduzir a esse sentido carnavalizante e que evocam, ou trabalham de fato, com a estética do grotesco no ambiente da dança. Tomamos o “corpo” como referência, acionado a partir de aspectos que tratamos neste estudo, como o hibridismo, a teratologia e a escatologia.

2.1 Dança e comunicação

O que está para além da imagem dos movimentos do corpo que observamos na dança? Como se constrói o imaginário que atravessa os movimentos, uma vez que as obras coreográficas contemporâneas muitas vezes escapam da literalidade e “presentificam” experiências? O que ocorre quando se estabelece o encontro entre observador e obra/corpo do artista? Qual o sentido que apreendemos do movimento nesta relação? O movimento é por natureza incapturável, mas a dança trabalha no sentido de capturar sua invisibilidade. Neste viés, tratamos de pensar o movimento corporal, como um processo de tradução (ou “transdução”), tanto pelo corpo do artista como pelo do espectador, de modo a refletir sobre a presença no gesto dançado de um “potencial de comunicabilidade”, em que os movimentos primários do corpo já carregam significados específicos e comunicam (GREINER, 2010, p. 83). Consideramos para isso, que o corpo é um espaço de troca sensorial e simbólica com o entorno, os outros, as coisas e o lugar, e onde ocorrem enunciados. Partimos do princípio de que o movimento do artista performer da dança, possui uma carga semântica inerente em seu corpo/mover que procura constituir em cena uma estreita relação com o corpo do observador numa sintonia empática. Foi relevante assim, investigar alguns posicionamentos teóricos a respeito desse processo relacional e das corporeidades resultantes entre esses extremos – o corpo do observador/“experienciador” da obra de um lado e, de outro, o corpo/movimento presente no trabalho de dança.

A obra coreográfica, lembra Louppe (2012, p. 361), possui “um elemento determinante da própria definição da dança como arte: a atualização de uma experiência de corpo única, a materialização do tempo e do espaço em relação a uma percepção-testemunha, e a relação corpo a corpo estabelecida numa duração partilhada”. A obra enquanto “espetáculo”, assim, se completa no momento de encontro com o público num “acontecimento”, quando encontra o “olhar do outro”, e quando o intérprete se coloca nas condições de produzir esse encontro.

Mas, o “quê” estabelece a eficácia desta partilha e experiência de corpo, de tempo e de espaço?

Antes é necessário refletir um pouco sobre o movimento dançado e o que o caracteriza, de certo modo, como dotado de uma “qualidade especial como linguagem”. Gil (2004, p. 67) ao estudar a relação entre dança e linguagem estabelece como ponto deliberado que “seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido”, é impossível traduzir uma dança como nexos de discurso comparado à expressão da linguagem e do pensamento por palavras. O nexo de discurso da dança se organiza diferentemente da expressão da linguagem verbal e o seu sentido é o “próprio ato de dançar” (GIL, 2004, p. 68, grifo do autor). O corpo em si já é expressivo, e na dança é mais ainda.

Enquanto os movimentos funcionais e utilitários são precisos em sua significação, na dança os movimentos resultam em uma “saturação de sentido”. E o que dá nexo à coreografia não é uma coerência dos movimentos de acordo com um código. Se no movimento dançado, o “sentido torna-se ação”, “nada do sentido escapa à linguagem, porque a linguagem, o movimento do seu sentido, entram no movimento do sentido da dança” (GIL, 2004, p. 78). Assim, o que entendemos como “nexo da obra” não pode ser da categoria do completamente indizível, pois está ali presente, “realizado na imanência do sentido à dança dos corpos” (GIL, 2004, p. 78). E, segundo Gil, esse “plano de imanência” na dança é construído pelo bailarino da seguinte maneira,

A dança traduz a massa do sentido incorporado (*embodied*) e inarticulado (*embedded*) em trajetos intensivos, dissolvendo ao mesmo tempo no movimento o que surge como pura ilustração cinestésica do verbal. Transforma as palavras e os gestos articulados pela linguagem em sentido *agido* pelo movimento. (GIL, 2004, p. 79, grifo do autor)

É entrando nesse plano imanente de sentido que a dança consegue criar condições e articular toda uma espécie de operação de tradução, ou de “transdução”, tomando qualquer espécie de elementos, de formas, de palavras, de pensamentos, como modulações de

intensidade do movimento corporal. De modo que, a “linguagem dançada” é muito diferente da linguagem falada, “uma vez que estamos na esfera do sentido e não dos signos” (GIL, 2004, p. 82). E, por isso, poderíamos até nos referir à uma “gramática para a dança”, mas somente por analogia. Para Gil (2004, p. 82), a noção de uma gramática para a dança seria de natureza paradoxal, pois o gesto dançado pode se construir como “unidades gramaticais de sentido”, entretanto, não é possível descrever o movimento enquanto signo. Ele explica,

Nem os signos nem as regras são dados de antemão, porque só o movimento os constrói (exceto no caso de danças muito codificadas). As sequências dançadas não se organizam segundo regras de disposição dos signos, mas segundo circuitos de energia que regulam a formação do sentido. Esta gramática “age” diretamente sobre o (ou emana do) sentido, uma vez que dita ao movimento os caminhos a tomar (sintaxe) para que o sentido venha a emergir ao mesmo tempo. (GIL, 2004, p. 82)

Continuamos ainda a refletir sobre essa relação entre a dança como linguagem e a linguagem articulada verbal ou escrita para evidenciar nosso entendimento sobre o potencial de comunicabilidade do movimento dançado. Derrida (1991), em *Margens da filosofia*, discute sobre a escrita e a comunicação. Ele avalia que o sentido de comunicação é polissêmico e não se limita ao campo semântico, ao semiótico ou da linguística. Comunicação designa também movimentos não-semânticos, o que é “transmitido” ou “comunicado” pode não se tratar apenas de fenômenos de sentido e significação com conteúdo conceitual explícito. Fiorin (2008, p. 24), inspirado no pensamento de Bakhtin (1988; 2003) sobre o dialogismo, ressalta que o ato comunicacional é de natureza dialógica e constitui-se de réplicas de enunciados. E os enunciados não são somente manifestações verbais, trata-se também de considerá-los como da ordem do sentido, portanto, eles consistem em “qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual, etc.)” (FIORIN, 2008, p. 52). Em consonância com estas definições, consideramos para este estudo, que a ação do corpo em movimento na dança pode ser tratada pelo viés comunicacional, e que, junto à ação desse corpo, há uma qualidade de presença e atualização como um acontecimento, onde estão presentes enunciados.

Derrida (1991, p. 392) discorre sobre enunciações constatativas e performativas. Ele explica que o enunciado constatativo possui um referente e trabalha com a descrição, verdadeira ou falsa dos fatos. Na escrita, o performativo é um enunciado ativo, na primeira pessoa do presente, que procura não descrever uma ação, mas realizá-la. Interessa para esta reflexão pensar a dança como enunciados performativos, mas, neste caso, como “escrita pelo

movimento”. O corpo está em primeira pessoa, “performa” os enunciados, age no presente, é o próprio “ato performativo”.

É importante considerar que, pertence à estrutura do enunciado performativo, “poder ser formado e poder funcionar como referência vazia ou separado do seu referente” (DERRIDA, 1991, p. 360). Derrida (1991, p. 363) escreve que, “o performativo é uma ‘comunicação’ que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já construído e vigiado por um objeto de verdade”. Dito de outro modo, um enunciado pode ser “proferido” (alguém produz o enunciado) e perfeitamente “entendido” (alguém recebe o enunciado), sem que seu referente (o objeto real) esteja presente. Assim é para a dança, o enunciado/ato pode ser totalmente privado de significação objetiva e, no entanto, não ter ausência de sentido. Nesse raciocínio, linhas, formas, textura, cor, cheiro ou qualquer outro fenômeno de percepção, como um simples movimento, pode funcionar como gerador de sentidos e construir estruturas enunciativas potentes.

É importante considerar o papel do coreógrafo/criador como o sujeito agente/autor que elabora e constrói a obra. Charliac (2009, p. 199) escreve que « *le chorégraphe va assembler de multiples éléments sensibles (gestuelles, lumières, sons) afin de mettre en forme un univers symbolique qui exprime ou évoque des idées à travers des images corporelles* »⁶². Essas “corporeidades dançantes” são consideradas “vetores de imaginário”, produzem imagens portadoras de cargas semânticas que transcendem seu sentido próprio e que pertencem a estruturas de significação mais amplas, « *l’image corporelle du danseur va permettre une évocation symbolique de quelque chose d’absent ou d’impossible à percevoir* »⁶³ (CHARLIAC, 2009, p. 199). Para a autora, o trabalho do coreógrafo, « *il s’agit donc d’adapter un énoncé quelconque à un contexte symbolique, celui de la chorégraphie* »⁶⁴ (CHARLIAC, 2009, p. 200). Mas ele não é o único a evocar esse simbólico. O imaginário do coreógrafo intervém como um sistema dinâmico e organizador de imagens portadoras de sentido com o objetivo de instaurar uma relação interacional com o público, “comunicar” e partilhar suas emoções com outros. O coreógrafo pode, frequentemente, propor algo da ordem

⁶² “O coreógrafo reúne múltiplos elementos sensíveis (gestuais, luz, sons) para dar forma a um universo simbólico que exprime ou evoca ideias através de imagens corporais.” (CHARLIAC, 2009, p. 199, tradução nossa).

⁶³ “A imagem corporal do dançarino vai permitir uma evocação simbólica de algo ausente ou impossível de perceber.” (CHARLIAC, 2009, p. 199, tradução nossa).

⁶⁴ “Trata-se portanto, de adaptar um enunciado qualquer a um contexto simbólico, nesse caso a coreografia.” (CHARLIAC, 2009, p. 200, tradução nossa).

de coisas “menos perceptíveis” e mais sensoriais, evitando discursos diretos como os estruturados pela fala e, com isso, provocar afetações mais sensíveis na plateia.

Entretanto, Charliac (2009, p. 201) pondera que, para que essa interação se estabeleça deve haver um “eco” entre o imaginário dos artistas proponentes (coreógrafo/intérpretes) da obra e o espectador, e deve “tocar” no imaginário coletivo e partilhado por um grupo social. A dança portanto, como uma forma de investimento simbólico e de atribuição de sentido, adquire a dimensão de um fenômeno social e de uma experiência compartilhada.

Ao refletir sobre o enunciado/ato performativo colocamos o corpo em foco. No caso do objeto em questão, a dança, a ação é desenvolvida pelo corpo do artista, e afeta consequentemente outro(s) na plateia. Louppe (2012, p. 364) ressalta a importância do espectador na experiência vivida pelo performer: “a força e o potencial da experiência performativa, [...] têm no espectador uma testemunha privilegiada”, ele participa da criação de uma “textura relacional”, que dá condições ao intérprete/performer de ter uma experiência única e irreversível. É ligado ao “olhar fecundo do outro” que o performer alcança um “estado de presença” e criação única de um ato irreproduzível. Louppe (2012, p. 361) relembra Deleuze (1992, p. 193) nesse “estar presente” e também num “estar à vontade” do intérprete diante do outro. A autora reforça que, “graças a tais processos, o performativo pode tornar-se (finalmente?) o que é, ou seja, um ‘bloco de sensações’, retomando a definição deleuziana da ‘percepção’ partilhada entre os atores e as testemunhas (ator-testemunhas) de uma experiência” (LOUPPE, 2012, p. 361). Para ela, é somente com essa experiência de corpo “cataclísmica” e de “presenças cruzadas” que a obra coreográfica se completa.

Para refletir um pouco mais sobre as “ocupações” ou papéis dos atuantes nessas “presenças cruzadas”, vale aqui lembrar, mesmo que brevemente, Rancière (2009, p. 15), quando traz a noção de “partilha do sensível”, que associa aos regimes estéticos uma forma de política de hierarquização nos fazeres, do que é de fato “comum partilhado” e de outras partes, que se mostram exclusivas. Para ele,

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 16)

A simples escolha do espaço cênico de atuação define também o “formato” de relação entre o artista e a plateia. O que reflete portanto, ao mesmo tempo, uma escolha estética e uma política de troca. A lógica da “experiência partilhada” talvez esteja aí condicionada também a

uma lógica física mesmo, do “espaço físico comum partilhado”. Se as hierarquias existem diante das oportunidades de enunciação ou de visibilidade dos corpos nesta relação, como nesse exemplo, entre a cena e a disposição do artista e do espectador, as oportunidades e níveis de experiências dos participantes também serão diferenciadas (embora, elas já se constituam distintas na base, pois o artista comumente é o proponente do trabalho a ser vivenciado. Ele já detém uma parcela diferenciada de “poder” sobre o resultado da obra encenada).

Rancièrre (2009, p. 26) argumenta que essa questão da relação estética/política nas obras artísticas se encontra nas formas de visibilidade e de disposição. É a partir daí que os artistas podem pensar em suas intervenções políticas. Portanto, também para a dança, as escolhas estéticas, sejam elas pelo espaço de encenação, ou o tipo de solicitação do público, ou ainda as estratégias de composição cênica, serão sempre escolhas políticas, e cada escolha terá o reflexo como uma “partilha sensível” que lhe cabe.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (RANCIÈRE, 2009, p. 26)

Portanto, para refletir sobre a presença do corpo em cena e a troca com o outro, devemos também levar em conta as estratégias ou dispositivos cênicos que possibilitam essa interação, e que tipo de interação é desejada. Trabalhos coreográficos que se colocam como obras para contemplação em formatos de palco cuja frontalidade é explorada, determinam um tipo de recepção do público. Por outro lado, se outros formatos são explorados, outras relações podem ser estabelecidas como troca com a plateia. Embora a escolha do espaço cênico possa ter algumas determinantes políticas e relações de poder sobre o resultado da troca, o artista pode, em contrapartida, em um movimento de oposição a isso, encontrar estratégias de interação que subvertam estas condicionantes espaciais. Para este estudo, torna-se relevante este dado, pois procuramos analisar nos trabalhos de André Masseno quais os dispositivos cênicos acessados intencionam fragilizar alguns esquemas hierarquizantes espaciais na relação palco-plateia. E um dos dispositivos é procurar estabelecer a atualização de uma presença corporal por dispositivos sensoriais que provocam uma afetação do/no corpo do espectador. Ou seja, tornar o ato performativo eficiente enquanto potência de comunicabilidade.

O estado de “presença do corpo” são modos de dar visibilidade aos processos de tradução e significação, explica Greiner (2010, p. 93). E, por isso, também dá visibilidade ao pensamento. A ação no espaço (espacialização) seria também uma forma de presentificação, uma ação da presença. Para a autora, presença do corpo são “micromovimentos de interface”, são movimentos que atuam em “momentos intersticiais” de tradução e atualização de significados, na passagem entre o dentro e o fora. “A noção de presença do corpo seria um dos momentos de tradução-deslocamento, em que algo se presentifica (uma ação, uma ideia, uma imagem) e ganha visibilidade, estabelecendo um novo processo de comunicação com o entorno (plateia e contexto)” (GREINER, 2010, p. 95). Greiner (2010, p. 83) menciona o termo “comunicação de uma comunicabilidade”, desenvolvido por Giorgio Agamben (2000), justamente para explicar a natureza do potencial comunicativo do movimento e do corpo. O termo sugere que a percepção dos movimentos primários, antes mesmo dos processos de tradução, carrega significados específicos. Os movimentos primários “já nos comunicam algo que seria a sua própria natureza de ato” (GREINER, 2010, p. 83). Nessa mesma visão, Schilder (1980, p. 189) escreve que a compreensão do corpo do outro é tão primária quanto a percepção do próprio corpo, “ao se ver e compreender o corpo de outra pessoa, compreende-se imediatamente a ação desta pessoa expressa nos movimentos”. Essa noção é relevante para o estudo da dança e para a compreensão da presença de uma carga semântica em qualquer ação ou gesto, independente da intencionalidade de um discurso conceitual ou narrativo.

Em *Gesto e percepção*, Godard (2002, p. 11) trabalha com o conceito de “pré-movimento”, que seria uma “constância de cargas expressivas” detectáveis nas ações dos indivíduos. Ele explica que os sujeitos e os grupos sociais, em ressonância com o ambiente, e nas diferentes épocas, constroem de maneira diferenciada quadros de referência de percepção dos gestos do outro. Embora a nossa percepção ocorra de forma global, esses quadros de referência são sempre ativados quando na percepção de um gesto ou movimento, seja conscientemente ou não. A dança habitualmente é descrita também globalmente, por seus aspectos históricos, características externas e plásticas de composição da obra e tratamento estético do corpo, mas há uma riqueza interna e expressiva na dinâmica do gesto e que lhe dá sentido, que é de difícil descrição. Godard considera possível reconhecer essas constantes expressivas nos processos que operam o movimento e a interpretação de sua visualidade. O corpo possui uma atitude em relação ao peso e à gravidade que já “contém elementos psicológicos e expressivos, mesmo antes de qualquer intencionalidade de movimento e de expressão” (GODARD, 2002, p. 13). Para ele, essa relação com o peso já evidencia no indivíduo “um humor” e “um projeto sobre o mundo”, e é isso que caracteriza as

individualidades e nos possibilita reconhecer o sentido de um gesto feito por uma pessoa e não outra. Godard (2002, p. 13) denomina essa atitude em relação ao peso e à gravidade de “pré-movimento”, que produz uma carga expressiva em antecipação ao movimento que iremos executar. “É o pré-movimento, invisível, imperceptível para o próprio indivíduo, que acionará, simultaneamente, os níveis mecânicos e afetivos de sua organização” (GODARD, 2002, p. 15).

O corpo se constrói (enquanto imagem, enquanto signo) na relação com o outro e com o ambiente, engajado em processos sensório-motores. Greiner (2010, p. 78) escreve que os processos de percepção do corpo nessa construção estão associados aos processos de cognição. Existe uma relação entre ação e percepção em níveis de autoconsciência e conhecimento proprioceptivo que se desenvolvem como habilidades de relação com o próprio corpo e com o entorno. Assim, a percepção já é, intrinsecamente, também um pensamento. E o pensamento não é somente mediação entre a percepção e a ação, “perceber já é um modo de agir” (GREINER, 2010, p. 73). A relação com o mundo se dá via pensamento/experiência e pode ocorrer em três níveis, segundo a autora: diferindo de um grau primitivo, como apenas o entendimento sensório-motor; após, como a habilidade de pensar sobre o mundo, de experienciá-lo; e, num grau mais complexo, a experiência é uma aptidão implementada em ação, o dentro e o fora não são separados. Configura-se para Greiner (2010, p. 78), um “sistema coevolutivo” entre corpo e entorno. Assim, perceber/agir é pensar sobre o mundo.

“Não há percepções sem ações”, escreve Schilder (1980, p. 15). Por outro lado, as percepções também são sempre personalizadas, “a percepção é sempre o nosso próprio modo de perceber” (SCHILDER, 1980, p. 15). A experiência imediata das percepções se configura através de uma unidade de corpo, e constrói um esquema corporal individualizado. Esse processo de percepção das coisas vai se traduzir assim, na formação de uma imagem própria do corpo para cada um. Schilder (1980, p. 184) escreve que “a imagem corporal é cercada por uma esfera de sensibilidade especial”, que abrange tanto o campo fisiológico quanto o psicológico, e funciona como uma extensão do corpo e anima seus arredores. Neste sentido, a imagem corporal ao mesmo tempo que “incorpora objetos”⁶⁵ se propaga no espaço. Em uma via de mão dupla, qualquer influência que modifique o modelo postural do corpo também promove uma mudança na sua zona circundante. Ele aponta ainda que “isto enfatiza mais uma vez o fato da imagem corporal ser um fenômeno social” (SCHILDER, 1980, p. 184), ela é

⁶⁵ Entendemos como “objeto” qualquer elemento extracorpóreo, material ou conceitual, que se relacione e seja apreendido sensorialmente pelo corpo.

elaborada de acordo com cada experiência particular, adquirida através das ações e atitudes em relação aos outros e ao mundo.

O nosso organismo apresenta soluções próprias para lidar com a alteridade. A empatia é um desses mecanismos, salienta Greiner (2010, p. 80). Ela funciona como um processo de simulação interna do movimento que outros corpos realizam, funciona como uma antevisão dos movimentos que servem à comunicação entre os indivíduos. Essa função no organismo é controlada pelos “neurônios espelho”. É uma função importante na linguagem pois são responsáveis pela imitação de gestos e vocalizações e está associada à capacidade de julgamento e de avaliação. Para julgar o movimento do outro é necessário criar uma simulação (uma realidade virtual interna). Essa realidade simulada possibilita o reconhecimento da realidade daquilo que se passa fora do corpo, ou seja, “o sentimento de como se fosse o corpo do outro”. Mas, uma coisa é a compreensão da ação, outra é a capacidade de imitação. Esta função de espelho possibilita “o surgimento de um espaço compartilhado, que é, por sua vez, um espaço de ação” (GREINER, 2010, p. 83). Esse espaço compartilhado é um espaço simbólico, de representações.

Os processos empáticos são extremamente importantes para pensar a relação que se estabelece entre a obra e plateia, entre o corpo do artista e corpo do espectador, como um espaço de “partilha sensível”, de um “comum partilhado” ou de “presenças cruzadas” na dança. Lehmann (2007, p. 140), por exemplo, escreve que a sinestesia⁶⁶ para a encenação pós-dramática (o que inclui a dança contemporânea) não é um elemento ligado à contemplação, mas funciona como processo de comunicação, em um processo dialógico, que diante da diversidade dos elementos sensoriais propostos em cena procura constituir uma unidade de percepção. Assim, para ele, “o aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos, ele procura referências próprias, torna-se ‘ativo’, fantasia ‘descontroladamente’, e o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas” (LEHMANN, 2007, p. 141). Schilder (1980, p. 36) aponta ainda que não existe isolamento entre os diferentes sentidos do corpo no processo da sinestesia, “qualquer sensação geralmente é sinestésica”, perceber as coisas é algo que ocorre através de todos os sentidos. “A percepção é sinestésica”, e reflete no esquema corporal como um todo.

A imagem corporal do/no espectador é construída pela apreensão sensorial das qualidades inerentes no corpo do outro. Não somente são percebidas pelo olhar, mas

⁶⁶ Sinestesia é uma experiência sensorial, refere-se a uma sensação secundária que acompanha uma percepção. São associações espontâneas, conexões e correspondências, mesmo as mais remotas, entre sensações de naturezas diferentes e que evocam algum sentido.

experimentadas sensorialmente, por empatia, por sinestesia, em intensidades, texturas, formas, linhas, movimento. Com isso, as imagens das “corporeidades dançantes” (CHARLIAC, 2013, p. 199) em cena, ao transmutarem no espaço, produzem reconfigurações constantes da imagem corporal do espectador. Assim, observador, objeto artístico e espaço, sinestesticamente, como um corpo único e orgânico, ganham uma força de identificação que gera uma dança de formas, movimento e sentidos particulares, que se “presentifica” sensorialmente no corpo de cada espectador.

Ao pensar sobre como o movimento interfere na construção da imagem corporal do observador, Schilder (1980) escreve que a plasticidade do modelo corporal é resultado de um processo de identificação originado pelas mais variadas e remotas possibilidades.

Vão desde o mamífero até qualquer coisa animada, depois até as plantas e, mais adiante, até o mundo inanimado, com especial referência aos aspectos de movimento. E o mundo é, primariamente, um mundo em movimento. O repouso não passa de um tipo especial de movimento. (SCHILDER, 1980, p. 219, grifos nossos)

Ressaltamos os grifos da citação para confirmar a íntima relação que se estabelece entre observador e objeto/movimento. Este mecanismo, no qual o observador tende a se colocar na mesma posição do objeto de identificação, somente esclarece o funcionamento das propriedades sinestésicas do movimento, onde o corpo do observador também “incorpora”, “experimenta” características (qualidades de movimentos e formas) do objeto/corpo do outro diante de si.

As obras coreográficas, na medida em que evocam sensorialmente, sinestesticamente, empaticamente o espectador como um “experienciador”, interferem nos processos de identificação corporal e na construção dos seus espaços simbólicos. Como ressalta Schilder (1980, p. 259), “a identificação e a personalização têm um papel de destaque na construção da imagem corporal”. A partir da vivência presente, juntamente com uma história sensorial pessoal do espectador, resulta sua imagética corporal singular.

A empatia também é estudada por Bakhtin (2003, p. 56). Ela é interpretada como um processo de interação entre o sujeito da recepção estética e o objeto, o que ele concebe como um “vivenciamento compartilhado” ou um “vivenciamento empático”. Bakhtin (2003, p. 56) escreve que o objeto da atividade estética é o “vivenciamento empático” do estado interior ou da atividade interior de contemplação dos objetos, das obras de arte, dos fenômenos da natureza e da vida, e isso inclui o próprio homem, os objetos inanimados e, inclusive, as linhas e cores, onde “tudo se personifica, humaniza-se”. Seria pertinente também extrapolar o

vivenciamento empático englobando as linhas e “cores expressivas” do movimento corporal dançado. O campo de vivências estéticas é vasto e propício para empatias diferenciadas.

Bakhtin (2003, p. 58) define como “estética expressiva” esse processo empático que coloca como centro de força os elementos interiores e agrega qualquer valor como um corpo que “expressa sua alma”. Assim, “o objeto estético é expressivo como tal, é uma expressão exterior de um estado interior”. Ele ainda reforça a relação das corporeidades nesse processo, onde “perceber esteticamente o corpo é vivenciar empaticamente os seus estados interiores, do corpo e da alma, através da mediação da expressividade exterior” (BAKHTIN, 2003, p. 58). Nesse caso, entendemos que, como uma “experiência viva ou vivida”, a sensorialidade corporal e a percepção estética se colocam como pontes e força motriz de um processo interativo e ao mesmo tempo consciente entre o sujeito e o objeto/outro e o interior e o exterior. Bakhtin explica sinteticamente todo esse caminho,

Podemos formular essa questão assim: o valor estético se realiza no momento em que o contemplador está dentro do objeto contemplado; no momento em que ele vivencia a vida do objeto de dentro do próprio, *contemplador e contemplado coincidem extremamente*. O objeto estético é o sujeito de sua própria vida interior, e é no plano dessa vida interior do objeto estético como sujeito que se realiza o valor estético, no *plano de uma consciência*, no plano do autovivenciamento co-vivenciado do sujeito, na categoria do eu. (BAKHTIN, 2003, p. 58, grifo nosso)

Ressaltamos os grifos na citação, pois é importante esclarecer que, talvez Bakhtin não tenha sido muito preciso com o emprego da palavra “contemplação”, pois ela carrega de antemão um sentido de passividade enquanto observador. Em todo caso, para ele, a “contemplação” ganha caráter participativo, de presença e vivência de uma “outra vida”. Ele completa, “contemplo meu parceiro de interpretação com os olhos do *participante* e não do espectador” (BAKHTIN, 2003, p. 59, grifo nosso).

Assim, para o espetáculo cênico, a ação do espectador empático é de “entrar” nos acontecimentos da cena, ele se situa no interior dela - no teatro pelos personagens e na dança pelos corpos dos bailarinos em ação - vivenciando empaticamente com eles todos os seus atos. E poderíamos acrescentar, sinestésicamente, sobretudo com a dança, pois se trata de “experimentar sensorialmente” em seu corpo de espectador todos os movimentos e as sensações percebidas na cena apresentada.

Entretanto, tal processo de vivenciamento empático, possivelmente não ocorre como uma “plena coincidência” do objeto e do espectador participante pois, no plano da consciência, é provável que haja um “ajuste” da diferenciação entre o eu e o outro em

corporeidades dissemelhantes, ao mesmo tempo que empáticas no momento vivido em conjunto.

Bakhtin (2003, p. 67) reflete também sobre o papel do autor da obra, no nosso caso, o diretor ou coreógrafo. Esse ponto tornou-se muito polêmico no desenvolvimento da dança contemporânea pois problematiza a autoria da obra artística coreográfica. Ele ressalta que no processo de vivenciamento empático não há, necessariamente, relação direta nenhuma com o autor, o espectador não trata com ele esse momento de experiência. O autor apenas teria preparado a forma expressiva dos intérpretes, facilitando o acesso do espectador ao interior deles. Na prática, “permanecem os espectadores sentados na plateia”, “os atores no palco” e “o diretor atento nos bastidores”, escreve Bakhtin (2003, p. 67). Ele explora essa ideia possivelmente tratando de uma “formatação tradicional” do espetáculo cênico, talvez imaginando uma frontalidade e uma disposição nesses moldes palco/plateia onde há uma participação passiva do público. Todavia, podemos ver que na cena pós-dramática há outras possibilidades de relação com o público em fruições mais interativas da obra. E, sobretudo, a relação de fruição empática também pode ser problematizada, pois os papéis quanto à criação da obra na dança contemporânea deixaram de ser tão “binários” nas funções coreógrafo – intérprete.

Sobre a questão da autoria lançada por Bakhtin (2003, p. 67), podemos refletir sobre o percurso da dança no século XX, no qual houve uma mudança radical no estatuto do coreógrafo e do intérprete em relação à autoria das obras, em que novos acordos foram promovidos entre as partes. De acordo com Rocha (2016, p. 105), esses acordos tornaram-se “práticas dialógicas de composição”, um tipo de contrato que se baseia no diálogo, o que “requisita também um intérprete que se mova a partir de si”. Assim, a questão autoral, que antes delegava ao coreógrafo todo o crédito da obra, começou a se tornar um problema para a dança contemporânea. Rocha (2016, p. 100) lembra bem que o intérprete de dança não é mais um mero executante dos movimentos propostos de uma linguagem autoral do coreógrafo, “ambos tornaram-se pesquisadores da corporeidade dançante, inventores de movimento e compositores de poéticas de dança”. Ela contextualiza: “Tão disseminada quanto equivocada é a associação do ofício do bailarino (e da bailarina) à execução e não à criação. Se, no momento da apresentação, é ele quem efetivamente dança a dança que ali se dança, pergunto se não seria sempre criação o que se faz” (ROCHA, 2016, p. 125). O que nos faz retomar, como propõe Louppe (2012, p. 361), a questão do início desta reflexão, sobre a singularidade da posição do intérprete como “qualidade de presença do corpo”, além da atualização dessa experiência como um acontecimento num espetáculo de dança.

Na produção da dança contemporânea, com o tipo de contrato dialógico entre intérprete(s) e coreógrafo, a enunciação presente do/no corpo, como uma “referência histórica autoral” também deixa de ser a de um universo particular, deixa de ser “uma dança de autor”, como escreve Louppe (2000, p. 30), e passa a abranger uma complexidade de acordos e hibridações entre distintos polos de uma criação baseada no dialogismo e em diferentes experiências. A dança transforma-se numa malha semântica sutil que se reorganiza através do jogo de aprovações e reprovações, adesões e recusas, polêmicas e contratos, ressignificações e apagamentos de sentido. Por consequência, a dança como enunciado/ato performativo e potencial de comunicabilidade, torna-se evidentemente mais complexa e mais rica.

Todavia, a produção em dança não se faz somente com trabalhos em grupo, há também as coreografias solo, em que o autor frequentemente é o autor/coreógrafo e também o próprio intérprete/performer do trabalho. Como é o caso nesta pesquisa do trabalho do coreógrafo André Masseno (RJ), que estabelece uma relação com o público a partir de suas próprias referências históricas e de formação pessoal. No capítulo seguinte, dedicado à análise dos seus trabalhos, trataremos de aprofundar um pouco mais sobre as escolhas do coreógrafo pelo formato solo na dança.

2.2 “Corpo permeável” e contexto na dança

No engajamento destas reflexões, após traçar um paralelo da potência semântica do corpo e do movimento com a sua dimensão social de partilha simbólica presente na dança, tornou-se relevante trazer para a discussão a noção de contexto e de um “corpo permeável” ao seu entorno. Trazemos para as reflexões Peeters (2004, p. 50), que para pensar a dança, trata o “corpo como filtro” e compreende o conceito de contexto como não sendo somente o que está à volta do corpo ou serve apenas de paisagem para o movimento, mas é algo que toma forma e significado internamente.

Uma definição mais objetiva para contexto, dada por Abbagnano (2007, p. 233), é o “conjunto de elementos que condicionam, de um modo qualquer, o significado de um enunciado”. Derrida (1991, p. 351), todavia, explica que “um contexto nunca é absolutamente determinável”. Por um lado, pela própria insuficiência teórica do conceito; e, por outro, pela necessidade da generalização de sua aplicação e do próprio deslocamento do termo do campo da escrita. Assim, para Peeters, que pensa o contexto deslocado para o âmbito da cena da

dança, e diferente do que propõe a linguística - do contexto como o conjunto de elementos e dados exteriores (coisas ou eventos) que condicionam o significado de um enunciado - o contexto para Peeters (2004, p. 50) é algo que “está dentro”, mas que se relaciona com o fora, é uma “realidade internalizada”. O significado e a experiência de um movimento simples do corpo em cena estão ligados ao espaço dado, “*this spatial given is not a peripheral matter with regard to the gesture, but is a fundamental part of it. [...] the setting changes the possible meanings of the gesture. And that applies both to the spectator and the dancer*”⁶⁷ (PEETERS, 2004, p. 51). Logo, o contexto, como circunstância de interpelação elaborada para produzir efeitos estéticos, não é algo pronto e exterior, mas construído com potência de subjetivação. Ele é “individualizado”, embora faça parte, ao mesmo tempo, de uma rede simbólica maior construída socialmente. Há um contexto para cada um, em cada momento de ação. É, assim, história pessoal presentificada e está em devir constante.

O contexto neste viés conceitual preconiza que o significado e a experiência se modificam de acordo com o espaço do entorno, embora não se reduza a estes fatores externos. Assim, a relação com o “fora” define o “resultado interno” da apreensão simbólica, tanto no corpo do dançarino quanto do observador. O espaço trabalhado (corpo/movimento) pelo artista é compartilhado com um complexo simbólico interno do observador que constrói um contexto singular no ato da experiência com o objeto artístico. Estamos falando de processos comunicacionais na dança contextualizados constantemente por enunciados performativos.

Para fundamentar este posicionamento, Jeroen Peeters (2004) trabalha com os estudos de Peter Sloterdijk (2003) sobre a Teoria das esferas. Sloterdijk (2003, p. 36) desenvolve sua teoria esferológica a partir da “grande pergunta que aflige a humanidade” após o descentramento do mundo com o advento da Modernidade: *¿Dónde estamos cuando estamos en el mundo?*⁶⁸. Para ele, “*estamos en un exterior que sustenta mundos interiores*”⁶⁹ (SLOTERDIJK, 2003, p. 36). “Esferas”, para Sloterdijk (2003 p. 51), são “espaços atmosférico/simbólicos” comuns e compartilhados, são produtos originários do convívio humano e que necessitam de renovação constante. “Ser em esferas” é uma condição do humano, é afirmar-se, reconstituir-se e crescer continuamente frente às provocações externas. O corpo é esfera e espaço discursivo, resultado das relações de compartilhamento e de tensão

⁶⁷ “Este espaço dado não é uma questão periférica em relação ao gesto, mas é uma parte fundamental dele. [...] a configuração muda os significados possíveis do gesto. E isso se aplica tanto para o espectador quanto para o dançarino.” (PEETERS, 2004, p. 51, tradução nossa).

⁶⁸ “Onde estamos quando estamos no mundo?” (SLOTERDIJK, 2003, p. 36, tradução nossa).

⁶⁹ “Estamos em um exterior que sustenta mundos interiores.” (SLOTERDIJK, 2003, p. 36, tradução nossa).

simbólica com a interação com outros corpos/esferas. A ideia de esfera se apresenta como algo que se expande, do sujeito/corpo até onde alcança suas produções (propriamente físicas ou/e simbólicas), formando novas esferas coletivas. “Viver em esferas” significa, portanto, habitar espaços em comum.

Essas estruturas esféricas possuem também características de “conformações morfo-imunológicas de imunidade” (SLOTERDIJK, 2003, p. 51), pois são geradoras de espaço interior e impulsionam individuações. Esferas, como espaços simbólicos, tendem a se delimitar, tendem a um fechamento do seu espaço interior, mas ao mesmo tempo estão sujeitas a rupturas, absorvendo o externo, o heterogêneo e o estranho. Com sua ruptura, e o contato com outras esferas, o espaço antes íntimo, atravessado por um único impulso, se abre à diversidade.

Sloterdijk (2003, p. 52) trata deste processo de troca social entre esferas como “climatização simbólica”. Essas interações de regulação simbólica geram sempre contextos em devir constante. Com os elementos externos e estranhos, gera-se um processo de estabilização entre o interior e o exterior das esferas, e que consideram mesmo os estímulos indesejáveis.

*Con la aparición de lo externo, extraño, casual, dinamizador de esferas rivaliza desde el principio un proceso de consolidación del mundo que trabaja por acercar en un interior ampliado cualquier afuera, por horrible e inconveniente que sea: todos los demonios de lo negativo y los monstruos de lo extraño.*⁷⁰
(SLOTERDIJK, 2003, p. 60)

Assim, o que ocorre é que os contextos formados nesse processo vão se convertendo em “texto”, tanto para eliminar o externo ou reduzi-lo a “formatos toleráveis” (SLOTERDIJK, 2003, p. 60). Produzindo assim, uma estabilização simbólica dos contextos formados. Essa climatização simbólica do espaço comum é uma produção essencial de qualquer sociedade.

Para definir a estruturação da organização simbólica do mundo contemporâneo Sloterdijk (2003, p. 73) usa também a metáfora da “espumidificação”. O mundo globalizado para ele é uma “espuma”, onde múltiplas esferas simbólicas se tocam, se interpenetram e se reconfiguram constantemente. Cada esfera possui suas delimitações e alcances que variam

⁷⁰ “Com a aparição do externo, do estranho, do casual, do destrutivo de esferas concorre desde o princípio um processo de fechamento do mundo que trabalha por cercar em um interior ampliado também o de fora, mesmo o horrível ou o inconveniente que seja: todos os demônios do negativo e os monstros estranhos.” (SLOTERDIJK, 2003, p. 60, tradução nossa).

constantemente na medida em que agem, se expressam e produzem contatos e contextos singulares com outras esferas. O mundo contemporâneo é esta espuma fluida que se move num constante devir simbólico.

A partir da “catástrofe esferológica moderna” proposta por Sloterdijk (2003, p. 34), com o rompimento do modelo esférico centrado na unidade de mundo e do humano, a Modernidade e as novas teorias de descentramento do mundo, significou colocar em risco os “sistemas de imunidade”, ou de proteção simbólica desenvolvidos até então. Hoje vivemos num mundo poliesférico, onde a imagem morfológica é a espuma e não mais um globo. O mundo virtual e a conexão em rede significa tanto a globalização como a “espumidificação” defendida por ele.

Utilizamos as palavras de Charliac (2009, p. 201) para explicar o lugar da dança nessa estrutura “espumidificada” de troca entre tantas esferas e contextos simbólicos partilhados: « *La danse serait donc un pont entre de multiples dimensions individuelles d’attribution du sens et la dimension sociale d’un phénomène* »⁷¹. Para a autora, ao realizar uma obra, o coreógrafo lança mão da sua sensibilidade, emoção e experiência pessoal para instaurar uma relação com o espectador (acrescento a participação dos artistas dançarinos – a criação/resultado da obra também é partilhada pelos seus afetos e experiência pessoal). Espectador, coreógrafo e dançarinos (acrescentaria ainda aqui o conjunto de todos os envolvidos no processo de “existência” da obra) constroem um imaginário coletivo, partilhado por um grupo social. Dito de outro modo, “deixam vir à luz” uma bagagem simbólica social que já está ali em trânsito no coletivo (no imaginário da espuma), bastando tomar forma, “ser contextualizada”, ser vivida através da experiência artística.

Os termos empregados por Jeroen Peeters (2004), via teoria de Sloterdijk (2003), levam-nos a rever o conceito de contexto, assim como, de representação, que tradicionalmente se caracteriza por uma noção de estaticidade e de forma conceitual fechada. É preciso pensar os processos simbólicos do mundo em um sentido mais abrangente e móvel, em devir.

A ideia de “corpo como filtro”, proposta por Peeters (2004), também remete ao conceito de “corpomídia” proposto por Greiner (2005, p. 130), onde o corpo é atravessado por signos e representações, ele não é apenas suporte, mas a própria mídia. “O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas” (GREINER, 2005, p. 131), é “lugar” de reconfigurações das representações sociais, sempre fluido e em devir. Para Greiner (2005, p. 130), os acordos simbólicos em processo se dão nas relações

⁷¹ “A dança é uma ponte entre múltiplas dimensões individuais da atribuição de sentido e dimensão social de um fenómeno.” (CHARLIAC, 2009, p. 201, tradução nossa).

entre o corpo e o ambiente em “co-evolução”, produzindo “uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais”.

Rocha (2016, p. 62), para refletir sobre a “experiência dançante” na dança contemporânea, traz uma imagem de permeabilidade do corpo similar às propostas de Sloterdijk (2003) e Peeters (2004). Ela associa ao corpo a imagem de uma “esponja”, para a compreensão dessa dinâmica de troca com o entorno. Para o corpo não há uma separação espacial entre o dentro e o fora, “o corpo não conhece senão contiguidade, simultaneidade e coemergência” (ROCHA, 2016, p. 62). O corpo seria um “duplo psicofísico permeável”, ele é “experiência de/no mundo”. Todavia, a autora trata das “fronteiras” com o entorno de modo diferente. O corpo, para ela, “não é objeto, nem sujeito. Ele é interstício” (ROCHA, 2016, 63). Por isso a porosidade da esponja interessa. Ela comenta,

Eu gosto da metáfora da esponja, pensar o corpo como uma esponja, dessas de lavar louça na cozinha. A esponja é pura permeabilidade, não é? Onde está o dentro e onde está o fora da esponja? Não há um dentro e fora, mas uma pura profusão de reentrâncias, dobras e furinhos feitos para fazer passar. Talvez seja esta uma boa imagem do corpo que não conhece também dentro e fora como categorias aplicáveis. Não somente no imaginário, mas pelo fato, por exemplo, de a pele entrar e sair pelos buracos do corpo, dobrando-se infinitamente, tecendo continuidade entre dentro e fora do corpo. O corpo não conhece separação, o corpo só conhece contiguidade entre o que inadvertidamente o pensamento reconheceria como um dentro e fora. (ROCHA, 2016, p. 63)

As noções de “esfera” e de “filtro” estabelecem fortemente a “separação” do interior e do exterior, com uma orientação bastante clara. Peeters fala sobre “filtro”, ou mesmo quando visualizamos a esfera de Sloterdijk, ela é possivelmente composta de uma “membrana” que estabelece os limites do dentro e do fora. Para a imagem proposta por Rocha, não há uma orientação de superfície muito definida, do que é voltado para o interior desse corpo ou o seu exterior. Essa imagem lembra a topologia da faixa de *Moebius*⁷², que possui uma propriedade singular “não-orientável”, uma faixa com uma aparência de dois lados, embora só tenha um, com uma só superfície que pode ser percorrida infinitamente. Para Miranda (2008, p. 58), a faixa de *Moebius* opera com uma subversão espacial das superfícies “deslizando sentidos e anulando oposições entre verso e reverso, instiga o olhar para as regiões do *entre* e para a instabilidade de afirmações” (grifo da autora). As representações associadas ao “movimento não-orientável” proposto pela faixa de *Moebius* pode servir para refletir sobre conceitos

⁷² Faixa de *Moebius* é um objeto estudado por suas propriedades de espaço topológico peculiares, com somente uma componente de fronteira, possuindo apenas um lado e uma borda, não-orientável. Deve seu nome ao matemático August Ferdinand Moebius.

entendidos como oposições duais e opostas, como positivo/negativo, interno/externo, de modo a entendê-los como relações flexíveis e fluidas. Assim também é para a “porosidade” do nosso corpo (esponja), o que é dentro ou fora, tudo se torna mais permeável.

Miranda (2008) pesquisa sobre a relação Corpo-Espaço e os conceitos de Rudolf Laban⁷³ (1974; 1976; 1978) aplicados à dança. Para ela, o espaço está em constante mutação e o corpo está conectado à ele de algum modo. A autora explica que o entendimento das dinâmicas do movimento propostas por Laban, que trabalham com os fatores de Esforço - espaço (direto/indireto), tempo (rápido/lento), peso (forte/leve) e fluxo (livre/contido) - frequentemente são interpretados como dualidades opostas e que podem ser reinterpretados junto à imagem topológica da faixa de *Moebius*, sob uma nova dinâmica que considere outras possíveis gradações além dos extremos opostos. Passando assim, nessa nova ótica, a ver o movimento do corpo no espaço “como intensidades flexíveis, que se modificam em relações fluidas, imersas em contínuas transições” (MIRANDA, 2008, p. 59).

Rudolf Laban para estudar o espaço individual dos corpos também trabalha com o conceito de *kinesfera*⁷⁴, uma imagem próxima às esferas de Sloterdijk (2003), no entanto, não parece prever seu desenvolvimento para a noção de compartilhamento entre *kinesferas*. A definição do conceito confere uma espacialidade física e tridimensional individualizada, a esfera de movimentos em torno do corpo varia até um certo limite, de acordo com a ação e projeção alcançável do corpo ao seu redor. Miranda (2008, p. 56) ressalta que os estudos topológicos em relação à *kinesfera* continuam a avançar pelos estudiosos do legado teórico de Rudolf Laban, e eles se perguntam sobre essa “flexibilidade das fronteiras entre a *kinesfera* individual de movimento e o ‘espaço global’, aquele que pertenceria ao *para além*, em relação ao ser movente” (grifos da autora). No entanto, diferente das outras metáforas citadas, as questões quanto à *kinesfera* parecem estar mais voltadas para a plasticidade e a forma individual que o corpo pode adquirir em relação ao espaço, porém, sem extrapolar para os aspectos de troca e permeabilidade simbólica e representacional.

⁷³ Rudolf Laban (1978) foi dançarino coreógrafo e grande teórico da dança do século XX. Desenvolveu uma sistematização da linguagem do movimento corporal, suas ações básicas, planos e articulações em sua relação com o espaço circundante. Articulou esses vários princípios geradores do movimento expressivo e criou um sistema de notação do movimento, muito utilizado para registros coreográficos.

⁷⁴ *Kinesfera* ou “cinesfera é a esfera pessoal de movimento. Determina o limite natural do espaço pessoal. Cada agente tem a sua própria cinesfera, a qual se relaciona somente a ele. Esta esfera cerca o corpo, esteja ele em movimento ou em imobilidade. A cinesfera é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio”. (RENGEL, 2003, p. 32).

É relevante pensar nessas metáforas apresentadas para o corpo/subjetividades considerando-as como relações mais dinâmicas e fluidas, de troca e diálogo contínuos com o mundo. Os conceitos propostos que passam pela ideia de mobilidade e de absorção do heterogêneo, do diferente, do estranho, reforçam uma afinidade com o tema desta investigação.

Peeters (2004, p. 49), utilizando a metáfora esferológica de Sloterdijk, associa o “ser em esferas” como sendo o “motivo existencial-coreográfico de flutuar”, onde a ideia de flutuação está ligada à qualidade do humano de transitar por esferas distintas, por espaços simbólicos heterogêneos. Entretanto, o corpo atua nesse processo como um “filtro”, um lugar de passagem. Algo passa, algo é retido. Ao mesmo tempo algo se constrói simbolicamente nesse corpo. Por outro lado, o filtro também deixa resíduos. Peeters (2004, p. 52) questiona se lidamos com esse “residual” de forma consciente, *“we do indeed approach the world with senses, metaphors and concepts that are familiar to us: to what extent are our senses culturally defined, has a residue been deposited in our mind and our body that constantly plays up, usually without our being aware of it?”*⁷⁵.

Douglas (2014, p. 52) escreve que possuímos uma espécie de “mecanismo filtrador” que seleciona primeiramente as “sensações que sabemos usar”, “tudo de que tomamos conhecimento é pré-selecionado e organizado no próprio ato de percepção”. Nós investimos num sistema de rótulos e “incorporamos uma tendência conservadora”. Entretanto, quais seriam as “outras” sensações que não reconhecemos? Quais seriam as “outras” experiências que não passaram pelo processo seletivo do filtro? É possível focar a atenção nesses “rastros” não habituais? Afinal, esse resíduo é o que não entra, ou o que não sai? Ou ainda, como pergunta Peeters, o resíduo é o que se cristaliza e se reproduz e não temos consciência deles? O fato é que o resíduo é uma categoria rejeitada do nosso esquema normal de classificações, como explica Douglas (2014, p. 51). O que pode ocorrer é que o resíduo pode ser associado à sujeira e à poluição, e o comportamento habitual é condenar “qualquer objeto ou ideia capaz de confundir ou contradizer classificações ideais” (DOUGLAS, 2014, p. 50).

Talvez para a dança, essa camada simbólica residual na conformação das esferas sociais (sobretudo, a “esfera-corpo”) seja um ponto interessante de tocar. O residual é o que é evidenciado pelo “filtro”, pode ser o que está “colado” na fronteira, nas margens, o irreconhecível, o fora da ordem das categorizações, o estranho, que pode também carregar a

⁷⁵ “Nós, de fato, abordamos o mundo com sentidos, metáforas e conceitos que nos são familiares: até que ponto nossos sentidos culturalmente definidos, têm um resíduo sendo depositado na nossa mente e no nosso corpo que constantemente se reproduz, geralmente sem que tenhamos consciência disso?” (PEETERS, 2004, p. 52, tradução nossa).

noção de perigo. Esse “residual simbólico” pode levantar questões essenciais para se refletir sobre as convenções, as hierarquias e as normatizações existentes e, em contraponto, refletir sobre as estratégias artísticas que utilizam os “desvios estéticos” e o grotesco como dispositivos.

“Ser em esferas” é o que Sloterdijk (2003, p. 51) afirma da condição do humano. Já o “estar em esferas” seria apropriado para o uso na criação cênica, para o ato performático, pois garante procedimentos de trabalho e de interatividade cênica com o compartilhamento de espaços simbólicos ou, de “esferas simbólicas”. Para Peeters (2004, p. 50), o teatro é como uma esfera – um espaço simbólico restrito e especial, no sentido de ser um lugar de experimentação e lugar para se refletir sobre a arte e as representações. E dentro do próprio teatro, “*we also find specific micro-spheres, such as the relationship between performer and spectator, the particular complicity of the spectators, the physical forms by which the dancers explore, mould and make visible the scenic environment*”⁷⁶ (PEETERS, 2004, p. 50). Todos esses espaços interiores de compartilhamento no acontecimento cênico estão entrelaçados uns aos outros, como uma rede.

No discurso de Peeters - e no fazer arte hoje - há uma preocupação com a “desconstrução” de convenções. Propõe-se “resistir” às convenções teatrais de espaço, de representação, de relação com o espectador e, no caso específico da dança, do movimento pré-codificado quanto à técnica e à forma. Após descrever a performance do coreógrafo/intérprete Boris Charmatz, como “*a body that behaves rebelliously with regard to the spectator’s view and theatrical conventions*”⁷⁷ (PEETERS, 2004, p. 55), Peeters (2004, p. 55) considera que é possível produzir caminhos interessantes para dança. Ele pergunta: “*How can dance tell us anything still, beyond the prejudices ingrained in the dancer’s technical skill and the spectator’s expectations?*”⁷⁸. A resposta está no próprio comentário sobre Boris Charmatz: “um corpo rebelde diante do esperado e do convencional”. Daí a relevância do conceito de “resistência”, proposto por ele, para a arte cênica. Sobretudo através da ativação das sensorialidades, tanto por parte do artista, quanto do espectador.

⁷⁶ “Nós podemos encontrar microesferas específicas, como a relação entre o artista e o espectador, a cumplicidade particular dos espectadores, as formas físicas pelas quais os dançarinos exploram, moldam e tornam visível o ambiente cênico.” (PEETERS, 2004, p. 50, tradução nossa).

⁷⁷ “Um corpo que se comporta com rebeldia em relação à visão do espectador e as convenções teatrais.” (PEETERS, 2004, p. 55, tradução nossa).

⁷⁸ “Como pode a dança nos dizer algo ainda, além dos preconceitos arraigados em habilidade técnica do bailarino e as expectativas do espectador?” (PEETERS, 2004, p. 55, tradução nossa).

Este é o caso de André Masseno (RJ), coreógrafo/performer pesquisado nesta investigação, que procura trabalhar cenicamente “indo na contramão da convenção” (MASSENO, 2014), resistindo em sua atitude *queer* em cena, ativando em seu próprio corpo e no corpo do espectador experiências sensoriais compartilhadas.

Os modos de resistência passam pelos sentidos (tanto os simbólicos quanto os sensoriais) do corpo. Para ativar esses sentidos do corpo tem que haver resistência. O ambiente seja físico e/ou simbólico propõe resistências que provocam/ajudam a re/modelar as representações do mundo, e as relações de tensão criadas no corpo funcionam como espaços discursivos – para a dança, são os enunciados performativos.

Quando falamos dos sentidos, remetemos rapidamente ao sentido da visão, já que hoje a cultura visual prevalece - vale aqui lembrar Schilder (1980, p. 189), que ressalta que o sentido da visão sempre precede os outros em termos de interesse. Por isso a relevância na produção cênica de propostas também de “resistências ao olhar”, instigando outras sensorialidades. Seguindo os termos de Peeters e Sloterdijk, com as resistências pode-se produzir rupturas, abrir espaço para o heterogêneo, e com isso rever a tendência ao fechamento das esferas simbólicas individualizadas, promovendo “climatizações simbólicas renovadas” na esfera da arte e da dança.

Na dança, a exploração de processos de resistência ativando as sensorialidades do dançarino, do coreógrafo e do espectador, pode ajudar a desconstrução, quando necessárias (é bom que se diga), de certas convenções e uma renovação no ambiente cênico (quanto às representações de espaço, relação com o público e de movimentos pré-codificados quanto à técnica e à forma). É importante refletir também sobre as resistências problematizando a atitude do espectador, se ativa ou passiva diante da obra artística, e como se organizam propostas de interatividade e afetação, desde os processos de construção da obra artística.

Nesse sentido, Oiticica (1965, p. 5) aponta uma necessidade de repensar o conceito de arte e, em consequência, o sentido tradicional de exposição da obra. Para ele, as obras de arte devem ser criadas juntamente com a criação de espaços estruturados para acolhê-la e, ao mesmo tempo, permitir a participação criativa do espectador. “Essa experiência deverá ser desde o “dado” já pronto: “os estares”, que estruturam como que arquitetonicamente o caminho ou os espaços a percorrer, aos “dados transformáveis” que exigiriam uma participação inventiva qualquer do espectador”. O estímulo de participação, para contextualizar o mundo pela arte, está no próprio fato de estar ali naquela experiência para esse fim.

Este fenômeno é o que o autor denomina de “arte ambiental”. A “arte ambiental” delega ao observador um tipo de “participação criativa”, não seria um espectador, mas, de fato, um participante da obra. Para Oiticica (1965, p. 4), a “arte ambiental” é a junção do “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador”, e o objeto (o estático) que possui seu modo próprio de transformabilidade, em interação com o ambiente que participa como estrutura. Entretanto, nem toda obra requer esse tipo de experiência, senão o que pode gerar é uma participação obrigatória do espectador. Este modo de obra interativa e ambiental é apenas uma possibilidade.

O relevante é que Oiticica (1965, p. 4) não propõe somente uma contemplação transcendente das obras artísticas, mas um “estar no mundo”. Para ele, a experiência com a dança é do “ato em contínua transformabilidade” e, portanto, de presença. A dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crueza essencial, é experiência de vitalidade. A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato. “Está aí apontada a descoberta da imanência” (OITICICA, 1965, p. 1). A dança, assim, plena de movimento, revela um mundo imanente em plenitude.

Além das questões espaciais e relação com o entorno, é preciso pensar sobre os caminhos que a dança vem traçando, desde uma valorização da imagem corporal e das técnicas com as escolas de movimento mais tradicionais, até as mais vanguardistas, que associam vivências sensoriais e conceituais como estímulos de criação para o movimento cênico que, por consequência, passaram a considerar menos importante a imagética corporal, dando valor à experiência. Na esteira do pensamento de Oiticica, de Peeters e de Rocha, talvez seja relevante considerar para a dança contemporânea a possibilidade de “outras naturezas” de contemplação/participação da obra cênica, que correspondam a outras éticas e estéticas de presença, de ativação do movimento e de fruição.

2.3 Carnavalização do corpo e dispositivos cênicos grotescos

A dança contemporânea em busca de uma estética de ruptura e renovação de sua linguagem acaba fazendo uso de variados dispositivos e estratégias de expressão. Ela trabalha interdisciplinarmente envolvendo outros gêneros artísticos em combinações e vivências múltiplas. Para o corpo, por um lado, propõe novas possibilidades formais e conjecturas estéticas, com o uso de técnicas de movimento híbridas que, muitas vezes, subvertem o

posicionamento das partes e do esquema corporal pela fragmentação do movimento e a desconstrução das formas; por outro, propõe estratégias de rebaixamento, expondo as fragilidades carnavais e simbólicas, em jogos paródicos, obscenos e subversivos, levando à uma “dessacralização” do corpo e comportamento cênicos e, por consequência, do corpo e comportamento cotidianos. Tanto o virtuosismo ou o rebaixamento corporal geram uma polimorfia/polissemia, que potencializa o caráter múltiplo e ambivalente das corporeidades e seus sentidos e, com isso, podem provocar deslocamentos em visões estagnadas nas “tradições” e no *modus operandi* da dança cênica.

O que estamos propondo neste estudo é que o uso dos dispositivos cênicos que provocam uma desconstrução da forma/movimento corporal ou enfocam em desregramentos e desvios (corporais, cênicos, sociais), podem causar deslocamentos representacionais em relação aos modelos e comportamentos esperados. Essas estratégias cênicas direcionadas ao deslocamento/subversão das representações das corporeidades é o que estamos denominando como “carnavalização do corpo”. O que é coerente com as reflexões de Discini (2006, p. 84), que considera “a carnavalização como um movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao ‘mundo oficial’”, mundo este, pensado como representação da realidade com um sentido acabado, uno e estável. E, reforçado por Fiorin (2008, p. 89), quando escreve que “a carnavalização é a transposição do espírito carnavalesco para a arte”.

Bakhtin (2008) estuda o carnaval no *realismo grotesco*⁷⁹. Ele escreve que “o carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 6), em que carrega a noção de renascimento e renovação. Durante a festa do carnaval, a lei é a “liberdade”. O carnaval é a vida festiva, “uma segunda vida”, baseada no princípio do riso. Bakhtin se refere a um período específico, a Idade Média e o Renascimento, e o carnaval que ele descreve não é a festa-espetáculo dos nossos dias. Ao contrário dessa festa que hoje se presencia, no carnaval de Bakhtin “se vive”. No entanto, mesmo fora das manifestações e festas do carnaval, ainda podemos encontrar algumas características desse “espírito carnavalesco” na contemporaneidade, como menciona Fiorin (2008, p. 89), que está presente no mundo das artes.

Bakhtin (2008, p. 9) explica que a percepção carnavalesca do mundo é oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda ideia de imutabilidade que, ao contrário, manifesta-se através de formas dinâmicas e expressões mutáveis e flutuantes. Para o autor,

⁷⁹ Para Mikhail Bakhtin (2008), o *realismo grotesco* pertence ao universo da cultura cômica e popular da Idade Média e Renascimento e é regido pelo “princípio carnavalesco” - elemento material e corporal de caráter positivo, que aparece sob a forma universal e popular, festiva e utópica.

As formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações. (BAKHTIN, 2008, p. 9, grifos do autor)

Ao analisar o conceito de “carnavalização” desenvolvido por Bakhtin, Discini (2006, p. 57) explica que se vê aí a confirmação de uma “lógica das permutações”, que leva “à relatividade das verdades” e “a um mundo dado ao revés”, características consonantes com os princípios da estética grotesca, com suas degradações e rebaixamentos próprios e onde estão embutidas suas forças regeneradoras. O fenômeno grotesco quando se apresenta, carrega seu duplo, aponta para a imagem de um “outro corpo” ao qual se distancia, aquele que se espera como ideal, a sua referência positiva, aquele que foi “rebaixado”. E, assim, se compõe a noção de um “corpo carnavalizado”.

Estas características apontadas se mostram pertinentes para associar à arte cênica da dança e aos seus modos de produção nos nossos dias. Nosso objetivo é justamente refletir como essa noção de “carnavalização” se presta como um referencial para detectar e explicar fenômenos atuais que recaem sobre o corpo. O que será de grande produtividade para pensar sobre as novas estéticas que o corpo e a cena demandam nos palcos atuais e, sobretudo, com o uso da estética grotesca em alguns procedimentos utilizados pela dança contemporânea, como é o caso do trabalho do coreógrafo André Masseno (RJ), que faz parte desta investigação.

Tratamos de refletir sobre os dispositivos cênicos que acionam a estética do grotesco através desse processo de carnavalização do corpo e, para isso, adotamos dois dispositivos que se mostraram pertinentes às análises da investigação, que se organizam em torno de duas características do grotesco: a teratologia e a escatologia. Sendo assim, consideramos tais dispositivos cênicos de carnavalização do corpo como dispositivos teratológicos e dispositivos escatológicos.

Para que possa existir a carnavalização é imprescindível a ambivalência e mobilidade estrutural das imagens em oposição à uma referência estável e “oficial”, como explicou Discini (2006, p.84). Para refletir sobre a dança, levando em conta questões sobre forma e técnica, é importante termos como referência padrões estáveis e lineares de movimento - como de estilos ou escolas firmadas como “tradicionais” e que funcionam frequentemente como modelo estético e de formação corporal, como seria o caso do balé clássico. Por contraste, o corpo/movimento fragmentado/“deformado” em cena é dado como uma imagem

de inacabamento, pois explicita a desestabilização de uma noção firme da forma corporal e pode conter, assim, um efeito teratológico que, neste sentido, permite confirmar uma carnavalização de sua representação perante modelos cultivados como ideais e estáticos.

Segundo Ferreira (2012, p. 183; 2014, p. 107; 2016, p. 58), no processo de pesquisa e criação da dança atual, na busca de novas possibilidades e referências estéticas, um recurso expressivo recorrente é observado como escolha plástica do corpo em cena: a fragmentação de partes e desconstrução das formas/movimento corporais. Este recurso trabalha com linhas corporais e trajetórias de movimento não lineares que potencializa a pluralidade de formas, configura formas irregulares, distorcidas e “amorfas”. Essa estratégia de fragmentação do corpo/movimento pode estar associada à pesquisa de novas possibilidades expressivas do corpo, que partem da desconstrução do esquema corporal para elaborar novos modos de preparação do artista e de composição coreográfica. Em alguns casos, esse recurso surge com a pretensão de ruptura de padrões estéticos em oposição a outras escolas de movimento, como citamos anteriormente, muito arraigadas em suas formas e modelos lineares. Em outros casos, essa plasticidade corporal desconstruída pode ser fruto de atitudes críticas e subversivas que procuram gerar choque fazendo uso das deformações e chamar atenção para alguma temática trabalhada em cena ou alguma questão social. Ocorre também como forma de potencializar virtuosismos corporais, expondo um corpo de habilidades contorcionistas extraordinárias. Como exemplo, vemos “essa característica bastante difundida com a influência das danças de rua que foram absorvidas na cena contemporânea na última década, que privilegiam esta estética de movimento baseada na deformação associada à virtuosidade do corpo” (FERREIRA, 2012, p. 65).

A teratologia (*terato + logia*), como “estudo das monstruosidades”, está relacionada a algo fora do comum, um corpo de conformação anômala, à pessoa horrenda, à aberração ou algo que foge às leis da natureza. Suas possibilidades de interpretação recaem sempre sobre a condição de “não normalidade” do corpo, à sua deformação. Requer associá-lo como “desvio” em relação/oposição a um padrão categorizável e aceitável que contém noções de “normalidade”, de proporcionalidade, do belo, de completude, de simetria, de coerência, de fixidez e de estabilidade. A ideia de deformação carrega a noção de algo dinâmico, em transformação, sugere variações de uma referência, de uma forma primária (FERREIRA, 2013, p. 133). Assim, investir em “derivações” da forma/movimento do corpo buscando possibilidades inusitadas pode gerar uma desestabilização no reconhecimento dos modelos preestabelecidos como ideais. Quando são atribuídos conteúdos, valores e idealizações às

formas consideradas “primárias/originais”, e às suas “derivações” inusitadas como deformações, degradações daquelas, é que surgem as rupturas representacionais.

Essas questões apontadas dizem respeito à forma e ao movimento corporais. Neste caso, estamos associando à estratégia de desconstrução da plasticidade corporal o uso do dispositivo teratológico, podendo com isso acionar “deformações” de movimento e forma do corpo com efeitos grotescos. Por outro lado, há também uma outra característica, o hibridismo, que podemos relacionar tanto às questões formais quanto à formação técnica do artista da dança e que podem suscitar aproximações com o conceito de teratologia.

Louppe (2000, p. 27), no seu artigo *Corpos híbridos*, escreve que, na dança dos dias atuais “a formação do bailarino é constituída por diversas correntes, além de participar de projetos pontuais, não apresentando portanto uma referência corporal constitutiva”, ao contrário de tempos anteriores, onde uma “estética” e um “corpo” eram “construídos à luz de princípios criadores”. Usava-se o termo mestiçagem para se referir à mescla de fontes estéticas, mistura de formas e gêneros artísticos. Porém, na dança, essa “mestiçagem” ocorria sem ultrapassar uma mistura de referências, funcionando apenas superficialmente, como figuras motrizes justapostas. Para a autora, essas misturas “mestiças”, na realidade, são ilusórias se o corpo do bailarino “não for tocado”. Na dança, esses “cruzamentos de estados de corpo não produziram, de fato, uma polissemia, mas sim uma estranha maneira de se deslizar entre corporeidades incompatíveis” (LOUPPE, 2000, p. 29). Para a autora, do que se trata hoje, é de um “corpo híbrido”, e esta nova configuração serve tanto para traduzir a dança cênica, quanto o mundo atual.

A ideia de hibridação é muito mais perturbadora que a de mestiçagem. [...] O híbrido escapa dessa tagarelice intercomunitária ou interminoritária, entre sexos e raças, não se situando em lugar nenhum – ele não é nada. [...] A hibridação funciona muito mais do lado da perda, age na nucleação dos genes, ao subvertê-los e deslocá-los. Ela pode criar uma relação não entre raças, mas entre “espécies” incompatíveis, dando origem a criaturas aberrantes, destacadas às margens das comunidades vivas. A hibridação evoca figuras polimorfos imaginadas por Philippe Decouflé [coreógrafo francês] que participam, ao mesmo tempo, do mundo mineral, vegetal, animal e maquinal. O surgimento de tais morfologias compostas talvez não seja destituído de significação no que diz respeito ao mundo da dança em geral. A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível. (LOUPPE, 2000, p. 30)

A partir dos anos de 1980 a dança passou por uma perda de linhagens. Antes, essas linhagens se estruturavam por correntes de pensamento e práticas que procuravam elaborar

princípios estéticos e filosóficos ligados a um artista/criador, e estes eram responsáveis não somente pela criação de espetáculos, mas também e, sobretudo, pela “criação de corpos” específicos para a cena, era uma “dança de autores”. A partir de 1980, vai se estruturando um corpo mais “ecléctico” e “híbrido”, “aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade” (LOUPPE, 2000, p. 32). Louppe (2000, p. 33) questiona sobre essa perda de linhagens autorais e aponta para um certo otimismo: “Porque temer essa perda de linhagens, essa dispersão das grandes correntes constitutivas da modernidade do corpo, se nós passamos a uma outra era, na qual a multiplicidade das propostas isoladas não exige que estejamos unidos em torno de um estado de corpo comum?”. Antes mesmo de apontar as fragilidades desse corpo múltiplo/híbrido e, ao mesmo tempo, sem referências, compreendemos que o que está em jogo na verdade, é uma reformulação dos paradigmas e a abertura para “outros” projetos vindouros para a dança e para o corpo, com novos percursos técnicos e estéticos a trilhar.

Por este primeiro viés discutido, temos o dispositivo teratológico. Por um outro, podemos ter o dispositivo escatológico, ambos reforçam o contexto de carnavalização e de rebaixamento do corpo em cena. A deformidade rebaixa pelo distanciamento da “normalidade do humano” e aproximação com a animalidade ou a aberração, enquanto que, as degradações escatológicas rebaixam o corpo ao dá-lo como aproximado da terra, da carnalidade e do primitivo. Para Bakhtin (2008, p. 19), “degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais”, fazem parte das degradações os atos relacionados à reprodução, ao sexo e aos fisiologismos, como absorção de alimentos e satisfação das necessidades naturais. “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação” (BAKHTIN, 2008, p. 19).

Para pensar o dispositivo cênico escatológico, o corpo entra em questão, com seus limites, profundidades e produções residuais. Para Bakhtin (2008, p. 278), a imagem grotesca para uma “lógica artística” não leva em conta a superfície do corpo, ao contrário, valoriza os orifícios, as saídas, os rebentos e as excrecências. De maneira que ocupa-se de tudo aquilo que ultrapassa as fronteiras do corpo e conecta sua superfície com o fundo. Podemos associar nesse trânsito as partes do corpo que entram em evidência, como a boca, o anus e o falo, os atos físicos como o de beber e de copular, assim como o de excretar (fezes ou suores...) e todos os orifícios que ligam o interno ao externo ou servem para o fluxo dos humores do

corpo. Estes aspectos que caracterizam situações escatológicas ou coprológicas, com referências a dejetos, secreções e partes baixas do corpo, estão associados à “escatologia”, característica intensamente imbricada com a manifestação do grotesco.

Na base das imagens grotescas encontra-se a concepção do corpo e dos seus limites, as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o corpo e o mundo, aí está o sentido escatológico que pode ser explorado nos dispositivos grotescos, interessa tudo que sai e procura sair, que ultrapassa o corpo, tudo que procura escapar-lhe ou retornar a ele. Todas as excrecências e ramificações têm nesse corpo escatológico um valor especial, tudo o que o prolonga, projeta para fora e aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Assim, quando o dispositivo escatológico é acionado, o que está em foco são as fronteiras do corpo, seu interior que se expõe e que promove um certo “risco” ao mundo.

Douglas (2014, p. 149) alerta do perigo das margens, “todas as margens são perigosas, se são empurradas desta ou daquela maneira”. Os elementos residuais do corpo são refugos físicos que têm relação direta com as margens corporais, o dentro que passou pelas fronteiras/orifícios e pertence agora ao mundo externo. Os orifícios do corpo deveriam simbolizar “pontos especiais vulneráveis” de suas margens. No entanto, “o que sai deles é material marginal da mais óbvia espécie” (DOUGLAS, 2014, p. 149). Qualquer coisa que saia do corpo nunca deve ser readmitida, deve ser “rigorosamente” afastada”. Esse é um tipo de “poluição” que oferece perigo, e é mais perigosa quando “após emergir uma vez” possa reentrar de algum modo no corpo (DOUGLAS, 2014, p. 151). No entanto, esta visão se diferencia da concepção carnavalesca do mundo de Bakhtin, na qual a noção de um perigo escatológico é positivada, ganhando um “poder de destronamento” de “verdades” ao rir e parodiar tudo que é elevado, espiritual e idealizado. A escatologia para Bakhtin, degrada e rebaixa, porém, tem função regeneradora.

Os dispositivos escatológicos trabalham com os fisiologismos, o residual do corpo, o seu refugo físico. Detritos, excrementos e dejetos possuem valores simbólicos e podem atuar na formação de metáforas cênicas. Acionando-se a “materialidade residual real” do corpo em cena, é possível produzir “enunciados concretos no corpo” que, em ressonância, podem apontar criticamente para os discursos sociais. E, por outra via, com dispositivos cênicos da fala e do gesto, através de enunciados obscenos e grosserias, também é possível tocar num imaginário escatológico e problematizá-lo. De modo que, artisticamente, corpo biológico e corpo simbólico são vinculados e podem ser trabalhados em cena nesses dois sentidos complementares.

Ao investir na ideia de dispositivos cênicos de carnavalização do corpo, devemos considerar as diferentes reflexões sobre o riso grotesco, nas visões de Bakhtin (2008), com o riso alegre e festivo do realismo grotesco e de Kayser (2003), com o riso sinistro e abismal em sua análise do grotesco romântico.

Bakhtin (2008, p. 41) ao analisar as reflexões de Kayser, escreve que “a liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo”. Para ele, o medo, vinculado à visão romântica de Kayser, “é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso” (BAKHTIN, 2008, p. 41).

A função carnalizadora do grotesco seria liberar o homem das formas de “necessidade inumana” que contém as ideias dominantes do mundo,

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. (BAKHTIN, 2008, p. 43)

Fiorin (2008, p. 89) escreve que, “ao esforço centrípeto dos discursos de autoridade opõe-se o riso. [...] Ele dessacraliza e relativiza o discurso do poder, mostrando-o como um entre muitos”. Com isso destrói-se a impermeabilidade dos discursos fechados que permanecem como valores sérios e imutáveis, “os discursos oficiais, da ordem e da hierarquia”. Com o espírito do carnaval é possível questionar ludicamente o mundo e todas as normas. “A força corrosiva do riso leva a uma explosão de liberdade” (FIORIN, 2008, p. 92), não havendo lugar para os dogmas, seriedades e autoritarismos.

Lembramos que a ideia do riso grotesco do carnaval de Bakhtin possui um caráter alegre e regenerador. No entanto, é relevante destacar que, neste estudo, a noção de carnavalização que tentamos desenvolver não está “inteiramente” ligada ao carnaval do realismo grotesco proposto por Bakhtin, que ocorre bem localizado num contexto histórico. Procuramos, através dos dispositivos cênicos grotescos refletir de modo geral sobre a noção de um “corpo carnalizado”, que contém as características de desconstrução, de permuta, de inversão, de ambiguidade, de subversão, de ruptura de valores e de desestabilização de um mundo estável, presentes na visão carnavalesca e que, no entanto, a nosso ver, não passa “necessariamente” pelo festivo ou pelo cômico. Por outro lado, o “corpo carnalizado” também pode apresentar afinidades com a visão de Kayser (2003), sobre o grotesco romântico. Aqui se encontra um ponto de ambivalência do grotesco.

Discini (2006, p. 63) explica que há uma contradição formal do corpo grotesco diante da estabilidade dos cânones clássicos. A imagem clássica do corpo é sempre a de um corpo pronto, acabado, bem proporcional. Quando incorporamos os parâmetros estéticos clássicos de ideal e perfeição da Antiguidade e Renascimento à “estética da vida cotidiana preestabelecida e completa”, nada resta à imagem grotesca senão ser interpretada como monstruosa. Na estética clássica, ao contrário da imagem grotesca, apagam-se as imperfeições, protuberâncias, orifícios e excrescências. Bakhtin (2008, p. 26) esclarece que “é perfeitamente compreensível que, desse ponto de vista, o corpo do *realismo grotesco* lhes pareça monstruoso, horrível e disforme, é um corpo que não tem lugar dentro da ‘estética do belo’ forjada na época moderna”. O grotesco, visto deste modo, perde o caráter regenerador e o tom alegre comandado pelo riso.

Minois (2003, p. 160), em seus estudos sobre a *História do riso e do escárnio*, escreve que o riso grotesco tem duas faces: a força do riso como proliferação, exuberância e invenção que está ligado à concepção bakhtiniana; e uma outra, “inquietante, que provém de uma desestruturação do mundo, o qual se dissolve, transborda, torna-se evanescente e, ao mesmo tempo, estranho e estrangeiro”. Kayser (2003, p. 160) comenta sobre essa ambiguidade quando coloca: “A pergunta acerca do riso no grotesco tropeça no mais difícil complexo parcial de todo este fenômeno. Não é possível oferecer uma resposta unívoca”. De qualquer modo, o autor acaba por reforçar que em alguns conteúdos grotescos “encontramos como motivo estranhador o riso involuntário e abridor de abismos” (KAYSER, 2003, p. 161), que remete à sua concepção romântica do grotesco, de um “mundo tornado insólito” e subitamente estranho, sem estruturas e sinistro. O riso grotesco, neste caso, completa Minois (2003, p. 94), surge de uma reação de medo diante da realidade que repentinamente se deforma, “perde sua estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se monstruosa. Esse tipo de alucinação talvez pareça engraçado, mas pode acontecer que o grotesco se distancie inteiramente dos registros cômicos, e, se o riso aparece, é um riso de histeria e horror”.

Para Minois (2003, p. 96), “o riso grotesco incide sobre a própria essência do real, que perde a consistência. É uma verdadeira desforra do diabo, uma vez que ele pulveriza a ontologia, desintegra a criação divina, reduzida ao estado de ilusão”. Finalmente, o riso grotesco seria a própria constatação do “não-lugar”, é um riso cerebral que reduz o ser ao absurdo e à aparência. Porém, “o grotesco como um instrumento da arte”, se constitui uma ferramenta eficaz para uma análise lúcida, risível e cruel “do homem absurdo de todos os tempos” (MINOIS, 2003, p. 96).

Douglas (2014, p. 52) escreve que “o prazer estético provém da percepção de formas inarticuladas”. E isso é o que acontece em relação à experiência com os dispositivos grotescos em cena com a presença de uma “desarticulação” representacional, tanto pelo teratológico quanto pelo escatológico, que conduz a uma ambiguidade. “Mas nem sempre é tarefa desagradável confrontar a ambiguidade”, reforça Douglas (2014, p. 52). Entretanto, algumas “áreas tocadas” são mais toleradas que outras. Para a autora, “há todo um contínuo no qual o riso, repulsa e choque pertencem a pontos de intensidade diferentes” (DOUGLAS, 2014, p. 51). Em todo caso, e em diferentes modos, a experiência estética vivida diante da “desarticulação” provocada pelos dispositivos grotescos pode ser estimulante e prazerosa.

Muitas vezes, a dança contemporânea carnavaliza o corpo mas também não leva em conta o riso. Os dispositivos cênicos grotescos também são ambivalentes. A simples desconstrução das formas em efeitos teratológicos ou a exploração da escatologia como estranhamento e choque, procura de algum modo explorar uma oposição aos ideais sublimados (clássicos) de beleza e pureza do corpo e do movimento. O resultado do corpo fragmentado/monstruoso e/ou rebaixado/“escatologizado” pode se revelar em um riso ambivalente, tanto cômico e festivo, quanto em um riso contido, cínico, estranho e abismal.

No entanto, a ambivalência do grotesco tem um espectro mais amplo, os sentidos cômicos ou de estranhamento podem depender também de contextos específicos que se formam na relação com o espectador. O que lembra Peeters (2004, p. 50), em sua análise da dança, com a noção de “sentido do mundo relativizado”, cuja posição do espectador é de gerador dos próprios contextos e realidades, internalizados e individualizados.

Para produzir a obra coreográfica, o olhar sublimado do artista/criador atua com seu “princípio de seleção”, mas não podemos esquecer que o olhar do receptor, do público, está atravessado por múltiplas e contraditórias representações do corpo construídas socialmente ao longo da vida. Deste modo, o resultado da fruição estética do corpo polimorfo ou rebaixado apresentado na cena não pode ser controlado. Direcionado talvez, mas sem garantias de identificação por parte da plateia com a escolha estética do artista/criador. Para o caso do grotesco, há uma certa “autonomia” enquanto poética artística, em que o fenômeno, de fato, “somente é experimentado na recepção” (KAYSER, 2003, p. 156). Há um dado de imprevisibilidade evidente que, mesmo a obra não sendo concebida em associação à estética grotesca, dependendo dos dispositivos utilizados, ela pode ser recebida como tal.

O que podemos chamar de uma “função carnavalizadora” para o gesto artístico e tratamento do corpo na cena deve articular-se a um sistema de representação que se afasta da fixidez e do acabamento. A noção de limiar, de fronteira é um elemento constituinte da

carnavalização do corpo que dança. De algum modo, quando o discurso do coreógrafo (na fala e/ou na ação) se direciona para uma “desconstrução do corpo” (simbólica ou técnica/formal), remete à noção de rompimento, seja romper com os limites “naturais” da forma anatômica humana; seja com as “limitações” dos moldes de movimentos pré-concebidos como estéticas ideais na dança; ou mesmo, com as visões idealizadas e difundidas como práticas corporais e comportamentos adequados socialmente. Romper ou sugerir modos de ultrapassar os limites do corpo (físicos e representacionais) dados como “naturais”, “normais”, “adequados”, podem avançar para estratégias carnavalizantes de suas estruturas. Assim, trabalhar em cena dispositivos teratológicos, com o corpo “deforme”/híbrido, ou com dispositivos escatológicos, com o corpo rebaixado, em detrimento das noções de beleza ou feiura, são maneiras de investigar o corpo grotesco em corporeidades carnavalizadas.

3 O GROTESCO EM CENA

Este capítulo trata da reflexão sobre o grotesco na dança contemporânea, a partir do estudo da produção cênica do coreógrafo/intérprete André Masseno (RJ). Foi necessário compreender e contextualizar a produção e a trajetória do artista e relacionar com algumas discussões sobre corpo, dança, identidade e gênero para entender como, e em que medida, a sua produção coreográfica apresenta e trabalha com dispositivos cênicos e temáticas pertencentes ao universo do grotesco. Num primeiro momento, para efeito de aprofundamento sobre o modo de expressão particular do artista, foi relevante refletir sobre a modalidade “solo” em dança para entender o investimento deste dispositivo cênico em suas performances. Foi bastante produtivo também, através de entrevistas, compreender seu percurso como artista e suas motivações como coreógrafo para discutir mais apropriadamente sobre os temas condutores e que perpassam todos os seus trabalhos, as questões sobre identidade e sobre gênero.

O discurso do coreógrafo foi analisado através de entrevistas que tratavam de três pontos básicos: a formação do artista, o processo de criação coreográfica e como se apresenta a escolha da estética grotesca em cena. No primeiro ponto procuramos saber qual a sua formação acadêmica, compreender como ocorreu sua formação artística, o tipo de formação técnica e corporal para a dança e como é o trabalho de treinamento e condicionamento do intérprete. No segundo, investigamos os procedimentos da prática, dos processos de criação coreográfica, dos estímulos criativos para a construção dos trabalhos e como se dá a pesquisa de movimento do coreógrafo, como motivações e estímulos. Quanto ao terceiro ponto, procuramos investigar qual a percepção do coreógrafo quanto à presença do grotesco no seu trabalho e qual o seu posicionamento quanto à utilização desta estética como dispositivo cênico. Ainda investimos nesse momento, em tentar compreender mais profundamente qual o entendimento do artista sobre os conceitos em geral que transitam nos seus processos criativos em dança, como noções de dança, de identidade e de gênero. Todos esses dados foram trabalhados nos quatro primeiros tópicos deste capítulo.

Quanto aos registros de imagem dos trabalhos selecionados para análise, foram observados os elementos plásticos com proximidades à estética do grotesco, assim como, dispositivos cênicos que porventura remeteram à assimilação do gesto do performer como uma grotescaria. Utilizamos como parâmetro de análise algumas características do fenômeno grotesco como a teratologia, a escatologia e o hibridismo. Outros elementos e efeitos

associados ao fenômeno e à imageria grotesca também foram observados, no entanto, com menor enfoque na análise. A teratologia foi investigada quanto à deformação do corpo, a automatização e a “desconstrução” do movimento, assim como, a utilização de adereços e efeitos cênicos deformantes do corpo e que produzem riso e estranhamento; o hibridismo foi observado, por um lado, também diretamente quanto à plástica corporal, com o uso da antropomorfia humano/animal ou humano/objeto, assim como, na conjugação limítrofe de representações, de códigos e de categorizações híbridas de gênero. Já a escatologia foi analisada quanto aos efeitos cênicos ligados à coprologia e à abjeção, ao uso de elementos representacionais e materiais dos dejetos corporais, associados aos fisiologismos, às visceralidades e as secreções/excreções do corpo.

Em termos metodológicos, escolhemos os três mais recentes trabalhos do coreógrafo para análise. Foram feitas análises das imagens registradas em vídeo do espetáculo *Outdoor corpo machine* (2008), da palestra-performance *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011) e do espetáculo *O confete da Índia* (2012). Sendo que o espetáculo *O confete da Índia* (2012) também foi assistido ao vivo na ocasião da sua segunda temporada no Rio de Janeiro, em outubro de 2012, no Centro Cultural Solar de Botafogo, mesmo local onde foi feito o registro das imagens analisadas em vídeo. Com essa escolha, pudemos estabelecer um panorama geral e o percurso das criações artísticas do coreógrafo nos últimos anos para observar como se deram suas escolhas, motivações, temáticas e estratégias cênicas utilizadas; e também qual a relação com a presença nos trabalhos do que estamos entendendo como estéticas pertencentes ao universo do grotesco. Deste modo, pudemos extrapolar as questões estéticas tratadas cenicamente, que associam o corpo e o grotesco com as problemáticas de identidade e de gênero, e em termos mais amplos ao campo artístico da dança e mesmo social.

3.1 A dança de André Masseno

Contextualizar a participação do coreógrafo André Masseno no cenário da dança é de extrema importância para esta pesquisa. Artista performer, com carreira solo desde o ano 2000, ele tem uma pesquisa peculiar no âmbito da dança contemporânea. Suas criações cênicas dialogam com elementos do teatro, da literatura e da performance, e procuram associar ao corpo uma discussão sobre questões de identidade, gênero e sexualidade. Seus trabalhos já circularam pelo Brasil e foram também apresentados no exterior, na Inglaterra,

Croácia e Alemanha. No âmbito acadêmico, tem formação em teatro com graduação em Artes cênicas na UNIRIO, mestrado em Literatura brasileira pela Faculdade de Letras da UERJ e faz atualmente doutorado também na área de Letras, com pesquisa sobre literatura e cultura brasileira, na Universidade de Zurique, na Suíça, com previsão de término em 2018. Foi professor de Estética no Curso de Licenciatura em Dança da UniverCidade e também professor convidado na Pós-graduação *lato sensu* em Letras da UERJ. Ministrou cursos de dança e composição coreográfica no Núcleo de Formação do Grupo de Teatro Nós do Morro e na Escola de Dança Angel Vianna. Fez parte de companhias profissionais de dança como intérprete, a Alexandre Franco Dança-Teatro, entre 1996 e 2003, e a Companhia de Dança Dani Lima, entre 1998 e 2006, além de colaborar constantemente com diversos artistas brasileiros e internacionais em trabalhos de dança, teatro e performance.

Vindo do teatro, André Masseno adotou a dança como seu modo de expressão artística. Sua trajetória e sua forma de expressar refletem fortemente uma característica das artes cênicas na contemporaneidade, o esmaecimento das fronteiras entre as manifestações artísticas dança-teatro-performance. Através de um posicionamento firme sobre a necessidade de refletir sobre gênero na sociedade contemporânea, a sua linguagem cênica trabalha com um processo investigativo do corpo e suas fisicalidades, com objetivo de afetar o público questionando as representações e as convenções, sejam elas sociais ou mesmo dos próprios dispositivos artísticos para a cena. Em crítica sobre o espetáculo *O confete da Índia* (2012), Helena Katz (2013)⁸⁰, escreveu que Masseno, “faz esquecer o tipo de tratamento habitualmente praticado em espetáculos de gênero”. E seu trabalho, “revela um artista com todas as letras em maiúsculo e, nesse seu momento específico, também em néon”.

3.1.1 Uma “dança/performance solo” - Singularidade e/ou sobrevivência

O século XX foi um período de grandes transformações para o mundo e para dança. Tanto na Europa quanto na América ocorria um grande desenvolvimento na vida política, social, cultural e artística que visava uma renovação da sociedade. E, deste movimento participavam as artes e os artistas. Louppe (2012, p. 52) escreve que a história da dança se

⁸⁰ Crítica de dança feita por Helena Katz em artigo jornalístico. “Extraordinárias experiências com a dança”. Jornal *O Estado de São Paulo*: Caderno 2, Artes cênicas, São Paulo, 11/11/2013. Disponível em: <www.helenakatz.pro.br>. Acesso em: 20/10/2016.

confunde com a história do século XX, “a dança partilhou as mesmas correntes, questionamentos e reveses” e um caminho para compreender a dança contemporânea é retomar essa história, regressando às suas fontes.

No decorrer do século XX, as expressões da dança produziram várias correntes e também muitas “similitudes de coloração corporal”, escreve Louppe (2012, p. 51). Assim, para ela, é preferível não estabelecer uma distinção muito severa entre dança moderna e dança contemporânea, pois não se trata de uma diferenciação pelo “reconhecimento exterior de vocábulo e forma”, a dança contemporânea “não é uma simples mutação de códigos gestuais em relação a outras expressões de dança” (LOUPPE, 2012, p. 51). Na dança contemporânea “existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um” (LOUPPE, 2012, p. 52). A singularidade tornou-se uma das marcas de expressão da dança que vem se construindo a partir do surgimento da dança moderna.

Desde os primeiros decênios do século XX a dança teve uma posição *avant-garde* nos processos de transformação social e cultural,

*[...] elle se veut le laboratoire expérimental d'un corps, d'un mouvement, d'une expression, d'une manière d'être et de communiquer nouveaux, pour un homme, une femme, un monde qu'il s'agit de régénérer. Mais la nouvelle danse est avant tout individuelle et individualiste, création solitaire de personnalités uniques qui définissent de nouveaux modes expressifs et performatifs, et se présentent comme des modèles au sein de leur discipline artistique mais aussi de l'ensemble de la société. Le solo est un moyen pour l'artiste d'exprimer son besoin d'introspection et de représentation personnelle du monde ; il devient dès lors l'une des formes caractéristiques de la danse moderne.*⁸¹ (ROPA, 2002, p. 13)

A “modernidade na dança”, no início e nas primeiras décadas do século XX, se construiu por iniciativa das mulheres, escreve Marquié (2016, p. 207). Por Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Loïe Fuller, Mary Wigman, Martha Graham e Valeska Gert, entre outras. Essas precursoras e fomentadoras do movimento da dança moderna se expressavam inicialmente pela forma coreográfica dos solos. Ao dispor dos próprios corpos como ferramenta de pesquisa para a criação de novas formas de dança, e após dirigir companhias e

⁸¹ “[...] ela se coloca o laboratório experimental do corpo, de um movimento, da expressão, da maneira nova de estar e de comunicar, para um homem, uma mulher, um mundo que trata de regenerar. Mas a nova dança é antes de tudo, individual e individualista, criação solitária de personalidades únicas, que definem novos modos expressivos e performativos, e se apresentam como modelos em sua disciplina artística, mas também para toda a sociedade. O solo é um meio para o artista expressar sua necessidade de introspecção e de representação pessoal do mundo; ele torna-se então uma das formas características da dança moderna.” (ROPA, 2002, p. 13, tradução nossa).

se impor como teóricas, « *ces danseuses ont outrepassé les cadres qui assignaient aux femmes un corps, une place, des normes de féminité* »⁸² (MARQUIÉ, 2016, p. 207).

A dança moderna tinha como pressuposto teórico e filosófico a expressão dos potenciais individuais do artista e o solo tornou-se uma constante nas criações coreográficas.

*La nouvelle danse est fondée sur l'idée que tout homme/femme est potentiellement danseur/danseuse, et que chacun peut donner à l'expression totale de soi une forme symbolique et/ou mimétique dans le mouvement et dans le rythme, selon des règles dérivant des principes naturels. Il est dès lors parfaitement logique – et nécessaire – que tout artiste découvre et élabore ses propres formes.*⁸³ (ROPA, 2002, p. 19)

Desde o início nessa “nova dança”, o corpo se apresentava só em cena, com as suas emoções reveladas, explica Ropa (2002, p. 14), e com isto, rompeu com as regras hegemônicas e tradicionais do balé acadêmico, proclamando uma estética da “natureza” e, principalmente, contra o artifício, buscando um corpo mais liberto e expressivo que marcava suas individualidades.

Após Isadora Duncan, Ruth Saint Denis e Loïe Fuller, as intérpretes Mary Wigman e Martha Graham fizeram parte de uma segunda leva de solistas que surgiu após os anos de 1920, numa época em que havia um processo social de afirmação de uma imagem feminina. Essa “nouvelle femme” emancipada, era representada em cena anulando as imagens sensuais e os estereótipos da mulher/bailarina. Suas danças foram sendo carregadas cada vez mais de energia e, como imagem, “por uma verdadeira androgenia da pessoa e do movimento” (ROPA, 2002, p. 16).

*Pour affirmer cette identité, elles luttent en incorporant des énergies masculines qu'elles déssexualisent parfois en partie. Le modèle de femme qu'elles présentent dans leurs solos des années 1920 et 1930 dépasse l'idée universaliste d'harmonie, de grâce et de beauté qui avait cours auparavant. Elles adoptent un corps représentatif de leur génération, plus tendu et tourmenté, touchant parfois au grotesque, au travers duquel sont dévoilés la psyché et des problématiques existentielles modernes par le biais de manifestations symboliques.*⁸⁴ (ROPA, 2002, p. 17)

⁸² “Essas dançarinas ultrapassaram as estruturas que atribuem às mulheres um corpo, um lugar e padrões de feminilidade.” (MARQUIÉ, 2016, p. 207, tradução nossa).

⁸³ “A nova dança é fundamentada na ideia de que todo homem/mulher é potencialmente dançarino/dançarina e cada um pode dar à totalidade da expressão de si uma forma simbólica e/ou mimética de movimento e de ritmo, de acordo com as regras derivadas de princípios naturais. Por isso, é perfeitamente lógico - e necessário - que qualquer artista descubra e elabore as suas próprias formas.” (ROPA, 2002, p. 19, tradução nossa).

⁸⁴ “Para afirmar essa identidade, elas lutam incorporando energias masculinas que, às vezes, em parte a dessexualizam. O modelo de mulher que elas apresentam em seus solos dos anos 1920 e 1930 ultrapassa a ideia universalista de harmonia, de graça e de beleza que havia antes. Eles adotam um corpo representativo de

Para Marquié (2016, p. 207), esse é o começo, na história da dança, para uma evolução da emancipação das mulheres, que é seguido pelas reflexões do feminismo e vai chegar mais tarde às discussões sobre gênero. A dança moderna conservou uma trama narrativa que permitiria aos “coreógrafos dos dois sexos” tratar com maior desenvoltura, e “frontalmente”, as questões sociais e principalmente as questões feministas e de gênero.

Depois dos anos de 1960, muitos fatores, individuais e coletivos, muitas vezes contraditórios até, promoveram o aparecimento de uma dança solo com uma força diferente. Havia uma revolução radical, ética e estética nesse final de século que propunha dar conta do ser humano em sua totalidade psicológica e física, e com isso, no âmbito da dança ocorria também um novo impulso expressivo. Com a forma do solo cênico, ocorreu « *une prise de conscience de la 'nécessité' poétique et existentielle qu'il représente pour le danseur-créateur – ainsi que de sa supposée position idéologique* »⁸⁵ (ROPA, 2002, p. 23). Nesse sentido, a pesquisa “pós-moderna” na dança passa a impor um corpo e uma qualidade de movimento não mais idealizados e simbólicos como antes mas, mais histórico e cotidiano, rejeitando os psicologismos que eram característicos de períodos precedentes.

Cohen (1989, p. 99) lembra que neste período dos anos 1960 afloravam temas sociais e existenciais, como o movimento da contracultura, a emancipação de minorias (mulheres, gays e negros) e o movimento da cultura hippie. Surgiam aí vários grupos teatrais alternativos e movimentos contraculturais. Cohen (1989, p. 100) explica que nesse teatro alternativo, existia a figura do “encenador”, a figura que conduzia o processo criativo de um coletivo, numa “criação coletiva”. Mas, paralelamente, surgiu também a expressão artística da performance, onde o trabalho passou a ser individual, “é a expressão de um artista que verticaliza todo o seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sígnico), seu roteiro e sua atuação” (COHEN, 1989, p. 100).

No caso da dança, o intérprete solitário também é frequentemente aquele que assina e/ou coreografa, ou então, que dirige e concebe a obra. Para Schneider (2002, p. 77), a expansão da categoria coreográfica do solo, como um processo criativo que envolve toda a sua totalidade como obra, também está relacionado ao aparecimento da ideia de uma “autoria”. O autor nas artes cênicas é aquele que vai estampar sua assinatura como marca de uma identidade distinta, legitimando como “seu”, conferindo uma autoridade sobre a obra.

sua geração, mais tenso e atormentado, às vezes tocando o grotesco, através do qual são revelados a psique e problemáticas existenciais modernas através de eventos simbólicos.” (ROPA, 2002, p. 17, tradução nossa).

⁸⁵ “Uma tomada de consciência da “necessidade” poética e existencial que ele representa para o bailarino-criador - e também em sua suposta posição ideológica.” (ROPA, 2002, p. 23, tradução nossa).

Schneider (2002, p. 77) ressalta que, « *le caractère 'solo' du travail déborde donc l'espace scénique pour englober la conception tout entière et sa mise en œuvre. Ce type de travail est souvent qualifié d'art-performance, parfois à tort* »⁸⁶. Schneider (2002, p. 79) explica, que o fato do solo na dança ganhar, muitas vezes, a denominação também de “performance” pode estar ligado à expansão nas artes cênicas dessa figura do autor/diretor/encenador cênico, e que ocorre paralelamente à uma mistura de fronteiras entre os gêneros artísticos. É interessante notar também que a “autoria”, « *en matière d'arts du spectacle soit si étroitement lié à ce que nous appelons 'danse-théâtre'. La raison en est peut-être qu'une grande partie de la production d'auteur est restée indéfinissable en tant que genre unifié et distinct* »⁸⁷ (SCHNEIDER, 2002, p. 80). Isso é o que ocorre com a dança-teatro da coreógrafa Pina Bausch.

Tanto a dança-teatro quanto a performance, tem como característica a mistura e a associação de diferentes expressões artísticas, onde as fronteiras e os limites das “formas de arte tradicionais” são esmaecidas. Cohen (1989, p. 29) pondera que é preciso investir no entendimento desta “hibridez” de expressões. Quanto à performance, muitos a consideram vinda das artes plásticas, uma arte estática que sofreu uma “evolução dinâmico-espacial”. O que, para Cohen (1989, p. 30), é bastante plausível quando associado à *body art*, onde “o artista transforma-se em atuante, agindo como performer (artista cênico)”. E, além disso, na sua origem prática, a performance surgiu com os artistas plásticos e não com os artistas do teatro. Mas, a performance estaria de qualquer modo num limite entre as artes plásticas e as artes cênicas, “sendo uma linguagem híbrida, que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 1989, p. 30). Cohen (1989, p. 28) conclui que, “a performance é antes de tudo uma expressão cênica”, uma linguagem de “característica anárquica” na sua própria razão de ser, e que procura sempre escapar dos rótulos e das definições.

Masseno não considera a sua formação muito “tradicional” nos campos artísticos da cena. Ele “se explica” sendo um “artista performer”, pela dificuldade justamente em encaixar seu trabalho nos moldes e domínios tradicionais das artes cênicas. Por performance, “subentende” poder coexistir uma variedade de linguagens artísticas sem problematizar tanto

⁸⁶ "O caráter 'solo' do trabalho transborda, assim, o espaço cênico para abranger todo a concepção do projeto e sua implementação. Este tipo de trabalho é muitas vezes descrito como arte-performance, por vezes erradamente." (SCHNEIDER, 2002, p. 77, tradução nossa).

⁸⁷ "Em matéria das artes do espetáculo seja tão estreitamente relacionada com o que chamamos de “dança-teatro”. A razão disso talvez é que uma grande parte da produção de autor permanece indefinível como um gênero unificado e distinto." (SCHNEIDER, 2002, p. 80, tradução nossa).

as fronteiras entre cada uma delas, facilita situar-se num “interstício” e poder expressar-se cenicamente sem a preocupação em estar dentro de um rótulo classificatório enquanto artista-criador. Mas quanto à recepção, Masseno (2015) explica que, dependendo do lugar onde vai apresentar os trabalhos ele tem uma denominação diferente, como dança ou como performance. Para ele, a visão geral de performance, frequentemente, embora abrangente, está muito relacionada às “artes de performance”, historicamente ligadas às artes visuais. Assim, a seu ver, muitos espaços de apresentação se tornam excludentes, pois necessitam de uma identificação precisa do trabalho. Ele conta:

Por exemplo, mesmo que eu sinta meu trabalho dialogando com a performance, as pessoas que fazem “essas performances” [*performance-art*], não consideram meu trabalho como performance. E, muitas vezes, quem é desse “núcleo mais tradicional que faz dança”, dentro desta construção toda histórica do que é dança, enxerga meu trabalho como performance e não muito como dança. Mas aí como é que fica minha denominação do trabalho a respeito disso? (MASSENO, 2015)

A fala de Eleonora Fabião (2016)⁸⁸ sobre o que considera performance é extremamente potente para associarmos ao trabalho de Masseno e à análise desta pesquisa. Ao pensar em “performatividade” colamos no corpo do artista o potencial de ação e de transformação, e isso pode ocorrer em qualquer expressão cênica em que a corporeidade e o movimento são investigados. Fabião (2016), quando pensa sobre seu próprio trabalho, julga extremamente difícil definir esse conceito de performance, pois, para ela “isto é um falso problema”. Ela prefere denominar como “ação”, justamente para problematizar essa necessidade de definição. “Performance é essa *dinâmica de movimento* que é muito difícil de definir. Toda a força, a potência da coisa, está em escapar da definição. Esse é o grande chamado” (FABIÃO, 2016, grifo nosso). Ela comenta ainda que seria uma contradição dizer que performance “é isto ou aquilo”. Pela tradição, o nome “performance” como gênero, começa a surgir no final dos anos de 1960, e 1970, e há também linhas diferentes para compreender a performance no início do século XX, na relação com o teatro e em movimentos como o dadaísmo na pintura.

A partir dos anos 70, se expandiram as ações performáticas, tornou-se cada vez mais difícil dizer o que era teatro, arte visual ou dança. Fabião (2016) explica que, para uma corrente de entendimento da performance não interessa essa origem ligada ao teatro ou à pintura do início do século, nenhuma delas satisfaz. A palavra “origem” não é suficiente para

⁸⁸ Entrevista de Eleonora Fabião ao Diretor teatral Augusto Boal no Programa Arte do Artista da TVBrasil exibida em 05/07/2016. Disponível em: <www.tvbrasil.etc.com.br/artedoartista/episodio/eleonora-fabiao-e-dramaturgia-experimental>. Acesso em 20/09/2016.

explicar a extrema mobilidade e dinâmica da performance. Assim, comenta utilizar todas essas noções ao mesmo tempo, “ela, a performance, se originou em todos esses tempos e segue se originando sempre” (FABIÃO, 2016). A opção de Fabião é chamar o que faz de “ações”, aí está sua potência. E, assim como Masseno, ela também se diz ser uma performer.

A performance é tão antiga quanto o ritual porque, de fato, tem uma coisa de *recriação psicofísica*, uma invenção dos modos de vida e uma *experimentação política*. Sempre vai ter essa força. Essa é a potência da performance. Pensar o modo de vida através dessa prática. E aí a palavra prática é fundamental. É uma prática, é *um conjunto de práticas que desorganiza o corpo, desorganiza o meio e proporciona dinâmicas impensáveis* antes da realização do programa - eu chamo de programa isso que eu faço. (FABIÃO, 2016, grifo nosso)

Os grifos na citação de Fabião são para reforçar como compreendemos a performance cênica, que além de estar “centrada no corpo” do artista, também tem caráter político, e propõe um tipo de intervenção que pretende “ser modificadora”, visa causar uma transformação, afetar o público. Essa posição também ressoa, por uma outra via, no pensamento de Cohen (1989, p. 45), quando diz que, “o trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema”. Ele comenta que alguns praticantes da performance fizeram parte de movimentos e comportamentos contraculturais, não se submetendo ao “cinismo do sistema” e buscavam, pela arte, uma transcendência. E ainda hoje, quando se trata da performance, esse viés é explorado. Imaginamos que o trabalho de Masseno também explora esse viés político e de contestação, pois perpassa temáticas sociais problemáticas de serem discutidas e que demandam posicionamentos, sejam estéticos, políticos e mesmo éticos do lado do artista ou do público.

Os domínios artísticos “tradicionais” foram construídos historicamente, mas hoje, as artes não conseguem delimitar essas divisões muito claramente. Teatro, dança, performance ou outra expressão artística, não estão rotuladas em “caixinhas”. Entretanto, Masseno (2015) reforça que essas “caixas” existem, e há trabalhos dos quais elas “não dão conta”. E acrescenta, “quer queira, quer não, a gente está sempre dialogando com elas, mesmo que seja em oposição. Elas estão aí para a gente ‘meio que balizar também’, para saber qual o nosso lugar” (MASSENO, 2015). Não podemos negar essas divisões e domínios específicos, pois, como ressaltamos, são potentes construções históricas. Para Masseno (2015), a questão é “como a gente se posiciona diante delas, se dialogo, ou se não dialogo”. É bom lembrarmos que, mesmo ao considerar as áreas artísticas distintas entre si, devemos considerar a extrema mobilidade e porosidade de suas fronteiras e limites.

Não é por acaso que novas denominações vão surgindo para abarcar um espectro maior de possibilidades, como é o caso de denominações como dança-teatro, teatro pós-dramático, dança pós-moderna e dança contemporânea. No caso da dança, Silva (2008, p. 434) lembra que atualmente não há uma forma objetiva e mesmo mínima de avaliação de um espetáculo cênico de dança, a variação e o grau de liberdade de criação e avaliação da estética são, portanto, extremamente amplos. Em síntese, para ela, “uma das virtudes da dança pós-moderna é igualmente um de seus maiores defeitos: ela pode ser tudo e ao mesmo tempo não ser nada” (SILVA, 2008, p. 434). Muita coisa pertence a estes novos domínios artísticos, que podem abranger concomitantemente várias expressões. Todos esses termos podem, por vezes, ser utilizados com o mesmo significado para traduzir as mesmas manifestações cênicas da contemporaneidade.

Para refletir sobre o corpo cênico, Lehmann (2007, p. 339) explora a noção de uma “cena pós-dramática”, da qual todas as expressões cênicas fazem parte e onde as corporeidades adquirem importância como qualidade de presença do corpo e do gesto cênicos: “o corpo pós-dramático é, nesse sentido, um corpo do gesto”. A dança e o corpo são os dispositivos cênicos que, em geral, se aplicam ao teatro pós-dramático, a dança “não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto” (LEHMANN, 2007, p. 339). Distintos espetáculos da cena atual, encenados/coreografados por Romeo Castellucci, Pina Bausch, Robert Wilson, Win Vanderkeybus, e outros, são analisados por Lehmann (2007) pelo viés da corporeidade, como pertencentes à cena pós-dramática. Entretanto, eles podem ser considerados separadamente como teatro pós-dramático ou como pertencentes a um universo próximo da dança, dança-teatro ou dança contemporânea. Para todos esses casos, as denominações “tradicionais” se tornam ambíguas e insuficientes, se tomamos em conta os processos e os resultados artísticos.

Nós entendemos que, para compreender o que chamamos dança contemporânea, é condicionante sairmos das “caixinhas” que contêm e definem as tradicionais expressões artísticas, e devemos considerar um campo mais abrangente como artes da cena, onde as fronteiras artísticas sejam de fato diluídas, em que o *corpo do artista* se coloca como o gerador expressivo, independente se tratado como ator, performer ou bailarino. E nesse ponto é relevante trazer o pensamento de Rocha (2016), quando escreve que tentar explicar o que é a dança contemporânea se tornou uma impossibilidade de respostas precisas, pois o seu universo é tão múltiplo e, ao mesmo tempo, não existe nenhuma propriedade, aspecto ou procedimento que forneça segurança de classificação de uma unidade. Dança contemporânea “não é uma modalidade de dança”, ela é antes uma resposta e não uma pergunta (ROCHA,

2016, p. 124). Cada obra de dança se apresenta como “suposições”, de dança, de arte, de mundo, “são tentativas que ainda não foram “decididas” e, mais importante, permanecerão “indecididas” (ROCHA, 2016, p. 131).

Sem pretender “encaixar” o trabalho de Masseno, é interessante para este estudo prosseguir com a ideia de tratá-lo como uma expressão do universo da dança contemporânea, não pela possibilidade de explicar o conceito, ao contrário, com o objetivo de compreender um pouco mais suas extensões e transbordamentos. Retomando a pergunta de Rocha (2016, p. 132): “o que é a dança contemporânea?”. Não sabemos. Mas perseguimos seus passos de alguma maneira, e entendemos, como Rocha, como sendo um “bom caminho” começar por pensar que ela, “[...] a dança se torna, pois na dança contemporânea ela permanece tornando-se. Por sua intimidade com o verbo devir, ela permanece em devir” (ROCHA, 2016, p. 133). E, nesse caso, o devir é suficiente, “por enquanto”, para trazer uma tranquilidade para alguns espíritos que necessitam de etiquetas.

De fato, interessa-nos pensar sobre a “performatividade do corpo”, do corpo cênico de André Masseno. A ideia de performatividade implica na potência das ações de que trata Fabião (2016), e implica também na qualidade de presença do corpo e do gesto de que fala Lehmann (2007). É com esta corporeidade que o artista da dança se coloca como um corpo expressivo em cena. Alcançar ou expressar tal vitalidade em cena é possível somente através de uma investigação profunda das corporeidades, processo que se alimenta por motivações diversas do/no artista, sobretudo quando o trabalho é individualizado e “pessoal”, como é o caso de trabalhos concebidos e performados em “solo”.

O artista performer do solo, para construir em cena um corpo expressivo, busca essas motivações para suas criações de diferentes formas. Ropa (2002, p. 23) coloca que esses estímulos frequentemente são ligados às necessidades pessoais de novas descobertas e de expressar suas próprias ideias que, de certo modo, reforça um movimento criativo pessoal e “com ares” de independência e libertação. Essas motivações pessoais podem levar em conta a história e bagagem do artista, podendo surgir a necessidade do criador elaborar à sua maneira todos os materiais estéticos e as possibilidades de movimento aprendidas com outros coreógrafos e nos trabalhos de grupo dos quais participou. Dando assim, vazão à sua própria via de criação na dança, a partir dessas referências de formação heterogênea de técnicas, de poéticas e de contatos com pontos de vista diferentes e anteriores.

Por outro lado, em uma situação invertida, o criador pode desejar elaborar suas criações sozinho e experimentar uma “nova maneira” de expressar, para depois trabalhar essas ideias e temáticas com um grupo. « *Avant qu’une danse devienne un modèle, elle doit*

d'abord se manifester dans la solitude des mouvements de son créateur puisqu'il engage le sujet "tout entier" dans l'œuvre rappelant l'engagement du sujet dans l'art de la performance »⁸⁹ (LASCI, 2014, p. 182). O solo/performance de dança, nesse caso, sendo uma forma de manifestação pessoal, também pode conduzir a uma “marca” ou mesmo a um desejo de ruptura estética. Processo que ocorreu com muitos coreógrafos como Yvonne Rainer, Merce Cunningham, Steve Paxton ou Xavier Le Roi. E, mesmo em Pina Bausch, com seu solo *Café Müller*, que foi integrado após em um espetáculo maior e coletivo da companhia.

Em uma outra possibilidade mais centrada, o trabalho solitário pode ser mais profundo, sem uma necessidade imediata de explicar as ideias e os movimentos, na qual a improvisação se coloca como um procedimento criador sem limites e com uma liberdade intelectual também excitante para o artista. Lima (2003, p. 106) considera que o trabalho solo é uma alternativa onde “o criador-intérprete desenvolve sua forma própria, sua ‘autobiografia corporal’, sem ter a difícil tarefa de transpô-la para outros corpos”. Com isso, “cada criador é visto como uma unidade”, e dentro desse conceito pode-se aceitar que o corpo é esse resultado de todas as suas experiências que serão filtradas e testadas de um modo particular. Conserva-se assim, uma ideia de unidade, “essa unidade é traduzida em forma, no estilo pessoal do coreógrafo (que é a materialização no corpo de sua atitude política frente ao mundo)” (LIMA, 2003, p. 106).

Lasci (2014, p. 183) sugere que, no processo de criação pessoal e interiorizado do solo, o intérprete consegue, de certo modo, “multiplicar suas presenças”, multiplicar os poderes de identificação das corporeidades com quaisquer outros elementos, sejam pessoas, animais ou objetos, « *la danse nous permettrait le décloisonnement de nos frontières identitaires »⁹⁰*. (LASCI, 2014, p. 183). A dança pode ser vista então como uma máscara, que nos dá acesso ao que seria “um nosso outro”. Este ponto é relevante neste estudo quando refletimos sobre as singularidades identitárias dos corpos e, também, sobre os efeitos teratológicos associados ao universo estético do grotesco. À essa capacidade poética do corpo em multiplicar sua presença, da qual fala Lasci (2014, p. 183), acrescentamos também a “capacidade metamórfica” desse corpo; que pode resultar em representações antropomorfizadas e híbridas do humano com outros domínios, em uma “exacerbação

⁸⁹ “Antes que uma dança torne-se um modelo, ela deve primeiramente se manifestar na solidão dos movimentos de seu criador, uma vez que ela engaja o sujeito ‘inteiramente’ na obra lembrando o engajamento do sujeito na arte da performance.” (LASCI, 2014, p. 182, tradução nossa).

⁹⁰ “A dança nos permitiria a abertura de nossas fronteiras identitárias.” (LASCI, 2014, p. 183, tradução nossa).

identitária” ou numa polifonia de “identidades-outras” possíveis. Isso remete ao trabalho do coreógrafo francês Philippe Decloufé, com suas figuras polimorfos e híbridas, “que participam, ao mesmo tempo, do mundo mineral, vegetal, animal e maquinal” (LOUPPE, 2000, p. 31).

Lehmann (2007, p. 351) escreve que o teatro pós-dramático vai tão longe com o gesto antropomorfo, “que em suas cenas se dá uma equivalência de corpos animais e corpos humanos”. O corpo no teatro pós-dramático declara abertamente a afinidade da realidade humana com a do animal; um corpo “que se torna quase mudo, que suspira, grita e solta ruídos animais, é a quintessência de uma realidade mítica para além do drama humano. Na deformação e na monstruosidade, no autismo e nos distúrbios da fala, os corpos humanos se aproximam do reino animal” (LEHMANN, 2007, p. 351). No trabalho de Masseno, *O confete da Índia* (2012), podemos identificar e associar as ações com o comportamento “animalizado”, como os ruídos e grunhidos da Índia, e fazer associações como gestos antropomorfizados. Cabe aqui, também lembrar Gil (1980, p. 39), que pode explicar esse resultado corporal e cênico como um tipo de “hipertrofia” do signo e/ou do corpo.

Por outro lado, Schneider (2002, p. 82) escreve que, quando há uma tendência na dança solo de “teatralizar” a identidade e a singularidade, torna-se um “terreno bastante escorregadio”. O gesto do artista pode colocar o “eu” e a unidade como “persona”, como algo “insubstituível”, podendo levar frequentemente o trabalho a se apoiar num “discurso de liberação”. Imerso no próprio ato, o artista está necessariamente em “solo”, e é precisamente percebido como a manifestação do “eu” (SCHNEIDER, 2002, p. 82). Fato que podemos observar em muitos espetáculos nos quais o artista “levanta bandeiras” por causas pessoais ou reporta uma experiência de mundo particular. O espetáculo solo tem sua construção frequentemente sob o olhar de “um mesmo sujeito”, o coreógrafo/diretor/performer/artista. Logo, a obra criada é, de certa maneira, “amarrada” à identidade desse autor, à sua identidade e aparência singular. Isso dificulta até a sua reprodução, quando necessário, ou absorção de outros intérpretes que não participaram do processo criativo do trabalho.

Ropa (2002, p. 24) escreve ainda sobre este tema, que é « *l'enquête psychologique et autobiographique qui permet dans le solo une forme d'auto-analyse et de recherche d'identité personnelle* »⁹¹. A investigação pessoal, de visão de mundo e mesmo autobiográfica podem ser questões relevantes para pensar o percurso artístico de André Masseno e as temáticas que

⁹¹ “A investigação psicológica e autobiográfica que permite no solo uma forma de autoanálise e de busca de identidade pessoal.” (ROPA, 2002, p. 24, tradução nossa).

perpassam seu trabalho. É muito forte, consciente e evidente o foco temático no seu trabalho. Ele enfatiza na entrevista:

Tudo que eu vou falar, eu vou pensar em *gênero*, não adianta, isso é fato! Esse aí é o lugar que eu vou. Então eu não preciso me preocupar em ter ideia do gênero, de discutir sobre gênero. O meu trabalho por si só já vai ser essa discussão. *A maneira como eu vejo o mundo é sobre essa questão*. Então já está lá. Então no momento que eu relaxo a respeito disso, a “coisa grita” mais ainda e tem esse viés mais evidente. (MASSENO, 2014, grifo nosso)

Masseno (2014) faz questão também de pensar o corpo cênico em atitude de risco e em “intensidades e fisicalidades provocadoras”. É interessante apontar essa questão do risco relacionada ao gênero, pois quando Masseno trata deste tema, intencionalmente ou não, ele procura sempre questionar as fronteiras e vulnerabilizar o entendimento representacional essencialista do binômio dos sexos. E, ele faz isso sempre colocando o corpo em uma vibração física e imagética provocadora, que ressalta a potência da diversidade de gênero em um mundo, que embora polifônico e globalizado, tende sempre a reforçar e reduzir as identidades como expressões unificadas e fechadas. Para Ropa (2002, p. 24), diante de uma época como vivemos hoje, na qual os “modos são de massa”, a individualidade se choca com uma assimilação em escala planetária e a expressão corporal orgânica e individual é colocada sempre em cheque, surge aí a postura do artista de modo contestador e rebelde ao controle e à uniformização existente. É importante remarcar que, nesse sentido, a arte cênica de Masseno, reflete bastante o pensamento de Cohen (1989, p. 45) sobre a performance e o comportamento contracultural, mencionado anteriormente.

As escolhas éticas e poéticas dos artistas solo podem reforçar um posicionamento muito pessoal e uma visão de mundo, que são expressas, muito frequentemente, de forma decidida, rigorosa e mesmo hostis ao conformismo, e podem ser uma verdadeira estratégia de sobrevivência para a dança e para esses dançarinos. Ropa (2002, p. 24) ressalta que o solo em dança, nesse sentido, « *idéologiquement, il s’agit encore d’un comportement à contre-courant et de résistance* »⁹². No caso de Masseno, no cenário da nossa sociedade atual, tratar de questões de gênero cenicamente já consiste em trabalhar com um discurso contestatório, questionador e não conformista em relação aos valores e aos papéis sociais pré-estabelecidos. Um corpo questionador, exposto e em risco em cena pode provocar reações de incompreensão e também hostilidade, mas ao mesmo tempo, faz refletir. É assim que o papel da arte se confirma como provocadora de novos modos de pensar o mundo.

⁹² “Ideologicamente, trata-se ainda de um comportamento na contracorrente e de resistência.” (ROPA, 2002, p. 24, tradução nossa).

Ao ser indagado sobre o papel da dança como lugar de questionar padrões e convenções, Masseno (2014) responde que as intensidades corporais em cena devem ser mais provocadoras, elas devem ser mais problemáticas de serem discutidas. Não se trata somente de dispositivos do “fazer dança”, as fisicalidades surgem para discutir outras coisas também não muito confortáveis e dóceis. E quanto à necessidade de um papel político e contestador na dança, ele responde que, “eu não sei se isso é necessário ou não é necessário, mas é uma questão que me mobiliza” (MASSENO, 2014). É preciso considerar como são nossas atitudes dentro de um contexto sociocultural maior “em que as coisas não estão muito bacanas para a gente se portar com determinadas práticas. Nós temos que repensar nossas práticas de acordo como as coisas estão. O contexto atual não está muito feliz. Devemos pensar um pouco mais fora do nosso ‘cercadinho’” (MASSENO, 2014). Ao mesmo tempo, o artista considera que há espaço para tudo, desde expressar-se por um modo tradicional, sublimado e contemplativo da arte, até mesmo para as provocações, para “se provocar” e para provocar o outro.

Masseno (2014) fala que, primeiramente, devemos pensar em nossas próprias ações, no que temos feito e como temos nos colocado como artistas em nossas práticas. É importante reconhecer “quais são nossos próprios baratos e desejos”, para compreender até que ponto não estamos somente “batendo ponto” para determinadas práticas. Como artistas críticos, e “corpos pensantes” que somos, nós estamos “fazendo coisas e reverberando coisas”, e devemos ter atenção aos nossos discursos, pontua Masseno. Ele finaliza: “será que a gente tem consciência dessas coisas? Ou simplesmente estamos reproduzindo? Acho que algumas vezes não somos conscientes, não é?!” (MASSENO, 2014).

Num primeiro momento, a motivação de Masseno por trabalhar sozinho e em solos, partiu sobretudo pela dificuldade em encontrar parcerias para dialogar sobre as questões que o inquietavam. Assim resolve: “Se eu não tenho os meus pares eu vou fazer sozinho, então eu vou ver qual é a minha onda dessa de fazer sozinho. E nisso, nesse fazer, eu fui descobrindo que esse era o meu barato!” (MASSENO, 2014).

Em cena, são os solos. Isso não quer dizer que não haja outras pessoas envolvidas e no seu entorno. Masseno (2014) fala que teve a preocupação do seu trabalho não se tornar uma experiência muito “ego centrada”, mas são muitas as dificuldades para formar uma estrutura que envolva outras pessoas. E, existe um ponto que é sempre complicador nesta estruturação de equipes de trabalho, é o financeiro. As escolhas estéticas do trabalho acabam ficando também condicionadas a isso, o resultado plástico reflete a complexidade da estruturação que lhe dá suporte. Becker (2007, p. 210) confirma este problema ao considerar que a produção das artes sempre funciona como um envolvimento, e mesmo dependência, de “elos

cooperativos”, e essas relações “restringem o tipo de arte que se pode produzir”. O elo cooperativo do “apoio financeiro”, no caso de uma produção de qualidade em dança, é crucial para o seu sucesso como produto artístico.

Masseno (2014) relata que, “agora de uns anos para cá, eu tenho conseguido, entre aspas, ‘ter uma equipe’. Vamos dizer que não estou sozinho em cena, tem todo um aparato...”. Ele conta com Verônica Plates como produtora desde 2011, e algumas pessoas que fazem parte dos projetos circulando junto com o trabalho. Mas, reforça que foi com *O confete da Índia* (2012), que ele se deu conta de que era preciso uma equipe de trabalho, “Ah, não! Está na hora de tentar bancar isso! Ter uma equipe, ter alguém comigo para as questões burocráticas, administrativas, que não seja eu, porque não dá!” (MASSENO, 2014). Foi também quando surgiu a parceria com Tuca Pinheiro como assistente de direção e colaboração na dramaturgia de *O confete da Índia* (2012). Conta Masseno (2014), que esta parceria foi fundamental para discutir questões que o perseguiram, como o porquê alguns registros de dança não entravam ou não estavam mais entrando em cena no contexto artístico atual, “porque o nosso corpo funciona na vida social e não funciona em cena? Por exemplo, um registro do ‘extasiado’, do ‘borrado’, e do que não tem limites?” (MASSENO, 2014). Sem ter a pretensão de tratar a dança como um espelho do social, era preciso refletir como acessar alguns registros corporais e representacionais que interessavam e como desenvolver estratégias e procedimentos de trabalhar esses pontos em cena. Neste aspecto, uma nova experiência de trabalhar com um assistente na dramaturgia foi definidora e fez dividir um pensamento sobre o que se produzia, isso descentrou um pouco a criação e agregou novos rumos para o resultado cênico. Nesse caso, como propõe Cohen (1989, p. 100), seguiu para um trabalho “mais coletivizado”, a posição do diretor/encenador/coreógrafo foi horizontalizada com o compartilhamento das funções e decisões, nesse caso, estéticas.

Quanto a apoio financeiro não há um patrocínio certo. André Masseno conta com fomentos de editais do estado do Rio de Janeiro e do Ministério da Cultura para seguir produzindo e circulando. Isso também começou somente com *O confete da Índia* (2012), antes não havia. Esse projeto coreográfico foi contemplado em 2011 para montagem, com o FADA, Fundo de Apoio à Dança, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro; depois, em 2012, para a circulação do trabalho, com o Prêmio Klauss Vianna para a Dança, do Ministério da Cultura. Também em 2012, ganhou o Fomento para a Dança Carioca, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, para novamente circulação. Assim, os apoios financeiros ocorrem de forma pontual e são um problema para a manutenção do trabalho. Masseno desabafa que não sabe o que irá acontecer, pois foram aplicados projetos

novos em outros editais e, no entanto, não surtiu nenhum efeito: “A gente fica pensando! O que é que a gente vai fazer no ano que vem? Pois é, a gente não sabe... E vamos tocando, não é?!” (MASSENO, 2014).

Parece-nos que esta é uma situação generalizada no campo das artes da dança no Brasil e no exterior. Ropa (2002, p. 24) ressalta que não é fácil trabalhar com a dança, investir em trabalhos solos é um “itinerário quase obrigatório” diante de uma recessão econômica ou mesmo de um descuido público em relação a uma arte sempre subestimada.

*Si les politiques culturelles concèdent de moins en moins de place et d'aides à la recherche artistique – la danse artistique étant à chaque fois une des premières à être pénalisée -, danser des solos devient une des seules manières de continuer à travailler et à survivre matériellement.*⁹³ (ROPA, 2002, p. 24)

A opção de dançar “solos” acaba sendo um modo de escapar das logísticas quantitativas das subvenções públicas e privadas, e facilita gerir diretamente as próprias criações e a vida profissional. No entanto, trabalhar sozinho em cena, não significa um “estar sozinho” enquanto produção, como falou Masseno. Becker (2007, p. 207) lembra que fazer arte se trata de uma “ação coletiva”, que “todas as artes que conhecemos envolvem redes elaboradas de cooperação”, em divisões de trabalho e tarefas. É fato que um trabalho de grupo exige um tempo de envolvimento diferente, lugares de ensaio apropriados para mais pessoas, uma organização e um cronograma menos flexível, diferente de quando se está em menor número, os espaços de apresentação também devem ser “mais adequados”; e ainda, para fazer viagens com uma companhia o fator financeiro é fundamental, pois os gastos são muito maiores. Entretanto, trabalhar solos não quer dizer que seja possível sobreviver com facilidade. O “mercado” das artes cênicas não tem se sustentado financeiramente somente com o resultado da circulação e apresentação dos trabalhos. Muitas companhias de dança, que têm patrocínio e modos mais seguros de subsistência, conseguem se organizar profissionalmente pagando salários aos integrantes; todavia, outras companhias e artistas funcionam, muitas vezes, pela reunião de pessoas por vínculo afetivo e o desejo de expressar-se pela arte (SIQUEIRA, 2006, p. 113). A ausência de patrocínios ou ações do estado ou de empresas privadas, torna inviável manter-se produzindo no mercado artístico senão por iniciativas financeiras próprias.

⁹³ “Se as políticas culturais concedem cada vez menos espaço e auxílios à pesquisa artística – a dança artística toda vez sendo uma das primeiras a ser penalizada -, dançar solos torna-se uma das únicas maneiras de continuar a trabalhar e sobreviver materialmente.” (ROPA, 2002, p. 24, tradução nossa).

Poucas são as companhias de dança, somente aquelas de maior renome e tradição, conseguem patrocínio de empresas particulares e mesmo estatais, que apoiam a arte e a cultura. Mesmo assim, vemos que a situação no Brasil é crítica em relação à subvenção das artes. Companhias consagradas nacional e internacionalmente, como a Cia Quasar de Dança, do coreógrafo Henrique Rodovalho, depois de 28 anos de trabalho, paralisaram suas atividades em 2016 por falta de patrocínio e dificuldades em manter a qualidade do trabalho. A situação da companhia se agravou após a perda repentina do patrocínio da empresa estatal PETROBRAS, que financiava parte da receita do grupo para a manutenção da companhia e de seu Centro de Artes na cidade de Goiânia (MENEZES, 2016)⁹⁴. O coreógrafo Rodovalho conta que, são as questões éticas mesmo que reforçaram a paralização, pois não é possível dar as condições mínimas de trabalho para os intérpretes e os trabalhos. Se, para uma companhia estruturada e com histórico e atividade reconhecida a dificuldade é grande, para Masseno, não seria diferente. É fácil compreender o sentido ético da situação, e o porquê Masseno (2014) fala enfaticamente na nossa entrevista, “como é que eu vou chamar um outro profissional para trabalhar comigo? Não dá!” (MASSENO, 2014).

3.1.2 O percurso do artista, a formação técnica e sua produção artística

O sujeito é o resultado do meio e de suas experiências. É com o resultado dessa sua bagagem e história pessoal que ele vai construir suas relações e se comunicar com o mundo. Como explica Woodward (2012, p. 56), vivemos como subjetividades “em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade”. Refletir sobre os modos de expressão de um indivíduo na sociedade nos permite compreender o conteúdo dos seus discursos, como se estabelece sua relação com o mundo e a sua afirmação como singularidade identitária.

Interessou-nos investir na compreensão do percurso artístico do coreógrafo André Masseno, sua formação e sua produção, para assim, entender como se desenvolve o seu processo de criação, como e porquê utiliza determinadas estratégias de composição cênica e

⁹⁴ Artigo publicado por Gabrielli Menezes na revista *Veja São Paulo*. Por falta de patrocínio, Quasar Cia de Dança paralisa as atividades, *Revista Veja São Paulo*, 06/09/2016. Disponível em: <www.vejasp.abril.com.br/material/patrocínio-quasardanca-paraliza>. Acesso em 23/10/2016.

como se dão as escolhas temáticas e estéticas em seu trabalho. E, finalmente, entender melhor qual a singularidade presente na sua expressão artística através da dança contemporânea.

Primeiramente partimos do interesse em saber qual a percepção do “coreógrafo e intérprete” André Masseno sobre sua própria investigação corporal e artística. Com o objetivo de compreender como se dá o seu engajamento artístico e a sua produção cênica procuramos, através da entrevista, entender como o coreógrafo identifica seu trabalho, qual seria essa sua “singularidade”. Masseno (2014) responde que talvez seja seu próprio posicionamento como artista, numa tentativa de repensar sempre esta posição dentro do contexto em que se encontra.

Eu não enxergo essa questão só como o lugar do espetáculo, enxergo também no que eu produzo academicamente, na maneira como colaboro com o outro. Eu faço coisas que gosto de abordar. Eu acho que é nesse sentido, nessa malha que eu tento criar minha posição como artista. Que não seria só uma posição daquele que está em cena. É estar em cena e em outros lugares, que não é provavelmente como e onde a gente pensa que é o lugar do artista. Não é? Que é aquele que se apresenta. Não! Estou em outros lugares... (MASSENO, 2014)

Para ele, a questão é que é preciso “banciar determinadas coisas que não são muito produtivas” (MASSENO, 2014). Fazer arte tem esse risco, podemos estar empreendendo forças em coisas que “não são do lugar do dar certo. Às vezes elas podem dar, às vezes não” (MASSENO, 2014). Ele se reconhece buscando enxergar-se cada vez mais como um “artista no mundo”. Nesse contexto, é relevante lembrar que Masseno, além de artista performer da dança tem formação acadêmica, com graduação em teatro, mestrado em letras e doutorado em andamento até 2018, na área da literatura e cultura brasileira.

André Masseno (2014) fala que seu percurso artístico é diversificado e se constitui de experiências diversificadas. Ele conta que chegou à dança através do teatro. Tudo começou com oficinas livres de teatro na Escola de Teatro Martins Pena, no Rio de Janeiro. Ele fez, na década de 1990, a graduação em Artes Cênicas, na UNIRIO, e trabalhou como ator por algum tempo. Até então, não tinha relação com a dança. Trabalhando como ator era convidado para fazer personagens que tinham um comprometimento corporal maior. E ele confessa: “sempre, na realidade, me interessava mais nesse sentido. Eu sempre tive um pouco de crise, enquanto ator” (MASSENO, 2014). Sua maneira de pensar o teatro não estava de acordo com a maneira que encontrou nesse percurso: “Era muito mais canônica a maneira de pensar como trabalhar com o ator, a composição de personagem, toda aquela compreensão que não fazia muito parte da minha ideia do que eu achava que poderia ser um trabalho como ator naquele período” (MASSENO, 2014).

Em 1996, enquanto trabalhava com o diretor de teatro Moacyr Góes, foi convidado pelo coreógrafo Alexandre Franco para participar de uma remontagem do seu espetáculo *Esculpir*, para um evento da Escola de Dança Angel Vianna. Masseno (2014) conta que, foi assistir a um ensaio da companhia e encontrou afinidades com o trabalho, “a gente se identificou de cara, me identifiquei com o Alexandre”. Ele participou do espetáculo como convidado, e essa foi sua primeira experiência com a dança. Começou a fazer aulas com o coreógrafo e, em 1996 mesmo, entrou para o elenco de sua companhia de dança.

Masseno conta que sua formação acabou sendo muito pela prática e, embora não tenha cursado oficialmente a Escola Angel Vianna de dança, diz que essa influência foi decisiva na sua formação.

Eu fazia as aulas na companhia do Alexandre Franco. Acabei entrando para a companhia. Fiquei lá até 2004. E então, de uma certa maneira, acabei fazendo a Angel [Faculdade Angel Vianna] meio de... paralelo, não é! Meio “dissidente” fazendo a Angel porque estava ali com a Angel [a pessoa], estava ali com o Alexandre sendo coordenador da Angel [faculdade]. Eu frequentava a Angel. (MASSENO, 2014)

A maior parte das pessoas que trabalhavam com o Alexandre Franco faziam parte da Escola Angel Vianna de dança. Existia um pensamento sobre a dança muito particular na formação do artista cênico que estava ali presente⁹⁵, e Masseno reforça que sua formação inicial se deu nesse sentido, através desta experiência.

Em 1998, ele também trabalhou com a coreógrafa Dani Lima, que tinha um procedimento artístico e corporal bastante diferente do proposto por Alexandre Franco. A experiência de trabalhar em dois procedimentos distintos de fazer dança foi decisiva também para Masseno. Ele conta, “isso foi muito rico, porque era um lugar onde eu estava me sentindo mais como artista mesmo, mais que quando eu desempenhava a função ‘canônica’ de ator. Então foi ali que eu disse: ‘Não! É isso que eu quero fazer, então eu vou entrar nessa mesmo e é isso que eu quero’” (MASSENO, 2014).

Ele se dividiu trabalhando nas duas companhias de dança por alguns anos e, em 2004, saiu definitivamente da Companhia Alexandro Franco. Ele permaneceu com a Companhia

⁹⁵ A Escola Angel Vianna de dança trabalha com o método de formação profissional de bailarinos, atores, coreógrafos e terapeutas corporais baseado na pesquisa de movimento desenvolvida por Klauss Vianna. Seu método trabalha a partir do princípio que cada um tem a dança em seu interior, que pode ser revelada através da consciência do próprio corpo, das articulações, músculos e ossos, para assim, usá-lo como instrumento de criação pessoal e não apenas reproduzir formas existentes. Mais informações, ver em Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <www.encyclopédia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna>. Acesso em: 20/12/2016.

Dani Lima até 2007, quando seu afastamento aconteceu por uma questão contingente, pela escassez de projetos na Companhia.

Mesmo trabalhando paralelamente com as duas companhias de dança, ele investia ainda na criação de pequenos projetos coreográficos solo. Eram peças com duração entre 10 a 15 minutos e, com elas, participava de festivais e mostras de dança, como “Os Novíssimos”, do Festival Panorama da Dança do Rio de Janeiro. Ele conta que não se sentia ainda “um artista” trabalhando sozinho, “apenas estava investigando determinadas coisas” (MASSENO, 2014). Masseno relata seu processo de amadurecimento artístico:

A minha formação foi mais ou menos por aí, trabalhando com essas pessoas. Então eu estava com os dois e eu achava que nem a Dani, nem o Alexandre supriam determinadas questões que eu queria colocar em cena. Que eu não poderia colocar nas mãos deles e achar que eles poderiam suprir. Eles tinham suas necessidades e tinham seus desejos e eu estava ali atendendo os desejos deles, e o meu também de uma certa maneira. Mas tinham algumas questões que eu não poderia resolver num trabalho nem de um, nem de outro. Que eram questões minhas, que eu achava que eu tinha que resolver enquanto artista. Aí foi que eu comecei a trabalhar praticamente só. Então foi por uma questão de achar... *“Tem coisas que eu queria resolver com meu corpo”*. (MASSENO, 2014, grifo nosso)

A partir daí, assumindo que devia estar à frente de suas próprias inquietudes artísticas e investigar em/com seu próprio corpo essas motivações, ele começa a investir em trabalhos de “maior fôlego enquanto espetáculo” e com mais maturidade na dança. Paralelamente ele ainda continuou trabalhando com alguns outros artistas, em colaborações, assistência ou como diretor de movimento em espetáculos teatrais.

A formação técnica de movimento em dança de Masseno teve um percurso próprio e singular. Ao contrário da tradição do meio da dança, que “prevê” que a formação do profissional deve ser continuada, começar cedo na trajetória do artista e passar por escolas e técnicas de movimento consistentes e estruturadas, para Masseno o percurso não foi neste sentido “tradicional” e esperado. Ele mesmo confessa que teve “essa formação diversificada, uma experiência diversificada, e elas não foram nunca experiências tradicionais” (MASSENO, 2014), mesmo quando trabalhava como ator na UNIRIO. Ele diz que não constituiu o hábito de fazer aulas de dança com regularidade: “eu posso dizer que fiz aulas que foram esparsas” (MASSENO, 2014). No período em que esteve participando das companhias de dança ele frequentava as aulas como parte do treinamento rotineiro dos intérpretes, “tinha aquela prática e tudo mais de fazer, enquanto companhia, de fazer aula, uma aula de duas horas por exemplo” (MASSENO, 2014).

A estruturação e funcionamento das companhias de dança têm dinâmicas variadas, mas frequentemente a rotina dos trabalhos compõe-se de aulas de preparação técnica e após ensaios e criação. É bom lembrar aqui, como bem comenta Siqueira (2006, p. 214), que nesse período de formação de André Masseno, após os anos de 1990, a cidade do Rio de Janeiro vivia um momento bastante profícuo para a dança contemporânea. Ações e políticas culturais eram implementadas pelo estado e prefeitura da cidade (SIQUEIRA; SNIZEK, 2013, p. 111), proporcionando aos artistas melhores condições de produção e circulação dos trabalhos, assim como a manutenção das companhias com espaço próprios de ensaios e aulas de dança continuada. Esses fatos contextuais também foram bastante motivadores para o surgimento de novos artistas e companhias de dança na cidade do Rio de Janeiro.

No seu entendimento, sua formação enquanto técnica de dança, consistiu na experiência dentro das rotinas de treinamento dos trabalhos e suas necessidades específicas, que acompanhavam os processos de criação e apresentação, e também com a variedade de professores de dança que davam aulas nas companhias. Masseno (2014) reforça que as aulas dadas por Alexandre Franco trabalhavam questões técnicas específicas, eram associadas ao método Feldenkrais⁹⁶ de pesquisa somática; também havia as aulas baseadas nas técnicas do método das Dinâmicas musculares, criado por Ceme Jambay, que consiste na conscientização do movimento em ações musculares organizadas, um método bastante direcionado para bailarinos. Outras referências trazidas por Alexandre Franco foram a partir dos estudos do movimento propostos por Rudolf Laban⁹⁷ e, ainda, suas experiências com o coreógrafo João Fiadeiro em Portugal, “com a dissociação das caixas torácica e craniana e muito também da reverberação do movimento, de trabalhar mais com movimentos ligamentares, menos ósseos, mas mais ligamentares” (MASSENO, 2014).

Outras experiências fortes foram as técnicas específicas de movimento que eram direcionadas para os espetáculos. No caso da companhia do Alexandre Franco, “havia uma preocupação, talvez por causa do espetáculo *Esculpir*, eram trabalhos mais de controle da respiração, [...] ele estava mais preocupado com as intensidades do corpo, dessa presença do corpo, mesmo que em alguns momentos não tenha um movimento aparente” (MASSENO, 2014). Masseno (2014) também reforça que Alexandre Franco “tinha uma estrutura

⁹⁶ O método criado por Mosche Feldenkrais (1997) é um sistema de educação somática que preconiza um aprendizado orgânico, trabalha as capacidades tanto físicas quanto psicológicas através do aprimoramento da autoimagem e dos movimentos do próprio corpo.

⁹⁷ Rudolf Laban (1978) foi dançarino coreógrafo e grande teórico da dança do século XX. Desenvolveu uma sistematização da linguagem do movimento corporal, suas ações básicas, planos e articulações em sua relação com o espaço circundante. Articulou esses vários princípios geradores do movimento expressivo e criou um sistema de notação do movimento, muito utilizado para registros coreográficos.

coreográfica, e essa estrutura coreográfica era muito próxima do corpo dele. De uma certa maneira também era uma técnica que a gente tinha que desenvolver”. Lima (2003, p. 106) escreve que esse processo não é uma atitude passiva do intérprete, ele interpreta justamente, “traduzindo”, “para sua própria linguagem as informações recebidas do coreógrafo”. De qualquer modo, esse processo também ocorre inversamente, o coreógrafo “traduz” as habilidades do intérprete para a eficácia da linguagem que pretende explorar. Nesse caso, se estabelece “uma nova forma de relação entre intérprete e coreógrafo, na qual ambos devem negociar suas características com a alteridade, sem serem totalmente assimilados por ela nem perder completamente suas identidades” (LIMA, 2003, p. 106). Uma nova noção de autoria surge nessa interação negociada. Lima (2003, p. 107) arrisca afirmar que a criação em dança talvez sempre tenha sido desta maneira.

Quanto à companhia da coreógrafa Dani Lima, Masseno (2014) diz que havia uma investigação de dança contemporânea com o trabalho de “aéreo”, e que ele teve dificuldades porque trazia muitas dores ao corpo, “eu não tinha formação de aéreo, então eu tive que aprender técnicas de aéreo, que são aquelas técnicas circenses, e isso exige uma disponibilidade corporal que eu não estava conseguindo depois de um determinado tempo. Estava me doendo muito” (MASSENO, 2014). Alguns outros professores de dança e as variadas técnicas que passaram por sua trajetória de experiência de movimento foram, Paulo Caldas e Thiago Granato com dança contemporânea, Andréa Jabor com *Release Technique*⁹⁸, e Giselda Fernandes e Simone Nobre com aulas de balé clássico focando no método das Dinâmicas musculares do Ceme Jambay.

A formação e mesmo a estética dos espetáculos de Masseno faz pensar sobre as reflexões propostas por Laurence Louppe, desenvolvidas no segundo capítulo desta pesquisa, que enfatiza a hibridez técnica e estética presente nos corpos da dança contemporânea, “a hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação” (LOUPPE, 2000, p. 31). Para Masseno, esse percurso não se mostrou diferente.

Quando começou a trabalhar sozinho Masseno passou a investir em seus próprios procedimentos de trabalho do corpo, muito atrelados, na verdade, à sua trajetória de experiências diversificadas. E isso quer dizer que, não somente a dança estava em questão. Sua bagagem ligada ao teatro junto à dança, é que veio a “dar corpo” à uma expressão cênica,

⁹⁸ A técnica Release tem como princípio trabalhar a consciência corporal, harmonia e otimização da energia a partir do relaxamento ativo do corpo. Trata-se de otimizar a eficiência com menor esforço, portanto, é uma proposta “orgânica” de movimento.

como ele considera, próxima da performance. Esse percurso de busca de uma linguagem própria esteve sempre pautado em questionamentos e em tentativas de compreender seu lugar na dança e seu lugar como artista. Esse processo de investimento em trabalhar só, levou-o a alguns caminhos e escolhas estéticas. Ele conta que,

Acho que, de uma certa maneira, eu acabei... quando eu fiz essas escolhas eu estava também me aproximando muito mais da performance. De pensar as possibilidades do meu corpo. Porque sempre me interessou essa questão da repetição, da saturação, da exaustão, de pensar estratégias que perdurassem muito mais tempo. E que me exigisse mais risco. Que tivesse um risco para o meu corpo e para mim, enquanto artista mesmo. (MASSENO, 2014)

Nesse processo de busca pessoal e de uma expressão artística própria, a partir de 2004, ele inicia com mais força a sua trajetória solo com a peça *I'm not here ou A morte do cisne*, que trabalhava sobre uma “possível montagem com um corpo masculino” de *A morte do cisne*, de Michel Fokine, criada em 1907, especialmente para a bailarina Anna Pavlova. A criação coreográfica de Masseno propunha abordar corporeidades atravessadas por memórias e historicidades, questionar identidades, representações de gênero e, ao mesmo tempo, criar um território de tensão entre a expressão e a técnica de movimento⁹⁹. Neste trabalho já se encontra a temática sobre gênero, que é algo em que Masseno confessa ter profundo interesse em refletir artisticamente, e é o que vai se tornar a “marca” de todo seu percurso nos próximos trabalhos.

Em 2008, Masseno cria a peça *Outdoor corpo machine*, um trabalho que faz reflexões sobre o corpo masculino no ambiente carioca, na região praieira. A pesquisa parte de imagens midiáticas do corpo masculino encontradas nos *outdoors*, revistas de nu masculino e fisiculturismo. No release do espetáculo (MASSENO, 2016)¹⁰⁰, a linguagem é bem contundente sobre temas instigantes em nossa sociedade de consumo, como o “corpo-produto”, as questões de gênero e o status sócio-corporal *queer*. O corpo de Masseno é apresentado em um trabalho de cunho auto ficcional “em imagens que ‘vendem’ ideais de juventude, força, beleza e poder econômico. [...] onde o seu corpo visita tal imaginário constitutivo de um corpo-vitrine-máquina que é estranho, porém não desconhecido da sua experiência enquanto indivíduo e artista queer” (MASSENO, 2016).

⁹⁹ Notas do release da peça na página da web do artista. Disponível em: <www.andremasseno.wordpress.com>. Acesso em: 27/10/2016.

¹⁰⁰ Página do artista André Masseno na web. Disponível em: <www.andremasseno.wordpress.com>. Acesso em: 27/10/2016.

À pedido do Festival Panorama da Dança do Rio de Janeiro, em 2011, para fazer parte do “Composições políticas”, uma atividade paralela ao festival daquele ano, Masseno cria uma palestra performática que se intitula *To be or not to be queer? That’s a (toxic) question*. Ele não considera a palestra como um trabalho de investimento artístico direcionado para a cena como os outros, mas como uma “ação” acadêmica, que tem cunho político e ao mesmo tempo informacional sobre as questões que ele vinha refletindo sobre gênero no momento. Para o artista, essa palestra performativa é uma “fala tóxica”, é a fala de “um artista-pesquisador, situada entre o autobiográfico e a reflexão artístico-teórica, e que propõe tracejar estratégias para um corpo de artista tóxico e absorto em um estado de fruição de imagens e legados pessoais, resistindo a assimilações e categorizações identitárias”¹⁰¹ (MASSENO, 2016). Para ele, é extremamente necessário promover vivências e corporeidades *queer* na cena artística contemporânea, é preciso “vislumbrar uma carnalidade que desmantele os sistemas binomiais de diferenciação sexual, comportamental e de gênero impostos pela (hetero)normatividade, que também está a impregnar as práticas artísticas da atualidade”¹⁰² (MASSENO, 2016).

O mais recente trabalho de Masseno foi *O confete da Índia*, feito em 2012, que dialoga com elementos da arte e atitude contraculturais dos anos de 1970, e aborda também o “desbunde”¹⁰³, como uma “experiência corporal de êxtase e de transbordamento”. Para Masseno (2016)¹⁰⁴, esta peça coreográfica “é um jogo de deglutição e reprocessamento do alheio, gerando um acontecimento repleto de gestualidades, imagens e estados de presença que revisitam a experiência física do corpo-em-desbunde”. *O confete da Índia* (2012) é o trabalho coreográfico que mais tem projetado o artista e seu engajamento sobre gênero e estéticas *queer*.

O coreógrafo, até a última entrevista em 2016, alegou ainda não estar com projetos coreográficos em mente. Entretanto, garantiu que talvez iria continuar “nos caminhos apontados pela Índia” em *O confete da Índia* (2012), que seria não trabalhar com o discurso

¹⁰¹ Notas do release do trabalho na página da web do artista André Masseno. Disponível em: <www.andremasseno.wordpress.com>. Acesso em: 27/10/2016.

¹⁰² Notas do release do trabalho na página da web do artista André Masseno. Disponível em: <www.andremasseno.wordpress.com>. Acesso em: 27/10/2016.

¹⁰³ O “desbunde” foi um movimento contracultural que permeou a tropicália e toda uma geração dos anos de 1960 e de 1970 no Brasil. Adotava um posicionamento crítico e transgressor diante da ditadura nessa época. Na análise do espetáculo *O confete da Índia* (2012) voltamos a discutir sobre esse tema no trabalho de Masseno.

¹⁰⁴ Notas do release do trabalho na página da web do artista André Masseno. Disponível em: <www.andremasseno.wordpress.com>. Acesso em: 27/10/2016.

textual, escrito ou falado, como nos trabalhos anteriores, mas investir na fisicalidade e nas sensorialidades, tanto para ele próprio em cena ou como forma de afetar a plateia.

3.1.3 Pesquisa de linguagem e procedimentos de criação

Para explicar o seu procedimento de trabalho e criação, André Masseno associa à sua trajetória de formação uma mescla da dança, do teatro e da performance. Quando inicia um novo trabalho ele não pensa se o resultado cênico estará mais próximo de qualquer uma dessas áreas, “esses núcleos duros”, explica. “Não, na realidade, eu fico mais interessado em resolver a questão, depois eu vou percebendo quais as ligações que este trabalho tem, se vai se aproximando de determinadas construções, que são essas construções canônicas, de umas áreas e/ou um pouco distantes de outras” (MASSENO, 2015). O resultado se mostra diferente de acordo com cada trabalho. A peça coreográfica, por exemplo, *I'm not here ou A morte do Cisne* (2004), ele diz ter um registro mais aproximado do teatro, “ele é um trabalho praticamente 100% com um texto mesmo, um texto que eu tenho que falar durante praticamente o trabalho todo. Então, eu percebo que ele fica mais próximo do que é considerado canonicamente como registro teatral” (MASSENO, 2015). Quanto aos próximos trabalhos, *Outdoor corpo machine* (2008) e *O confete da Índia* (2012), ele comenta: “o ‘Confete’ eu pensaria que está muito mais perto de uma questão performática do que o ‘Outdoor’, que para mim, fica mais perto de registros da dança. Mas isso não invalida as outras áreas, justamente por causa dessa maneira como tive essa formação, que é muito mesclada” (MASSENO, 2015).

Em *O confete da Índia* (2012), Masseno (2015) continua comentando, “o ‘Confete’ tinha alguns registros que eram experiências minhas menos ligadas a uma experiência estrita de dança, de fazer dança, de como fui aprendendo a fazer dança”. Masseno (2015) teria que acessar seus “modos de fazer” pertencentes mais às experiências corporais teatrais, como “próximas do botão, de registros como do teatro da crueldade, ou de alguns manifestos da vanguarda”, diz ele. Assim, ele confessa que seu processo de investigação artística acaba sendo sempre bastante misturado e, ao final, nota a aproximação com alguma das linguagens artísticas desses “campos mais duros”. O espetáculo *O confete da Índia* (2012), Masseno insiste que foi um processo bastante diferenciado dos outros,

No “Confete” foi uma coisa que eu mais pensei, não como procedimento de treinamento e de manufatura do trabalho, mas como um lugar de diálogo e confronto. De se pensar outras formas de se fazer dança. Eu estava mais com questões teóricas, em como elas eram incorporadas, e como o corpo dava conta delas, nesse ponto mais intelectual do que mesmo do procedimento artístico. (MASSENO, 2015)

Talvez por essa ideia de “confrontamento” - como uma característica da performance, de acordo com Cohen (1989, p. 45) - presente desde a idealização do processo de *O confete da Índia* (2012), fez com que as estratégias performáticas encontrassem um espaço mais apropriado de uso e, assim, a obra tenha se encaminhado mais na direção da performance.

As questões que estimulam a criação dos trabalhos são diferentes em cada momento, “é uma coisa flutuante”, comenta Masseno (2014), acrescentando que há muita influência dos seus desejos de acordo com as fases em que está vivendo. Apesar das motivações serem diversas, há um ponto em comum nas suas criações e no pensamento como artista. Ele explica: “eu acho que uma das motivações poderia ser denominada comum, que é ‘pensar na fisicalidade’. Isso é uma coisa que acho que perpassa todos os meus trabalhos, essa questão da fisicalidade” (MASSENO, 2014). A “fisicalidade”, para ele, está atrelada a um corpo potente e limítrofe em cena, nesse caso também, às questões de gênero, ao corpo que dança e aos gêneros para a dança. Ele comenta abaixo, qual o sentido ele entende por esse termo em sua pesquisa corporal e coreográfica,

A fisicalidade é uma coisa mesmo deliberada no trabalho. Tem essa vontade de sempre trabalhar com registros que são levados à um lugar de saturação, de uma fisicalidade que é muito exigente, que me exige uma determinada postura diante do trabalho e que eu preciso executar. A ideia da fisicalidade é para pensar que é justamente através dela que eu posso alcançar algum outro lugar, que seria esse lugar de uma determinada corporeidade ou de um determinado estado sensorial que não somente me compete, mas também que possa resvalar no público. E, realmente acredito que isto é possível. Não ser somente uma experiência performática ou dançada, que é só uma experiência para mim, que é somente comigo mesmo. Mas também como se ela fosse um canal também de acesso ao público com aquele trabalho, com suas próprias experiências. Então eu acho que isso é muito pela fisicalidade. (MASSENO, 2015)

Essa motivação avança por questões culturais e sociais mais amplas. Seu perfil crítico como artista se define pela preocupação em refletir como esses pontos - corpo, gênero e dança - estão conectados pela fisicalidade.

Masseno (2015) diz que essa pesquisa sobre a fisicalidade possivelmente está atrelada à sua formação, “de trabalhar esse lugar de alcançar um outro repositório de energia, de alcançar um outro estado de consciência, um outro estado de estar em cena, e que seria essa ‘própria fisicalidade’”. Dançando ou “performando” em seus trabalhos, essa fisicalidade está

presente explorando limites e exaustão do corpo. Em um paralelo entre *Outdoor corpo machine* (2008) e *O confete da Índia* (2012), ele conta que ocorreu uma transição, ele foi pensando cada vez mais em trabalhar a ideia da fisicalidade limítrofe, de um “corpo como matéria” e que executa “ações penosas” para ele, que em cena exige uma maior disponibilidade corporal como artista. Ele comenta que por isso faz uma separação entre os dois trabalhos, como uma diferenciação de “pontos de tensão”, embora a fisicalidade seja um dado presente nas duas peças coreográficas, os caminhos foram diferentes em relação ao grau de disponibilidade corporal em cena. Ele explica,

Para mim, o “*Confete*” parece que me exigiu algum outro lugar que é muito diferente do “*Outdoor*”. Tem uma maneira de estar, de fazer, que é muito diferente no “*Confete*”. Então eu separo, eu polarizo. Ao mesmo tempo, tem lugares que têm hiper-pontos de conexão, a própria fisicalidade, essa coisa exaustiva, ou de uma fisicalidade muito forte. (MASSENO, 2015)

Antes, em *Outdoor corpo machine* (2008), o “jogo” era um jogo muito discursivo, de lógica, de associações, de um encaminhamento do espectador “meio cerebral mesmo”, “de questões meta-discursivas de como se faz o trabalho, porque é que eu faço isso, ou desloco isso daqui... Todo momento indicado verbalmente ou textualmente” (MASSENO, 2015). Como paralelo entre os trabalhos, o coreógrafo estabelece que a diferença está na associação da “fisicalidade” à palavra, com o texto falado ou escrito. Em *Outdoor corpo machine* (2008), ele utiliza a motricidade corporal com esse tipo de recurso, mas também com um “deslocamento” entre o que é dito e o que é mostrado, em brincadeiras de jogos de palavras trabalhadas com o corpo na cena. Entretanto, em *O confete da Índia* (2012), a palavra e o texto não se encontram escritas no palco ou proferidas pela boca do intérprete, mas se dão através da ambientação musical e suas letras que compõem as cenas.

Em uma cena do *Outdoor corpo machine* (2008), há um texto sussurrado pelo intérprete que é impossível para a plateia ouvir. Masseno (2015) revela que o conteúdo do texto é bastante simples, mas o objetivo é justamente não ser audível a ponto de ser compreendido. Trata-se de conjugações dos verbos vender e comprar. Eles são conjugados em 5 formas diferentes. Ele relata: “primeiro é: ‘Eu vendo, Tu vendes, Ele vende...; Eu compro, Tu compras, ele compra...’; ‘Eu compro, Tu vendes, Ele compra, Nós vendemos...’; Depois: ‘Eu me vendo, Tu te compras, Ele me compra...’. Mudam-se os pronomes e surgem combinações mais complexas” (MASSENO, 2015). Embora as representações contidas nesse jogo de palavras remeta a um lugar importante para o trabalho, o objetivo não é ser comunicado com o sentido das palavras, esse sussurro “não é para compreender mesmo, não

tem nem uma boa articulação para se entender” (MASSENO, 2015). No final das contas, a estratégia se coloca como sensorial e é potencializada pela ação interpretativa do performer. Masseno (2015) diz que para *O confete da Índia* (2012), utilizou somente um artifício associado à palavra falada, que é quando a “Índia” murmura repetidamente e por um longo tempo, uma única palavra em um ritmo cadenciado e após solta como um “uivo”. Ele explica: “Aquilo é um poema de Tzara, que é só: ‘uiva, uiva, uiva, uiva, uiva...’” (MASSENO, 2015). A estratégia é de repetição da palavra “uiva”, que funciona como um “trava-língua” até transformar-se em um gemido desesperador. De certo modo, segue a estrutura e construção do poema, que é visual e repetitivo. O que Masseno priorizou nesse caso, foi somente o impulso da repetição da palavra. Em todo caso, em *O confete da Índia* (2012) ele não utiliza outros artifícios cênicos com textos estruturados falados pelo intérprete. O recurso textual, como já foi mencionado, se encontra nas letras das músicas que perpassam todo o espetáculo.

Masseno (2015) diz que “cada vez mais o que está atraindo é sair desse encaminhamento de uma situação polarizada entre o lógico e o sensorial, e ir mais para uma questão sensorial mesmo”. Nesse sentido, também pode ser uma estratégia bastante eficaz para uma não acomodação no trabalho, em como lidar com a repetição da encenação a cada noite de espetáculo ou como essa repetição pode se tornar interessante para sempre afetar o público com vitalidade. Nesse ponto, o espetáculo *O confete da Índia* (2012) funciona com bastante eficácia, o corpo do performer deve estar sempre “vivo em cena”, senão será impossível qualquer conexão com o público. Ele complementa,

Eu acredito que talvez o meu interesse seja justamente testar também, enquanto estratégia, de mexer com meu lugar como artista, mas também mexer um pouco o lugar do público. De talvez ter algum trabalho que o público não tenha muito tempo para pensar. Talvez esse é o jogo que eu venho percebendo desde o “Confete”. Tentar que o trabalho seja uma “enxurrada”, uma enxurrada física de coisas que não te dá muito tempo para assimilar. Não tem tempo de assimilação. É uma coisa quase “fenomenológica”. (MASSENO, 2015)

Masseno (2015) fala que essa posição “seria um lugar estratégico, que estaria sempre colocando em xeque”, não somente o sucesso do trabalho, mas o êxito do próprio artista. Seria como “uma estratégia de pensar também como se posicionar diante do fazer artístico mesmo” (MASSENO, 2015), que consiste num trabalho que nunca terá, de fato, uma repetição. Ele reforça: “Nada vai ser repetição! Nada vai ser o mesmo! Mas ele vai ser potencialmente diferente porque o que ele me exige fisicamente é tão forte... Exige um comprometimento tal que não tem como ‘passar limpo’. Ele vai me transformar ali durante o

trabalho” (MASSENO, 2015). Está em jogo a vitalidade e a potência das ações, como fala Fabião (2016), na “performatividade cênica” de Masseno.

Refletindo em termos de trajetória, colocamos cronologicamente, e comparativamente, os trabalhos de Masseno que fazem parte das análises desta pesquisa, para pensar sobre seus estímulos de criação, são eles: o espetáculo *Outdoor corpo machine* (2008), a palestra performativa *To be or not to queer: that's a (toxic) question* (2011) e o espetáculo *O confete da Índia* (2012). A palestra performativa serviu-nos especialmente para elucidar questões teóricas e conceituais, que fazem parte da sua trajetória acadêmica, e que acompanham, de modo geral, os processos criativos do coreógrafo.

Neste tópico de análise da pesquisa de linguagem e dos procedimentos de criação coreográfica, consideramos também relevante realçar alguns pontos de uma peça criada anteriormente, *I'm not here ou A morte do Cisne* (2004), para nos auxiliar a traçar os desdobramentos e transformação das proposições cênicas das outras criações, assim como, o entendimento de como se originaram temáticas como identidade e gênero, que se reorganizam e se aprofundam no conjunto dos seus trabalhos. É importante ressaltar novamente que este trabalho coreográfico, *I'm not here ou A morte do cisne* (2004), não foi interesse nas entrevistas e nem fez parte das análises de imagens desta pesquisa, pois a intenção nesta investigação foi focar em dois trabalhos coreográficos - *Outdoor corpo machine* (2018) e *O confete da Índia* (2012) - intermeados por um trabalho de cunho mais acadêmico e teórico, a palestra performativa *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011).

A peça *I'm not here ou A morte do Cisne* (2004) surgiu para repensar procedimentos para a dança em diferentes corpos e gêneros em cena. Como já mencionado, esta proposta cênica é baseada em “uma possibilidade de remontagem para um corpo masculino” da coreografia *A morte do Cisne*, criada em 1907 por Michel Fokine, feita naquela época para a bailarina Anna Pavlova. O viés de criação de Masseno foi refletir sobre os dispositivos de gênero que havia tanto na coreografia, como no contexto histórico de sua criação. Na verdade, não se tratava de fato de uma remontagem da peça coreográfica, mas em um jogo de perguntas e uma “relação muito cerebral com o público”, articulando sistemas coreográficos da obra de referência que eram revelados para o público no corpo do performer, sempre em indagações como: “Agora, o que você está vendo, esse corpo, a maneira como se move é masculino ou feminino, isso é ela ou é ele?” (MASSENO, 2014). Masseno atua com um texto falado em quase a totalidade do espetáculo.

Várias questões perpassavam este trabalho. A coreografia “original” de Fokine estava ali presente? Como é pensar em um trabalho que é feito por “ele” para ser dançado por “ela”?

O que é pensar numa dissolução dos papéis masculino/feminino na dança? Além de refletir sobre o gênero, havia também a questão do contraste histórico, seja quanto ao contexto social ou especificamente à dança mesmo. Neste caso, seria possível uma “atualização” de um corpo que dança esta peça? E, em termos de estratégias de criação artística, como é repensar os procedimentos de remontagem coreográficas? O que seria uma remontagem de um trabalho coreográfico? O original é preservado? Isso é possível? São várias as questões que envolvem esta temática de preservar ou resgatar memórias e os arquivos de dança, e existem pesquisadores que investigam sobre esse tema na dança, como por exemplo, Rudolf Laban, que no início do século XX já pesquisava o corpo e o movimento, e em suas obras *Effort* (1974), *Choreutics* (1976) e *Domínio do movimento* (1978), se preocupou em compreender as mecânicas do movimento corporal e como registrá-las em um sistema de análise e de notação do movimento, o sistema “Análise Laban de Movimento” (*Laban Movement Analyses – LMA*) ou apenas “Sistema Laban”, como é conhecido no Brasil. Laban investiu mais na compreensão da mecânica e possibilidades de ação do corpo, mas existem uma multiplicidade de questões representacionais e simbólicas mais complexas associadas a este “gesto de atualizar” em outros corpos e outra época uma obra coreográfica. Colocamos estas questões a título de contextualização somente, pois nesse estudo, o interesse não é aprofundar na discussão dos procedimentos criativos dessa peça coreográfica, *I’m not here ou A morte do Cisne* (2004), ou mesmo sobre a temática da memória em dança e remontagem de trabalhos cênicos, uma temática que não faz parte dos outros trabalhos.

Entretanto, há uma questão de base na criação de *I’m not here ou A morte do Cisne* (2004), que Masseno (2014) aponta objetivamente numa fala da entrevista, e interessa para a análise dos outros trabalhos, que é elaborado por ele como, “como é que é a gente pode pensar essa coreografia que foi **com** uma pessoa do gênero masculino, que foi **para** uma pessoa do gênero feminino e, ao mesmo tempo, foi pensando **sobre** um animal que é o cisne. Então, como é que são essas conexões?” (grifos nossos). O desfazimento de fronteiras não está ali apontado por Masseno somente no binômio do sexo, mas também com o reino animal. A indefinição de gênero ou de categoria precisos ou mesmo o hibridismo homem/mulher/animal pode encaminhar para estéticas problemáticas das categorizações sociais. Recentemente no cinema, no filme *O cisne negro* (2011), do diretor Darren Arnofsky, uma adaptação livre que tem como tema o balé de repertório clássico *O lago dos cisnes*, também foi mostrado uma representação híbrida do humano com o animal/cisne, em que podemos observar ali plasticidades corporais que escapam “do mundo real” e provocam estranhamento. A dança de Masseno, que trabalha com a mesma temática neste universo da

dança, embora sem os efeitos tecnológicos do cinema, também pode provocar este estado de não-reconhecimento do nosso mundo confortável de rótulos e de “caixinhas” de representações. E, em *I'm not here ou A morte do Cisne* (2004), isso ocorre através do trabalho do corpo, do “jogo cerebral” das palavras, como ele diz, e suas corporeidades. Neste caso, é relevante pensar a dança e sua potência como expressão artística e metafórica capaz de “turvar”, “chacoalhar” os sentidos e nossas coerências de representações fortemente delineadas socialmente, que vem sem muitos meandros propor novos horizontes.

Voltando às peças selecionadas para análise nesta pesquisa, temos a criação seguinte *Outdoor corpo machine* (2008). Não mais para trabalhar diretamente sobre questões e estratégias coreográficas, esta peça era para pensar determinados corpos sociais num recorte bem preciso, os corpos masculinos dos homens do Rio de Janeiro. O homem com ideais de juventude, de beleza e de força. Masseno (2014) conta que, também ele estava em um momento de juventude corporal e usou isto como motivação para investir em algumas reflexões: “Ok, vamos pensar como é que isso é vendido, não é! Como é que essas artimanhas são construídas!”. A pesquisa coreográfica tratou de compreender as imagens midiáticas do corpo masculino encontradas nos *outdoors* da cidade do Rio de Janeiro, na indústria pornográfica das revistas de nu masculino e no ambiente do fisiculturismo. Goldenberg e Ramos (2002, p. 39) escrevem que o corpo nas “camadas médias cariocas” é um “valor”. O corpo como um “distintivo”, sintetiza ideias como o controle de si para uma “domesticação” do próprio corpo para atingir a “boa forma”, do corpo como “grife” e símbolo de pertencimento e superioridade.

A ideia de Masseno não era responder às questões levantadas, mas criar um ambiente instável no qual o público poderia criar sua própria dramaturgia a partir da experiência física do performer em cena. A estratégia foi trabalhar o corpo numa relação “corpo-vitrine-máquina” que expressava ideais de juventude, de um corpo “domesticado” e em “boa forma”, ao mesmo tempo fazendo conexões e jogos de palavras e de imagens que resignificavam aquela imagem vista.

Nos procedimentos criativos do *Outdoor corpo machine* (2008) haviam escolhas bem precisas quanto às imagens do corpo a serem trabalhadas. Por exemplo, em uma cena foram investigados clichês de movimento e poses do corpo masculino nas revistas pornográficas, que foram trabalhados com uma fixação e precisão desses códigos corporais em uma sequência de movimentos. Foram selecionadas 100 imagens, em 100 poses que “eram feitas à risca. 100 poses que não se repetem” (MASSENO, 2015). No *Outdoor corpo machine* (2008)

havia essa preocupação, em um processo mecânico de “olhar reproduzir, olhar reproduzir”, construir uma dança sequencial e em tempos bem precisos.

Em 2011, a palestra performativa *To be or not to queer? That's a (toxic) question* já propunha discutir abertamente sobre gênero e arte e tratava sobre a potência de um discurso e comportamento contestador e mesmo subversivo do artista cênico como um “artista *queer*”. Com uma fala e fisicalidade “tóxica” em cena, Masseno (2016)¹⁰⁵ levanta questões como, “o que pode definir um ‘corpo de artista’ como *queer*? Porque o trabalho é *queer*, ou não é *queer*? É a temática sobre a qual se debruça? É o procedimento?”. E refletindo mais amplamente, “são as políticas de processo, de manufatura e de compartilhamento desta corporeidade na esfera pública? Ou a conjugação de ambas?” (MASSENO, 2016). Para ter efeito esta palestra não poderia ter uma forma convencional, deveria ser ao mesmo tempo o conteúdo teórico discutido pela performatividade do corpo do artista/pesquisador.

É importante salientar que Masseno separa a palestra-performance *To be or not to queer? That's a (toxic) question* (2011) dos outros trabalhos. Para ele, a palestra-performance funciona como um “*intermezzo*”, é porque ele não reconhece na palestra o seu modo particular de investigar um espetáculo cênico. Ele diz: “talvez seja um preconceito meu com minha própria maneira de trabalhar. Não vejo a palestra como um ‘trabalho’ em si como os outros. Eu vejo a palestra como um espaço mais ligado ao espaço comunicacional, que é informativo” (MASSENO, 2015). Ele reconhece que uma palestra pode ter vários formatos, inclusive ser performativa ou mesmo em forma de espetáculo cênico, entretanto, a questão é como ele se sente, “na palestra eu me vejo menos como artista e mais como acadêmico. Um artista que pesquisa academicamente e naquele momento sobressai mais o acadêmico” (MASSENO, 2015). Isso se passa porque na palestra ele tenta dar conta de conceitos e questões teóricas, e nos espetáculos, essas teorias são “motivações” que orientam o trabalho. Na cena não há a intenção de resolver questões teóricas, talvez somente apontá-las. Ele esclarece que, na palestra “parece que estou mais defendendo teses e possibilidades do que no que eu faço e considero como trabalho artístico, em que não estou pensando em teses. Por exemplo, por mais que eu trabalhe com gêneros em cena, não estou defendendo isso, eu estou apontando lugares” (MASSENO, 2015).

Ele nomeia a palestra como uma ação “para-artística”, na qual o corpo e ações cênicas não são totalmente trabalhadas ilustrativamente, mas em ações nem tanto sequenciais e/ou perfeitamente conectadas, mas diferentes do procedimento de investigação que utiliza para a

¹⁰⁵ Notas do release do trabalho na página da internet do artista André Masseno. Disponível em: <www.andremasseno.wordpress.com>. Acesso em: 27/10/2016.

criação de suas peças coreográficas. Masseno (2015) fala que, até mesmo para desenvolver essas questões teóricas ele desenvolve melhor quando escreve. Assim, seria mesmo “uma coisa para-artística” para ele, e também seria “mais uma otimização discursiva e teórica de ‘acerto de contas’ ou de um levantamento de coisas que pensava naquele momento” (MASSENO, 2015). Por isso, ele tem pensado em “aposentar” o trabalho, uma vez que, embora ainda relevantes as temáticas, “as questões nele levantadas são coisas que já passaram”, acentua Masseno (2015). Na palestra, ele comenta estar “falando e pensando” mais dos trabalhos de outras pessoas que do seu próprio, embora o discurso seja proferido por ele: “como sou eu que estou falando parece que é um manifesto meu, de como eu me enxergo e de como eu trabalho. Mas não, muito pelo contrário” (MASSENO, 2015).

Um outro ponto é que a palestra surgiu “por encomenda”, uma proposição do evento “Composições políticas” do Festival Panorama da Dança do Rio de Janeiro (2011). O pedido foi de uma palestra-performance, mas o tema foi proposto por Masseno, já que era o universo em que estava trabalhando. Masseno (2015) reforça que, por ser um “*intermezzo*” entre os trabalhos, a palestra contém procedimentos vindos do *Outdoor corpo machine* (2008), e onde também vários temas foram “visitados” e experimentados para *O confete da Índia* (2012), o trabalho seguinte.

O confete da Índia (2012) se caracteriza por ser um procedimento diferente dos anteriores, alega Masseno (2014), apesar de dialogar com os outros. A ideia foi investir numa outra estética e outra estratégia cênica, mais sensorial. Para isso, a proposição era trabalhar com o “êxtase”, era investigar um trabalho mais sensorial, para ele e para o público. Essa temática está associada a determinadas referências culturais da contracultura na década de 1960 e 1970, que tinham o comportamento do “desbunde” como característica. Ele partiu de motivações indagando, “se fosse possível pensar no ‘desbunde’ agora, qual seria o meu desbunde? Como é que seria? Também é preciso pensar qual seria meu imaginário do desbunde” (MASSENO, 2014). O procedimento do trabalho consistiu em investigar fisicamente “ações de transbordamento sensorial do corpo” (MASSENO, 2015), para saber como é que essas referências reverberavam no corpo do artista. E, para ele, era muito importante considerar como isso também iria reverberar no corpo do espectador.

Masseno (2014) ressalta que *O confete da Índia* (2012), “já não era mais um projeto que estava pensando muito que fosse em direção da discussão de gênero. Mas aí foi um projeto que todo mundo colocou logo o gênero junto. Isso é que é muito curioso”. Nos outros trabalhos, ele explica que, “o gênero era mesmo um comprometimento temático” (MASSENO, 2014). Ele não estava pensando em investir sobre essa questão do

masculino/feminino em *O confete da Índia* (2014), era, de fato trabalhar sobre o “êxtase”. Mas essas questões de gênero foram aparecendo naturalmente.

Para Masseno (2014), o falar sobre gênero em *O confete da Índia* (2012) é um diferencial, é um marco divisório em relação aos outros trabalhos. A Índia não tem a bipolaridade masculino/feminino, ela já “transbordou”. E, de certa maneira, entendemos que “atualizou” cenicamente uma questão do coreógrafo André Masseno, que era tratar de gênero sem pensar nessa dicotomia. Ele comenta sobre isso,

No momento em que eu não me preocupei mais com esta questão do gênero no trabalho, começou a aparecer o gênero que tem que ser, ou o que ele pode ser naquele momento. Porque para mim a questão do gênero não está ligada à questão bipolar, ela não tem bipolaridade, esse binarismo masculino ou feminino, ela ou ele, ou assim ou assado. É um outro barato. E eu acho que nos outros trabalhos ele ainda está dentro dessa discussão, o que é aqui ou o que é lá. Mas... no “Confete” não é aqui ou lá! (MASSENO, 2014)

Complementando sua reflexão, o coreógrafo percebe que está caminhando para “um lugar que seria de um gênero ou de uma sexualidade menos definidas no sentido nominal mesmo, e que seriam de um lugar do mais ‘monstruoso’” (MASSENO, 2015). Ele localiza esse efeito precisamente no *O confete da Índia* (2012): “Eu acho que já tem um pouco ali no ‘Confete’. Aquela ‘entidade Índia’ ali é um pouco monstra, não é? Ela tem uma coisa meio monstra” (MASSENO, 2015).

Assim, a polarização apresentada nos trabalhos anteriores foi se diluindo. Masseno (2015) reforça que: “Talvez seja por eu não estar mais querendo pensar nesse lugar polarizado. Eu não consigo pensar o mundo sem pensar nessas questões. Talvez por pensar muito em questões do campo social é que elas resvalam no campo artístico também”.

Paralelamente à temática sobre gênero, em *O confete da Índia* (2012), também podemos refletir sobre questões de identidade, não somente do sujeito, mas podemos abordar questões sobre uma identidade nacional, cultural. Masseno (2014) compreende que identidade é “um lugar temporário e você pode ter várias configurações dessa identidade”, e por isso ele acha que todos os trabalhos evocam alguma questão sobre esse tema. Mas, em *O confete da Índia* (2012), ele considera que “tem uma identidade que aparece ali que é muito repensando a identidade cultural” (MASSENO, 2014). A construção da figura de uma Índia em cena remete à reflexão dessa “identidade forjada” na nossa cultura. Masseno (2014) aponta algumas problemáticas relacionadas, “a Índia está ali mesmo para repensar essa identidade cultural... a questão da índia... tudo que é fundador, esse mito... da estratégia política por trás disso, na

formação da nação do Brasil, em torno desse indígena, do índio, da índia”. Muitas reflexões estão ali associadas, seja de identidade como sujeito, como nação ou mesmo como gênero.

A questão identitária está em todos os trabalhos de Masseno, o que varia é o foco da reflexão. Quando trata da identidade cultural, ele propõe que, no *O confete da Índia* (2012), “talvez o que seja mais forte que nos outros trabalhos é pensar uma ‘identidade na não-identidade’. O êxtase e o transe são justamente esse lugar do não-eu, do não-pertencimento” (MASSENO, 2014). Para ele, o transe, provocado pelo “desbunde” ou “transbordamento sensorial”, seria um lugar onde não se pode identificar com determinados padrões sociais que oferecem nosso alicerce de sentido das coisas, em que pode-se entender “você como você mesmo”. Por esse viés, ele trata da identidade como “um lugar de demarcação muito temporária, que tem uma porosidade muito forte” (MASSENO, 2014). Entretanto, em *O confete da Índia* (2012), ele percebe uma discussão específica sobre identidade, que tem um diferencial em relação aos outros trabalhos.

Em *O confete da Índia* (2012), em termos gerais, Masseno (2014) propõe “pensar nas diferenças culturais de uma determinada nacionalidade”. Mas, além de um aspecto mais amplo na sociedade ele se preocupa sobre as estéticas aceitas e/ou recusadas no ambiente artístico das artes cênicas. Assim, através da noção de identidade nacional ele procura ampliar o debate, propondo refletir sobre “determinados registros desta nacionalidade deixados no lugar do mau-gosto, do cafona, no lugar de uma coisa que não é autorizada para entrar em cena e em alguns circuitos artísticos. Essa era a questão, do estereótipo, do clichê, dos lugares interditados como clichês” (MASSENO, 2014). O trabalho investigativo estava justamente em conseguir retomar esses registros para repensar a potência deles cenicamente.

Como estratégia para trabalhar isso, ele precisou confrontar os registros corporais e cênicos tomados como clichês e convencionais, para pensar o que interessava ou não interessava ir para a cena. Essas referências de identidade cultural, nacional e identitária eram fortes em *O confete da Índia* (2012), e com isso o trabalho tomou várias frentes e campos de interesse. Ele usou referências da contracultura dos anos 1960 e 1970, com a figura da cantora Gal Costa e suas músicas, ao lado disso referências musicais e produtos tidos como nacionais e, em contraponto, produtos de outras culturas, colocando tudo isso em debate na cena através da figura da Índia, como forma de refletir sobre uma possível cultura brasileira que sirva de modelo identitário, ou mesmo repensar os valores construídos nesse sentido.

Masseno (2014) propõe “ir na contramão” das convenções e clichês. Como ele exatamente estabelece o que é o “modelo”, para então reconhecer ou propor o que é a sua “contramão”? O que seria “pensar na contramão” de algumas representações fortes na

sociedade ou mesmo no ambiente da dança? Alguns processos de trabalho adotam procedimentos que procuram repensar as convenções no ambiente artístico, suas regras estéticas e os seus modos de fazer. A arte em geral funciona assim. No caso da dança, podem haver processos de criação distintos, que tratam de reorganizar os procedimentos e as estratégias, que levam em conta o repensar padrões e convenções estagnados, ou simplesmente tem o objetivo de renovar os modos próprios de dançar, criar e/ou finalizar uma obra; há outros processos, que procuram repensar representações mais amplamente, propondo refletir e fazer com que os outros pensem sobre os comportamentos na sociedade de modo geral.

Masseno (2014) explica que procura compreender essa ideia de convenção, por um lado, como “a própria convenção do nosso pensamento” e, por outro, as convenções em contextos mais abrangentes e sociais, o que inclui o meio artístico da dança. Para Masseno, (2014), a sua “convenção própria” no fazer artístico poderia ser “o lugar de formatar, fechar, criar conexões e fazer com que um momento do trabalho se conecte ao outro, enfim, criar uma unidade, coesão”. Ele reforça que isso é uma convenção que faz parte do seu processo pessoal de criação. Podemos observar esse procedimento na peça *Outdoor corpo machine* (2008), com a precisão e rigor de execução das cenas. Quanto à posição de “ir na contramão” no processo artístico, ele diz tratar-se de “repensar esses padrões de pensamento nos próprios procedimentos artísticos” (MASSENO, 2014). O espetáculo *O confete da Índia* (2012) investigou nesse sentido, explica o coreógrafo, de pensar outros caminhos para a sua dança. Enquanto procedimento de criação, Masseno (2014) explica que cada processo criativo exigiu um comprometimento diferente, inclusive nos ensaios, “só que nisso o ‘Confete’ exigia mais”.

Para articular as estratégias, escolhas e procedimentos de criação de *O confete da Índia* (2012), foi interesse de Masseno pensar no que é clichê, no que é convenção, do que é permitido ou não permitido, cenicamente ou mesmo na vida. Ele conta que tentou se manter alerta com seu senso crítico para explorar seus procedimentos de criação. Isso quer dizer que, diante de determinado resultado ou experimento, ele agia sempre inversamente à sua resposta óbvia e imediata: “Hummm, isso não é... não é legal, isso não rola! Então é isso que vai entrar! Foi isso que eu fiz para o ‘Confete’” (MASSENO, 2014). A razão é que, se ele estava querendo tratar sobre o imaginário do “desbunde”, ele “não poderia... eticamente mesmo, com o trabalho, não poderia fazer isso se tornar um tema. Isso tinha que ser uma intensidade em cena” (MASSENO, 2014). Tudo deveria ser coerente com a proposta. Ele diz que teve que

repensar toda a maneira como articulava seus trabalhos, inclusive os procedimentos de ensaio, que exigiam outro modo de tratar o condicionamento físico e a disponibilidade do corpo.

Os ensaios de *O confete da Índia* (2012) consistiam em dançar e improvisar com as músicas selecionadas. Foram “procedimentos de experiência”, o coreógrafo relata,

Simplemente só “experienciar” isso. Tinha que ser uma experiência para mim. Antes de pensar numa experiência artística, de formatar, de editar... Tinha que ser uma experiência para mim e encontrar meu corpo naquilo ali. E, por tanto fazer aquilo eu fui descobrindo alguns registros que foram ficando, corporais, a questão do circular, da ondulação, do “ficar perdido”, uma máscara facial muito forte. E, do acaso, o “Confete” foi aparecendo... Então foi esse o trabalho, fui fazendo isso. Quando eu ia para a sala de ensaio era mais nesse sentido, do que para formatar. Então eu fui descobrindo... não que eu fui descobrindo, eu fui apontando para mim mesmo que tinham, e quais eram, os pontos de interesse. As coisas foram sendo associativas. (MASSENO, 2014)

O “alimento teórico” para as improvisações era importante. Paralelamente Masseno investigava as questões históricas e contextuais desse momento do “desbunde” para fazer “pontes que poderiam ser interessantes trazer para agora” (MASSENO, 2014).

As estratégias foram sendo descobertas e elas não eram do tipo que poderiam ser ensaiadas, o processo “era tornar meu corpo disponível para fazê-las naquele momento. Ensaia-las não era o mais interessante. Era entrar nas estratégias. Tinha que ficar nesse fomento de intensidade. Com um tempo depois as coisas foram se juntando, elas foram se organizando” (MASSENO, 2014). Masseno (2014) conta que entrava um pouco em crise pois não fazia ideia como o trabalho iria tomar forma, o que seria o trabalho. Ao mesmo tempo estava consciente que isso fazia parte do trabalho também. Se estava falando do “desbunde”, teria que ser essa “experiência viva” para ele e, ao mesmo tempo, uma experiência sensorial muito forte para o expectador.

Uma questão importante que estava presente nas performances de *O confete da Índia* (2012) era a adequação ao espaço cênico. O espetáculo foi concebido pensando em uma espacialidade pequena, espaços que têm “uma estética não muito polida, muito limpa”. Masseno (2014) fala que os espaços escolhidos habitualmente são galpões, oficinas mecânicas abandonadas, mas isso é muito difícil de encontrar. Quando surgem os espaços teatrais convencionais, a tentativa é fazer uma experiência de confinamento semelhante à dos outros espaços alternativos, “por exemplo, a gente desce duas pernas de coxias, e rotundas e fecha o espaço, faz um grande corredor, fechando uma caixa preta” (MASSENO, 2014). Em outras vezes, quando não é possível “confinar o público”, ele diz que opta-se por um espaço aberto e delimita-se o espaço com tapetes de linóleo. Ele conta: “Então a experiência muda. A

experiência olfativa acaba sendo mais para quem está mais perto daquele elemento está sendo utilizado. Mas aí ela me exige também um outro comprometimento. A experiência maior vai ter que ser a partir da minha presença” (MASSENO, 2014). De qualquer maneira, ele diz que funciona, não consiste num problema para a encenação. Embora ele sempre reforce que confinado é mais interessante, pois reduz a possibilidade do público se esquivar e fugir do seus movimentos. E, claro, acrescentamos fugir de todos os resíduos decorrentes de sua performance, que inclui, arroz e feijão, milho, sidra e urina do performer.

Para refletirmos sobre as estratégias sensoriais dos trabalhos, perguntamos à Masseno como ele pensa a recepção. Pois ele tem como foco, através da fisicalidade, afetar o espectador de alguma forma. Mesmo que não haja uma “mensagem” explícita, discursiva ou narrativa do corpo ou de um texto, existe algo “inteligível ou sensível” que atinge uma recepção. Algo sempre é absorvido pelo público, um signo, um símbolo, uma imagem, ou mesmo “algo amorfo”, qualquer elemento contém uma carga expressiva ou representativa qualquer. Como lembra Derrida (1991, p. 363) que uma “comunicação” não se limita a um “conteúdo semântico já construído e vigiado por um objeto de verdade”, ela inclui também movimentos não-semânticos, pode não se tratar apenas de fenômenos de sentido e significação com conteúdo conceitual explícito. Através da fisicalidade e de uma experiência de limite e de fronteira, ele compreende que vai “chegar” com mais propriedade ao público.

Diante dessa afirmação, Masseno (2015) responde que sim, existe “algo que é exposto, e alguma coisa que afeta”, mas a ideia não é propriamente de “alcançar” o outro. Por outro lado, ele entende que “o ponto que pode conectar” é “esse lugar de exposição de vulnerabilidade do corpo, de uma impossibilidade de alcançar aquilo que está sendo feito, da própria possibilidade de desistência” (MASSENO, 2015). Seu interesse é nesse sentido de vulnerabilidade, como “lugar exposto” de fragilidade. Ele justifica esse pensamento dizendo que somos cobrados o tempo todo que sejamos produtivos e eficientes, por isso ele investe nessa vulnerabilidade. Mas não significa que ele não valorize também a eficiência, ele trabalha com isso, como podemos ver nitidamente em *Outdoor corpo machine* (2008). O que ele pretende é justamente mostrar a “ineficiência” evidenciando toda a “eficiência da coisa”. Na verdade, estaria expondo aí uma fragilidade e um lugar de risco. O ponto de melhor conexão com a plateia seria esse lugar de risco. Entretanto, para que esta estratégia de trabalho na cena se efetive, é necessária uma experiência compartilhada de uma temporalidade específica e que vai levar à essa noção de risco, “é preciso que exista um tempo para que aconteça. E que o espectador também tenha essa experiência de tempo, que é

esgarçada, para que esse risco esteja ali todo o momento presente. Acho que é uma conjugação de coisas aí” (MASSENO, 2015).

Esse ponto de vista levou a um outro, sobre os dispositivos cênicos utilizados para acionar a recepção sensorialmente. O coreógrafo André Masseno sempre faz uso da escatologia como estratégia de afetar a plateia. Apesar de associarmos sempre à escatologia algumas ideias e valores, pois o termo já vem carregado de sentido e está frequentemente ligado ao nojo e à abjeção, não se trata nesse momento, enquanto dispositivo e estratégia de composição cênica, de analisar nessa direção. Podemos pensar a escatologia como resíduos, dejetos e fluidos corporais e tudo que está ligado às partes do corpo que apresentam essa relação do seu interior exposto, como os orifícios e as “partes baixas” (sexuais) do corpo, mas sem dar ênfase a seus efeitos. Masseno explora esses artifícios em cena, de algum modo em todos os seus trabalhos. Isso é muito explícito no espetáculo *O confete da Índia* (2012). Na peça *Outdoor corpo machine* (2008) ele também trabalha, mas de uma forma muito mais asséptica porque tudo é aparentemente limpo, tudo branco, mas há um corpo que sua, um corpo que tem vômito, as “partes baixas” estão expostas; existem coisas ali que são associadas à escatologia quando se engole e mastiga um papel e depois produz-se vômito. Somente o fato de engolir e “colocar” para fora ou cheirar chulé com um tênis enfiado no rosto representa que há algo de residual do corpo. O suor produzido pelo corpo, que está ligado à exaustão proposta em cena pelo performer, tem a ver também com a intenção de produzir um “corpo vivo” e, por isso, também se aproxima do “material e carnal”, que faz parte de um sentido do escatológico.

Em *O confete da Índia* (2012) há vários outros exemplos, do comer e beber sem limites, dos sons guturais, de tomar café coado na calcinha, ou, dos mais radicais, para nos brindar com as imagens das últimas cenas do espetáculo, como o de urinar em cena e se lambuzar misturando isso e mais todos os restos de comida das cenas anteriores. Podemos dizer que todos os escatológicos estão em cena, gradativamente associados e misturados numa grande “geleia geral”, como fala Masseno (2015). A escatologia, assim, é um verdadeiro dispositivo cênico e extremamente potente para ele, sobretudo no último espetáculo *O confete da Índia* (2012).

Uma pergunta feita ao coreógrafo, se estes dispositivos escatológicos são utilizados por uma necessidade inerente ao trabalho ou como uma estratégia pessoal do artista e/ou, ao mesmo tempo, extrema para tocar ou afetar o público. Masseno (2015) responde que, para ele, “a escatologia é um resultado”. Algumas vezes ela pode ser estratégia, e outras, pode ser um resultado de uma estratégia. Por exemplo, o suor nos seus trabalhos não seria uma estratégia,

“o suor ali é consequência do esforço da estratégia” (MASSENO, 2015). Todavia, isso poderia até ser trabalhado com a intenção de se atingir a ideia de um corpo suado como uma imagem escatológica. Já o “comer e o colocar para fora” teria sido pensado como estratégia consciente. Entretanto, “seria menos em pensar e acessar o lugar do escatológico, mas sim como um “meio” para acessar algumas ideias” (MASSENO, 2015). Entendemos que seu posicionamento quanto a isso está relacionado com “a intenção” do artista ao utilizar determinados dispositivos. Ele esclarece,

Acho que tem uma coisa a ver com o impulso que eu coloco nas estratégias e que tocam nessa questão escatológica. As estratégias estão ligadas menos no escatológico, que acaba sendo escatológico como resultado, e mais nesses determinados impulsos mentais que eu quero trabalhar mesmo. Ao ponto de eu chegar a afetar uma fisicalidade. (MASSENO, 2015)

Todos os procedimentos são uma escolha. Quando ele escolhe uma ação como a de se embolar no chão, na urina, na sidra, no cabelo em toda essa miscelânea, “ela é uma escolha escatológica, mas não foi pensada como uma escolha escatológica, ela foi pensada como uma ‘escolha’ simplesmente” (MASSENO, 2015). O coreógrafo diz pensar nas estratégias, mas o resultado é sempre imprevisto, ele não pode controlar. E exemplifica em *O confete da Índia* (2012), em que ele bebe uma garrafa de sidra até o final, “é lógico que isso vai afetar o meu corpo, que vai apontar depois esse lugar do escatológico. Ele vai afetar, mas é o ato de ‘pensar essa sidra até o final’ que é uma concretude ali. O que vai vir depois, se eu vou enjoar, ou... aí que vai me formar um problema” (MASSENO, 2015). A adjetivação que irá surgir desse comportamento em cena “é que vai ser escatológico”, mas ele não pensa nisso, ele reforça.

Masseno (2015) comenta: “É muito curioso, porque eu nunca, eu não me sinto escatológico!”. E continua refletindo que, se o que ele faz pode ser recebido como escatológico ou como abjeto, é porque “talvez a escatologia esteja nesse lugar, daquela coisa que a gente não conhece, do desconhecido, do outro” (MASSENO, 2015). Para ele, ser escatológico “é constitutivo”. O problema é que “esse constitutivo foi deixado nas bordas” (MASSENO, 2015).

Masseno (2015) fala também que é curioso que algumas coisas ele não percebe como chocantes para ele, enquanto que para outras pessoas podem ser “até coisas barra-pesada mesmo”. Essas “coisas” não produzem nele qualquer reação involuntária, como por exemplo, em algumas situações com o abjeto. As situações em que se encontram os fluidos corporais ou do “lugar desses escatológicos nesse sentido”, ele considera como “o lugar dessa presença do corpo ainda mais radical, da sua maneira mais real” (MASSENO, 2015). E isso, realmente

não tem o poder de afetá-lo ou chocá-lo. Ele fala como isso pode ser diferente para cada um e lembra de situações do espetáculo *O confete da Índia* (2012): “tem gente que sai para vomitar e depois volta”. Na citação abaixo, ele procura explicar melhor o modo como enxerga a escatologia e como a utiliza em suas estratégias de composição coreográfica.

Eu escolhi aquilo, escolhi mesmo. Sim, vou me jogar em cima do arroz, feijão, vou me embolar nisso e vou fazer uma geleia. É uma “geleia geral” isso aqui. Esse corpo emaranhado nesse negócio. Talvez porque meu imaginário seja esse. Sim, então eu já não tenho isso, eu não consigo adjetivar mesmo (risos). Talvez porque minha maneira de pensar o mundo seja então escatológica. Eu não penso o escatológico realmente como separado de mim, da maneira como eu me coloco. Posso estar aqui e estar transpirando, não é!? Eu não tenho esse lugar que poderia me tornar o escatológico com o outro. Para mim, ele é uma coisa constitutiva. Talvez por causa disso também não seja muito uma questão de estratégia no meu trabalho. Por eu pensar o mundo um pouco assim, é lógico que minhas estratégias vão estar esbarrando na maneira como eu penso o mundo. E, talvez seja esse mundo mesmo, sei lá, de fluidos corporais, do lugar do não asséptico, de um lugar onde as pessoas transpiram sim. Elas não estão dançando lindas e brancas e sem influência... Elas transpiram sim. Não é tão... Nós não somos tão higiênicos assim nesse sentido. Nós não somos tão bonecos não. (MASSENO, 2015)

Nesse processo, Masseno (2014) se utiliza da “empatia” com o espectador, em que tudo é centrado na sua experiência enquanto performer, ele diz, “eu parto do princípio que se ela é intensa para mim, ela reverbera no espectador. Se ela é sensorial para mim, ela é sensorial para o espectador”. Esbarrar na experiência do espectador com riso, enjoo ou impaciência, faz parte do espetáculo. Nesses trabalhos o espectador não passa incólume, impassível. Masseno (2014) ressalta que, no caso de *O confete da Índia* (2012), sobretudo, é um tipo de trabalho “que você precisa tomar uma posição para você mesmo enquanto espectador diante dele”. Portanto, há um posicionamento político no fazer do artista que, conseqüentemente, projeta essa responsabilidade também ao espectador. Ele esclarece que somente a escolha do procedimento em cena como intensidade de experiência já é uma questão e, mesmo ação efetiva, de uma política dos fazeres.

No caso de Masseno, que concentra distintos papéis, de quem dirige e atua ao mesmo tempo, percebemos que o posicionamento em seu discurso, muitas vezes, toma maior força a voz do intérprete, enquanto vivência e experiência. Mas devemos considerar a posição da criação do trabalho, como olhar técnico e plástico e enquanto escolhas dos dispositivos, a pessoa que dirige/coreografa projeta de algum modo a recepção da obra. Quanto às escolhas dos procedimentos cênicos, Masseno (2014) diz que o objetivo “seria criar essa experiência sensorial mesmo”. Ele fala em ter um comprometimento com produzir um “deslocamento” no público. O corpo em movimento e os elementos que produzem cheiro e sensação de textura, é

que vão produzir essa experiência sensorial, “os elementos foram escolhidos para que a experiência não ficasse somente em uma experiência do visual. Têm uma experiência olfativa, têm uma experiência auditiva, têm uma experiência tátil mesmo no trabalho” (MASSENO, 2014).

Além da estratégia do sensorial que é muito evidente na fala e no trabalho de Masseno, estão muito presentes também dispositivos cênico/corporais que encaminham para a percepção do corpo ou de ações em cena como feias, estranhas e abjetas, produzem estranhamento ou causam o riso na plateia. A proposta que o coreógrafo explora com a ideia de “ir na contramão” e acionar o não-convencional em cena, leva-nos a associar o uso destes dispositivos que causam “deslocamentos representacionais”, também à estética/fenômeno que tratamos de refletir neste estudo, o grotesco. Algumas vezes esses procedimentos também estão relacionados aos dispositivos escatológicos, que se pensamos associados ao grotesco, podem resvalar para âmbitos de contravenção ou ruptura representacionais mais complexos relacionados ao corpo e ao social.

Indagamos se o coreógrafo pensa nesses dispositivos com a intenção de acionar a estética do grotesco de alguma forma. Masseno (2014) responde: “Na estética do grotesco? não! Eu penso numa estética... (pausa longa). É porque eu achei curioso quando você falou da palavra do grotesco, porque o grotesco nunca passou pela minha cabeça, mesmo durante a produção. Não!”. Ele diz que palavras de um universo próximo, como “estranho, diferente, esgarçado, exagerado...”, essas palavras reverberam durante os trabalhos. Ele explica o que entende por grotesco,

Para mim, eu entendo o grotesco é como o lugar estético do deslocamento. grotesco para outro. ser grotesco no nosso a mim, na realidade, o grotesco cado, v grotesco nunca passou pela minha cabeça, upavÉ o lugar de uma materialidade ou de uma maneira... Na realidade, o grotesco é a nomeação de uma coisa que não está dentro do padrão, do “dito padrão”. Porque também o grotesco é uma coisa completamente flexível, os contextos vão dizer o que é grotesco e o que não é grotesco, não é? Ele não é uma coisa sedimentada. Então o que é grotesco, o que pode ser grotesco no nosso contexto não é grotesco para outro. É o porque aquilo ali é considerado grotesco? Porque está tocando em alguns lugares que são lugares que desestabilizam o padrão. É assim que eu entendo o grotesco. (MASSENO, 2014)

Todavia, apesar da palavra nunca ter vindo à mente, ele conclui que, “também não precisaria pensar. Talvez não precisasse pensar na palavra grotesco. Se para mim, o grotesco já é essa condição que falei e se o trabalho já é essa condição em si, já está ali” (MASSENO, 2014). O que ele produz não vai, necessariamente, passar pela nomeação de grotesco, mas está sempre presente a noção de uma desestabilização, de apontar uma materialidade não

muito delineada ou categorizável. O grotesco, para o coreógrafo tem muitos modos de pensar, depende de “como se olha”, de como é utilizado. Ele avança nessa lógica propondo que, “o grotesco é sempre um lugar para nomear ‘esse lugar do outro’. Sempre o lugar da diferença e do outro é o lugar do grotesco, vamos dizer assim” (MASSENO, 2014).

Os adjetivos próximos ao uso do termo grotesco, como estranho e exagerado, eram frequentes nos seus procedimentos, que objetivavam trabalhar uma mesma ambiência de estranhamento “desse caminho que poderia ser trilhado pelo grotesco” (MASSENO, 2014). Assim, Masseno (2014) entende que não trabalhou diretamente sobre o conceito do grotesco, entretanto ele está presente nos trabalhos: “É, sim! É grotesco também! Ele faz parte. É assim que eu entendo o grotesco”.

No caso da dança, Masseno (2014) fala que, acessar essas estratégias que ajudam a repensar padrões é importante. Quando ele trabalha com as fisicalidades e investe em intensidades mais provocadoras do corpo, ele está propondo rever alguns padrões corporais e tocar nesse tipo de dispositivo de deslocamento representacional como o fenômeno grotesco, que trabalham com lugares não muito dóceis e confortáveis. O coreógrafo diz que, como ele, existem muitos trabalhos que estão apontando também para esse tipo de reflexão, de acionar “esse espaço de sair do padrão”, em que a fragilidade e o risco são bem vindos para colocar um corpo potente e provocador em cena.

3.1.4 Pontos de vista sobre a dança – Uma conversa comentada

O procedimento metodológico de análise da entrevista dos tópicos anteriores se mostrou importante para balizar nosso entendimento sobre a expressão artística de André Masseno. Entretanto, foi relevante também investigar um pouco mais sobre o seu pensamento conceitual sobre a dança contemporânea, para assim, melhor esclarecer as temáticas presentes no seu trabalho e o seu próprio “fazer dança”.

Trabalhamos neste tópico da análise questões específicas das entrevistas que André Masseno trata sobre a dança e seus modos de produção no cenário atual. O objetivo aqui foi conduzir alguns dados como uma “conversa comentada”, em que fomos introduzindo as questões feitas ao coreógrafo e, em seguida, procuramos com alguma fundamentação teórica, elucidar as respostas e contextualizar o tema com outras referências e/ou associações. Como estrutura principal do conteúdo da entrevista/conversa indagamos sobre o que seria para ele a

dança contemporânea, e a partir daí, a conversa se desenrola com nossas intervenções. Com isso, pudemos refletir em como as questões propostas e os posicionamentos do coreógrafo podem se inserir num cenário mais amplo da dança contemporânea.

Iniciando a conversa, o que Masseno (2015) confessa sem se questionar muito é que: “Eu não tenho noção do que seja dança para mim”. Naturalmente ele não se encontra sozinho nesse “campo movediço”, essa é uma questão que nos toma a todos, artistas, teóricos, pesquisadores e críticos nesse domínio do fazer e pensar essa arte cênica contemporânea. Em todo caso, ele entende que a dança como um lugar de expressão é “um terreno onde se tem algumas possibilidades particulares” (MASSENO, 2015), o que também não é diferente de qualquer outro campo das artes. Entretanto, por questões históricas, para ele, esse “terreno” foi se definindo e deixando outros “terrenos” de lado. Assim, ele analisa como uma ideia de um “núcleo duro”, como uma área formatada e delimitada, no sentido tradicional que o termo dança e esse domínio artístico foi se definindo historicamente. Nesse entendimento tradicional, como “núcleo duro da dança”, ele a enxerga como “um procedimento que está ligado à uma prática corporal, possui um treinamento específico para que se alcance um espaço e para que o corpo seja uma mensagem de algo dentro de um determinado treinamento” (MASSENO, 2015).

A prática e o treinamento corporal em dança podem ser compreendidos pelas diversas correntes, escolas e técnicas de movimento historicamente construídas e que permanecem constantemente presentes na formação dos profissionais de dança, como “uma referência corporal constitutiva” (LOUPPE, 2000, p. 27). O meio artístico da dança sempre trabalhou com o aperfeiçoamento de determinadas técnicas de movimento, provindas de diferentes estilos, modalidades ou com escolas de movimento. O que salienta Louppe, (2000, p. 31), como vimos no segundo capítulo, é que hoje o que ocorre é uma “hibridação” na construção do corpo do bailarino em relação a todas as experiências diversas vividas.

Algumas técnicas são mais estruturadas com procedimentos pedagógicos que ressaltam a necessidade de uma progressão no aprendizado; e outras, se apresentam como um estilo de dança, que funciona com o trabalho de agrupamentos de movimentos e passos a serem executados com determinadas especificidades de plástica e qualidades de movimento. O balé clássico é um exemplo de uma técnica mais estruturada, que originou várias escolas com algumas variações. A técnica do balé já foi comumente pensada como uma “técnica de base” para a dança, o que hoje, diante da diversidade de experiências e formas da dança contemporânea, é francamente questionado, sobretudo, se entendemos o corpo do artista da

dança contemporânea com o “hibridismo” técnico e estético, proposto por Louppe (2000, p. 31).

Algumas expressões de dança traduzem, muitas vezes, um modo particular de se mover desenvolvido por um coreógrafo ou praticado num período, como ocorreu com as técnicas de Martha Graham, Merce Cunningham ou Steve Paxton (GIL, 2004). Algumas danças surgiram para romper com as estéticas de danças anteriores, como a proposta de Isadora Duncan em oposição ao balé clássico no início do século XX (ROPA, 2002, p. 14), ou a técnica desenvolvida por Merce Cunningham, que vinha em oposição à dança expressionista moderna (Gil, 2004, p. 27). No universo da dança existem diversas formas de expressão que desenvolvem técnicas específicas de movimento, como o jazz, o neoclássico, o hip hop ou a dança afro, entre várias outras nomeações. Todas essas técnicas/modalidades/escolas quando “identificadas”, são delimitadas por um certo número de possibilidades de movimento ou modos de fazer que refletem uma estética esperada, e tendem a se fechar, excluindo outras variações técnicas e estéticas. Assim, elas se tornam campos de expressão mais precisos, como os “núcleos duros” citados por Masseno, que são como “expressões identitárias” menores dentro do domínio da dança.

Então, como podemos pensar a dança contemporânea? Rocha (2016, p. 114) escreve que, “a dança contemporânea não é uma modalidade de dança. (Ela é bem outra coisa)”. Ela não possui procedimentos reconhecíveis e padrões para ser identificada, não há propriedade nenhuma que resulte em uma classificação e delimitação de campo estético. Ela tem essa função um pouco “guarda-chuva”, que abarca toda uma multiplicidade de expressões que provêm do universo da dança e também se abre para muito mais possibilidades. A dança contemporânea pode ser uma infinidade de expressões, ela não se fecha em algo preciso. A nosso ver é um campo em construção, e como estamos inseridos no mesmo contexto histórico fica difícil tomar um distanciamento para analisá-la imparcialmente. Se pensarmos em todas as distintas definições e nomeações que a dança veio tendo na sua história, percebemos que é um campo de infinitas possibilidades expressivas, que vão se alterando e se adaptando de acordo com as necessidades das culturas e dos tempos em que surge. Talvez, como também menciona Rocha (2016, p. 131), as tentativas da dança permanecerão sempre “indecididas”, recriando. E, acrescentamos que as nossas tentativas em rotulá-la também continuarão. Entretanto, “a dança contemporânea ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser. Indecidida, porque *em devir*” (ROCHA, 2016, p. 131, grifo da autora).

Retomando as questões específicas do treinamento de Masseno, ele ressalta que, no caso do seu trabalho de investigação cênica, existe também um “treinamento particular” para

cada obra, que pode se desenvolver durante os processos de criação e mesmo persistir ao lado da manutenção dos espetáculos já prontos. Ele acrescenta que esse tipo de treinamento não está necessariamente ligado às práticas “tradicionais” da dança, mas pode absorver inúmeras práticas, como pertencentes ao teatro, ao circo ou a outras áreas.

Cada trabalho/processo demanda um treinamento específico, que pode ser associado às técnicas já conhecidas e pertencentes à formação do intérprete, como as escolas e técnicas que mencionamos, ou podem ser trabalhadas exclusivamente pelas demandas do próprio trabalho em desenvolvimento.

Em nossa pesquisa do mestrado *O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação* (FERREIRA, 2012), desenvolvemos uma análise sobre os processos de criação e treinamento de duas companhias, a Lia Rodrigues Companhia de Danças, da coreógrafa Lia Rodrigues e a Companhia Cena 11 de Dança, do coreógrafo Alejandro Ahmed. A coreógrafa Lia Rodrigues explicou-nos que os procedimentos de treinamento na sua companhia, embora incluam aulas continuadas de várias modalidades de trabalho corporal, inclusive o balé clássico e dança contemporânea, alguns procedimentos ocorrem justamente de uma forma um pouco personalizada ao trabalho. A obra, nesse caso, “pede” um modo especial de tratamento, e é esse treinamento que deve ser focado para o sucesso do que se desenvolve em cena, o que é criado já consiste numa técnica específica de movimento que deve ser aprimorada (FERREIRA, 2012, p. 88). Para Alejandro Ahmed, existe uma técnica específica criada na companhia, que é desenvolvida pelo coreógrafo e aperfeiçoada junto aos intérpretes e a produção dos trabalhos. Na Companhia Cena 11, o método de treinamento foi nomeado “Percepção física”, e trata de uma pesquisa sobre técnicas de utilização do solo, do trabalho do peso do corpo em quedas, que busca as qualidades específicas de cada corpo, ressaltando suas individualidades (FERREIRA, 2012, p. 131). Várias companhias de dança funcionam nesse formato próprio de trabalhar, com a criação de uma técnica e estética do movimento e do corpo que personaliza um “estilo” particular para a companhia ou para o trabalho em questão.

Dando continuidade à entrevista com André Masseno, lançamos uma pergunta um “tanto capciosa” para observar sua reação e entender por qual o caminho poderíamos conduzir as próximas questões. Assim, colocamos que, se a questão do que seja uma dança contemporânea é bastante ampla, como poderíamos pensar suas fronteiras, como sabemos “aqui é dança, aqui não é dança, é outra coisa?”. O coreógrafo, após uma longa pausa de reflexão, responde rapidamente: “Eu definiria por dois movimentos”. E desenvolve: “Um primeiro, seria o *contexto* onde se encontra aquele trabalho, assim poderíamos dizer se é

dança ou não. E, tem um segundo, o *ato de enunciação*, que depende também de quem está fazendo. E se ele diz se aquilo que ele está fazendo é dança ou não é dança” (MASSENO, 2015, grifos nossos). Ressaltamos os grifos na sua fala para traduzir na seguinte equação: “dança = contexto + ato de enunciação”. É bom ressaltar que compreendemos esses “dois movimentos” propostos por ele como, ambos “enunciações”. O contexto, nesse caso, também “diz” o que deve ser e enuncia um modo como podemos compreender o evento que ali se insere. Não é por acaso que determinados eventos em que Masseno participou, como já mencionado nas análises anteriores, solicitavam uma categorização do trabalho do artista como dança, performance ou teatro.

Podemos tentar adiante desenvolver um pouco essa equação “dança = contexto + ato de enunciação” como sendo um processo comunicacional específico. O coreógrafo continua sua reflexão dizendo que,

Muitas das maneiras de como vamos pensar se aquilo é ou não é dança vão precisar desse *contexto* e vão precisar também entender o que é que aquele ou aquela artista está definindo o trabalho dele. E, então, depois a gente pode discutir. Na realidade, o que eu defino como dança e como não dança, não depende só da minha *recepção*, vai depender de como também este trabalho se coloca num *contexto*” (MASSENO, 2015, grifos nossos).

Continuamos a ressaltar na fala de Masseno a relação do contexto com a recepção para confirmar a noção comunicacional existente em todo o processo do qual ele reconhece um dado evento como dança ou não dança.

O que é interessante notar nas palavras de Masseno é que a definição da dança parte de algo “de fora”, diferentemente das teorias que abordamos no segundo capítulo, sobre o papel do corpo para o gesto/movimento dançado, como o próprio “ato de enunciação” em sua “qualidade de presença” (LOUPPE, 2012, p. 361), como um valor agregado ao “potencial de comunicabilidade” (GREINER, 2010, p. 95). Fato este que consiste em um dado interno, de atualização em ação do sujeito que performa. A nosso ver, a dança “é” a partir desta presentificação do corpo em questão. Agora, como a dança pode ser compreendida como dança pelos outros é uma questão mais complexa e que depende da bagagem e do histórico informacional e representacional do receptor/espectador para se configurar como uma coisa partilhada como tal e “com os mesmos significados”, uma vez que as fronteiras de reconhecimento das artes como domínios precisos se mostram um tanto diluídas. E, aqui lembramos também, que se adotamos a posição de Sloterdijk (2003) e Peeters (2013) sobre a noção de contexto para a dança, as percepções se tornam ainda mais relativizadas.

Na primeira colocação de Masseno (2014), no qual considera o contexto onde se encontra o trabalho para tratá-lo como dança ou não, temos a noção desse contexto, incluindo o espaço físico e o que se declara dele, também como definidor do que seja a arte da dança. Isso faz lembrar o artista do Modernismo nas artes plásticas Marcel Duchamp, que propõe refletir sobre o que seja arte ou, o que é ditado como arte, quando determinado contexto ou assinatura enuncia que assim deve ser tratado.

Marcel Duchamp fez parte do movimento moderno dadaísta, e uma das características desse movimento é a contestação de tudo, do conceito de arte, dos conceitos artísticos, das técnicas: “a verdadeira arte será a antiarte” (ARGAN, 1992, p. 356, grifo do autor). A negação das técnicas no trabalho de Duchamp culmina no *ready made*, um objeto qualquer sem valor, pré-fabricado cuja função é deslocada de sua representação habitual e ganha qualidade estética, é apresentado como se fosse uma obra de arte. Argan (1992, p. 358) esclarece que, “o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato, mental, uma atitude *diferente* em relação à realidade”. Na arte de Duchamp, os *ready mades*, “zombavam da preciosidade do objeto de arte” (HEARTNEY, 2002, p. 12).

Essa relação de confronto explica alguma coisa em relação ao trabalho de Masseno e é bastante interessante como associação aos trabalhos artísticos de dança. Talvez, se olharmos melhor, esta mesma atitude já esteja presente no trabalho do coreógrafo, e podemos identificá-la nas suas atitudes de contestação das convenções e padrões. A valorização do gesto no trabalho do coreógrafo não se direciona para uma busca de qualidade e precisão de técnicas de movimento no sentido “tradicional” da dança, mas em movimentos mais próximas da expressividade do corpo performático do teatro e do gesto cotidiano. O valor estético da sua dança não está associada ao procedimento de uma técnica vinculada a um modelo de movimento.

Entretanto, no caso de Duchamp, em uma pergunta simplista, é arte quando ganha uma assinatura e é exposto no museu? A pergunta embutida nesse ato é: somente o museu é o lugar de arte? Por comparação, para a dança, o edifício teatral é onde seria o seu lugar? Para refletir um pouco mais podemos deslocar um pouco a relação do espaço físico teatral, que também é uma definição histórica e tradicional do que seja um espaço de cena, e passar à uma compreensão mais ampla, como sendo “um lugar cênico de dança” qualquer lugar, ou espaço físico instituído, ou escolhido, como tal, mesmo o teatro, ou então o museu, a rua, as paredes de um edifício ou uma escadaria de um shopping. A ideia da “materialidade” do espaço cênico como contexto dado *à priori* fica frágil. O “espaço cênico” da dança não é

necessariamente a fisicalidade do edifício teatral, mas é algo que, na verdade, pode “se materializar” com a ação na “apropriação do lugar”, com uma determinada qualidade de expressão cênica do corpo. Essa qualidade de movimento pode ser entendida, como comenta Gil (2004, p. 136), como um corpo que age em seu entorno como que “esculpindo o espaço”. Louppe (2012, p. 321) escreve que a dança não tem um lugar específico, “esta arte sem domicílio fixo sentiu a necessidade de explorar múltiplos territórios de atualização”. E ainda, associada às tecnologias atuais permitiu-lhe “escapar aos constrangimentos do lugar e investigar territórios virtuais onde o movimento pode desenvolver um potencial maior” (LOUPPE, 2012, p. 321), e experimentar possibilidades representacionais outras, como a virtualização do corpo ou do espaço físico.

O contexto não deve ser entendido como somente vinculado ao espaço físico do edifício teatral, convencionado como espaço cênico - convenção esta, já pensada como “um pouco ultrapassada” no cenário da dança contemporânea. Entretanto, algumas contradições são observadas, pois ainda há uma tendência à construção dos espetáculos no formato da frontalidade como do modelo palco/plateia do “teatro à italiana”. E que constitui ainda hoje o padrão mais aceito, pois são os edifícios e palcos de teatro nesse formato é que acolhem muitas vezes as produções. Embora a própria convenção da frontalidade no domínio dessa arte seja forte, outros motivos podem ser definidores na formatação do espetáculo, como o “mercado” que pode ditar suas necessidades, ou as escolhas podem ser feitas pela própria facilitação da circulação do trabalho.

Não são muitos os espetáculos de dança pensados e/ou construídos para espaços denominados como “alternativos”. Mesmo que o façam, há um resquício forte em pensar a frontalidade como eficácia de algumas convenções nas composições coreográficas. Lehmann (2007, p. 272) trata disso quando analisa a cena pós-dramática e explica que a tendência da frontalidade se faz forte também como uma “molduragem” para o espetáculo, pois uma das características do pós-dramático é privilegiar uma “experiência essencialmente imagético-espacial”, como ocorre com a cena Pina Bausch, de Robert Wilson ou de Romeo Castellucci.

Para desprender-se dos moldes tradicionais de composição cênica primeiro temos que pensar a dança como outra coisa diferente do que vem sendo feito, somente assim seremos capazes de subverter propostas já reconhecidas. Se o “mercado” dispõe dos palcos já padrões, pensar em outros modos de intervenção nesses espaços pode ser produtivo no sentido de revitalizar um fazer. André Masseno faz isso, quando em *O confete da Índia* (2012) propõe uma outra arrumação da caixa cênica italiana para receber a performance da Índia. De qualquer modo, muitas outras coisas, conscientes ou não, também podem estar em jogo nessas

escolhas. O que ocorre frequentemente é que, trabalhos já prontos e concebidos no modelo tradicional de palco e plateia frontal são adaptados para participar de propostas de eventos que investem em espaços alternativos de apresentação – ou não são adaptados, o que a nosso ver é crítico, pois não partilha da experiência de ocupação do espaço e, por conseguinte, não propicia um aproveitamento e fruição do trabalho de forma diferenciada, ou vamos dizer, “mais adequada” à proposta. Como exemplo podemos pensar no Festival Dança em Trânsito, que acontece nos espaços públicos e nas ruas na cidade do Rio de Janeiro, onde muitos trabalhos somente são transpostos de lugar e sequer trabalham com uma alteração básica de uma frontalidade da composição para um espaço cênico mais aberto em arena ou com o aproveitamento da arquitetura da cidade. Siqueira (2009, p. 136) desenvolve uma reflexão interessante sobre o Festival Dança em Trânsito entrevistando bailarinos-coreógrafos que participam com frequência desse evento. A autora escreve que as possibilidades comunicativas da dança cênica são ampliadas nesses espaços não-convencionais, pois eles promovem uma experiência estética “incomum e singular”, que ao confrontar com um espaço alternativo e uma plateia diferenciada, funcionam como uma “desproteção dessa arte” e dos seus rituais de cena.

Essas escolhas dos dispositivos espaciais para os espetáculos cênicos fazem lembrar Rancière (2009, p. 16), sobre a “partilha do sensível”, onde “esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum”, quem toma parte ou se é visível ou não dentro de um espaço de troca na vivência artística. No caso de um espaço “público” e a proposta é, supostamente, “esperada” como uma experiência compartilhada, as escolhas inadequadas da área de cena podem não potencializar esses efeitos. E contrariamente, podem reforçar certos padrões de relações hierárquicas entre artistas e espectadores ou somente reproduzir os efeitos dos espaços convencionais. Ou seja, essas escolhas, conscientemente ou não, são escolhas políticas.

No contexto em que se passa o evento, ao definir que o lugar de uma apresentação é o gramado de uma praça, o asfalto e calçadão de Copacabana, ou as paredes de um edifício, o “contexto” mais óbvio é dado pela organização do festival, a enunciação do evento é que diz se tratar de um evento de dança, não o espaço físico. Em um caso como esse, para reflexão, tudo que for visto naquele momento e com esta prerrogativa dada será dança? “Sim”, temos a declaração da curadoria do evento, que escolheu cada obra participante como dança. Em todo caso, o “contexto” entendido deste modo também será uma “enunciação”, não proferido pelo artista, mas pela organização que “acolhe” a expressão/obra cênica. E, para refletir um pouco

mais: qual será a opinião sobre a obra, de um transeunte que não teve acesso a esse prenúncio do evento?

Certamente, para a compreensão de um fenômeno expressivo como “dança”, esse “contexto”, que menciona Masseno (2015), não pode ser reduzido a essa “informação” que é dada *à priori*, “isto é dança” ou “este é um evento de dança”. Entretanto, reforça Masseno (2015), que nesse processo de ser reconhecido como dança, trata também de “uma coisa que vai se formando”, definindo enquanto o acontecimento da obra se realiza diante dos olhos do espectador - e aqui estamos falando de recepção e também acordando com Louppe (2012, p. 361), sobre a atualização do corpo na dança e partilha de uma duração de tempo. Masseno fala a respeito desse contexto que,

[...] é uma coisa que a gente pode construir durante o movimento que aquilo ali está sendo feito. Pode acontecer. O que é que acontece com um trabalho considerado “comumente como dança” se ele me coloca que aquilo não é dança? Eu vou ter que pensar. Eu não vou poder só chegar e dizer “É dança, é dança. Não, isso é dança!”. (MASSENO, 2015)

Todavia, entendemos que é necessário refletir sobre isso, pois reconhecer como dança algum acontecimento, talvez precise levar em conta também a bagagem informacional que o espectador formou a respeito desse tema ao longo de sua vida. Voltamos aqui à Sloterdijk (2003) e Peeters (2013), contextualizar a dança também está relacionada a um referencial interno do sujeito em relação ao que ele entende do mundo. E, devemos considerar que é muito forte a imagem da dança cênica no imaginário de modo geral (que é parte da maioria dos sujeitos sociais!), relacionada às sapatilhas, malhas, *tutus* rosa e algumas poses do corpo que cristalizou-se com a escola do balé clássico. Então como pensar uma dança que pode escapar desses padrões já cristalizados?

As artes cênicas, de que faz parte a dança contemporânea, em geral são atravessadas por várias influências e apresentam suas delimitações bastante fluidas no mundo de hoje. As artes acabam sempre promovendo alguns deslocamentos dessas representações muito formatadas e esperadas do/no seu fazer.

Masseno (2015) acrescenta um outro pensamento interessante. Para ele, a dança é muito mais do que o campo circunscrito e já construído como dança, ela pode ser vista em lugares imprevistos e em lugares que, mesmo o corpo, não esteja presente em sua materialidade. Para ele, é todo um conjunto de coisas, uma construção que vai dar a possibilidade de nomear algo como dança. Ele explica que, dependendo de algumas circunstâncias, um “momento qualquer” pode ser dança,

Porque existe um contexto que está mobilizando algum outro lugar, que é “um lugar de tensão”. Essa é minha definição pessoal sobre dança, ela é um lugar em que sai do “já dado”. Eu não sei exatamente se quando eu estou vendo determinados trabalhos se eles propriamente “seriam dança”. Se o lugar de dança seria o lugar do “já dado”. Não sei se eu estou indo para uma questão mais filosófica, mas eu acho que é essa situação que para mim faz com que uma dança aconteça ou não. E não necessariamente a dança seria uma coisa só do campo dito “dança”, historicamente construído como dança. (MASSENO, 2015)

Desse modo, questionamos o coreógrafo que, se a dança pode ser encontrada “em qualquer lugar”, ela não está relacionada somente ao corpo em movimento. Pois, no discurso sobre dança, frequentemente, ou estamos falando de movimento ou falando de corpo. E, se desconstruímos isso, como ele propõe, a noção da fisicalidade em relação ao “corpo e movimento humanos”, como isso funciona? Ele desenvolve seu raciocínio da seguinte maneira,

Eu acho que esta situação que menciono já é humana. Agora, e o movimento? Não sei. Não acredito que o movimento seja a única materialidade da dança. A dança pode estar num lugar que não é próprio da materialidade, mas necessita de materialidade para que algo aconteça. Essa materialidade pode ser o movimento, pode ser o corpo, pode ser um texto, pode ser... pode não ter nada naquele lugar. Mas eu acho que parte de uma coisa muito concreta, acho que parte de uma coisa, não vou dizer que é invisível, mas concreta. O concreto não é só o visível. O cheiro é uma coisa concreta. Algumas vezes eu fico pensando se esse dito “movimento” é necessário para se dizer que é onde acontece a dança. Muitas vezes, isso é como também a dança foi considerada. Nessa relação entre corpo e movimento. Talvez seja uma das possibilidades, mas talvez repensando o que seria corpo e o que seria movimento. Para mim, movimento é tudo aquilo que se desloca. O que eu quero dizer é... artisticamente falando, é aquilo que promove um atrito mesmo. Não é só o movimento em si, é o movimento que transforma algo. Porque se não transforma, ele problematiza. E esse movimento pode ser uma questão física do corpo em si ou pode ser uma qualquer outra coisa. É aí que talvez eu enxergue o movimento. Agora, se a dança realmente é essa junção entre corpo e movimento é isso que não tenho muita certeza. Isso realmente é uma questão... Aí a gente já está falando de coisas mais complexas não é... então o que é corpo, o que é movimento... para saber o que é dança a gente precisa saber o que seria corpo e o que seria movimento. Então talvez as danças também se definiriam. (MASSENO, 2015)

Como menciona Masseno (2014), a dança para ele é “sair do já dado”. Portanto, no nosso entendimento, seria trabalhar num sentido contrário ao convencional, de romper padrões e quebrar regras. A história da dança constantemente evidencia esse fato. O processo de transformação/evolução da dança, de certo modo, é cíclico nesse sentido. Surge um estilo, uma modalidade, uma estética, uma dança nova, procurando opor-se e romper com as regras das práticas anteriores, estabelecidas como modelo por técnicas e modos de fazer específicos de escolas de movimento ou de coreógrafos conceituados.

Indagamos à Masseno sobre o seu caráter questionador das convenções, sejam elas a respeito do corpo, com a sua própria dança ou sobre um fazer da dança em geral. Ele responde que essa postura tem que existir, pois “a dança está exaurida!” (MASSENO, 2014). Ele retoma o discurso sobre a insatisfação com a produção em geral da dança, para explicar que existe um modo próprio no seu fazer que é justamente opor-se ao que se estabelece como “o convencional”.

A dança está exaurida? Ok. Ela começou a se colocar em questão o movimento? Ok também. Já problematizamos isso bastante, mas e agora? Como é que a gente se posiciona a respeito disso? Porque a minha prática precisa ser um lugar que é quase asséptico e que não posso tocar em determinados registros culturais, e que são tocados pelas outras artes, pelo cinema, pelo teatro? Porque é que determinados registros culturais não podem entrar nesse meu padrão de fazer e dentro desses nossos contextos aqui? (MASSENO, 2014)

Existem questões que o motivam de modo geral, que são repensar um pouco sobre a produção artística da dança. E que no início, ele conta, estavam relacionadas ao contexto da cidade do Rio de Janeiro, que “era repensar até que ponto determinadas práticas de fazer, elas foram permanecendo durante um determinado tempo e outras foram saindo de cena” (MASSENO, 2014). É estimulante pensar sobre esse fazer da dança atual, sobre a recepção, sobre o olhar dos outros em relação aos trabalhos em circulação no momento. Ele lança algumas questões como,

Como é nossa recepção enquanto fazer artístico no dito “circuito de dança”? O que circula? O que pode circular? Quais são as produções? Quais são as práticas do fazer que são consideradas “autorizadas” para uma determinada circulação e determinados lugares? Quais são os tipos de registros corporais e de comprometimento do corpo em cena, que foram se mantendo durante muito tempo como um padrão? Como rever esses padrões? (MASSENO, 2014)

Para ele, na dança, “tudo vai se tornando padrão em um determinado tempo” (MASSENO, 2014). Surge uma contestação de um determinado padrão, cria-se um atrito, “você desloca um lugar”, mas logo esse deslocamento vai encontrar “sua nova localização” e vai se tornar um outro padrão também. Ele desabafa questionando “esses padrões” que são sempre retomados,

Eu acho que é uma questão de um pensamento eurocêntrico. De um pensamento, quer queira quer não, que ainda é esperado de uma produção de dança que dê conta de uma circulação europeia, ou de contextos como os europeus, com padrões e práticas que são também eurocêntricas. Isso é uma questão que me move trabalhar, repensar. (MASSENO, 2014)

É importante levantar essa questão do eurocentrismo para refletir sobre as influências no desenvolvimento da dança no Brasil. Siqueira (2006, p. 103) lembra que “a dança cênica brasileira surgiu por influência europeia, especialmente russa e francesa”, em que havia, já no século XIX, várias companhias de dança europeias, com repertório de balé, em turnês pelo Brasil. Mais recentemente, com a dança moderna e contemporânea a influência alargou-se além da Europa, para os Estados Unidos. O que observa-se é que muitos “artistas brasileiros estudaram e dançaram no exterior e trouxeram em seus corpos e ideias as influências de estéticas contemporâneas” (SIQUEIRA, 2006, p. 110). Para Snizek (2007, p. 110) a dança contemporânea brasileira tem influências no movimento da dança pós-moderna americana, na dança expressionista alemã e na nova dança francesa.

No Brasil, o investimento teórico e acadêmico a respeito da dança também é recente. Foi uma dificuldade para nossa pesquisa encontrar referências teóricas mais reflexivas sobre as “nossas próprias histórias”, sobretudo sobre questões estéticas da dança. É uma carência a ser trabalhada. O fato é que produzimos pouco “pensamento” no sentido de teoria sobre a dança. É comum considerar que para dançar não é necessário pensar, que dança é entretenimento e que o trabalho de produzir teoria é para os acadêmicos¹⁰⁶. Esse quadro tem se revertido com o surgimento de cursos de formação e de pós-graduação em dança no Brasil. Atrazzacappa (2003, p. 175) faz uma reflexão sobre o processo de formação do profissional da dança no Brasil e escreve como se deu o engajamento acadêmico dos cursos de formação do artista. É bastante esclarecedor o panorama dos avanços há pouco mais de dez anos. Entretanto é preciso produzir mais.

Muito do que se escreve sobre a história da dança é de um contexto ocidentalizante do corpo e suas estéticas de movimento, que tem referências fortes na Europa e nos Estados Unidos. Snizek (2007, p. 111) constata esse mesmo problema da ausência de referências para estudar a dança contemporânea carioca do anos de 1990, que contou com um escasso e frágil material que demonstrava ainda a “associação de nossa história sob a influência de outras culturas e o que resultou destas miscigenações”.

Launay (2014, p. 30) também evoca essa relação etnocêntrica no saber e no transmitir da dança e aponta que, embora os artistas estejam em constante processo de “descentramento” dos próprios fazeres da dança, porque essa é uma característica dessa arte, essa questão pode

¹⁰⁶ Rocha (2016, p. 119) apresenta em seu livro *O que é dança contemporânea?* o seguinte diagrama, bastante elucidativo dessa relação que se estabelece entre a dança e o processo mental:

“Dança e pensamento
 Dança – pensamento
 Dança / pensamento
 Dança é pensamento.”

ser debatida sob o ponto de vista cultural e da língua dominante na transmissão desses saberes. Para ela, podemos considerar que há um « *l'ethnocentrisme de l'historiographie de la danse contemporaine, de ses concepts et de ses modes gestuels* »¹⁰⁷ (LAUNAY, 2014, p. 30). Há uma visão amarrada à uma dominação da Europa e dos Estados Unidos, uma vez que “toda a história” da dança é contada habitualmente sob esses pontos de vista. Para a autora, antes as teorias e os conceitos da dança eram tidos como os referenciais “legítimos”. Hoje, associa-se a essa dominação também a língua inglesa sobre o resto do mundo. No Brasil, a situação talvez seja ainda mais delicada, pois os fazeres da dança sempre sofreram influência externa muito forte. Embora as expressões individuais e modos próprios de fazer dança cresçam a cada dia, julgamos que possa haver ainda um pensamento bastante corrente ligado à hegemonia dos saberes “vindos de fora”, propagados como referências e modos legítimos de fazer dança. É necessário pensar o presente, a dança contemporânea brasileira evolui, “embora e graças”, como fruto de uma história de influências externas. O Brasil tem produzido uma diversidade de expressões particulares e especiais na dança, que devem se acreditar mais como expressões de suas próprias potencialidades criadoras e originais.

Launay (2014, p. 30) propõe que os pesquisadores e os artistas da dança devem se mobilizar juntos e “descentrar” as pesquisas e os conhecimentos, constatando os mal entendidos, as diferenças, as tensões e as desigualdades entre as tradições culturais. Com isso em prática, ela visualiza um “grande saber” mais amplo, « *c'est à cela que tendent ces formations qui nous invitent, lentement mais sûrement, à penser ce que ce pourrait être une 'école-monde'* »¹⁰⁸ (LAUNAY, 2014, p. 30). Com esse pensamento, digamos entre “uma certa utopia” e a possibilidade de realização, o resultado pode ser uma multiplicidade de “histórias das danças” para serem contadas e, naturalmente, serem valorizados os diversos modos de expressão existentes.

Compreendemos também que é válido esse investimento em “recontar toda a história da dança”, pois há outras “verdades” e “olhares” a serem descobertos, revelados e valorizados. Há artistas brasileiros que têm histórias de produção no Brasil, mas não fazem parte da “História da dança”, nem como ela é contada no Brasil, menos ainda mundialmente. E, no entanto, continuamos a recontar as coisas da mesma forma, ou seja, com as mesmas

¹⁰⁷ “Etnocentrismo da historiografia da dança contemporânea, seus conceitos e seus modos gestuais.” (LAUNAY, 2014, p. 30, tradução nossa).

¹⁰⁸ “É essa a tendência que estas formações nos convidam, lenta mas seguramente, a pensar o que poderia ser uma ‘escola-mundo’.” (LAUNAY, 2014, p. 30, tradução nossa).

referências que estão além-mar. “A dança contemporânea pede outra história para dar conta de contar seus processos” (ROCHA, 2016, p. 94).

Fazendo um *mea culpa*, estamos de algum modo, forçosamente repetindo um pouco dessa regra também nesta pesquisa. Nesse sentido, é obrigatória uma revisão de padrões, dos modos de contar, de pesquisar, de criar. Entretanto, continua soando “um pouco irônico” a necessidade de que, mais uma vez, surja “alguém de fora” para dizer que precisamos escrever, pensar e fazer dança com um outro olhar, “mais descentrado”. A resposta pode ser que, mesmo que vejamos o “estado das coisas”, ainda estamos de alguma maneira amarrados à um pensamento dominante, pois somos, histórico/culturalmente falando, o próprio resultado de um pensamento centralizador/colonizador. Muitas são as questões ligadas a isso, uma possível resposta está em repensar nossas origens. Existem atitudes artísticas de reconstrução de valores, e são necessárias no mundo globalizado como o nosso. Por isso, André Masseno investiu numa boa “chacoalhada” em nossos padrões de identidade nacional - e também outras convenções sociais e artísticas problemáticas - com a figura da Índia brasileira em seu espetáculo *O confete da Índia* (2012).

O espetáculo *O confete da Índia* (2012) foi concebido com a ideia de refletir sobre as convenções cênicas e no intuito de trazer para o palco alguns elementos e registros que, segundo Masseno (2014), não estavam sendo utilizados no cenário artístico da dança, que “estavam fora da pauta do dia”, negados ou desconsiderados por algum motivo e que, para o coreógrafo precisavam ser retomados como possibilidades legítimas de expressão. Assim, era preciso colocar em cena um corpo que não tinha controle, e não precisava ser controlado; era preciso acionar a via sensorial do artista e do público, com um corpo que provoca, que não é comedido; era preciso um “corpo extra-cotidiano”, não controlado, em um trabalho que não se preocuparia em “se colocar como espetáculo”. “No ‘Confete’ deveria ser sim música, sim figurino, sim máscara facial, sim... tudo. Dando determinados ‘sins’ para algumas coisas e determinados ‘nãos’, para coisas que foram importantes para um fazer nosso já aceito” (MASSENO, 2014). Ao contrário do que se via (ou se vê) nos espetáculos correntes, que negam alguns registros. Para Masseno (2014), para fazer dança é preciso tocar nos lugares não aceitos e “fora da pauta do dia”, “é preciso dizer ‘sim’, porque é aí que se avança”.

3.1.5 A cena

Nesta parte da pesquisa analisamos os registros de imagem dos três trabalhos selecionados do coreógrafo André Masseno (RJ) com o intuito de observar a presença de dispositivos que evocam, ou que trabalham mais explicitamente, com a estética do grotesco em cena. Em ordem cronológica, os trabalhos analisados são: o espetáculo *Out door corpo machine* (2008), a palestra performática *To be or not be queer? That's a (tóxic) question* (2011) e o espetáculo *O confete da Índia* (2012).

De modo geral, nas análises das obras, foram observadas as características teratológicas e escatológicas como pertencentes aos fenômenos grotescos, com reflexões sobre identidade e sobre gênero, focos de interesse neste estudo. Todavia, também foram observados outros aspectos que pertencem ao universo do grotesco, como o rebaixamento, o caráter crítico, cômico e satírico e alguns conteúdos específicos que remetem ao fenômeno. Pois consideramos que, para gerar a noção de deslocamento representacional o fenômeno grotesco enquanto dispositivo cênico pode envolver concomitantemente vários aspectos de contextualização na dramaturgia da peça e abranger várias características.

Por considerar os trabalhos distintos, a forma de análise não seguiu um padrão sistemático e análogo. O aspecto em comum adotado como ferramenta de análise de cada obra foi a divisão em cenas/quadros com a nomeação de cada parte e, em seguida, fizemos a descrição das ações e elementos cênicos utilizados. Essa ferramenta metodológica serviu para sistematizar um modo de visualização e entendimento da temática desenvolvida em cada cena/quadro e dos procedimentos de construção das obras e para detectar os dispositivos cênicos usados pelo coreógrafo. A partir daí, pudemos trabalhar com as reflexões e analogias teóricas.

É importante ressaltar que a análise das imagens foi feita através de registros em vídeo. O espetáculo *O confete da Índia* (2012) também foi assistido ao vivo, em 26/10/2014, no Centro Cultural Solar de Botafogo, no Rio de Janeiro. Assistir ao espetáculo possibilitou refletir sobre os dispositivos cênicos sensoriais trabalhados pelo coreógrafo, o que complementou a leitura sobre os efeitos do grotesco, sobretudo quando se trata dos dispositivos escatológicos. Acrescente-se a isso que ao assistir presencialmente o espetáculo, além de testemunhar as reações da plateia, foi possível também compreender melhor a interação sensorial com a obra coreográfica/objeto de análise enquanto pesquisador, que

preserva um distanciamento e, ao mesmo tempo, também participa/vivencia em uma relação empática/sinestésica como espectador.

3.1.5.1 *Out door corpo machine* (2008)

O espetáculo coreográfico *Out door corpo machine* (2008) trabalha com reflexões sobre o corpo masculino no ambiente social e praieiro da cidade do Rio de Janeiro, “em imagens que ‘vendem’ ideais de juventude, força, beleza e poder econômico” (MASSENO, 2016). A pesquisa do coreógrafo partiu de imagens midiáticas do corpo encontradas em *outdoors* pela cidade, nas revistas de nu masculino e de fisiculturismo. Masseno (2014) procura investigar nesse processo artístico temas da nossa sociedade de consumo como a noção de um “corpo-produto” e de um “corpo-vitrine-máquina”. Entretanto, focaliza também em algumas questões sobre gênero que, por um lado, tratam das representações da masculinidade e de outro, do status de um corpo *queer* na sociedade. A performance de Masseno leva para a cena aspectos presentes no imaginário sobre a masculinidade e as corporeidades do masculino. Através de uma estratégia de esforço físico e saturação de signos, ele trabalha com imagens veiculadas na mídia e fixadas no imaginário social, de maneira a criar estruturas de tensão e contrassenso, com sobreposições e camadas de sentido. O corpo é evocado em cena passando por várias imagens contrastantes, criando contextos de enfrentamentos e deslocamentos representacionais potentes para estudar os fenômenos grotescos. Chiara (2011) descreve um pouco o percurso de imagens desse corpo trazido por Masseno:

Neste solo, o corpo do homem se expõe num crescendo de poses que vão da estatuária clássica, da beleza e graça atléticas, culminando no símbolo do homem-razão com a pose de “O Pensador”, ao corpo-mítico de um fauno, ser híbrido e sedutor, até progressiva reificação do corpo masculino, o corpo-coisa, corpo-boneco, corpo-máquina. (CHIARA, 2011, p. 9)

As imagens analisadas de *Out door corpo machine* (2008) foram registradas no teatro da Caixa Cultural do Rio de Janeiro, em 2012. O espaço cênico da peça é frontal, numa divisão clássica entre palco e plateia. O cenário é composto por um piso e pano de fundo brancos. Do lado esquerdo/fundo há um púlpito também branco, onde se localiza um *laptop* e que serve de mesa de operação de som, operada pelo próprio performer. A ambientação toda

branca do cenário traz uma “sensação asséptica”, a presença de cor se dá no figurino do performer que tende para cores quentes, com vermelho nas meias e detalhes do tênis e a cor rosa/salmão na camiseta. Nas primeiras cenas, o performer veste um short azul marinho, que faz contraste e “joga” com a cor da tinta azul empregada nos escritos que vão surgindo aos poucos na encenação. A iluminação é branca e constante, contribuindo para a sensação asséptica do espaço. A espacialidade é recortada pela luz com a delimitação de um grande quadrado no centro do palco, no qual estabelece uma zona explicitamente demarcada para a execução de determinadas cenas. Uma ambientação sonora também é utilizada em alguns momentos e situa alguns contextos e cenas, funciona como um reforço aos signos trabalhados pelo corpo e adereços dentro da dramaturgia do espetáculo.

É importante ressaltar a aparência física do performer para esta peça coreográfica, pois é um elemento que carrega representações subjacentes e já atreladas à própria forma e tratamento estético corporal do intérprete que, neste caso, contribui para a afirmação de um *physique du rôle*¹⁰⁹ apropriado para o tema que pretende-se discutir em cena, trata-se de corpos que reforçam determinadas estéticas de valorização da masculinidade. Entretanto, o jogo cênico revela uma “contaminação” de signos que provocam uma ambiguidade quanto ao gênero. O corpo do performer é um corpo branco e de musculatura delineada, com a cabeça raspada, que bem representa valores e estética esperados do sexo masculino. Por outro lado, o corpo é liso por inteiro, inclusive a genitália, e somente com uma barba “por fazer”. Esse “modelo” de corpo nesse contexto proposto, remete a um padrão estético de corporeidade bastante difundido no “meio gay” carioca, nos anos de 1990, os chamados “*barbies*”, homens gays fortes e musculosos e sem pelos no corpo. Gontijo (2002, p. 55) escreve que esse padrão “*barbie*” da “cultura homossexual”, que segue as modas europeias e norte-americanas, expõe “corpos que se adaptam aos modelos de saúde globalizados, [...] ainda que sejam simplesmente imagens de uma identidade fluida e contextual”. Segundo o autor, nesse período dos anos de 1990, no Rio de Janeiro, com as “novas exigências em matéria de corporeidade” com o advento da AIDS, esses seriam também “os principais divulgadores, se não são os próprios formuladores - do que vem sendo chamado de ‘cultura GLS’, de gays-lésbicas e simpatizantes, segundo as regras do ‘movimento *queer*, pós-moderno” (GONTIJO, 2002, p. 56).

Entretanto, o corpo branco, liso e delineado do performer está também associado ao padrão clássico e apolíneo de beleza grega, o que se coloca como ponto de apoio para refletir

¹⁰⁹ Aparência física que facilita ou se mostra adequada para a personificação de um determinado papel ou função exercida no espetáculo cênico.

sobre as questões do trabalho, sobre os modelos de perfeição e de beleza corporal que se desenvolveram no mundo ocidental. Masseno propõe logo no início do espetáculo pensar nessas referências históricas contraditórias desse corpo, como veremos nas análises a seguir.

Eco (2007, p. 23) explica que temos uma imagem estereotipada desses padrões de beleza clássicos. Ideais de proporção e perfeição que foram sendo estabelecidos pelos antigos como cânones dos ideais de beleza e virtude e recuperados pelos modernos. Por outro lado, interessa nessa análise pensar com Bakhtin (2008, p. 22) sobre as imagens grotescas, que “se opõem às imagens clássicas do corpo humano, acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento”. Masseno, em *Outdoor corpo machine* (2008), trabalha com esse contraste, de um “modelo corporal de perfeição” pré-anunciado, que vai sendo colocado em conflito com seus limites, suas excrecências, suas protuberâncias e orifícios, enfim, com a sua incompletude.

Como ferramenta de análise dividimos o espetáculo *Outdoor corpo machine* (2008) em dez cenas e nomeamos cada uma delas para facilitar o reconhecimento das temáticas desenvolvidas pelo coreógrafo e para uma melhor compreensão das características da obra. São elas na ordem da apresentação: Cena 1 (Recepção - corpo cotidiano), Cena 2 (Ser moderno - Oscar Wilde), Cena 3 (Poses - contrastes), Cena 4 (Heroico/Erótico), Cena 5 (A tarde de um Menino do Rio), Cena 6 (Comprar/Vender), Cena 7 (100 meninos nus), Cena 8 (Boneco Ken), Cena 9 (Consumo escatológico) e Cena 10 (Eu/corpo - desfile “marginal”).

As cenas em *Outdoor corpo machine* (2008) ocorrem seguidamente com o performer permanecendo em cena durante todo o tempo da apresentação.

Vamos analisar a seguir as cenas definidas, tentando apontar alguns recursos utilizados pelo coreógrafo que, no nosso entendimento, podem elucidar o tratamento dado às questões que investigamos neste estudo sobre identidade, gênero e grotesco. Faremos descrições do desenvolvimento das cenas, embora correndo riscos de algumas análises serem também um pouco interpretativas, pois o objetivo é proporcionar uma “visualização” do espetáculo, procurando contextualizar as informações do modo como compreendemos o desenvolvimento do coreógrafo, e para favorecer a percepção dos efeitos grotescos ou das grotescarias encontradas. Os elementos principais do grotesco observados foram a teratologia e a escatologia, desenvolvidos na performance pelo coreógrafo por alguns dispositivos cênicos.

O espetáculo se inicia com a cena “limpa” e o performer vestido como mencionado anteriormente. No decorrer da performance, o corpo vai sendo despido e outros elementos vão se revelando em cena, como papel, fita crepe e caneta, uma peruca e um boneco. Todo o

espetáculo se desenrola com a “ressignificação” desses elementos. Ao final, a ambientação asséptica e branca é “suja” por um corpo suado e nu, com os resíduos da vestimenta, adereços, restos de papel e escritos espalhados pelo espaço cênico.

Na Cena 1 (Recepção - corpo cotidiano) o performer está em um lugar fixo à esquerda e ao fundo do palco, ao lado do púlpito. Ao som de um rock, executa pequenos movimentos de quadris, ombros e coluna. Ao aumentar gradativamente o ritmo e amplitude do movimento, a imagem do corpo por conta do figurino, remete a alguém que se exercita/corre, ou então, se associado à música, a um sujeito que dança numa boate. Enquanto executa essa ação ele perpassa o olhar pelo público seguidamente, trazendo uma “possível referência” de um comportamento de “pegação” ou “azaração”.

Nesta peça coreográfica, um gesto bastante frequente é o foco do olhar do performer buscando contato direto com a plateia. Em alguns momentos o foco/olhar do intérprete funciona como uma maneira de buscar relação de cumplicidade, e em outros seduzir e invadir o espaço da individualidade do espectador. O espetáculo começa com o performer já estabelecendo esse ponto de contato com o público enquanto os espectadores entram e se colocam na plateia e o gesto se repete e varia de intensidade durante a encenação.

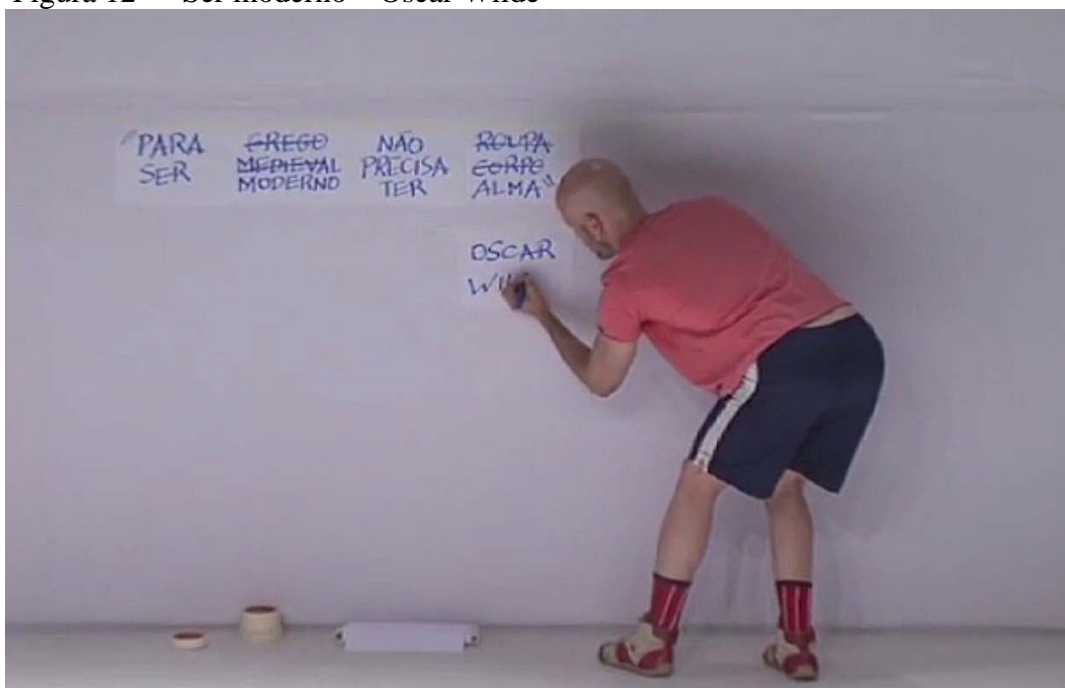
As cenas são interligadas por um jogo de palavras escritas que permeia todo o espetáculo, por vezes funciona como uma legenda e dá direcionamento e/ou fechamento de uma ideia do que acabou de ser visto ou do que virá no próximo quadro, e serve como mote de evolução conceitual do que o artista quer desenvolver na dramaturgia cênica. A utilização do jogo de palavras é um dispositivo que André Masseno (2015) comenta gostar de trabalhar como composição cênica. Como já mencionamos no tópico anterior sobre seus procedimentos de criação, na peça *Out door corpo machine* (2008), Masseno (2015) explica que existe um jogo discursivo “cerebral” e “de questões meta-discursivas” de construção do trabalho que é indicado textualmente a todo momento. O jogo em cena se estabelece na associação entre a “fiscalidade” e a palavra, que pretende causar um “deslocamento” entre o que é dito e o que é mostrado.

Esse jogo de palavras é iniciado na Cena 2 (Ser moderno-Oscar Wilde). Uma frase é desenvolvida com esse dispositivo de jogo, cuja autoria é atribuída ao escritor Oscar Wilde¹¹⁰. Essa frase serve de guia e “pano de fundo” para a narrativa conceitual a ser desenvolvida em cena e durante todo o espetáculo, estabelecendo logo de início que a problemática se trata de

¹¹⁰ Oscar Wilde foi escritor, poeta e dramaturgo britânico do final do século XIX. Foi representante do movimento estético dandismo. Conhecido por uma vida de grande sucesso e prestígio na sociedade inglesa, porém, entrando em decadência após ser preso por práticas homossexuais. Além de seus romances e contos é conhecido pelo cinismo e sarcasmo em suas frases e aforismos.

questionar a relação entre corpo e alma nos tempos modernos. O jogo começa da seguinte maneira: o performer se desloca para o fundo do palco; em movimentos funcionais, usando fita adesiva ele cola papéis no pano de fundo e escreve a frase: “Para ser grego não precisa ter roupa”. O jogo consiste em substituir algumas palavras atribuindo outros sentidos à mesma estrutura da frase inicial. O primeiro passo é trocar a palavra “grego” por “medieval” e a palavra “roupa” por “corpo”. A frase fica: “Para ser medieval não precisa ter corpo”. Em seguida, ele risca “medieval” e “corpo” e substitui pelas palavras “moderno” e “alma”, ficando: “Para ser moderno não precisa ter alma”. A cada intervenção e mudança de sentido da frase ele se afasta e observa, o que dá tempo pra a plateia ler e refletir sobre o que está sendo proposto. Fechando a cena, ele coloca aspas na frase final: “Para ser moderno não precisa ter alma”, pega um outro papel, cola embaixo do escrito e “assina” o nome Oscar Wilde, conferindo autoria à frase (Figura 12).

Figura 12 – “Ser moderno – Oscar Wilde”



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.

Fonte: O autor, 2017.

É relevante ressaltar esta cena na análise da peça. Embora não trate diretamente de dispositivos grotescos, ela estabelece a temática do trabalho e se associa às nossas discussões sobre qual o estatuto do corpo na contemporaneidade. Quando Masseno aponta uma reflexão sobre esse corpo e confronta com a ideia de um corpo-produto, um corpo fabricado, um corpo erotizado pela indústria cultural, ele problematiza justamente a condição de uma exacerbação

de suas representações, assim como, em contrapartida, os lugares onde esse corpo pode escapar dos modelos de corporeidade idealizados e “utópicos”, e que, de certo modo, atentam contra a própria “natureza” orgânica e biológica desse corpo. Esse lugar problematizado, é onde as identidades também são afetadas, os estereótipos são reforçados e os desvios de comportamento em relação às regras sociais estabelecidas e aceitas também podem ser gerados, o que se coaduna com uma ambientação propícia para encontrarmos referências do corpo/fenômeno grotesco.

Na Cena 3 (Poses - contrastes) o performer começa a trabalhar com as imagens e signos corporais, utilizando contraste e oposição de qualidades de movimento. O intérprete está no centro do palco, se posiciona na base de joelho numa posição com os braços à frente como em “tiro ao alvo” e foca fixamente a plateia. Após um tempo estático, começa a se elevar para base de pé e conduzir os braços para a posição cruzada atrás da cabeça, deslocando também os quadris para o lado. O gesto de atirar se transforma de uma pose angulosa e “agressiva” e focada no público, para uma pose suave e sensual. A partir daí, inicia uma sequência de gestos e poses que sugerem mais força, como movimento de luta/briga ou luta/militância, com o punho cerrado para o alto. Toda essa sequência é intercalada com movimentos suaves e acentuando a sonoridade da respiração. Da pose de punho cerrado para o alto, o corpo abaixa-se como que “subjugado”. Da base alta, ele vai para o solo, passando por uma respiração forte até uma pose de “pensador”. A partir deste ponto, o tônus muscular é aliviado e o corpo produz movimentos mais relaxados até uma queda. As representações das poses mudam de qualidade e esforço¹¹¹, do forte e estático para o fraco e fluido. O que também confere ao gesto mais sensualidade e “visceralidade”, com a presença da respiração e pequenos movimentos convulsivos do tronco.

É importante aqui a oposição entre as figuras dotadas de representações e forças contrastantes. Um corpo que propõe qualidades de esforço forte/estático/contraído/angular pode produzir uma representação direcionada para a compreensão de um corpo e qualidades ativas e “masculinizantes”. Em contrapartida, o suave/dinâmico/relaxado/sinuoso, pode remeter às qualidades “feminilizantes” e sensuais. O fato é que Masseno propõe transitar pelos extremos de uma composição binária de qualidades de esforço do movimento, mas também no seu intervalo, na passagem de um extremo para o outro. É nesse intervalo que

¹¹¹ *Effort* é um termo criado por Rudolf Laban (1974), sinônimo de *tension*, em inglês e traduzido para “esforço” em português (RENGEL, 2003, p. 60). Foi formulado para designar aspectos qualitativos do movimento relacionados às diferenças de uso do tempo, do peso, do espaço e da fluência. “Esforço é a pulsão resultante das atitudes internas que ativam o movimento, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades. [...] O movimento pode ser descrito em qualidades de esforço” (RENGEL, 2003, p. 60).

surtem os estranhamentos e o que podemos entender como “deformações” de uma forma mais delineada do corpo e do movimento.

Também podemos desenvolver uma outra associação com o que Laban (1978, p. 133) denomina a “atitude interna corporal”¹¹² durante o movimento. A atitude corporal gerencia duas formas de ação: uma “flui do centro do corpo para fora” (espalhar), e a outra “vem da periferia do espaço que circunda o corpo, em direção ao centro” (recolher). O movimento de recolher é mais flexível (em linhas curvas) e o de espalhar é uma ação mais direta (linhas retas). O corpo, assim, pode executar combinações “harmoniosas ou desarmoniosas” dessas ações contrastantes. Laban (1978, p. 134) considera um estilo mais “natural e harmonioso” de se movimentar os ligados “ao modo da Antiguidade greco-romana”, usando contrastes sem chegar a “deformar o movimento a ponto de transformar a atitude numa desarmonia”. Todavia, escreve o autor, hábitos de movimentação “mais primitivas”, parecem grotescos e desarmoniosos “aos olhos e à mente do europeu”, porque possuem uma tortuosidade e assimetria. O relevante nessa proposição de Laban é que a ideia do desarmonioso, do tortuoso e do assimétrico estão sempre colocados do lado do grotesco e do “menos civilizado”, em uma construção binária e em oposição ao modelo clássico de perfeição.

No último momento desta cena é que podemos encontrar uma variação interessante relacionada à teratologia, com a deformação da expressão facial associada ao movimento e ao peso do corpo. E que somente é potencializada pela estratégia adotada anteriormente com os contrastes de qualidades de movimento e as representações associadas a isso. Indo ao chão, o performer se coloca lateralmente, apoiando o corpo em um cotovelo. Leva o dedo indicador à boca e olha fixo para a plateia. Associamos o gesto como uma “pose sereia na praia”, “sensualizando com a plateia”¹¹³. Em pequenos movimentos quase convulsivos da coluna torácica, o corpo vai ganhando peso e relaxando. O dedo indicador força a “forma natural” deformando a boca e o corpo vai ao chão. Observamos aqui um dispositivo de movimento com efeito teratológico na deformação da expressão facial.

Associado às transições anteriores do corpo, se estabelece uma “dramaturgia do corpo” nesta cena, que passa pelos extremos de qualidades de movimento, em que podemos fazer associações também ao binarismo masculino/feminino. A cena termina com uma certa

¹¹² Pela análise de RENGEL (2003, p. 30) sobre os conceitos criados por Rudolf Laban, a atitude interna é a qualidade subjetiva do movimento. A atitude é a intenção de quem se move, que ocorre em relação aos fatores espaço, tempo, peso e fluxo do Esforço do movimento.

¹¹³ É importante ressaltar que a utilização destes clichês de imagem podem soar interpretativos, todavia, são eficazes para transmitir as características de uma imagem com economia de narrativa e um sentido mais completo, pois certas imagens convencionais e clichês já fazem parte de um imaginário coletivo. Associamos também o fato de que a intenção do coreógrafo é de trabalhar com clichês.

“desintegração” desse corpo, que passa do nível alto para o baixo, dos movimentos contidos e estáticos para os sinuosos e convulsivos e ainda da forma bem definida para a “deformação” da forma.

A Cena 4 (Heroico/Erótico) é um jogo corporal com as palavras “heroico” e “erótico”. A cena se inicia com o performer deitado no chão, escrevendo a palavra “heroico” num papel e mostrando para a plateia. Masseno corrige o escrito com a palavra “erótico” e mostra novamente. Se coloca de pé e de frente, deixa o papel com a palavra “erótico” nos pés como um “título/legenda”, levanta a camiseta e observa fixamente o público. Após, com as próprias unhas, risca várias vezes a pele do abdome desenhando um “\$” (cifrão) de cada lado. A pele arranhada ressalta “em vermelho sangue” o desenho no corpo (Figura 13). Em seguida, olha a plateia e faz uma pose de *Body building* (fisculturismo), contraindo os músculos e prendendo a respiração até o limite para mantê-los com o tônus, e repete.

Figura 13 – “Cifrão”



Fonte: Nilmar Lage, 2008.

O fato interessante desta cena é que Masseno tem a pele clara e os cifrões ficam ressaltados pela irritação e machucado. A ausência de ar quando prende a respiração também provoca uma vermelhidão na face e cabeça. Podemos associar nesta cena o acesso a um dispositivo de efeito escatológico, pois traz a ideia de um corpo “vivo” e uma relação direta com sangue e ferimentos. A noção de limite/fronteira do corpo assim é ressaltada, evidenciando uma relação entre o interior e o exterior, em que a superfície da pele e invólucro

do corpo “corre o risco” de romper-se, não retendo o sangue, ou deixando à mostra seu interior. Lembramos Douglas (2014, p. 149) que descreve que “todas as margens são perigosas” e ao mesmo tempo vulneráveis. O que sai dos orifícios do corpo ou atravessa suas fronteiras “é material marginal da mais óbvia espécie”. Assim é o “vermelho do sangue” que se deixa entrever na pele do performer.

Outro ponto de análise é o jogo de palavras “heroico/erótico”, que trabalha com as representações da valorização das formas do corpo masculino com a hipertrofia muscular e o gesto de espetacularização/consumo desse comportamento na sociedade. Entretanto, o que o corpo revela é um esforço “além do natural” para sustentar tal investimento nessa corporeidade. Esse comportamento e gesto corporal do excesso e da sobrecarga, entre uma busca do “heroico” e do “erótico”, expõe uma situação ridícula e grotesca desse sujeito representado.

Ao final da cena, após o esforço de manter a pose, o performer tira a camiseta e a estende no chão e num gesto rápido deita-se sobre ela numa pose relaxada, apoiando a cabeça na mão, como se estivesse “tomado sol” (retoma quase a mesma posição da cena anterior “pose sereia”, inclusive no mesmo lugar). No movimento de levar o corpo ao chão, ele apanha o papel escrito “erótico” e, na pose deitada, amassa-o num gesto com o braço elevado sobre o corpo. Nessa mudança de posição da base de pé para a base deitada, do alto para o baixo, junto à ação de amassar o papel, se estabelece um contraste quanto ao conceito de erótico, entre um corpo em esforço extremo no trabalho do *bodybuilder* e um corpo “relaxado na praia”. É um momento para refletir sobre o lugar do erótico, se num corpo extremamente construído, artificializado, “elevado num pedestal” e “com legenda”, ou num corpo “rebaixado”, em proximidade com o solo e coisas terrenas, descontraído e sem um “texto autoexplicativo”.

Para completar o quadro, em uma ação e contextualização gestual, nos faz refletir também sobre o comportamento dos frequentadores das praias e a relação com os resíduos e o lixo deixado nas areias. Num gesto rápido, “sem perder a pose de sereia”, o performer esconde o papel amassado debaixo da “toalha de banho”/camiseta estendida. Esse gesto pode conter camadas distintas de sentidos. Masseno traz à luz, como “subtexto”, a palavra “lixo” associada ao resíduo na praia. Entretanto, dentro de um contexto do corpo que vem sendo construído no espetáculo, uma mensagem de “impureza” e comportamento desviante também pode se sustentar “subliminarmente” nas imagens das corporeidades construídas. As extremidades de binômios de pureza/impureza, limpeza/sujeira e normal/desvio podem ser reveladas/associadas também nos contrastes das corporeidades trabalhadas por Masseno. Essa

é uma ação simples que funciona como um dispositivo potente de associação de sentidos para pensar os desvios do corpo. A ação de “esconder” o impróprio também ganha um certo valor quando levamos em conta a relação com o coletivo. A ideia de comportamento desviante, como escreve Becker (2008, p. 27), envolve as reações de outras pessoas, “desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele”. Se a impureza ou o comportamento desviante não está ao alcance dos olhos, se algo não se mostra “contra” uma ordenação estabelecida, não viola nenhuma regra social, esse comportamento não impõe perigo social algum. Esse é o motivo de muitos procurarem “andar na linha”, refletindo valores aceitos e normatizados como positivos, pelo menos em aparência.

É relevante refletir também sobre as representações do cifrão, dos “\$” escritos e colados às imagens do corpo, desse corpo construído por Masseno, que é um “corpo-produto”, um “corpo-vitrine-máquina”. Essa imagem “nos fala” que um corpo esculpido custa caro, ou que esse corpo é para se consumir e que “custa tal quantia”, que é um “corpo à venda”.

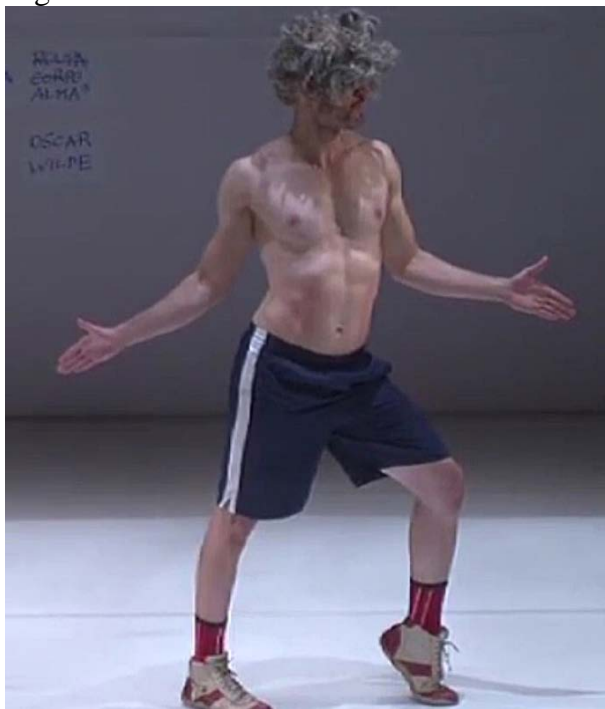
Na Cena 5 (A tarde de um Menino do Rio), uma referência de discussão sobre a dança é trazida com *L'après-midi d'un faune*, coreografia dançada por Nijinsky, em 1912. De forma revolucionária na dança, no início do século XX, Nijinsky trabalhou uma “sensualização” provocadora do gesto, utilizando para isso a figura mítica e híbrida do fauno. A sua coreografia tem uma plasticidade do corpo sempre em perfil, como em poses dos vasos antigos, o que tornou-se, de certo modo, uma convenção de movimento associada aos personagens faunos a partir de então, influenciando várias montagens com o mesmo tema, com homens e mulheres no papel de intérpretes. A característica de sexualidade presente nessa figura sugere que a representação do fauno trata de questões presentes e “universais” no comportamento humano, mesmo sendo ele apresentado em cena como um ser fantástico e híbrido. Ou, talvez por isso mesmo, pois revela artisticamente a parcela do animal e do “sobre natural” existente nas ações humanas (Figuras 14 e 15).

Figura 14 – Fauno - Nijinsky



Fonte: Baron Adolf Mey, 1912.

Figura 15 – Menino do Rio - Masseno



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.

Fonte: O autor, 2017.

Masseno faz uso dos artifícios propostos por Nijinsky para elaborar uma imagem atualizada do comportamento social e sexual de homens cariocas que trabalham com o mercado erótico, os michês. A cena proposta é dividida em dois momentos. O primeiro segue a contextualização da cena anterior, onde o performer está deitado no chão sobre a camiseta, numa posição confortável como em uma praia. Sempre fitando a plateia com um olhar “pontagudo”, faz gestos sensuais e de sedução, com um “oferecimento escancarado” do corpo, em posições amplas e espalhadas no solo com as pernas abertas (Figura 15). Após uma sequência de movimentos do corpo, leva o dedo à boca e o molha com a língua, sugerindo um gesto clichê e libidinoso, que é reforçado com a posição do corpo. Em seguida, com esse mesmo dedo molhado de saliva, separa uma folha de papel à sua frente e escreve “A tarde de um Fauno”, mostra à plateia. Corrige para “A tarde de um Menino do Rio”, mostra novamente.

Figura 16 – “A tarde de um menino do Rio”



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.

Fonte: O autor, 2017.

Num segundo momento da cena, o performer levanta-se e coloca uma música composta de uma pequena introdução que remete à trilha de Claude Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, que segue com “Copacabana”, de Dick Farney. No centro do palco ele toma a posição sentada “clássica” do Fauno de Nijinsky. Após, se levanta compondo outra posição com a mesma estética. Na posição de pé, o intérprete faz gestos de pressionar os órgãos genitais com as mãos e começa a retirar de dentro do short um “tufo” de cabelos, expõe à frente dos genitais como se fossem pelos pubianos. Continuando o movimento, é

revelado que se trata de uma peruca, o performer a coloca na cabeça. A peruca cobre os olhos e parte da face, reduzindo a visibilidade do rosto como uma máscara. Retoma os gestos dos braços em perfil do Fauno. A música acaba e ele deixa cair a peruca no solo.

A cena final do Fauno de Nijinsky sugere um movimento de conotação sexual e de masturbação com um lenço, elemento cênico deixado por uma Ninfa na cena. Masseno, na atualização do tema em “A tarde de um Menino do Rio”, recobra esse gesto deitando-se pressionando o sexo sobre a peruca no chão. Em Nijinsky, o movimento é suave e controlado, com Masseno, o gesto é brusco e violento, trazendo uma experiência visual da cena como um gesto “menos poético”, uma ação (sexual) cotidiana, rápida e agressiva. Para terminar a cena, o performer pega a peruca com a boca e retorna para a localização inicial sobre a camiseta.

Na relação entre o Fauno e o Menino do Rio, o que chama mais a atenção são as referências de erotização do corpo. Masseno acentua esse dado quando expõe mais abertamente gestos de conotação sexual. Além das ações de investir no outro (plateia) com a sedução, podemos fazer outras associações à sexualidade, como em relação ao comportamento narcísico e às práticas dos atos sexuais solitários. Bakhtin (2008, p. 19) nos lembra que o fenômeno grotesco pode surgir em ações e comportamentos que colocam o corpo e suas partes “baixas” em evidência, como os genitais, o ventre, atos como o coito, o parto ou outros de satisfação das necessidades naturais e fisiológicas do organismo.

A associação com o grotesco pode se estabelecer em vários planos nessa cena. Por um lado com a presença da figura do Fauno. O fauno é um ser híbrido, meio bode, meio humano, que tem como característica a sedução e a sexualidade exacerbada. É frequentemente representado nas artes como um ser grotesco, com comportamentos lascivos e com o “falo em riste”. Por outro, há também o rebaixamento do corpo à sua carnalidade e às funções fisiológicas atreladas ao desejo e ao sexo. Como mencionamos anteriormente, Bakhtin (2008, p. 19) associa ao corpo grotesco a carnalidade e satisfação dos desejos materiais. Existe ainda a redução (também rebaixamento) do corpo humano ao corpo-objeto na relação sexual do michê, enquanto comércio do desejo. É a própria coisificação do humano. Em última instância “virar coisa/objeto” pode levar ao surgimento de uma grotescaria. Podemos considerar assim que, tanto a mistura de domínios, quanto a perda de identidade podem levar à um mundo de estranheza. E, retomando a análise de Kayser (2003, p. 159) sobre o grotesco, é justamente nessa angústia da indefinição e do estranhamento, que as categorias de nossa orientação no mundo falham.

É preciso lembrar também que o fauno é uma figura mítica e sobrenatural sempre presente e representativa do grotesco desde o seu surgimento, nas ornamentações. Em toda a

história da “*grottesca*” ele é representado ao lado de uma variedade de outros seres fantásticos e híbridos, como harpias, esfinges e centauros. Entretanto, sua antropomorfização é mais próxima do humano, não somente na forma mas, inclusive, no comportamento da sexualidade. Podemos considerá-lo como uma figura das mais representativas e principais do grotesco (Figura 17).

Figura 17 – Fauno na ornamentação *grottesca*



Legenda: Teto *Salla dela Fonderia*, *Galleria degli Uffizi*, Florença.
Giorgio Vasari e seu Ateliê.
Fonte: O autor, 2016.

Ao transportar para o contexto moderno do corpo do Menino do Rio, o estudo da forma e gesto do fauno de Nijinsky, Masseno conjuga variadas representações associadas. Além do erotismo, existe uma representação (subjacente) que associa o Menino do Rio (michê) ao híbrido animalesco. Dar ao Menino do Rio todas essas características de acentuação do animalesco, da masculinidade e da sexualidade, ao mesmo tempo realçando o corpo como produto do consumo e do desejo gera uma exacerbação e uma hipertrofia do signo corporal (GIL, 1980, p. 39), em que o corpo desempenha um “papel de suporte dos códigos e de acumulador de energia”. A hipertrofia está relacionada à teratologia e à monstruosidade, assim como, o hibridismo, ou o antropomorfismo para o caso do fauno. Gil (1980, p. 39) explica que a imagem do monstro “manifesta tendência para o desaparecimento

da função significante em favor do corpo não ‘codificado’, do corpo ocupante, amorfo ou prolífero”. O processo é sempre de “absorção dos signos pelo seu contrário, transformando-se o próprio corpo em signo delirante, parasitário de todos os signos da linguagem” (GIL, 1980, p. 39).

A Cena 6 (Comprar/Vender) começa com o performer sentado no chão, “encarando” a plateia e sussurrando alguma coisa. Muda de lugar, de pé, faz uma pose e encara a plateia novamente, e assim segue repetindo a mesma ação. Cada vez mais ele articula o que diz, mas a plateia não ouve nada. As poses que Masseno faz possuem uma ambiguidade, não são gestos funcionais, tão pouco poses codificadas ou clichês. O que sobressai de fato é a relação com a plateia, de “querer comunicar algo”. No entanto, não alcança o espectador, pois não há sonoridade suficientemente audível e compreensível na fala do intérprete. Como já mencionamos no tópico anterior, na análise dos procedimentos de criação, nesta cena Masseno trabalha com os verbos comprar e vender em diferentes conjugações, propondo uma relação entre os dois verbos e os pronomes pessoais e reflexivos. Desenvolve primeiramente as conjugações simples: “Eu vendo, Tu vendes, Ele vende...; Eu compro, Tu compras, ele compra...; Eu compro, Tu vendes, Ele compra, Nós vendemos...”. Depois as combinações começam a ficar mais complexas: “Eu me vendo, Tu te compras, Ele me compra...”. Quando os pronomes reflexivos são incluídos, os sentidos das frases também começam a ganhar maior complexidade. Embora o conteúdo dessas palavras acrescente à discussão do corpo que está em questão no trabalho, Masseno (2015) comenta que é proposital que o espectador não ouça as palavras. Entretanto, de algum modo, imaginamos que algum traço sinestésico, do gesto e da articulação da palavra pelo performer (e, portanto, de algum sentido), “ressoe” na compreensão por parte do espectador do que está sendo dito. O que nos parece é que nesta cena a estratégia é articulada de modo mais sensorial, e consiste numa preparação para a cena seguinte, a Cena 7 (100 meninos nus), na qual a ideia de corpo-produto é colocada com mais clareza.

Masseno inicia a Cena 7 (100 meninos nus) se preparando de costas para a plateia. Coloca a peruca utilizada nas cenas anteriores e retira a bermuda, ficando com uma sunga de “motivos de onça”, que tem algum brilho esparso de paetês. Coloca uma música eletrônica. A peruca tapa os olhos e esconde a expressão facial. A dança acontece em poses marcadas e de ritmo repetitivo que remete a uma ação mecanizada, o que é reforçado pela música de ritmo também repetitivo. A pesquisa do coreógrafo teve origem em 100 poses retiradas de revistas pornográficas de nu masculino. A estratégia de construção da cena foi reproduzir clichês e poses de movimento provindos desse contexto de exibição do corpo e da pornografia

masculina, repetindo em uma sequência precisa (e exaustiva) esses 100 códigos corporais selecionados (Figura 18).

Figura 18 – “100 meninos nus”



Fonte: Nilmar Lage, 2008.

É uma cena que exige esforço e precisão. As mudanças de pose e movimentos são executadas dentro de um ritmo cadenciado da música e o grau de dificuldade de passagem de uma posição à outra varia, exigindo uma prontidão e disponibilidade do intérprete para executá-las. As poses são sensuais/eróticas algumas vezes, e outras, valorizam os dotes de força e masculinidade. Todavia, ao mesmo tempo, o coreógrafo propõe algumas poses que carregam uma certa ambiguidade em relação à afirmação de um “modelo de masculinidade”, o que provoca um certo estranhamento quanto ao padrão que se instaura na cena. Nesse caso, vemos a mão de Masseno (2015) trabalhando sutilmente no que ele denominou como “ir na contramão da convenção”. Um outro detalhe importante está no figurino, uma “sunga de onça e paetês”. O motivo de onça com brilho de paetê pode ser associado à sensualidade e também a feminilidade. E essa imagem do corpo masculino, musculoso e de sunga de onça pode também ser uma imagem associada aos shows eróticos. Masseno trabalha com referências dos anos 1980 e 1990, assim como, do ambiente gay, onde as questões de gênero são colocadas para reflexão. Nessas décadas, na cidade do Rio de Janeiro havia o show erótico chamado “Os Leopardos”, apresentado pelas travestis Rogéria e Eloina, no Teatro Alaska, em Copacabana. A proposta do show era trabalhar com uma estética e padrão de corpos masculinos fortes e

musculosos e com os clichês de masculinidade e erotismo. O motivo de onça e a movimentação sensual tornaram-se uma imagem associada à essa linguagem, e esses clichês são bastante utilizados em shows eróticos e de *strippers*. Esse imaginário “leopardo” não se mostra distante da composição desse quadro do espetáculo *Outdoor corpo machine* (2008).

Ao final da cena, o performer se dirige ao fundo do palco junto à frase de Oscar Wilde escrita no pano de fundo e cola o papel já escrito na cena anterior, “100 Meninos do Rio nus”, formando uma nova frase no mural: “Para ser 100 Meninos do Rio nus não precisa ter alma”. Ele corrige “100” para “102”, se afasta e observa. Masseno (2014) comentou que, na verdade, são 102 poses na sequência dançada, por isso a correção. Entretanto, esse gesto de usar o número 100 não parece ser por acaso. Como o coreógrafo gosta de trabalhar com sobreposições e camadas de sentido, o número “100” quando lido, pode ter também a conotação de “sem” (preposição que indica falta), emprestando um sentido contrário à frase, de negação e/ou de ausência.

Como representação, a ação mecanizada nesse contexto de poses e signos corporais, reforça a ideia de uma mecanicidade no comportamento desses sujeitos/corpos masculinos cariocas. E, o fato de orientar-se pelas imagens da pornografia, revela na proposta de Masseno uma “exposição” ou uma crítica ao comportamento social e da sexualidade desses “Meninos do Rio”.

Consideramos que alguns “rastros” do grotesco podem ser encontrados nesses corpos de ações e gestos autômatos e repetitivos e de reproduções de comportamentos. A peruca utilizada esconde a expressão do rosto, traz a noção de “identidade não revelada”, ou então, de um mesmo corpo de “100 Meninos nus” sem rostos individualizados. 100 corpos sem rosto e mesmo padrão corporal que repetem as mesmas ações padronizadas. São corpos/sujeitos “sem identidade” e formatados em plástica e em comportamento social, movendo-se em gestos autômatos e mecânicos. Kayser (2003, p. 158) escreve sobre o automatismo e a mistura do mecânico com o orgânico, em que nos corpos enrijecidos como marionetes e bonecos “o elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder a vida”. A ideia de colocar todos os 100 corpos na mesma “forma”, de um corpo masculino belo, forte e “executando” os mesmos papéis, convenções e clichês de comportamento e de como se deve exhibir seu corpo e fazer sexo é uma crítica à massificação e mecanização da sexualidade e do desejo e das estéticas de corpo.

O jogo segue na Cena 8 (Boneco Ken) quando Masseno vai à frente do palco e apresenta um pacote com um sinal de “diferença” (\neq) escrito. Em seguida ele retira a peruca e a sunga da cena anterior. A peruca e a sunga ficam coladas no pano de fundo junto ao nome

de Oscar Wilde. Nu ele vai a frente e retira de dentro do pacote um boneco Ken¹¹⁴ e começa a manipulá-lo colocando-o de pé com os braços a frente, se coloca na mesma posição do boneco e aguarda um tempo para que a plateia faça suas comparações (Figura 19). O jogo segue e a regra de “carregar o boneco” vai se estabelecendo. Enquanto caminha de quatro apoios deve-se carregar o boneco sobre a cabeça, quando ele cai o performer deve fazer flexões de braço até não aguentar mais. Aqui vemos a relação com o treinamento militar, que valoriza a força como um traço da formação e modelagem de um comportamento masculino e do soldado. Como “moral do jogo” podemos pensar sobre a busca do ideal estético. Quando não é alcançado o “modelo corporal universal - Ken” deve-se pagar um tributo, relacionado à vergonha ou a incapacidade, diante dos outros, ou então, deve-se esforçar mais. Essa será sempre uma estratégia infundável, pois o corpo “natural” está fadado a cair ou retroceder em suas performances durante o percurso da vida.

Figura 19 – “Boneco Ken”



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.

Fonte: O autor, 2017.

Durante esse jogo surgem movimentos de flexões de braço em que o boneco está em posição idêntica sob o corpo do performer produzindo imagens sugestivas e com um “tom erotizado”, que remetem a dois corpos nus masculinos um sobre o outro como fazendo sexo. Todavia, essas imagens ainda podem direcionar à representações ambíguas, variando desde um desejo pelo mesmo sexo, assim como, de um comportamento narcísico e masturbatório.

¹¹⁴ O boneco Ken é namorado da Barbie, a boneca-manequim, criada por Ruth Handler.

São muitas camadas de signos sobrepostas nessa relação entre os dois corpos em questão, o “natural”, do performer, e o artificial, do boneco. A imagem metafórica do Ken sobre a cabeça enquanto o corpo se desloca, também pode ser lida como o esforço exaustivo em manter equilibrado, em seu próprio corpo, uma referência e modelo estético, um espelhamento de um ideal de corpo, ou do desejo do corpo do outro.

No final da cena entra uma música, o performer se desloca por um longo tempo pelo palco com pequenos e seguidos passos no ritmo musical, mantendo sempre a posição dos braços estendidos à frente do corpo como no início da cena. O boneco Ken está na mesma posição no proscênio. Esse movimento continuado e ritmado provoca um movimento vibratório na musculatura dos glúteos e um balanço dos órgãos genitais do performer. O que causa um contraste com a imagem do corpo do boneco, em que é ausente a genitália e permanece constantemente estático e “impávido”. Com a duração e constância do movimento do performer começam a transparecer traços de exaustão, como o suor e o descompasso do movimento.

A leitura dessa cena ocorre pelo contraste, entre o orgânico e o artificial. Do início para o final, o que se evidencia é um “corpo-mecânico” - que pode se filiar à uma noção de corpo grotesco como explica Kayser (2003, p. 158) - e “programado” para atingir um padrão estético corporal desembocando num “corpo-coisa”, num “corpo-objeto”, como observa Chiara (2011, p. 9).

A Cena 9 (Consumo escatológico) começa com o performer pegando um papel com o desenho de um coração e o colocando em frente ao peito (Figura 20). Em seguida ele começa escrever palavras no papel. Acrescenta sobre o desenho a palavra “meu” e embaixo “Reebok”, como no *slogan* “eu amo.....”. Em seguida inclui as marcas “Nike” e “Adidas”, formando um *puzzle* com as palavras. Cada acréscimo é compartilhado com a plateia. Por fim, escreve “moderno” embaixo do *puzzle*. O performer pega com a boca essa folha e olhando para a plateia mastiga o papel pouco a pouco (Figura 21).

As representações por trás desse gesto são significativas, “ingerimos” todas essas marcas, estrangeiras e globalizadas, e ainda afirmamos que “amamos tudo isso”. Isso é “ser moderno”.

Figura 20 – Amo tudo isso



Fonte: Nilmar Lage, 2008.

Figura 21 – Ingerir marcas – ser moderno



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.

Fonte: O autor, 2017.

Enquanto mastiga o papel, o performer desamarra o tênis de um dos pés, coloca-o à sua frente e enfia o rosto nele, amarrando-o como uma máscara. Vira-se para a plateia e fica de pé. A imagem que surge é de um corpo nu e sem rosto, com uma máscara, ou ainda com a face de “sola de sapato” (Figura 22). É risível e ao mesmo tempo causa uma estranheza. Toda essa cena é um dos momentos mais evidentes do uso do dispositivo grotesco. A máscara

composta traz a sensação de falta de ar, ou levando para o sentido escatológico, a presença de ar infectado por odores de “chulé”. Chiara (2011, p. 14) descreve essa imagem como: “[...] ao final, pelo irrespirável da máscara grotesca do tênis, lembrando as máscaras contra contaminação por gases, evocando um chute na boca, dado ou levado, um insulto, um *‘foot in mouth’*”. A máscara é um elemento que conduz facilmente ao grotesco.

Figura 22 – Máscara grotesca



Fonte: Nilmar Lage, 2008.

Bakhtin (2008, p. 35) escreve que “é na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco”. Para o autor, que pensa o grotesco como um fenômeno regenerador e positivo, a máscara “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegria da negação da identidade e do sentido único; a máscara é a expressão

das transferências das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos” (BAKHTIN, 2008, p. 35). No entanto, o motivo da máscara pode traduzir tanto a alegria quanto o horror. Pode adquirir um vazio ou pode recobrir a “natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos” (BAKHTIN, 2008, p. 35). Ela pode encobrir, dissimular, enganar. A máscara e seu complexo simbolismo é inesgotável.

Por outro lado, voltando à imagem analisada e seguindo o raciocínio da escatologia, muitos fetiches corporais em jogos de sexo têm relação com os pés, os sapatos e o cheiro característico do seu interior. Assim, uma outra via de reflexão pode ser também sobre os usos e empreendimentos dos comportamentos dos corpos nesses jogos e fetiches em relação às excreções, fluidos e humores corporais, uma vez que o tema discutido por Masseno envolve a ideia da prostituição masculina, colocando em cena a figura do michê e passa por esse lugar do corpo produto de consumo e prazer.

Na sequência da descrição da cena, temos o performer fazendo um movimento repetido com o tórax e arranhando o abdômen com as duas mãos. O abdômen fica cada vez mais vermelho por causa da irritação e hipersensibilidade da pele, enquanto a genitália balança constantemente com o movimento. Após, retira o tênis do rosto pelos cadarços, e ainda “veste” o órgão genital, enquanto “cospe/vomita” o papel mastigado, uma massa de celulose misturada de saliva e tinta azul proveniente dos escritos. O dispositivo cênico escatológico nessa cena é evidente, o vômito ou saliva, assim como outros fluidos corporais são excreções ou resíduos rejeitados pelo corpo. Como coloca Douglas (2014, p. 149), são materiais que atravessam os limites do corpo pelas saídas e orifícios de sua “cobertura”, são materiais marginais e, portanto, são tratados como algo impuro, perigoso e podem causar abjeção.

Na Cena 10 (Eu/corpo – desfile “marginal”) o performer vai ao fundo da cena, descola do pano de fundo e enrola no corpo as folhas de papel com os escritos, como uma vestimenta (Figura 23). Coloca uma música *dancing* animada (em inglês) que fala sobre cidade do Rio de Janeiro, e desfila lentamente com seu corpo nu, sempre olhando a plateia. Os papéis estão em volta do corpo com os escritos trabalhados nas cenas anteriores. A palavra “alma” na frente do corpo e a frase “Meninos do Rio nus” nas costas, ganham destaque durante sua passagem por toda a lateral externa do quadrado de luz no palco.

Figura 23 – “Desfile marginal”



Fonte: Nilmar Lage, 2008.

Interessa notar que o corpo vai se decompondo do início ao final da performance. Restam-lhe apenas um pé do tênis calçado, as meias ainda vestidas e o adereço com as “legendas” de como devemos compreender esse corpo exposto.

É importante frisar que o “desfile” ocorre fora do quadrado de luz, área onde se desenrolou toda a performance. No quadrado ficam o boneco Ken de frente para a plateia, no proscênio, e todos os resíduos e rastros de uma corporeidade que passou, como o “vômito/cuspe” do mastigado, pedaços de papel, tênis e roupas. No pano de fundo estão fixadas junto ao nome de Oscar Wilde, a peruca, acima, e a sunga de onça, abaixo, sugerindo “uma veste e um nome (reconhecido) e sem corpo”.

No desfile, o corpo desregrado, desconstruído, “escatologizado”, se move pelas bordas, pelas margens e assim sai da cena. O que resta de imagem é a música “gringa” que embala um cenário de resíduos dos “meninos do Rio”. Chiara (2011, p. 16) relata sua impressão ao final da performance de Masseno: “ele nos esgota, nos leva ao limite do que podemos suportar e quando sai do quadrado iluminado, nos relega ao nosso pobre corpo, ao nosso quase nada corpo, à nossa falta de presença, ao nosso abandono”.

Tudo é calculado em *Outdoor corpo machine* (2008). As referências tocam num imaginário variado e sobreposto de signos, que tem o corpo como instrumento político de discurso sobre a sexualidade e o estatuto do corpo, num mundo de consumo de beleza e de bens. O que Masseno propõe com esta peça coreográfica é transformar o próprio corpo num

outdoor. Ele problematiza os comportamentos de masculinidade da contemporaneidade expondo um corpo construído e formatado, que a sociedade ainda, e sempre, estimula como modelo.

3.1.5.2 *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011)

A palestra performática *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011) foi uma atividade proposta para o “Composições políticas”, evento paralelo ao Festival Panorama da Dança do Rio de Janeiro, em 2011. Masseno (2016), nesta ação artística, se diz um “artista-pesquisador com uma fala tóxica”. Entre um trabalho autobiográfico e uma reflexão artístico-teórica, a palestra/performance é uma “fala-ação” de resistência aos processos de normatização identitárias e artísticas. Esse trabalho, além de acadêmico, tem cunho político. Na palestra/performance, Masseno mergulha mais declaradamente no universo das questões e problemáticas sobre gênero presentes na nossa sociedade. Do mesmo modo, o conteúdo discursivo da palestra/performance é também explicativo do seu processo de criação em dança, no qual procura dar contornos teóricos e conceituais sobre suas escolhas e que servem de base para as discussões nos trabalhos cênicos. A análise da palestra/performance serviu para compreender melhor seu posicionamento como artista e seus procedimentos de criação.

Nossa análise considerou tanto as cenas performáticas quanto o conteúdo teórico da fala do performer durante a apresentação, para em seguida, estabelecer relações e entender como o coreógrafo concretiza em ações os conceitos tratados. Na palestra o artista fala em primeira pessoa, reflete sobre a potência de uma “arte *queer*”, que subverte e contesta a sociedade, investindo também numa performatividade corporal reflexiva sobre os comportamentos identitários e de gênero.

Faz sentido pensar a palestra *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011), como comenta Masseno (2014), sendo um “*intermezzo*” entre suas produções coreográficas. Nela o coreógrafo traz elementos da pesquisa anterior, *Outdoor corpo machine* (2008), e investe em experimentos para a próxima criação, *O confete da Índia* (2012), tratando de compreender seu próprio fazer artístico e, sobretudo, de informar, de modo “mais acadêmico”, a teoria que envolve seus procedimentos e suas reflexões sobre a dança, o corpo e o gênero.

O registro de imagem analisado da palestra performática *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011) foi realizado no Armazém da Utopia, no Rio de Janeiro, em 2011. O cenário é tipicamente organizado como para uma palestra, uma mesa com cadeira no centro, com computador e microfone e ao fundo uma tela de projeção. Para alguns momentos da performance, também há, ao lado esquerdo da mesa, um banco comprido que funciona como um praticável.

Masseno entra em cena carregando um *laptop* e os adereços para a performance. Com a ajuda de um contrarregista, organiza a mesa e arruma o microfone. Se posiciona de pé de frente para o público, apoiando-se com uma das mãos na mesa. Observa a plateia. Está vestido com uma cueca preta “de marca” (Calvin Klein), de sapatos de salto alto vermelhos e uma camiseta também preta, com os dizeres à frente: “*Don't touch my hair*” (“Não toque meu cabelo”), criando um contraste com sua figura, pois tem a cabeça raspada. Ele tem barba e usa cílios postiços. A imagem do performer e seu modo de se locomover sugerem uma figura andrógena. Ele se senta, cruza as pernas e inicia a palestra com a fala do primeiro texto.

Para a análise, dividimos a palestra/performance em sete quadros (texto - cena). A estrutura de cada quadro se desenrola alternadamente entre a exposição de um texto e após o desenvolvimento de uma cena performativa, com exceção do último quadro em que cena e texto são considerados concomitantes. Os quadros (texto - cena) foram definidos como: Quadro 1 (Política do “causar” - Veado), Quadro 2 (Arte *queer?* - Cifrão), Quadro 3 (*Mainstream* - Drag), Quadro 4 (“Proto-*queer*” - Gal), Quadro 5 (“Tupi-*queer*” - Funk da buceta), Quadro 6 (Corpo/dança *queer* - “Corpo tóxico”) e Quadro 7 (“Corpo de questões” - Bondage).

As características do grotesco analisadas em *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011) se encontram associadas aos dispositivos escatológicos, teratológicos e de tratamento de gênero, trabalhadas com o corpo e ações do performer, assim como, com as imagens projetadas e o texto proferido pelo performer. A seguir, fizemos descrições dos quadros e textos falados tentando evidenciar as relações propostas pelo artista. Ao mesmo tempo, procuramos encontrar conteúdos ou traços de uma estética do grotesco através dos dispositivos utilizados.

No início do Quadro 1 (Política do “causar” - Veado), o performer fala o texto abaixo, que introduz a temática da palestra/performance,

Eu vou falar hoje sobre uma política de um corpo dançante *queer*. Um corpo que se apropria ativamente de seu entorno cultural e que, através de uma fisicalidade, poses, gestualidades, tarefas, ações artísticas, afetações, “causações”, possa acionar

uma releitura, um sucateamento, um reprocessamento das informações circundantes, em vez de uma assimilação passiva das mesmas. (MASSENO, 2011)¹¹⁵

Após a leitura, o performer se locomove para a luz do projetor na tela atrás da mesa, e se coloca numa pose por alguns segundos. Retorna à mesa e projeta na tela a imagem de uma placa verde, como as de sinais de trânsito, com a figura de um veado saltando. Volta para a tela e recompõe a pose inicial ao lado da imagem. Nessa ação conjunta é onde percebemos a intenção de elaborar um mimetismo das formas do corpo do animal e do corpo do performer (Figura 24).

Figura 24 – Passagem liberada



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.

Fonte: O autor, 2017.

Assim como nos outros trabalhos de Masseno, o jogo de signos sobrepostos em *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011) ocorre também de maneira constante. A associação dos signos da imagem projetada do animal e do corpo e postura do performer, estabelece explicitamente uma relação simbólica do imaginário social e reforça o conteúdo do texto lido anteriormente. “Veado”, em linguagem popular e chula, quer dizer também

¹¹⁵ Utilizamos nesta análise transcrições do texto utilizado na palestra/performance, assim como citações que fizeram parte de uma conversa do artista com o público após o espetáculo, com a seguinte citação: “Masseno, 2011”. O registro de imagem da palestra/performance *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011) e a conversa com o público após a apresentação foram cedidos pelo artista e também estão disponíveis em: <www.vimeo.com/63290910>. Acesso em: 19/10/2016.

homossexual. A placa verde com a imagem do animal “colada” ao mimetismo do performer, de certo modo, “libera a passagem” desse corpo *queer*, com sua política de “causar”, “sucatear” e rever (e fazer rever) certos valores e normatizações sociais quanto aos comportamentos e categorizações de gênero, como sugere o texto pronunciado anteriormente à ação.

Logo nesse primeiro quadro, Masseno estabelece relações conflitantes de identidade e de gênero. Um corpo andrógino, com discurso contestador, meio homem, meio mulher e associado a um animal. A ação cênica é paródica e as reações podem ser dúbias: podem levar alguns ao riso e outros, ao estranhamento e à indignação. A representação do corpo/imagem desloca padrões reverenciados e normatizados e conduz a uma redução e “bestialização” do humano. A associação do humano ao animal é um traço teratológico do grotesco, que pode resultar numa imagem híbrida entre os mundos animal e humano, gerando representações aberrantes e mesmo monstruosas. Essa é uma característica já presente na estética grotesca desde as ornamentações do Palácio Domus Aurea. Para Edwards e Graulund (2013, p. 39) “*monstrosity and grotesquerie merge in the hybrid forms that disrupt the borders separating what is acceptable within the categories of ‘human’ and ‘non-human’*”¹¹⁶. Os autores escrevem que determinadas ações/aparências descritas em um corpo podem inspirar “efeitos monstruosos” na audiência e, “*in this, grotesque bodies reveal the principal significance of the body's appearance to identity*”¹¹⁷ (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 45). No nosso caso, a identidade desse corpo representado em cena pelo performer entra em colapso, revelando uma alteridade “outra”, que pertence já a um imaginário social, rotulada *a priori* como desviante, e que faz acordos com a animalidade e a margem.

No Quadro 2 (Arte *queer?* - Cifrão), o texto proferido fala que a noção de uma “arte *queer*” pode ir além do pensar sobre as dissidências sexuais, pode ser “uma chamada de atenção para as práticas e os modos de fazer dissidentes no campo da arte” (MASSENO, 2011). Com isso, o coreógrafo pretende dizer que esses modos de fazer devem tratar de temas que não estão convencionados na “pauta do dia”. O gesto “obsceno” seria uma temática, exemplificada por ele, que não está presente na cena artística atual. É preocupação constante do coreógrafo dar visibilidade ao interdito. Na entrevista para esta pesquisa, Masseno (2015) explica que a cena da dança está “exaurida” e o modo de revitalizá-la seria justamente romper

¹¹⁶ “Monstruosidade e grotescaria se fundem nas formas híbridas que perturbam as fronteiras que separam o que é aceitável dentro das categorias de ‘humano’ e ‘não-humano’.” (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 39, tradução nossa).

¹¹⁷ “Nisso, os corpos grotescos revelam o significado principal da aparência do corpo à identidade.” (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 45, tradução nossa).

com os convencionalismos e propor o que “está fora desse circuito pronto”, de dar lugar ao algo impensado. E o obsceno representa uma temática potente para uma “arte *queer*”.

A questão colocada por Masseno (2011) nesta cena é: “O que é fazer arte *queer* diante da vasta produção da indústria cultural contemporânea?”. A seu ver, as manifestações culturais, comportamentos e sexualidades das “minorias”, e consideradas periféricas, são de fato, o que alimenta o mercado artístico de alguma maneira, se constituindo como uma “grande fatia” dele. Esse é o teor do texto falado. Já o corpo, tenta se fazer ver, expressando em “carne viva” o seu valor de troca, nesse caso, retomando uma ação do espetáculo anterior, *Outdoor corpo machine* (2008) (Figura 25).

Figura 25 – Cifrão *queer*



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.
Fonte: O autor, 2017.

O performer se desloca da mesa para a frente do praticável, se posiciona frontalmente para o público e levanta a camiseta. De pernas afastadas e de salto alto vermelho, ele se coloca numa posição sinuosa do corpo com o quadril projetado para um dos lados com uma das mãos na cintura. Ele risca com as unhas o abdome, produzindo uma hipersensibilidade da pele, desenhando um “\$” (cifrão) vermelho num machucado “quase sangrando” de cada lado. Fica alguns instantes com o foco do olhar direcionado para a plateia e após retorna para a mesa.

Como já discutimos na análise do trabalho anterior, *Outdoor corpo machine* (2008), a ação de arranhar a pele provocando o surgimento da vermelhidão com aparência de sangue, “revela” um dispositivo de “rompimento” dos limites corporais, sugerindo assim, um efeito escatológico, em que o interior do corpo avança para o exterior. O corpo grotesco “ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo”, escreve Bakhtin (2008, p. 278). O corpo grotesco, de fato, possui fronteiras fluidas, ele é formado de cavidades e excrescências.

A respeito da imagem do “\$” (cifrão) esscarificado no corpo, na palestra/performance também é evidente a relação simbólica “desse corpo” como produto e moeda de troca. Entretanto, esse contexto específico de *To be or not to be queer? That’s a (toxic) question* (2011), onde as questões de gênero são ressaltadas, nos encaminha para outras representações. Em *Outdoor corpo machine* (2008), o corpo em questão era associado às representações do masculino, quanto à forma e atitude (embora evidenciando também comportamentos homoafetivos). Em *To be or not to be queer? That’s a (toxic) question* (2011), o corpo problematizado em cena trata de representações de gênero “indefinidas”, ou abertas, ou “outras” quaisquer. Masseno investe em variadas direções quando aciona dispositivos que “desconstroem” as categorias normativas de sexo, ele “joga em cena” um corpo *queer* que nos causa estranhamento, que comporta-se obscenamente, que veicula entre a norma e a anomia e, ao mesmo tempo, que contesta valores sociais com um discurso textual elaborado, tentando explicar suas próprias ações e modos de fazer arte e dança.

No Quadro 3 (*Mainstream - Drag*), Masseno procura questionar a relação entre o *mainstream*¹¹⁸ e as produções artísticas de minorias, que não fazem parte da tendência e do gosto do circuito artístico dominante. Por um lado, ele aponta que a normatividade presente no *mainstream* reduz as expressões de gênero e sexualidade aos binômios tradicionais de homem/mulher, masculino/feminino, homossexual/heterossexual. Por outro, a sua fala diz que os “comportamentos dissidentes *queer*” se sobressaem pela atitude de resistência e contestação e, com isso, desorganizam as proposições heteronormativas do *mainstream*.

O performer coloca um vestido preto e com brilho, colares no pescoço e veste uma peruca. Troca a imagem do “veado” na tela por uma imagem de um globo de espelhos, signo já convencional como representativo das boates e danceterias dos anos de 1980 e 1990. Solta

¹¹⁸ *Mainstream* é um termo relacionado ao mundo das artes. É a tendência principal, o gosto corrente ou a moda dominante, considerada comercial. Seu oposto é o *underground*, subterrâneo, clandestino.

uma música pop e inicia uma ação de dublagem, reproduzindo gestos efeminados, como em performances de *drag queens*¹¹⁹ (Figura 26).

Figura 26 – Dublagem *drag*



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.

Fonte: O autor, 2017.

Na conversa após a palestra, Masseno (2011) faz uma reflexão sobre os Dzi Croquettes¹²⁰, que utilizavam esses registros corporais de “homens travestidos, maquiagem pesada, gestualidade ampla e sinuosa”. Foi um espetáculo que fez um sucesso enorme nos anos de 1980 através do “boca a boca”. Naquele período, esse comportamento foi potente, explica Masseno (2011), entretanto hoje, já está mais “pulverizado”. De uma estética subversiva e provocante dos valores da época, a estética foi, de certo modo, sendo “apropriada” pelo *mainstream* no nosso tempo. Essa é sua crítica quanto à absorção do gesto *queer* por um gosto corrente.

¹¹⁹ A palavra *drag queen* tem origem no inglês e se refere aos artistas transformistas, que se vestem com roupas exageradas, femininas e estilizadas.

¹²⁰ Dzi Croquettes foi um grupo carioca irreverente dos anos de 1970, “alinhado com a contracultura, à criação coletiva e ao teatro vivencial, que faz da homossexualidade e da ‘travestilidade’ uma bandeira de afirmação de direitos”. Os espetáculos tinham como características o contraste dos corpos masculinos em trajes femininos, maquiagem e figurinos ousados, que exploravam tons de deboche e da estética grotesca em cena. Dados obtidos em: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <www.encyclopedia.itaucultural.org/grupo399377/dzi-croquettes>. Acesso em: 01/12/2016.

Em contrapartida, para efeito de comparação, lembramos que havia também outras manifestações performáticas, nesta época dos anos 1980 e 1990, que se expressavam no ambiente *underground* da cidade, e que algumas vezes foram notícia, todavia, tratados como desvio ou aberração, o que lembra muito os espetáculos circenses, os *freak shows*¹²¹ e exposições médicas do final do século XIX (COURTINE, 2008, p. 262; RUSSO, 2000, p. 96). Assim eram as performances provocadoras do transformista Laura de Vison¹²², se apresentando no Cabaré Boêmio, um “inferninho gay” no centro da cidade do Rio de Janeiro. Diferente do travestimento e gestualidade dos Dzi Croquetes, a peculiaridade do show de Laura de Vison era acionar em seu próprio corpo e em ações, variados dispositivos escatológicos e obscenos. Rodrigues (2015, p. 110) escreve que o transformista “fazia uso de uma obscenidade provocadora” e “utilizava o seu próprio corpo como objeto de escracho”. No Programa Documento Especial – Delírio da Madrugada, da Rede de Televisão Manchete¹²³, em 1989, o apresentador classifica a performance de Laura de Vison da seguinte maneira: “A cultura dominante costuma incorporar certos valores marginais, mas *há ocasiões que estes valores se tornam marginais demais para serem incorporados*” (MAYA, 1989, grifo nosso).

O paralelo dos exemplos (aproveitando a fala do apresentador sobre o transformista) é para confirmar que a “arte *queer*”, como propõe Masseno (2011), é absorvida, “em certa medida”, pelo *mainstream*. No entanto, alguns comportamentos e ações artísticas podem ser ainda - e, podemos talvez dizer que são de fato, como esclarecem os grifos na fala do apresentador de televisão - classificados como marginais e inadequados, considerados desvios de comportamento. No caso do tema da nossa discussão, esses desvios são especificamente quanto aos comportamentos de gênero. Frequentemente, essas expressões identitárias e artísticas “mal compreendidas” ou consideradas como estéticas e comportamentos inadequados, tanto na arte como no cotidiano, podem carregar a adjetivação como estranho, bizarro e/ou grotesco.

¹²¹ *Freak shows*, “*show* de aberrações” ou “*show* de horrores”, são espetáculos com apresentações de seres humanos que têm condições corporais “anormais”, mutações genéticas ou defeitos de formação física. Esses *shows* eram populares no final do século XIX e início do século XX.

¹²² Laura de Vison (Norberto Chucri David) foi um ícone transformista *underground* carioca dos anos de 1980 e 1990. Se apresentava no Cabaré Boêmio, no Centro do Rio de Janeiro. Era comparada à personagem Divine (*Drag Queen* americana), do filme *Pink Flamingos* (1972), de John Waters (RODRIGUES, 2015).

¹²³ Programa Documento Especial: Delírio da Madrugada, Rede Manchete, apresentação Roberto Maya, direção Nelson Heineff, 1989. Disponível em: <www.m.youtube.com/watch?v=cRzvoll7nQU>. Acesso em: 01/12/2016.

Até esse Quadro 3 (*Mainstream - Drag*), o coreógrafo procurou estabelecer um panorama do que ele entende como “arte *queer*” e a relação com o *mainstream*. A partir do próximo, começa a tratar especificamente de sua proposta enquanto artista e o tema que está trabalhando para o espetáculo seguinte, *O confete da Índia* (2012).

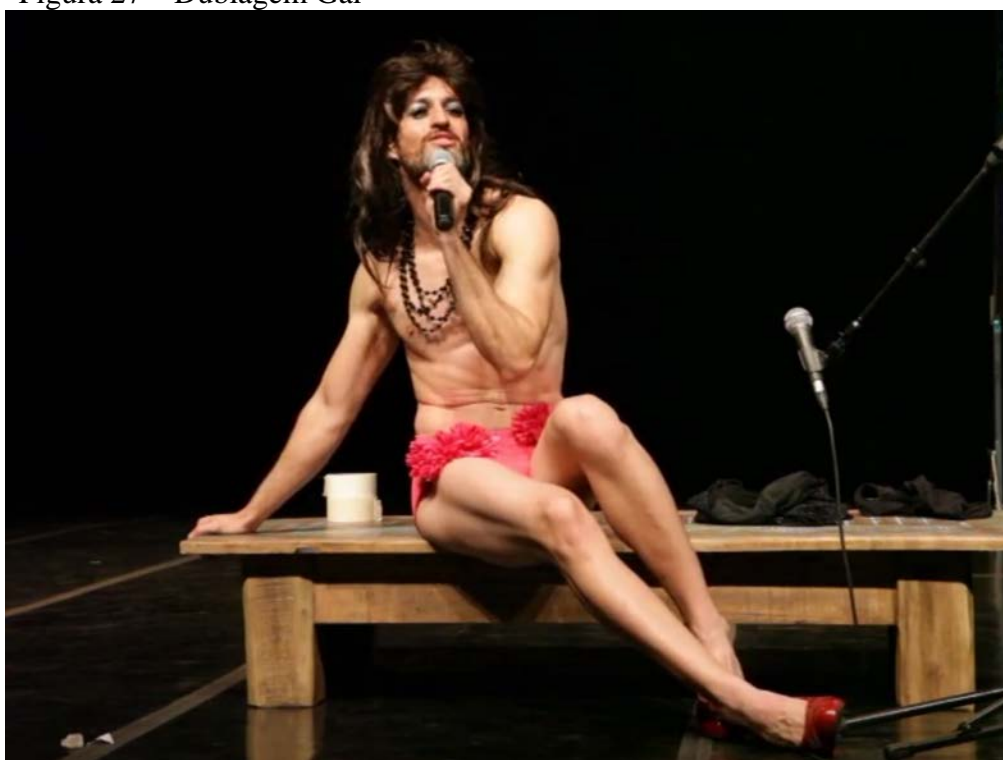
No Quadro 4 (“Proto-*queer*” - Gal), no texto falado o artista comenta ser de interesse pensar sobre o seu próprio fazer artístico, refletindo a respeito das correntes estéticas dominantes do *mainstream*, “num diálogo violento, afetivo e borrado” (MASSENO, 2011). O que reforça sua fala na nossa entrevista (MASSENO, 2015), em que explica que o objetivo é “ir na contramão da convenção”. Para o coreógrafo, trabalhar a dança com registros *queer*, do “borrado” e do obsceno, confirmam uma atitude de contestação e subversão do fluxo corrente e dominante de um circuito, definido por ele em nossa entrevista, como “exaurido” e, muitas vezes, comercial da dança.

Masseno (2011) lança também a ideia de tentar enxergar um registro “proto-*queer*” na arte e corporeidade brasileira. É esta reflexão e investimento na noção de um “corpo *queer* para os nossos trópicos”, que vai alimentar a base de construção do espetáculo *O confete da Índia* (2012). Para isso, ele acessa o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, e a frase “*Tupi or not Tupi, that’s the question*”, foi onde se inspirou para o título desta palestra/performance. Esse manifesto foi um marco no Modernismo brasileiro, pois pretendeu repensar a questão da “dependência cultural” do Brasil, evidenciou um outro modo de encarar o fluxo de elementos culturais com o mundo, colocando em evidência o incentivo à própria produção nacional e de um modo próprio, peculiar e brasileiro de expressão artística. A intenção do manifesto é de um resgate da cultura primitiva e uma revisão da relação com a assimilação de “culturas colonizadoras e dominadoras”. A ação proposta é antropofágica, de um “canibalismo cultural”, portanto, metafórica. Para Oswald de Andrade (1928), “só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Assim, como brasileiros, não devemos negar a cultura estrangeira, devemos “deglutir a cultura do outro”, porém, sem limitar-se à imitação, é preciso “devorar o outro” e reelaborar com isso um produto próprio. É nesse sentido que talvez Masseno (2011) esteja propondo esse registro “proto-*queer*” como uma matriz de corporeidade erótico-tropical brasileira, que desde os primórdios vem resistindo e se redefinindo, com a “devoração do outro”, na re/construção de identidades e corporeidades próprias e singulares.

Nesse caminho, ele propõe a cena performática a seguir: troca a cueca por uma calcinha rosa com enormes pompons e retira o vestido. Volta ao microfone e começa a dizer continuamente a palavra “não”. Na repetição a voz se transforma do tom mais grave para o

agudo. Associa uma tensão e contração corporal com uma respiração mais ofegante que passa para gemidos estridentes, como uma “gata no cio”, ou então, a “voz de Gal Costa”¹²⁴. Entra em seguida uma música da cantora. Ele se distancia da mesa e começa uma performance de dublagem (Figura 27). A palavra “não” ganha força pela repetição e tensão corporal, que em seguida, o sentido é “esgarçado” e diluído quando associamos outras imagens com a entrada da música. No contexto construído com a fala, esse “não” estabelece uma relação com a dominação cultural e uma busca das próprias origens de expressão individual, “nacional” e artística.

Figura 27 – Dublagem Gal



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.
Fonte: O autor, 2017.

É bom refletir aqui sobre as diferenças de qualidade de movimento propostas para as duas performances dubladas. As referências são de cantoras diferentes e corporeidades femininas distintas. Masseno (2011), na conversa após a palestra, diz que, no caso da performance com a cantora Gal Costa, não tem a intenção de reproduzir um imaginário já construído da cantora. O que procura é uma aproximação daquilo que ele julga “não visual”, daquilo que “não seria perceptível na cantora”, “é um cheiro da Gal”. E que cheiro seria esse?

¹²⁴ A cantora Gal Costa é conhecida por seus potentes agudos vocais nas canções. A música “Meu nome é Gal”, composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, do disco *Gal Tropical*, de 1979, é um exemplo em que ela explora altas frequências sonoras na vocalização do seu próprio nome.

Ele traduz como a energia física que ela aciona, e que pelas suas pesquisas, é bastante específico de um determinado período que retrata o comportamento do “desbunde”, entre os anos de 1960 e 1970, e segue no seu período de lançamento do disco “Gal tropical”, no início de 1980. Este tema iremos discutir com mais detalhes na análise seguinte do espetáculo *O confete da Índia* (2012).

O que interessa frisar é que, para Masseno, a cantora Gal Costa é um ícone de feminilidade, que vem a influenciar performatividades de comunidades *queer* a partir desse período com esse imaginário corporal de erotismo e tropicalidade. Masseno (2011) cita Judith Butler, para reforçar seu interesse em refletir sobre as “performatividades” identitárias e de gênero dessas comunidades *queer* sob a influência da indústria cultural e do *mainstream* da sociedade contemporânea. Butler (2016, p. 70) parte da ideia de que sexo e gênero não são tidos como “verdades interiores”, eles têm significação ordenada performativamente, “significação que, liberta da interioridade e da superfície naturalizadas, pode ocasionar a proliferação parodística e o jogo subversivo dos significados do gênero”. A nosso ver, é nesse caráter performático paródico derrisório que consiste a força transgressora presente nos comportamentos e arte-*queer*. E, Masseno trabalha nesse sentido.

A partir da questão: “É possível traçar essa noção de ‘tupi-*queer*’ no nosso legado cultural?” (MASSENO, 2011), o coreógrafo procura construir uma “ficção” para entender como isso ocorre na sociedade. Para ele, o “tupi-*queer*” teria relação com um “erótico tropical nacional” construído, uma invenção cultural/imagética muito forte no Brasil. Os resultados dessa investigação do coreógrafo podemos ver em cena, no próximo trabalho *O confete da Índia* (2012), após um ano dessas reflexões iniciais na palestra/performance.

No texto do Quadro 5 (“Tupi-*queer*” - Funk da buceta), Masseno tenta salientar que na vida social e cotidiana já existe um corpo “tupi-*queer* e tropical” acontecendo desde sempre no Brasil. Ele cita Madame Satã, que no mesmo período do Modernismo, em que Oswald de Andrade anunciava seu *Manifesto Antropofágico*, já “atacava com sua capoeira no bairro da Lapa” (MASSENO, 2011). Madame Satã foi um transformista, homossexual e negro, que viveu no início do século XX, no Bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. É considerado uma referência na cultura marginal urbana e está associado às representações da malandragem carioca desse período.

Em seguida, Masseno traz para a cena uma representação dos tempos contemporâneos, o funk “A porra da buceta é minha”, do grupo Gaiola das Popozudas. A Gaiola das Popozudas é composto por mulheres que se expressam nas manifestações do funk

carioca, com irreverência nas letras das músicas e nas atitudes, e que pregam a liberdade da mulher com um discurso feminista.

O performer está com a calcinha rosa, peruca e sapatos de salto. Sobe no praticável, se coloca de costas para a plateia e abaixa a calcinha até os joelhos. Coloca a mão na cintura e começa a rebolar os quadris. Em seguida, enquanto se move com a música, arranha com as unhas as nádegas produzindo o mesmo efeito avermelhado e irritado da hipersensibilidade da pele do Quadro 2 (*Arte queer?* - Cifrão) (Figura 28).

Figura 28 – “Funk da buceta”



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.
Fonte: O autor, 2017.

Com o movimento repetitivo das mãos e o rebolar dos quadris no ritmo da música, provoca a abertura das nádegas e exposição do ânus. O refrão da música¹²⁵ é repetido várias vezes enquanto o performer faz os movimento dos quadris e nádegas

Outra vez, a sobreposição de signos traz complexidade para a associação de imagens. Masseno “cruza” os discursos de liberdade de uso do corpo, de uma fala feminista da letra da música, e de um corpo em ação na cena em associações com “comportamentos *queer*”. Junto

¹²⁵ Para efeito de associação do conteúdo do discurso musical com a ação do performer, transcrevemos abaixo a primeira parte e o refrão da música, “A porra da buceta é minha”, do grupo de funk carioca Gaiola da Popozudas: “E aí seu otário. Só porque não conseguiu ‘fuder’ comigo. Agora tu quer ficar me ‘defamando’ né? Então se liga no papo. No papo que eu mando. Eu vou te dar um papo. Vê se para de gracinha. Eu ‘dô’ pra quem quiser. Que a porra da buceta é minha. (Refrão) É minha é minha. A porra da buceta é minha. É minha é minha. A porra da... (2x).”

a isso, as associações estabelecidas entre os orifícios corporais, do órgão genital feminino e o ânus do “corpo-*queer*” do performer. O enunciado do discurso construído ao final é de liberdade de expressão das sexualidades e usos do corpo. Lembramos novamente Bakhtin (2008, p. 278), para associar ao grotesco a evidência no corpo dos seus limites, e a exposição de suas cavidades/orifícios e suas excrescências.

Enquanto o performer faz a ação, variadas imagens são projetadas na tela. A primeira imagem é um cartaz em preto e branco, de um cão *pitbull*, com os dentes à mostra e com os dizeres: “*Curb your homophobia, we bit back*” (Refreie sua homofobia, nós mordemos). Outras imagens vão surgindo de corpos masculinos nus, musculosos, peludos, órgãos genitais (pênis e ânus) expostos, homens com vestimentas de fetiches sadomasoquistas, corpos de homens durante/após relação sexual, mostrando genitais e sêmen, e outras imagens e gravuras antigas de figuras *queer* e grotescas.

A menção e exposição dos orifícios e fluidos corporais remete, além da escatologia, à característica do rebaixamento relativa ao fenômeno grotesco. É relevante refletir sobre o rebaixamento corporal e a sua propriedade regeneradora. Como explica Bakhtin (2008, p. 17), o rebaixamento “é a transferência ao plano material, o da terra e do corpo [...] de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. É a degradação do sublime. Degradar é “entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais” (BAKHTIN, 2008, p. 19). O rebaixamento, como uma degradação do corpo, para Bakhtin (2008, p. 19), é regenerador pois é ambivalente. “O baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo” (BAKHTIN, 2008, p. 19). Ao mesmo tempo que é negação e destrutivo (no caso do trabalho de Masseno, negação do corpo, sujeito às normas/valores idealizados como verdade sobre gênero e sexualidade), é também positivo, pois é renascimento e “afirmação” de uma outra corporeidade. A paródia é um dispositivo que funciona com as degradações e rebaixamento do corpo (BAKHTIN, 2008, p. 19). Masseno faz uso constante dessas estratégias, de jogos paródicos cênicos de degradação, com dispositivos escatológicos e obscenos.

As imagens associadas ao funk e a ação do performer, além de reforçar o direito de liberdade de expressão da sexualidade e das identidades de gênero, apontam também que, é através do corpo, das suas carnalidades e sensorialidades que isso se viabiliza. Entretanto, a questão reside em refletir sobre a nossa sociedade, que funciona frequentemente sob as normas do “falo”, com discursos machistas, de discriminação e esvaziamento de poder do feminino e de toda expressão identitária “associada” a este extremo do binômio sexista, com

discursos de discriminação e negação de qualquer “desvio” ou conduta das heteronormatividades.

A intenção de Masseno (2011) é ressaltar que “no popular” e no “bafon”¹²⁶ da cidade sempre ocorrem essas manifestações que, como Madame Satã, “jogam capoeira” com os poderes institucionalizados e categorizantes dos comportamentos e dos sujeitos. Forças individuais e de “minorias” tendem a surgir frequentemente para questionar e revidar as forças de exclusão e de marginalização. É através do comportamento *queer* na arte, ou no “ser e estar *queer*” na vida, como fala o coreógrafo, que Masseno visualiza um modo de, ao mesmo tempo, se relacionar com as tendências dominantes do *mainstream* e se reinventar com um corpo/atitude *queer* debochados e escrachados diante da hegemonia das categorizações sociais. Ele comenta que diante disso, precisa ter garra nas atitudes *queer*, “para ser tupi-*queer* no Brasil é preciso desbravar toda a selva fechada das normatividades” (MASSENO, 2011).

Em contrapartida, há sempre um paradoxo nessa relação entre a arte e o público. Quanto mais sucesso, mais comercial e mais pasteurizado pode se tornar o produto artístico, e também mais coerente com uma corrente de pensamento e uma estética dominante. O trabalho do artista *queer* é estar sempre buscando uma ação “à contrapelo” do gosto geral, do bom senso e da digestão fácil. Entretanto, esse investimento precisa de esforço. Masseno (2011) ressalta em seu texto falado, que não é suficiente “colocar um bigodinho ou enrolar um boá no pescoço e achar que está ‘causando’. Para ser ‘tupi-*queer*’ tem que ficar de quatro, tem que ter ‘cu’, ‘buceta’ e ‘pica’. Para ser ‘tupi-*queer*’ tem que ter pique”.

O que ele tenta elaborar é que, ter a escolha de “ser e/ou estar” *queer* diante de um ambiente social sempre hostil com os “desvios da normalidade” e da regra, não é sem custo, mesmo optando-se por um tratamento artístico num palco “convencional”. Simplesmente “estar toda montada”¹²⁷, para ele, não significa um comportamento transgressor, é necessário mais do que isso. Salih (2015) é esclarecedora sobre este assunto quando estuda a Teoria *Queer* proposta por Judith Butler (2016). Ela escreve que algumas performatividades de gênero não são subversivas, não desestabilizam as categorias de gênero e de sexo. Ao contrário, certas desnaturalizações da norma heterossexual, “servem apenas para reforçar as

¹²⁶ “Bafon” (“bafão”) tem origem no termo *bas-fond* que em francês significa submundo, escória, bairro mal afamado ou zona. Na gíria gay entende-se como confusão, bagunça, bochicho, de acordo com o Iblogay, um blog de gírias do mundo gay. Disponível em: <www.iblogay.wordpress.com/2013/02/19/conheca-as-girias-do-mundo-gay/>. Acesso em: 29/11/2016.

¹²⁷ “Montada” é estar travestido(a), produzido(a), vestido(a) como uma *Drag Queen*, de acordo com o Iblogay, um blog de gírias do mundo gay. Disponível em: <www.iblogay.wordpress.com/2013/02/19/conheca-as-girias-do-mundo-gay/>. Acesso em: 29/11/2016.

estruturas de poder heterossexuais existentes” (SALIH, 2015, p. 95). O caráter paródico performativo do gênero pode se reverter e perder o aspecto subversivo, funcionando apenas como um “entretenimento hétero de luxo” (SALIH, 2015, p. 135).

No texto do Quadro 6 (Corpo/dança *queer* - “Corpo tóxico”) Masseno (2011) discute que a “arte *queer*” processa as tendências do *mainstream* e as rediscute sob a ótica da “nossa ficção erótico-tropical”. O performer traz para a cena uma dublagem da cantora Britney Spears. Nesse caso, não mais como uma “*drag* montada” e com trejeitos, como do início da palestra/performance. Ele está ainda sentado à mesa e com a calcinha de pompons “arreada” até os joelhos. A movimentação é sensual, também como propõe a voz da cantora.

Após, ele se levanta, mantém a calcinha no joelho, retira primeiro a peruca, depois os sapatos altos e por último a calcinha. Se posiciona ajoelhado no praticável. Pega fitas crepe e em movimentos sensuais começa a atar as coxas junto às pernas, imobilizando seus movimentos mantendo as pernas flexionadas. Já não dubla a cantora, ele cantarola junto com a música e se move com trejeitos mais “afeminados”. Ao final da música e após ter atado as duas pernas, entram dois rapazes e imobilizam seus braços junto aos antebraços, mantendo-os também flexionados. Eles saem.

A cena, a nosso ver, consiste em uma ação de desconstrução de uma imagem “fabricada”. A retirada de todos os adereços do corpo, a ação de imobilizar-se e ser imobilizado por outros, leva-nos a criar um imaginário de sujeição das identidades/corporeidades ao social. Todavia, na sua fala, Masseno (2011) diz que “o corpo dançante *queer* é um corpo tóxico”. Assim, também podemos pensar que o discurso que esse corpo carrega é capaz de subverter, transgredir, “envenenar” as relações de poder e dominação, normas “pré-contratuais” ou sedimentadas na/da sociedade, e produzir novos olhares e fazeres na arte. Para Masseno (2011), “o corpo dançante *queer* em meio à essa enxurrada de temporalidades, imaginários e corporeidades diversas, é um corpo que se intoxica e deixa intoxicar pelas produções artísticas e midiáticas de seu tempo. Tanto disso, quanto da sombra do seu legado cultural”.

No Quadro 7 (“Corpo de questões” - Bondage), a fala de Masseno procura refletir sobre o campo fluido de definição do quando/como ocorre e qual o contexto de ação de uma “arte *queer*”. Para ele, não há garantias do “ser um artista *queer*”, ou mesmo, que seu produto se revele como tal. Essas questões incorrem em respostas imprecisas, que de fato, são respostas-problema. Assim como o grotesco, o *queer* ou a “arte *queer*”, se encontram numa ambiência fluida para categorizações. As coisas, os comportamentos, os “outros”, quando incompreendidos, acabam sendo nomeados como “estranhos”. Isso ocorre para se estabelecer

a diferença e o distanciamento de “si” (sujeitos e/ou grupos sociais) de algo que, em primeira instância, se apresenta incompatível. No entanto, essas ações categorizantes do “diferente de si” são conflitantes e paradoxais. Como escreve Morais (2009, p. 65), uma marca particular do pensamento dos tempos modernos é justamente essa “procura no Outro da estranheza e da diferença, assim entendido não como Outro, mas como condição de afirmação do Eu - e da sua normalidade”. Estabelecer no “outro” a anormalidade pode assim, caracterizar a criação de rótulos desviantes, marginalização e estigmatização. Uma arte ou artista engajados em estéticas e comportamentos “automeados *queer*”, podem nem sempre serem compreendidos como tal, o contexto de intervenção dessa arte também deve ser levado em consideração. Becker (2008, p. 30) lembra que as rotulações não são “universalmente aceitas. Ao contrário, constituem objeto de conflito e divergência”, e fazem parte dos processos políticos sociais. Devemos assim, num primeiro ponto pensar se fazer “arte *queer*” é atuar sobre as “representações” dos desvios sociais (o que demonstra ser um fato relativizado). Seria questioná-las? Ou reproduzi-las? Em segundo, esses desvios são em relação a “quem”? Becker (2008, p. 31) reforça que “o comportamento de uma mesma pessoa pode obviamente ser apropriado em algumas atividades e não em outras”. Entretanto, na área da dança é relevante refletir sobre esse tema, pois, muitas vezes, o que observamos é que muitos espetáculos tendem também a ficar circunscritos à uma plateia reduzida do próprio *métier* artístico, não alcançando públicos diversificados. O caráter contestador e subversivo que podemos considerar presentes em uma “arte *queer*”, nesse caso, se revela e objetiva surtir efeito, em relação às regras e normas de “quem”?

Na cena do Quadro 7 (“Corpo de questões” - Bondage), o performer está nu, com os membros superiores e inferiores imobilizados, ele se posiciona de quatro apoios (joelhos e cotovelos) sobre o praticável (Figura 29). À sua frente está um microfone e o texto a ser lido. Enquanto lê nessa posição, toca uma música de Ney Matogrosso¹²⁸. Quando tem que mudar de página do texto faz a ação com ajuda da boca. A ação nessa cena é entrelaçada com a cena anterior, em que os dois rapazes imobilizam o performer com as fitas adesivas. Toda essa ação remete, de alguma maneira, à prática do “bondage”, um tipo de fetiche sexual que tem na sua prática (consensual entre os participantes) atos de dominação e de submissão, através

¹²⁸ As referências trazidas por Masseno são sempre contextualizadas. Nesse caso, a escolha pelo cantor Ney Matogrosso, vai além da qualidade vocal que a cena necessita. A utilização da música e “imaginário” vinculados ao cantor solista da Música Popular Brasileira também está associada a outros aspectos que enriquecem o trabalho do coreógrafo. As apresentações musicais de Ney Matogrosso, desde os anos de 1970, enquanto fazia parte do grupo musical Secos e Molhados e após na carreira solo, têm como características marcantes suas performances ousadas, com gestuais sensuais, com figurino e maquiagens exóticas, e que vieram a promover uma certa revisão dos conceitos correntes de masculinidade. Vinda desde o movimento da Tropicália, sua expressão cênica tem lhe reivindicado uma associação à uma estética andrógina em cena.

de imobilizações do corpo por amarras, o uso de instrumentos sadomasoquistas e de jogos eróticos.

Figura 29 – “Bondage”



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.
Fonte: O autor, 2017.

Quando termina a leitura do texto, Masseno permanece na posição de quatro apoios nos joelhos e nos cotovelos, até finalizar a música. Na expressão do performer podemos observar que ele passa por um desconforto e, ao mesmo tempo, tenta manter-se inalterado. A música de Ney Matogrosso finaliza com gemidos, respirações ofegantes e diminuindo o ritmo gradativamente, sugere um orgasmo. O contraste entre a imagem do corpo e a música é inquietante, pois o performer permanece imóvel e inalterado expressivamente, justamente nesse momento de “clímax”, enquanto o “outro” (a voz da música), tem um orgasmo. Se quisermos problematizar um pouco mais, o orgasmo também poderia estar associado ao corpo imobilizado, numa situação corporal “imposta” e sem expressar reações aparentes de satisfação, como um automatismo corporal.

As camadas representativas são variadas nessa cena, podendo ser pensada como um bondage no seu sentido próprio de jogo, de uma ação consentida, ou então, como uma ação mais agressiva e invasiva de violência com o outro, como um estupro. Todavia, como o tema da discussão de Masseno é o corpo-*queer* e a “arte *queer*”, as camadas de sentido se multiplicam. A cena nos faz refletir também sobre o nosso fazer arte, na sujeição de padrões,

onde importa mais o “prazer dos outros” que a nossa própria expressão pessoal, onde a nossa arte responde às estruturas dominantes do *mainstream*, onde nossa arte fica subjugada às normas estéticas do mercado e de subvenções dos órgãos públicos, como os editais de fomento das artes e da cultura e de ocupação dos teatros, por exemplo. Nesse sentido, o artista, ao propor a sua “arte *queer*”, revela a importância da expressão de ideias que produzem “deslocamentos” de pensamentos, de representações e de fazeres “necrosados” na sociedade - para reutilizar aqui o termo que Masseno (2014) empregou em nossas entrevistas, quando se referia às convenções e clichês no circuito artístico da dança.

Por um outro ponto de vista de análise, a imagem do corpo em quatro apoios com os membros reduzidos, lembra um corpo com deficiências motoras, como os corpos mostrados nas pinturas de Hieronimus Bosch, pintor holandês do século XV, em que eles se arrastam com o apoio dos joelhos e cotovelos no chão. A forma da figura do corpo “sem” as extremidades dos membros pode também ser associada ao grotesco, pois remete às deformações físicas e à teratologia. As deformações corporais em suas desproporções, são características aberrantes do grotesco (KAYSER, 2003, p. 24). Para Russo (2000, p. 95), a “aberração fisiológica” e o grotesco se sobrepõem como categorias de corporeidade, e o que é tido como “uma aberração da natureza”, para a autora, também é considerado “uma aberração da cultura”.

É relevante voltar à essa temática sobre a cultura, para refletir sobre as representações como construções da linguagem e que revelam enunciações e discursos. Em *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011), junto ao conteúdo discursivo da fala do performer, temos também a “desorganização” da imagem do corpo e do gênero. A proposta de Masseno passa por uma sobreposição de signos e referências conflitantes. O que pode ser percebido como desvio ou aberração, é fruto de um “deslocamento” ali produzido por “uma formação discursiva” organizada pelo coreógrafo, num jogo entre os vários elementos da contextualização daquela imagem e corporeidade e o todo da palestra. Deve-se ressaltar que também está em jogo o papel dos espectadores, com as suas bagagens e as suas histórias pessoais de representações do mundo, e a relatividade no modo de percepção desse “corpo problematizado” proposto pelo artista. No final da palestra/performance, o performer/palestrante reafirma esse papel do corpo no seu fazer dança, a relação do corpo (*queer*) e, o que seria para Greiner (2010, p. 83), o seu potencial de comunicabilidade, proferindo a última fala: “O corpo, portanto, é corpo provedor, receptor e intermediador de mensagem social. *To be or not to be queer, that's a (toxic) question*” (MASSENO, 2011).

Tanto o corpo-*queer* como o corpo-grotesco, são “corpos plenos de questões”. Estão “abertos”, com suas entranhas e limites expostos, problematizando e apontando para diversas direções, muitas vezes conflitantes. Por outro lado, corpos-*queer* e corpos-grotescos, são corpos “amarrados” socialmente pelas ataduras das convenções e das regras. Para retomar a fala de Masseno (2011), esses corpos, para poderem se expressar e continuar se expressando, “têm que ficar de quatro” e “têm que ter pique”. Nessa relação com a sociedade, o “bondage artístico” de uma “arte *queer*” nem sempre encontra consentimento e, corre o risco de, também nem sempre, ser prazeroso para todos os envolvidos.

3.1.5.3 *O confete da Índia* (2012)

A peça *O confete da Índia* (2012) foi o mais recente trabalho cênico criado por André Masseno estudado nesta tese. O coreógrafo explica no release da peça que a obra coreográfica dialoga com atitudes da contracultura dos anos de 1970 no Brasil, como a postura corporal do “desbunde” que, nesta investigação cênica, é considerada como “uma experiência corporal do êxtase”, de um corpo que “se desloca para fora de si (*ek-stasis*)”, em direção a um estado de explosão e transbordamento” (MASSENO, 2016). *O confete da Índia* (2012) é também um espaço de conflito entre passado e presente, em que tenta resgatar e refletir sobre questões do legado cultural nacional. É também um espaço de experiência compartilhada, pois procura afetar sensorialmente o espectador com um corpo performático “em transbordamento” na cena. Ao mesmo tempo, para o coreógrafo, esse trabalho também é “uma reflexão físico-crítica acerca das posturas e políticas corporais em vigor na esfera pública atual” (MASSENO, 2016). *O confete da Índia* (2012) recebeu o Prêmio Klauss Vianna 2011 (Ministério da Cultura), para montagem coreográfica, o Fomento à Dança FADA 2011 (Secretaria Municipal da Cultura do Rio de Janeiro), o Prêmio Klauss Vianna 2012 (Ministério da Cultura) e Fomento à Dança Carioca 2013 (Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro) para circulação do espetáculo.

Figura 30 – A Índia nas redes



Nota: Foto divulgação do espetáculo.
Fonte: Nilmar Lage, 2012.

A Índia, “incorporada” por André Masseno, virou uma “entidade”, ganhou vida própria (Figura 30). Nas redes sociais¹²⁹ fomos convidados a participar da festa da Índia nos teatros do Rio de Janeiro: “A índia esta louca pela sua presença”; “Venha gritar com a índia você também”; “A índia ‘baixa’ na Penha”; “A índia se despede da temporada carioca”. Algo que se possa explicar pela ordem dos afetos e das sensorialidades deu “corpo” à personagem Índia, que fez a festa com seu confete nos palcos da cidade carioca e do Brasil, desde 2012. O modo de trabalhar o corpo em cena na relação com as ações e no modo de ativar os sentidos, tanto do intérprete quanto da plateia, foi fundamental para tratar com êxito o tema abordado pelo coreógrafo.

É importante ressaltar que o espetáculo *O confete da Índia* (2012) foi assistido ao vivo. O que se mostrou relevante quanto à análise sobre as questões sensoriais presentes no trabalho. Elas ganharam relevo, pois pudemos colocar o corpo do pesquisador nessa relação sinestésica/empática com o objeto de análise, assim como, testemunhar as reações da plateia aos dispositivos cênicos propostos pelo coreógrafo.

André Masseno (2014) explica que um dos pontos de partida para o trabalho *O confete da Índia* foi a cantora Gal Costa, musa do tropicalismo e depois musa do “desbunde” (com a música “Fatal”, de 1970 e “Índia”, de 1973). A questão primeira para a criação coreográfica

¹²⁹ *O confete da Índia*, circulação carioca 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/528919073921512/?fref=ts>>. Acesso em: 13/11/2014.

foi refletir sobre a corporeidade presente na maneira da cantora se expressar em cena e que também, segundo ele, existia no comportamento social daquele período. A partir daí, a pesquisa se voltou para entender o “desbunde”, nome dado ao movimento contracultural que permeou a tropicália e toda uma geração dos anos de 1960 e de 1970.

“Desbunde” era um posicionamento crítico e transgressor diante da ditadura que o Brasil vivia na época e que vislumbrava, para alguns, um “outro modo” de se colocar na sociedade. O termo foi cunhado pela esquerda radical e era tido num sentido pejorativo, como um movimento individualista e sem propósitos ideológicos. O sujeito “desbundou”, foi “curtir a vida”. Quer dizer, debandou, largou a vida urbana e foi viver em comunidades que não se propunham a lutar por mudanças no sistema. “Seus participantes eram vistos como politicamente ‘alienados’” (ALONSO, 2013, p 47). Ao movimento eram adeptos os artistas, e o corpo, sim, era uma plataforma de discurso político, contestador, no sentido de evocar a liberdade de expressão, através da festa, da droga e do prazer e de novos modos de percepção do mundo e da sociedade. Esse comportamento implicava um corpo atuante e em êxtase sensorial, que reportava outros valores e estéticas que se confrontavam com os padrões vigentes, incentivados por uma política de controle social.

Tentar compreender esse “estado de êxtase e de transbordamento do corpo” através do “desbunde” foi o que atravessou o processo de *O confete da Índia* (2012). Para Masseno (2014), este projeto coreográfico foi um modo de pensar sobre o próprio corpo, o “estar em cena”, sobre o corpo do brasileiro contemporâneo e suas origens. Como vimos também na análise da palestra/performance *To be or not to be queer? That’s a (toxic) question* (2011), desde o início da investigação conceitual para esse trabalho já havia a intenção de identificar uma corporeidade “proto-*queer*” no nosso legado cultural. E, para isso, o coreógrafo se inspirou nas atitudes contraculturais dos anos de 1970 e no pensamento antropofágico dos modernistas do início do século XX, para tratar da nossa cultura como um processo de “deglutição do estrangeiro” e “criar um modo tipicamente extasiado de vivenciar e olhar o mundo” (MASSENO, 2016).

O que motivou primeiramente a investigação coreográfica foi pensar o comportamento e a corporeidade existentes naquele período dos anos de 1970 e que ainda podem se inserir no contexto atual e no modo de pensar as corporeidades contemporâneas. “O que é que do desbunde continua e nos atravessa sem que a gente perceba? [...] O que é retomar estes registros hoje? [...] Eu queria que *O confete da Índia* fosse uma pergunta, estética e, mesmo política, no sentido de indagar que corpo é esse? Nosso? Atual?”, assim fala Masseno (2014).

No processo de construção da peça, a problemática era tratar do “desbunde” como discurso corporal e cênico e não correr o risco de “formatar” a proposta em códigos estéticos e de movimento. A estratégia de composição de Masseno, como vimos na análise dos dispositivos de criação, foi deixar de lado as proposições dos trabalhos anteriores, *I'm not hill ou A morte do Cisne* (2004) e *Outdoor corpo machine* (2008), em que a formalidade, a técnica de movimento e a estrutura dramaturgica eram mais fechadas, para então investir em propostas cênicas que valorizassem a ação física e o acontecimento no “aqui e agora”, sem uma “estipulação prévia” de movimento ou da ação cênica. Fazendo com que o resultado desse trabalho, mais do que os anteriores, se aproxime das linguagens performáticas, estética bastante presente na cena contemporânea.

Se a proposta conceitual era de um corpo em transbordamento, em êxtase, as estratégias também optaram por propiciar esse tipo de ativação corporal e sensorial. Existe uma estrutura performática que não visa total controle, mas uma via de acesso para um outro lugar, “cênicamente o corpo é mais esborado, as coisas se pulverizam, é mais extasiado, menos controlado” (MASSENO, 2014). Para se alcançar um corpo neste estado de efusão, necessitava-se de corpos disponíveis, tanto do intérprete quanto do espectador, com “uma disponibilidade física, psíquica e sensorial para que a cena pudesse acontecer” (MASSENO, 2014). Este trabalho pretendeu dar conta dessa “experiência” e de um modo que ela não se cristalizasse e, nesse sentido, não houve a preocupação em deixar explícito as fontes e as referências. Elas se fazem presentes no trabalho, “não são pistas verbais, são pistas musicais e pistas sensoriais” (MASSENO, 2014).

Através de uma figura alegórica da “Índia”, André Masseno propõe um imaginário abundante e fértil da “identidade nacional brasileira” em faces das mais diversas, inclusive - e sobretudo - a grotesca. Em *A imaginação simbólica*, Durand (1964, p. 12) escreve que, “a alegoria parte de uma ideia (abstrata) para chegar a uma figura”, onde a figura alegórica pretende “ilustrar” algo de conceitual e seu significado reside fora de si mesma. A alegoria num entendimento inicial traduz um significado finito, mas nem por isso delimitado. Assim como o símbolo, a alegoria é também “recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 1964, p. 11). Aí reside o “pulo-do-gato” de André Masseno. O salto da mera alegoria indígena para sua potência como símbolo, buscando releituras não arbitrárias e não convencionais, desconstruindo imagens pré-elaboradas e, justamente, atingindo nos interstícios problemáticos da origem de nossa brasilidade. Ao vivenciar a performance de Masseno temos a sensação profunda e epifânica

de uma realização de sentidos. Compreendemos criticamente, na sua essência e crueza, uma imagem produzida socialmente através de nossa história, de um “tal índio brasileiro” e de uma “suposta brasilidade”, que estão presentes de algum modo no nosso imaginário. Porém, nesse momento da performance, essas imagens são desconstruídas, através das estratégias de composição e dispositivos cênicos como metáforas, metonímias e paródias de gestos, comportamentos e valores sociais e corporais.

Outro fator imprescindível para compreensão de *O confete da Índia*, é seu caráter ritualístico. Durand (1964, p. 13) explica que “uma redundância significativa dos gestos constitui a classe dos símbolos rituais”, e o ator ou bailarino “dão através dos seus gestos uma atitude significativa ao corpo ou aos objetos que manipulam”. Nesse caso, o movimento incessante e a repetição de gestos e ações é uma proposição consciente dada pelo coreógrafo, o que resulta numa redundância brutal de significados acrescentando força simbólica ao trabalho junto ao tema proposto, a vivência corporal do transbordamento sensorial e do “desbunde”. Como também escreve Lehmann (2007, p. 149) sobre a cena pós-dramática, o ordenamento superabundante das imagens provoca uma sobrecarga, que gera uma “renúncia da percepção convencional da forma” e um crescimento descontrolado de novos signos. Uma “grande quantidade de elementos sem ligação” resulta numa percepção maior do que a “mesma quantidade em um ordenamento coerente” (LEHMANN, 2007, p. 150).

Em *O confete da Índia* (2012), são vários signos e elementos sobrepostos logo na primeira imagem. A ação vai se transformando gradativamente, agregando outros signos. Quando as portas do teatro se abrem a Índia já está dançando e dando “gritinhos sensuais” ao som da música *Disco* americana “Xanadu”, de Olívia Newton John, de sapatos vermelhos de salto alto (símbolo da sensualidade feminina e do fetiche masculino), mas recoberta por um saco plástico preto (que em nossa cultura atual é utilizado também para recolher lixo ou cobrir os corpos mortos em acidente). Imagem potente de significados e muito sugestiva quando associada ao tema da peça sobre a índia brasileira e tropical.

Masseno acena para um imaginário de “brasilidade” quando trabalha com referências particulares e de identificação própria da nossa cultura. Mas, a cena, vivida intensamente, escatologicamente, “desbundadamente” pela sua Índia, nos oferece um manancial de signos (pluri)regionais e (pluri)temporais conflitantes convivendo simultaneamente a mesma experiência. Algumas referências são a nossa comida, o feijão com arroz, comido com a mão em uma quentinha; o café passado em um coador feito com a própria calcinha suada e degustado finamente em uma xícara; o milho verde (enlatado) sendo “ruminado” durante uma dança estonteante e após cuspid no chão e ao longe, quase atingindo a plateia; o “nosso

champagne nacional” (a Sidra Cereser) sendo colocado goela-abaxo para embebedar-se com o líquido da garrafa inteira. Outras referências são a umbanda, com a percussão misturada à música pop americana junto a movimentos característicos das incorporações das entidades espirituais; o carnaval com a figura grotesca do Clóvis – Bate-bola, ao mesmo tempo em conflito com os sapatos de salto vermelhos e gestual extremamente femininos; e, ainda, as músicas populares brasileiras que remetem ao tropicalismo ou hinos de brasilidade, mas que durante a performance são atravessadas com outras músicas de “culturas estrangeiras”.

Em *O confete da Índia* (2012), foram analisadas as características escatológicas, teratológicas e o rebaixamento do grotesco. Tratamos de refletir também sobre a questão da identidade nacional. Neste trabalho, Masseno explora diversos dispositivos cênicos escatológicos, parodia e rebaixa o corpo levando-o às suas funções mais orgânicas e primais, desconstruindo imagens sublimadas de comportamentos considerados puros, limpos e saudáveis. Nesse sentido, a discussão sobre identidade e identidade nacional é gerada e problematizada pelo rebaixamento e pela carnavalização do corpo em cena, ganhando também destaque como uma discussão conceitual do trabalho.

A discussão sobre gênero em *O confete da Índia* (2012), como o próprio coreógrafo salienta na nossa entrevista (MASSENO, 2015), “já não era o foco de discussão como nos outros trabalhos”. Ele estava mais preocupado sobre a ideia do “êxtase corporal” e sobre o “desbunde”, ligados ao comportamento contracultural dos anos de 1960 e de 1970. O resultado cênico da peça foi associado à uma discussão sobre gênero talvez, e em parte, por uma influência do histórico dos trabalhos em que esse era o foco e o comprometimento temático das investigações do artista. Todavia, se refletirmos sobre alguns dispositivos e elementos cênicos utilizados, em que o corpo do performer se associa à construção de uma imagem da Índia, ou de um corpo feminino em cena, esses lugares de ambiguidade de gênero são “naturalmente” evocados. Masseno (2015) explica que, embora o projeto *O confete da Índia* (2012) não tenha sido pensado para discutir sobre gênero, “foi um projeto que todo mundo colocou logo gênero junto. Isso é que é muito curioso”. Em todo caso, ele ressalta que não há como escapar desse tema: “Eu não tenho que ficar pensando nisso como questão de base, porque é uma questão minha, de vida. Então, o que eu for fazer vai resvalar nisso” (MASSENO, 2015).

É importante ressaltar que neste espetáculo Masseno não trabalha com o texto escrito ou proferido pelo performer em cena. Com a exceção de uma única frase: “*get out*”, pronunciada pelo performer na Cena 4 (“Sai desse corpo”), a enunciação textual fica por conta do conteúdo das letras das músicas, que pontuam as ações, reforçam ou contrastam os

gestos e significados trabalhados pelo coreógrafo. O que ganha força durante toda a performance são os ruídos produzidos, os sons guturais, os gemidos, os gritos e as respirações de um corpo em “êxtase”, visceral e projetado sensorialmente.

As imagens analisadas de *O confete da Índia* (2012) foram registradas no Espaço II do Centro Cultural Solar de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, em 2012. A proposta do espaço cênico nas imagens é em arena, em corredor, uma área reduzida, onde o público permanece de pé e sempre próximo da ação do performer. Como comentado na análise dos dispositivos de criação, o espetáculo *O confete da Índia* (2012) foi concebido para espaços “alternativos”, reduzidos e fechados, como salas e galpões abandonados, em que a proximidade com o espectador se coloca como um fator importante para a proposta de encenação. No entanto, durante a circulação do espetáculo quando o espaço oferecido era um teatro convencional ou um espaço aberto, algumas adaptações eram necessárias para garantir as características de “confinamento” do público.

Nas imagens do vídeo dessa análise, a área do Espaço II do Solar de Botafogo é fechada, se assemelhando a um espaço abandonado de uma casa ou oficina, com paredes, teto e chão com aparência destruída e suja. A ambientação da peça é feita com uma iluminação em tons quentes, com magenta e amarelo. Nas paredes há grandes lâmpadas fluorescentes amarelas, como luz néon. Há fumaça cênica. No chão e num dos cantos do palco há um globo giratório de luzes coloridas, como de festas e danceterias, que fica acionado durante toda a encenação. Os elementos cênicos que serão utilizados durante a performance estão colocados ao fundo da cena. As músicas são operadas pelo próprio performer através de um *laptop*, na entrada, em oposição ao fundo do palco, onde se encontram os elementos cênicos. A estética de composição do espaço, sujo e sem cuidado, associada à luz que remete às cenas de baile e danceterias dos anos 1980 e, ainda, junto à figura estranha do performer que já se encontra em cena dançando a música “Xanadu”, gera como primeira impressão uma cena de aspecto “decadente”.

No decorrer do espetáculo uma “decadência” do corpo também ganha destaque, com a exploração da sensualidade, da fisiologia escatológica e, ao mesmo tempo, do tormento e da degeneração do comportamento da Índia em cena, que caracterizam um estado drástico, ambíguo e perturbador das referências de sua/ (“nossa”) realidade histórica e que, conseqüentemente, reverte no espectador um sentimento empático mais amplo de uma “estranha” brasilidade. É próprio da cena pós-dramática a utilização dessas estratégias de exposição de um corpo decadente em cena, como escreve Lehmann (2007, p. 358), que “visa a demonstração pública do corpo e de sua decadência num ato que não permite distinguir com

segurança arte e realidade”. *O confete da Índia* (2012) nos traz essa sensação quando Masseno acentua os dispositivos sensoriais e procura vivenciar uma experiência limite do seu próprio corpo em cena.

Identificamos também em nossa análise, que o coreógrafo traz para esta obra várias referências de expressões, de crenças e de manifestações de um imaginário popular do Brasil, sejam ligados ao carnaval, ou de cunho religioso, em crenças/expressões populares, que se encontram “embutidas” no desenvolvimento das cenas.

Para a análise de *O confete da Índia* (2012), dividimos o espetáculo em onze cenas. Repetindo o procedimento metodológico das análises anteriores, nomeamos cada cena para a compreensão rápida do tema de cada uma, como uma legenda. São elas: Cena 1 (Xanadu), Cena 2 (Clóvis Bate-bola), Cena 3 (Apoteose - Corpo revelado), Cena 4 (“Sai desse corpo”), Cena 5 (Champanhe nacional), Cena 6 (Cultura enlatada), Cena 7 (Índia beleza natural), Cena 8 (Beleza mimética), Cena 9 (Simpatia de amarração), Cena 10 (“Religar” pelo “baixo” e escatológico) e Cena 11 (Odara).

Abrem-se as portas da sala, o espetáculo tem início com a Cena 1 (Xanadu). Enquanto o público entra, uma “figura” coberta com um saco plástico preto está dançando, somente com as pernas de fora, calçada com sapatos de salto alto vermelhos. A música é “Xanadu”, de Olívia Newton John. O público se coloca nas laterais das paredes. O performer “ensacado”, começa a se “esfregar” nos espectadores emitindo vários “gritinhos” de satisfação. Com a música, o gestual e a aproximação corporal com o público, cria-se um ambiente descontraído.

A Cena 2 (Clóvis Bate-bola) começa com a música “Milho verde”, da cantora Gal Costa, de 1973. No início a música é somente um arranjo de percussão. O performer ainda “ensacado”, dança produzindo sonoridades com o salto dos sapatos, assim como, barulhos com o saco que envolve seu corpo. Sons guturais, gemidos e respirações acompanham o movimento. Quando a música varia, em sua parte cantada, a parte superior do saco é furada, surgindo uma cabeça acima da figura que dança continuamente. É uma máscara do Clóvis bate-bola, personagem típico do carnaval e das festas de Folia de Reis. A figura do Clóvis, com sua máscara aterrorizante, remete às festas populares, ao mesmo tempo, empresta uma estranheza à cena. Aos poucos, durante a performance, os braços começam a apontar pelas laterais do saco plástico. A movimentação do corpo fica mais convulsiva. De repente, a ação é interrompida e a música é retirada. O performer vai para o chão para dar sequência à próxima cena.

A característica do grotesco analisada nessas duas primeiras cenas é a teratologia. A figura que se apresenta é uma figura ambígua. No início, na Cena 1 (Xanadu), um corpo

“amorfo” é dado pela forma fluida e disforme do saco plástico. Somente com as pernas à mostra, de sapatos vermelhos de salto e emitindo “gritinhos”, remetem à leitura de um corpo feminino velado. O que causa um estranhamento e comicidade, produzindo curiosidade e interesse. Porém, esse corpo, além de “amorfo”, “é” um corpo “sem cabeça e sem membros superiores”. “O acéfalo é um monstro arcaico” (MORAES, 2002, p. 183). Nos antigos tratados sobre a teratologia, a figura do acéfalo reitera uma ligação primitiva de parentesco “entre o monstro e o mutilado”. A imagem do corpo sem cabeça carrega a ideia de um ser desprovido de capacidades indispensáveis ao ser humano e, por isso, é um desvio da natureza.

Na segunda cena, Cena 2 (Clóvis Bate-bola), quando surge a cabeça, o efeito de estranhamento se acentua. A máscara do Clóvis Bate-bola traz para essa figura uma “identidade”, pois nos envia para algumas representações como o carnaval e as atitudes perigosas e malvadas desse personagem palhaço assustando as pessoas com sua “bexiga de boi” batendo no chão e fazendo barulho. Ao mesmo tempo, é um corpo ambivalente, com sua metade de baixo feminina (Figura 31). Moraes (2002, p. 170) explica que a máscara possui uma aderência ao rosto, “obrigando-o” a “tornar-se qualquer coisa”. Máscara e rosto aderidos, transformam-se na mesma coisa e, assim, uma “verdade” é enunciada por essas máscaras. Por outro lado, “coisifica”, reduz à coisa, à “coisa informe”. Kayser (2003, p. 158) também reforça esse dado quando escreve que “a máscara não oculta um semblante vivo e que respire debaixo dela, porém se converte ela mesma no semblante do homem. Se for arrancada, apareceria por debaixo o esgar do crânio nu”. E, acrescenta-se o “elemento mecânico”, que se faz estranho ganhando vida em “rostos coagulados”.

Figura 31 – “Clóvis”



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.
Fonte: O autor, 2017.

Para o caso do hibridismo corporal ambivalente, “entre o Clóvis e o feminino”, voltamos também às características do grotesco de mobilidade e ambivalência, presentes desde seu surgimento com a ornamentica. Moraes (2002, p. 75) esclarece que, com as metamorfoses da figura humana, também a identidade sofre uma metamorfose, um princípio de mutação se inscreve na “equivalência de contrários”, que anula “qualquer pretensão de verdade” e de estabilidade das formas.

A Cena 3 (Apoteose), é dividida em dois momentos. No primeiro momento, a ação do performer ocorre no chão. Ele ainda está vestido com o saco plástico, compondo essa estranha figura, esfregando todo o chão com as mãos, em ritmo agitado e contínuo, por entre os pés dos espectadores. Remete a um gesto funcional e apressado, de trabalho de limpeza. Perde um dos sapatos. Produz gemidos de esforço físico. Da ação de esfregar com as mãos, passa a esfregar o chão com as outras partes do corpo, como as coxas, as costas, as nádegas e a barriga.

Num segundo momento, o performer muda para base de pé, coloca uma música apoteótica, “A floresta do Amazonas”, de Villa Lobos, e começa a dançar em movimentos contínuos, circulares, eufóricos e dramáticos, deslocando-se com um só sapato de salto. Vários gemidos acompanham e aumentam de intensidade, assim como, a euforia junto à música.

Na Cena 4 (“Sai desse corpo”), o performer retira o saco preto e o sapato e coloca um vestido bege com brilho dourado, que se assemelha a uma camisola. Ele continua com a máscara do Clóvis no início dessa cena, durante uma parte instrumental da música (Figura 32). A música é *dancing*. Retira a máscara e começa a dublar. Sua expressão facial é acentuada com caretas e “deformações” do rosto. Seu gestual causa a impressão de uma mistura entre a intenção de produzir movimentos sensuais, porém, com a associação com as expressões faciais torna-se uma “dança grotesca”. Numa parte instrumental e de percussão da música, o performer começa a produzir gestos característicos de rituais de umbanda, ao som do batoque. Emite gritos, gemidos e respirações fortes junto ao movimento contínuo como em uma dança frenética. Ao final ele vai ao solo e começa a gritar em desespero e rolar pelo chão. Enquanto rola, o vestido sempre sobe e a calcinha vermelha fica à mostra, com os genitais masculinos um pouco “amassados” e estranhamente expostos, não muito adaptados ao corte da vestimenta feminina. Em um movimento súbito ele se senta, bate no peito e grita: “Get out!”. Faz esse gesto três vezes com uma mudança na qualidade do movimento e com um tom de voz mais forte e viril.

Figura 32 – “Sai desse corpo”



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.
 Fonte: O autor, 2017.

A qualidade do movimento associada ao significado das palavras remete à uma ação de “expulsar” algo do corpo, “um espírito ou energia ruim”. Podemos associar à “uma entidade” que “possui” esse corpo nessa movimentação em frenesi. O relevante é que Masseno propõe “enunciar” a expulsão do corpo em inglês, evocando mais uma vez, que mesmo nas ações, manifestações e ditos mais populares, como a expressão “sai desse corpo que ele não te pertence”, podem estar atravessados por outras culturas, num hibridismo.

Na Cena 5 (Champanhe nacional), o performer está no chão. Ele olha para a plateia produzindo “estalinhos” com a boca, faz caretas e gestos de torção do corpo (Figura 33).

Figura 33 – Caretas



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.
 Fonte: O autor, 2017.

Levanta-se, retira o vestido e vai em direção aos sapatos, coloca-os nos pés. Caminha em uma marcha e trejeitos exagerados e caricatos. Pega uma garrafa de sidra (a “nossa” Sidra Cereser), encosta na parede entre os espectadores e começa a abrir a garrafa, continuando sempre com os “estalinhos” na boca. Entretanto, a sonoridade passa a ser produzida em diferentes qualidades, como se fosse uma língua em que comunica/conta algo à plateia. Coloca a garrafa entre as pernas e retira o tampo, produzindo barulho (estouro do champanhe), faz expressões de satisfação e sensualidade. Leva a boca para beber, para e muda rapidamente o gesto, derrama um pouco no chão “um gole pro santo”¹³⁰. Faz esse gesto com a garrafa posicionada em frente ao sexo, num gesto rápido e que adquire também uma conotação fálica. Em seguida, bebe no gargalo. Bebe em longos goles, entremeados com gestual e gemidos de “alguém bêbado”. Produz grunhidos e sons guturais, como se empanturrando de bebida. O gestual em algum momento pode ser associado à imagem dos Exus, na Umbanda, “entidades” espirituais pouco desenvolvidas espiritualmente, ligadas ao “povo forte”, “povo da rua”, com energias espirituais próximas da materialidade e das necessidades do corpo físico.

O performer coloca a música “Comece a rebolar”, da Gaiola das Popozudas¹³¹. Começa a dançar rebolando e seguindo as indicações da letra da música. Nessa movimentação vai ao chão agachando, sempre colocando o foco no movimento sensual e no rebolado dos quadris.

Nesta cena, o coreógrafo trabalha com a característica do rebaixamento, que pode ser observado com as ações da Índia, sendo colocada como uma “beberrona” e “espalhafatosa”, que dança freneticamente um funk rebolado até o chão, de cócoras e de quatro. Um modo de dançar que está associado também à algumas expressões mais populares, como a “dança da boquinha da garrafa”¹³². A descida rebolando até o chão, se assemelhando ao movimento sobre a boca da garrafa, em gestos frenéticos do corpo, pode adquirir também uma conotação sexual.

Um outro ponto de vista sobre o rebaixamento pode ser direcionado ao próprio elemento cênico, a bebida sidra, e possíveis associações com outras referências culturais. A noção de rebaixamento pode ser encontrada entre a ligação em cena do *champagne*, uma

¹³⁰ O “gole pro santo”, é um costume popular de oferecer a primeira dose da cachaça ao santo para proteção.

¹³¹ O grupo Gaiola das Popozudas é composto por mulheres que se expressam nas manifestações do funk carioca, com irreverência nas letras das músicas e nas atitudes, e que pregam a liberdade da mulher com um discurso feminista.

¹³² A dança “Na boquinha da garrafa” fez um grande sucesso com o grupo Companhia do pagode na década de 1990.

bebida francesa, “importada”, que é “deglutida culturalmente” e transformada na “nossa champanhe nacional”, a Sidra Cereser. A ação é potencializada pelo imaginário escatológico e sexual da dança do rebolado.

O corpo, nessa Cena 5 (Champanhe nacional), é carnavalizado no sentido bakhtiniano do realismo grotesco. Os elementos “sagrados” e “elevados” sofrem uma reinterpretação no plano material, festivo e corporal. Para Bakhtin (2008, p. 325), todo esse princípio de rebaixamento se baseia num aspecto essencialmente topográfico, “a orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco”. Como é o caso dessa “festa do confete” da Índia de Masseno.

Na Cena 6 (Cultura enlatada), o performer vai para o canto da cena, senta-se no chão, pega uma lata de milho verde, abre e começa a comer com as mãos. A posição do corpo é “largada”, está sentado e recostado na parede, com as pernas abertas. O corpo se move pesadamente. Tira os sapatos sem a ajuda das mãos, enquanto as mantém cheias de milho levando à boca. Fica numa mastigação contínua, com a boca cheia, como se “ruminando”.

A imagem remete à uma rusticidade, de uma pessoa que se alimenta vorazmente e “sem modos”. Aqui Masseno estabelece uma relação com a Cena 2 (Clóvis Bate-bola) com o mesmo elemento “milho verde”, que faz parte da cultura indígena desde antes da colonização do Brasil, e carrega um “certo valor simbólico de brasilidade”, começando pela própria combinação das cores “verde e amarelo” nas espigas dessa planta gramínea. Na cena anterior, o “milho verde” surgia na música, agora ele retorna à cena concretamente, processado/enlatado e servindo de alimento para um corpo decaído, num rebaixamento desse “elemento simbólico de brasilidade” e o vínculo dessa indígena com a natureza. Toda a construção dessa imagem e ação evidencia um corpo grotesco e escatológico. Vários são os elementos que reforçam esta estética: o “corpo largado”, pesado, próximo ao chão, gestos brutos, corpo extremamente suado e seminu, o contraste entre o corpo masculino vestido de calcinha e sapatos femininos, a maneira de comer, com as mãos e com a boca cheia.

Todavia, é com a boca que toda a ação grotesca dessa cena é construída. Bakhtin (2008, p. 296) escreve que a boca por um lado, associa-se organicamente à deglutição e à absorção dos alimentos pelo corpo e, por outro, ao ventre, às entranhas e às excrecências. Uma boca escancarada ou que absorve algo remete à imagem de um corpo aberto e com profundidade. A boca tem várias representações na construção de um corpo grotesco, desde a relação do interior com o seu exterior, o que entra e sai do corpo, ou das partes “altas” e “baixas” do corpo.

Na Cena 7 (Índia beleza natural), o performer coloca para tocar a música “Índia”, da cantora Gal Costa, de 1973. Se coloca de pé, ao fundo da cena, está somente de calcinha vermelha. Coloca a peruca de cabelos negros e longos voltada para frente cobrindo todo o rosto. Dança suavemente em movimentos circulares e sinuosos, com giros do corpo pelo espaço. Os cabelos estão em primeiro plano, tanto pela ênfase da letra da música quanto pelo movimento do performer (Figura 34). Ele dança continuamente nesse fluxo circular. Em dado momento começa a produzir suspiros e respirações fortes. Ao final da cena fica no mesmo ponto do palco executando movimentos repetidos como em uma cavalgada, com movimentos sequenciados dos cabelos para frente e para trás, em movimento de fluxo crescente junto à finalização musical. Quando a música termina, ele cospe todo o milho colocado na boca na cena anterior e mantido “ruminando” durante toda a performance dessa cena.

Figura 34 – Negros como a noite



Fonte: Nilmar Lage, 2012.

Uma característica dessa cena é a exaustão física. Masseno explora a movimentação ininterrupta por um longo período de tempo (cerca de sete minutos) que, embora a movimentação seja suave, aumenta o esforço até o final da cena. Quanto ao dispositivo rítmico, o performer quebra a “musicalidade” propondo em vários pontos gestos repetitivos e ritmados, trazendo um caráter “brejeiro” à figura que dança, provocando riso.

A cena vai ganhando um certo caráter lírico, com o performer dançando descalço, levemente e em saltitos, com uma música enaltecadora da “beleza natural” da índia brasileira. A música traz todos os adjetivos que valorizam a sua beleza, como os cabelos negros e longos, seu cheiro da flor, seus lábios de rosa, o sangue tupi, a meiguice do olhar e sua pele

morena. Uma questão para refletir aqui, é sobre essa identidade “construída” de uma “índia brasileira”, com todos esses atributos associados a uma beleza “natural”.

A atmosfera é quebrada ao final, quando a cena termina com uma grande “cusparada” do milho que se encontra na sua boca. A “rejeição do milho” por esse corpo/sujeito pode conter sentidos ambivalentes. Basta pensarmos sobre a procedência desse milho, se “natural” ou “enlatado”. E se associarmos à cena seguinte podemos fazer outras leituras, como rechaçar o que é próprio da sua natureza para copiar outros valores.

A Cena 8 (Beleza mimética) inicia com uma música instrumental. O performer vai ao chão, fica de quatro apoios e produz movimentos vibratórios da coluna, joga os cabelos de um lado para outro e senta-se. Começa uma ação de arrumar os cabelos e valorizar a sensualidade e beleza associadas à ele, fazendo gestos mais “efeminados” com o corpo. Entretanto, sempre produzindo caretas e expressões exageradas e caricatas da face. Levanta-se, coloca um vestido longo vermelho e sensual, com as costas decotadas, calça os sapatos vermelhos de salto alto, arruma os cabelos, rebola e “prepara-se”. Parte desfilando, finalizando apoteoticamente com um gesto corporal o término da música.

Nessa cena o coreógrafo faz novamente uma paródia com a estética de beleza valorizada socialmente como padrão, colocando em evidência a ideia de um “mimetismo bizarro” e a inadequação de um corpo que tenta copiar, todavia “sem propriedade”, um valor de comportamento e estética externos à sua cultura. O que pode resultar em representações deslocadas, mal compreendidas e mesmo se tornarem cafonas e bregas, o que é próprio dos fenômenos grotescos.

Na Cena 9 (Simpatia de amarração), toca a música Samba de verão”, de Caetano Veloso, com arranjo instrumental, numa “versão churrascaria”. Ao fundo do palco, dentro de uma bandeja colocada no chão tem um pacote de pó de café, uma garrafa térmica com água quente, uma xícara e um caju. O performer retira a calcinha por baixo do vestido, sensualmente. Senta-se numa pose feminina e sensual diante da bandeja. Coloca a calcinha sobre a xícara, coloca pó de café e água quente. “Passa o café na hora” e bebe em uma pose “chic” (Figura 35).

Figura 35 – “Simpatia de amarração”



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.
 Fonte: O autor, 2017.

Numa segunda ação, vai apanhar a garrafa de sidra que está do lado oposto da cena, acrescenta a bebida alcoólica no café para melhorar o sabor da bebida. Repete a ação. Após, pega o caju (outra referência de brasilidade) morde e se lambuzo, morde misturando com o seu próprio cabelo na boca, alterna com goles do café de calcinha e a sidra, tudo “embalado” com a música. Vai reduzindo a movimentação. Passa para a posição de cócoras, com o corpo fechado e com pequenos movimentos vibratórios da coluna, produzindo ao mesmo tempo um som gutural como “ugaugauga”. De repente, solta um grito, levanta, arruma os cabelos, veste a calcinha com a borra do café reagindo com uma expressão de satisfação. Quebra o ritmo da cena pegando a garrafa de sidra e sai gritando.

A simpatia popular “passar café na calcinha” é para servir à alguém que se ama, tem a função de “amarrar” esse alguém, objeto de desejo. O relevante para se refletir nessa cena é que a Índia coa e bebe o café da própria calcinha, o efeito é auto-referencial, de um amor próprio que precisa ser resgatado. A ação é grotesca, causa riso e abjeção, porém tem um discurso cultural e identitário velado e extrema/estranhamente potente.

Nesta cena vemos uma “desorientação topográfica” em relação aos elementos cênicos e as partes do corpo. Uma carnavalização do corpo aqui é trabalhada com uma “lógica do avesso”. Bakhtin (2008, p. 360) escreve que nesse processo de inversão da lógica e a permutação da topografia está presente uma forma de negação, de “aniquilação do objeto”. O carnaval celebra esse aniquilamento, com a troca de lugares, com os avessos, com as violações das formas e expressões. Dar uma função contrária, ao avesso, fora do uso habitual

à alguma coisa faz parte dessa lógica carnavalesca. E um fator importante nessa permuta é a relação com a topografia do “baixo” corporal.

Primeiramente, Masseno propõe essa troca de função do objeto, um coador por uma calcinha - a peça de vestimenta íntima coloca em evidência o baixo corporal. Por outro lado, há também uma inversão em relação às partes do corpo, do baixo para o alto, numa relação com o órgão genital e a boca. Sendo criada ainda uma inversão do fora e do dentro do corpo, com o ingerir (colocar para dentro) algo que tem relação com as excreções ou “impurezas” dos genitais, o que já foi expelido e rejeitado pelo corpo. A boca e o ânus como orifícios corporais representam uma ambivalência do dentro/fora em que essas inversões de função e os avessos são característicos do corpo grotesco.

Na Cena 10 (“Religar” pelo “baixo” e escatológico), o performer pega a garrafa de sidra e sai gritando em desespero. Tira e joga os sapatos, sobe o vestido até o peito, segurando-o à frente do corpo e para repentinamente no centro da cena. Fica gemendo baixinho enquanto urina lentamente. A plateia reage com risos e desconcerto. Junto à ação, entra um som de pássaros, como em um ambiente de uma floresta. Após urinar e fazer uma grande poça no chão, retira o vestido, a calcinha e depois a peruca. Nu, deita-se de costas no chão e coloca a peruca sobre o sexo. Uma reação de apreensão da plateia ocorre no momento em que ele se deita sobre a urina. Entra a música “Olhos verdes”, de Gal Costa, de 1978. O som dos pássaros continua em primeiro plano sonoro e a música entra gradativamente em volume baixo, dando a impressão de “vir” de um outro ambiente.

A evolução da cena, cria um contraste entre a ação corporal e o conteúdo da música. A letra é enaltecida da mulata, da baiana, com a sua graça, seu requebrar, seus olhos verdes, seu beijo ardente e perfumado que “conserva o cravo do pecado”. Enquanto isso o corpo começa a se arrastar pelo chão delineando a área da cena, esfregando as costas sobre os resíduos e passando por cima dos objetos largados em cena, misturando os elementos como a urina, o milho, a borra do café, a sidra, o saco plástico e as peças de roupa. As costas do performer ficam molhadas e “sujas” com os líquidos e com o pó do café. Esse corpo coberto de “sujeira”, passa rente aos pés dos espectadores “pressionando-os” contra a parede e provocando uma reação de esquivar (Figura 36).

Figura 36 – “Religar”



Fonte: Lina Sumizono, 2016.

Os resíduos deixados pela cena se tornam “elementos inapropriados”. Para Douglas (2014, p. 51), a noção de sujeira está relacionada à “um subproduto de uma ordenação e classificação sistemática das coisas”, é algo que está fora do lugar, e por isso é rejeitado. As ações como urinar no chão ou na roupa, deitar sobre a urina ou passar borra do café no corpo, também estão fora de um esquema “normal” de classificação e localização dos elementos. Algo que deve ser descartado no lixo, como excreção ou sujeira, retoma uma relação com o corpo, tornando-o “impuro”. Com isso, constrói-se uma imagem de poluição e reações de abjeção. Quem polui está em erro, em uma condição indevida, “cruzou uma linha que não deveria ser cruzada, e este desvio desencadeia perigo para alguém” (DOUGLAS, 2014, p. 139). Por isso a plateia se esquiva do corpo “sujo” e “impuro” do performer. Diferentemente das reações de riso e descontração da primeira cena, Cena 1 (Xanadu), em que o performer (ainda “limpo”) se esfrega nos espectadores, embora causando um certo estranhamento, pois existe um saco plástico preto (de lixo) separando e estabelecendo uma fronteira e distanciamento do corpo seminu e desconhecido que está dentro desse “recipiente de descarte de dejetos”.

A cena também remete a uma expressão popular: “Fazer xixi nas calças/calcinha”, uma ação que pode estar ligada a vários fatores causadores, mas que tem como “fundo” a impropriedade social desse gesto. Urinar na roupa como uma ação involuntária junto ao contexto construído pelo coreógrafo, com os gritos de desespero, gemidos com o corpo fechado enquanto urina, em uma figura, supostamente do sexo feminino de vestido e de calcinha, pode nos levar a relacionar com processos opressores sobre esse indivíduo. Desse

modo, podemos pensar se a opressão não estaria ligada às questões de gênero, com a ideia da “fragilidade da mulher”, e ainda potencializada por uma imagem de um “corpo colonizado” da Índia. Por outro lado, se urinar na roupa traduzir-se em uma ação voluntária, a rusticidade também construída com essa figura da Índia pode levar à associação com comportamentos “não civilizados”. Embora a cena contenha uma certa “violência”, ao final nos encaminha para reações ambíguas entre o cômico, o abjeto e o constrangedor.

Uma outra possibilidade, seria também pensar no “êxtase” como o extremo da excitação, do riso, da emoção, situações que podem reverberar num “descontrole” das funções fisiológicas básicas. O corpo pode assim expressar-se escatologicamente, literalmente como um “sair fora si” (em *ek-stasis*), em transbordamento, em um “desbunde” sensorial.

Todo esse contexto também pode ser considerado como um processo de “relição”, do sujeito com a sua materialidade corporal e de existência. O êxtase seria uma condição de “religar” o “alto” com o “baixo” corporal, o imaterial com o material. É nas partes baixas e nas escatologias que o corpo vai se reconectar com a sua natureza material, animal, orgânica e sensível. Bakhtin (2008, p. 293) esclarece que a urina, assim como a matéria fecal, “é a *alegre matéria* que rebaixa e alivia, transforma o *medo em riso*” (grifos do autor). Para ele, as fezes atuam como um elo intermediário entre o corpo e terra e, a urina, entre o corpo e o mar. “A matéria fecal e a urina personificam a matéria, o mundo, os elementos cósmicos, fazem deles algo de íntimo, próximo, corporal, compreensível. [...] Urina e matéria fecal transformam o medo cósmico em alegre espantinho de carnaval” (BAKHTIN, 2008, p. 293). O medo cósmico, para o autor, é tudo aquilo que é “incomensuravelmente grande e forte”, como as forças da natureza. Esse temor de uma força invencível, sem ser necessariamente uma característica mística, pode ser utilizado com fins religiosos, de opressão e de dominação da consciência do homem. A cultura popular pode se esquivar desse temor por meio do riso. “Daí a necessidade do ‘baixo’ material e corporal alegre que simultaneamente materializa e eleva, liberta as coisas da seriedade mentirosa, das sublimações e ilusões inspiradas pelo medo” (BAKHTIN, 2008, p. 330).

Na Cena 11 (Odara), o performer levanta-se do chão, veste a calcinha e coloca a música “Odara”, de Caetano Veloso¹³³. Ele dança extasiado, com o corpo suado, molhado. Enquanto dança em êxtase, pega uma “quentinha” de arroz e feijão, enche a mão e coloca na boca, passa pelo corpo e pelos cabelos. Vira o final da “quentinha” sobre a cabeça e espalha

¹³³ A música “Odara” foi escrita por Caetano Veloso, em 1978. A palavra está relacionada a ideia de paz, tranquilidade, beleza. A letra evoca o bem estar corporal através da dança e do canto: “Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara, minha cara, minha cuca ficar odara. Deixa eu cantar que é pro meu mundo ficar odara, para ficar tudo joia rara. Qualquer coisa que se sonhara, canto e danço que dará”.

pelo corpo, como se ensaboando (Figura 37). A partir daí, vai ao chão e se movimenta sinuosamente, com “gritinhos” de satisfação e êxtase. Se esfrega no chão. Esfrega a peruca no corpo com todos os resíduos da sidra, do milho, da urina, do arroz e feijão. O movimento é contínuo, em êxtase e frenesi. Em um dado momento ele deixa a cena. A música continua. O que resta no cenário é uma grande miscelânea dos elementos cênicos, dos resíduos, dos rastros do corpo deixados pela Índia de Masseno (Figura 38).

Figura 37 – Arroz com feijão



Fonte: Lina Sumizono, 2016.

O dispositivo cênico ao final da cena, de rolar sobre todos os resíduos e dejetos, é o clímax escatológico da performance. O coreógrafo associa esse momento à uma verdadeira “geleia geral”. Masseno (2015) relata na nossa entrevista: “Sim, vou me jogar em cima do arroz, feijão, vou me embolar nisso e vou fazer uma geleia. É uma ‘geleia geral’ isso aqui. Esse corpo emaranhado nesse negócio”. A expressão “geleia geral” foi criada nos anos de 1960. Após tornou-se famosa como título da música “Geleia geral”, uma canção-manifesto do movimento do tropicalismo, escrita por Gilberto Gil e Torquato Neto. A letra da música tem cunho político e retrata um Brasil dividido entre o moderno e o tradicional, uma justaposição de universos diferentes convivendo juntos. Essa é a consistência fluida, “entre o sólido e o líquido”, dessa geleia social dos anos de 1970 e 1980, que Masseno quer recuperar com o “desbunde” para refletir sobre a contemporaneidade.

Figura 38 – Geleia geral



Nota: Imagem captada do registro de vídeo fornecido pelo coreógrafo.

Fonte: O autor, 2017.

O que podemos pensar sobre a “linha dramática” da peça coreográfica *O confete da Índia* (2012), é que essa “entidade” índia, proposta por Masseno, representativa de um legado nacional brasileiro, passa por um processo de carnavalização e rebaixamento pelo “desbunde”. A experiência corporal do êxtase e do “transbordamento para fora de si”, talvez seja um processo que encaminhe para um reencontro com as próprias origens, ou para uma busca identitária, “deglutindo” o estranho e o outro e cuspidando, expelindo fora, o que não serve e o que não é constituinte desse eu/corpo. Esse processo de “religar-se a si mesmo” através do físico, do material e do escatológico é, ao mesmo tempo, degradação e regeneração, é morte e vida. Bakhtin (2008, p. 19) explica que o degradar é entrar em comunhão com a vida, “a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação” (grifo do autor).

O confete da Índia (2012) é um excelente enredo para lembrar do *Manifesto antropofágico*, de Oswald de Andrade (1928, p. 3), que em seu gesto de defesa à nossa vertente antropofágica escreve que “nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval”. O que isto quer dizer? Talvez que rebaixamos os padrões e valores excessivos, parodiamos moralismos e transgredimos éticas e comportamentos. Somos adeptos da “malandragem”, da qual defende Roberto DaMatta (2013)¹³⁴, assimilamos outras representações e deglutimos

¹³⁴ Entrevista Roberto DaMatta, *Roberto DaMatta explica o Brasil - Carnavais, Malandros e Heróis*. Programa Personalidade, TV Câmara, 01/ 04/ 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eqsgtA0KhSQ>>. Acesso em 10/11/2014.

outras culturas. E são elas que nos compõem, é essa mistura que dá origem à nossa singularidade. Somos antropófagos.

Oswald de Andrade nos anos de 1920 já “cantou essa pedra”, que nos serve hoje para refletir sobre os processos identitários e de formação da cultura nacional, questionando os tempos modernos e afirmando que somos o resultado da multiplicidade cultural, absorvida, processada e devolvida à cultura de um modo singular. A metáfora aqui é a antropofagia.

Nesse mesmo sentido podemos também pensar sobre o trabalho do coreógrafo e o performer André Masseno. A sua formação artística passa por um percurso híbrido entre a dança, o teatro e a performance, que reflete no resultado em cena e num corpo que se expressa singularmente e de acordo com “necessidades” próprias, em estratégias de reaproveitamento e reformulação dos registros absorvidos em sua vivência e história artística.

Na dança de Masseno o objetivo é colocar em questão os valores e comportamentos contemporâneos. Reforçando as motivações da criação de *O confete da Índia* (2012), peça que retoma a ideia de um comportamento “contracultural” de uma época específica do movimento do Tropicalismo no Brasil, volto a perguntar sobre a coerência em pensar sobre as sensorialidades no mundo contemporâneo. Cabe hoje o “desbunde”, uma experiência de êxtase e transbordamento sensorial diante das coisas?

Num primeiro momento parece coerente André Masseno levar o “desbunde” para a cena com a intenção de ativar ou comungar sensorialidades com a plateia. Todavia, devemos considerar que o “desbunde” tinha um caráter mais individualista. “Desbundar” era abster-se de interferir no sistema social, pretendia-se fruir do mundo em toda sua potência como sujeito, exaltando o homem e seu existencialismo em sua liberdade de discurso corporal, nas drogas e no prazer, transgredindo e rompendo tabus. Tinha a ver com um comportamento contracultural e transgressor. Resta perguntar que “tipo” de comportamento, de êxtase e transbordamento sensorial é característico do século XXI, e se ele pode se caracterizar como transgressor de algo.

Quando André Masseno leva para a cena a “figura” da índia em estado de êxtase e comportamentos considerados “pouco civilizados”, coloca em questão sensações de estranhamento, de riso e de repulsa. Dançar até a exaustão com movimentos ritualísticos e possessivos, beber até se empanturrar, comer com as mãos, cuspir dejetos, urinar em cena, arrotar e gemer, são ações que podem estar vinculadas a variados significados e representações de um universo de sensorialidades primais, ligados ao mundo carnal, de necessidades ou gestos fisiológicos básicos, e que podem ser entendidos como grotescos. As ações “transbordantes” dessa Índia, “desbundada” e escatológica, proposta por Masseno,

rebaixam seu comportamento em relação ao que se espera de um indivíduo numa sociedade civilizada. O estranhamento, o riso e a repulsa são características predominantes do grotesco e promovem o rebaixamento dos valores sublimados nivelando-os ao material e ao carnal. O fenômeno grotesco aqui surge por catástrofe. Como escrevem Sodré e Paiva (2002, p. 25), “é uma quebra insólita, uma ruptura de padrões e valores representacionais estáveis”. Em *O confete da Índia* (2012), o objetivo de Masseno (2015) em “ir na contramão” e trazer para a cena algumas estéticas que, segundo ele, “não estão na ordem do dia”, parece ter surtido efeito. As obscenidades e as escatologias propostas em cena rompem com um padrão de comportamento e civilidade esperado. Além do riso desconcertante, podem produzir repulsa e estranhamento.

Lévi-Strauss (1976, p. 333) esclarece que a reação de estranhamento ou repulsa é uma atitude antiga que está baseada em “fundamentos psicológicos sólidos”, e tende a reaparecer sempre que somos colocados em uma situação inesperada. Esta atitude abrupta diante do outro, do diferente

[...] consiste em repudiar pura e simplesmente as formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas mais afastadas daquelas com que nos identificamos. “Costumes de selvagem”, “isso não é nosso”, “não deveríamos permitir isso”, etc., um sem número de reações grosseiras que traduzem este mesmo calafrio, esta mesma repulsa, em presença de maneiras de viver, de crer ou de pensar que nos são estranhas. (Lévi-Strauss, 1976, p. 333)

Mas não é sobre o “nosso índio” que a “Índia brasileira” de André Masseno está discutindo e “vivendo” a cena? A plateia estranha e repudia seu próprio conterrâneo? Ou, de fato, se identifica com o comportamento escatológico experimentado naquela performance?

Lévi-Strauss (1976, p. 334) ainda aponta um dado interessante para refletir sobre esses processos discriminativos, o “paradoxo do relativismo cultural”, ressaltando que o que existe é a identificação com aqueles alvos, as culturas e os costumes, as quais pretende-se negar. “Recusando a humanidade àqueles que surgem como os mais ‘selvagens’ ou ‘bárbaros’ dos seus representantes, mais não fazemos que copiar-lhes as suas atitudes típicas. O bárbaro é em primeiro lugar o homem que crê na barbárie” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 334). Voltamos assim a refletir sobre a incontingência do comportamento e do olhar do outro para a existência de si mesmo.

Desde a expansão colonialista, para o ocidental europeu a figura do índio remetia ao bárbaro e ao selvagem. E, em certa medida, ainda hoje, este imaginário perdura. O latino-

americano está impregnado de um pensamento eurocêntrico e, por consequência, etnocêntrico.

Em regra geral, a relação etnocêntrica é desigual, uma vez que aquele que elege os critérios de julgamento do outro nega a existência desses mesmos elementos ao outro: aquele que estabelece os critérios utilizados para classificar o outro, na realidade, nega a possibilidade de compartilhar com o outro os critérios que atestam a sua identidade. Ao fim, o outro representa a falta ou a ausência de alguma coisa. Essa operação identitária, ao mesmo tempo inclusiva e exclusiva, permite a construção de si de uma maneira altamente positiva e do outro de uma forma negativa. O outro é, assim, identificado pela negação. (SIQUEIRA; SIQUEIRA, 2013, p. 161).

A repulsa pelo outro, pelo diferente, pelo estrangeiro, é um resultado possível diante do estranhamento de um valor distinto da norma sob a qual se vive e se considera positiva. Tomar o outro como “bárbaro”, “selvagem” ou “grotesco” é próprio de um julgamento hierarquizante e etnocentrista. Para o etnocêntrico, ainda que o outro “seja o portador de uma ‘cultura’, ela será vista sempre como inferior ou incompleta, como não sendo boa, como não tendo a mesma qualidade, [...]. O que eu sou o outro não possui ou, se possui, não é bom, correto, seguro, limpo, normal” (SIQUEIRA; SIQUEIRA, 2013, p. 161).

O brasileiro possui até hoje resquícios de uma auto-referência de identidade nacional negativa. Na verdade, ele é um etnocêntrico pessimista e às avessas. DaMatta (2007, p. 26) escreve que, por conta do nosso histórico escravocrata no início do século XX, “o Brasil negava-se como sociedade e duvidava profundamente de sua integridade nacional. [...] éramos uma sociedade híbrida, um sistema inapelavelmente misturado e mestiço”. E, “naquela época, o heterogêneo, o múltiplo, o polissêmico e o ambíguo representavam exclusivamente ‘doença’ e ‘atraso’” (DAMATTA, 2007, p. 27).

DaMatta (2007, p. 29) trabalha com o conceito de “aculturação”, que valoriza as potencialidades mestiças do povo brasileiro. Sempre foi impossível negar a multiplicidade étnica do Brasil, dada a proporção da mistura. É justamente esse o lado positivo. “A impossibilidade de imitação foi uma vantagem. Foi ela que primeiro proporcionou a autovisão de que, apesar de tudo, a mestiçagem ou o hibridismo cultural – a aculturação – era uma experiência positiva” (DAMATTA, 2007, p. 29).

DaMatta (2007, p. 30) escreve que o mundo deste século XXI será “simultaneamente homogêneo e heterogêneo”. Um mundo mais globalizado, mas também nacionalizado e com valores étnicos em visibilidade, onde encontraremos “uma multidão de intermediários e mestiços – ‘mulatos culturais’”, que viverão intermediando valores e recriando sistemas

representacionais para dar conta das diferenças e do hibridismo cultural que se estabelece como a marca do século. Ele reforça que,

Se o conceito de “cultura”, com suas implicações de pureza, integridade, compartimentalização e lealdade absoluta caracterizou o século XX, o conceito de “aculturação” será a marca do próximo século. Século que será muito mais mundo dos “mulatos” do que de “puros”, um sistema que só poderá operar com a presença dos que tem simpatia pela diferença, pelos dois lados, pela indecisão e pela multidão de “outros” com que todos irão conviver. (DAMATTA, 2007, p. 30)

Diante do mundo encolhendo e se conectando pelos efeitos tecnológicos, globalizantes e multiculturais, trazendo à tona uma infinidade de diferenças, força-nos a questionar como lidamos com “valores culturais externos” ao que pode ser considerado como a “nossa” cultura nacional. Mais precisamente, e ressonando as problematizações da potência alegórica da “Índia” de Masseno, força-nos a perguntar: qual é a “nossa cultura nacional”? Existem colonizados, colonizadores, ou dominados e dominadores? Se estabelece alguma relação de poder entre as culturas heterogêneas? Como se dá a convivência das diferenças culturais? E as corporais? Quem são os atores protagonistas desta história? Do “nosso” Brasil? O espetáculo *O confete da Índia* (2012) e a configuração social atual se empenham em mostrar a necessidade de reflexão crítica sobre a heterogeneidade do mundo.

Mesmo diante deste panorama “otimista” proposto por DaMatta, a “Índia com o seu confete” insiste em apontar que, ainda hoje, vivenciamos este embate cultural dos padrões europeus (e, na era capitalista, dos padrões norte-americanos), ou seja, embate do “civilizado colonizador” em contraponto à subjugação da nossa cultura “selvagem” e “bárbara”, tida como uma cultura “inferior”. Este tema se mostra conflituoso e problemático desde a história da colonização do nosso país, onde esta representação ainda persiste entranhada no imaginário do brasileiro (DAMATTA, 2013), o que, certamente, lhe rende sentimentos de inferioridade, de subdesenvolvimento e de “terceiro-mundismo”. Entretanto, se o hibridismo, a barbárie e a antropofagia se mostram como uma “marca possível” desse novo tempo, o futuro talvez prometa alguma reviravolta nestas relações hierarquizantes.

CONCLUSÃO

Através da dança contemporânea procuramos refletir sobre o corpo e questões que perpassam as transformações e reconfigurações identitárias e de gênero na sociedade atual e como o grotesco se insere nesse contexto. O objetivo principal da investigação foi refletir sobre um “novo” modo de compreensão do grotesco na cultura. Este estudo procurou compreender como o grotesco se apresenta em cena e como as estratégias estéticas cênicas interferem nas corporeidades e nas representações de identidade e de gênero. A escolha dos trabalhos do coreógrafo André Masseno (RJ) se mostrou representativa para a análise e o estabelecimento de parâmetros de discussão sobre a presença dessas estratégias no cenário atual da dança. Os objetivos práticos consistiram em analisar quais foram os dispositivos utilizados cenicamente por Masseno para a construção do corpo-grotesco, sobretudo os que afetam os aspectos identitários e de gênero, dimensionando também o posicionamento do coreógrafo quanto a essa utilização estética. Com isto, procuramos extrapolar para reflexões de maior amplitude sobre o fenômeno no cotidiano e nos caminhos da arte da dança. Acrescentaremos a seguir algumas considerações observadas nas análises do estudo e sobre o grotesco na contemporaneidade.

Para este estudo, é importante a postura de afirmação identitária de Masseno como coreógrafo/performer em trabalhos solos, para compreendermos a singularidade de sua voz como um posicionamento social e político. A questão identitária está presente em todos os seus trabalhos, variando o foco da reflexão. Ele explora e problematiza as identidades e o gênero a partir das corporeidades, propondo “ir na contramão” das convenções. A ideia de acionar estratégias que conduzem ao “não-convencional” em cena, leva-nos a associar o uso de dispositivos que causam “deslocamentos representacionais” e, por consequência, ao fenômeno grotesco.

A “formação híbrida” de Masseno está associada a uma trajetória bastante mesclada, na dança, no teatro e na performance. A sua formação enquanto técnica de dança, consistiu basicamente na experiência nas companhias das quais participou, com aulas de variados professores, com as rotinas e necessidades específicas de treinamento dos trabalhos e dos processos de criação e apresentação. Para os seus trabalhos, o treinamento e preparação corporal são específicos para a produção em questão e não está necessariamente ligado às práticas “tradicionais” de dança. No entanto, ele comenta absorver inúmeras práticas e influências de outras áreas. A sua bagagem ligada à dança e ao teatro é que veio a dar corpo à

uma expressão cênica, que ele considera, próxima da performance. No nosso entendimento, e de acordo com Louppe (2000, p. 31), a sua formação e o resultado revelado em cena condizem com o “destino do corpo que dança” hoje em dia, com um hibridismo técnico e estético que resulta numa elaboração de um corpo próprio e uma expressão singular.

É recorrente em seus trabalhos o uso de texto, seja falado, nas músicas ou escrito. Masseno dá importância à contextualização das cenas através do conteúdo textual/simbólico, tanto proferido pelo performer, escrito em cena ou nas letras das músicas. A utilização de jogos de palavras é uma estratégia bastante utilizada pelo coreógrafo. A exploração de gestuais clichês é uma característica de suas criações. Ele trabalha com as “cargas” e os conteúdos simbólicos já presentes nas palavras e gestos convencionais, assim como nos clichês selecionados para a cena, de modo a questioná-los.

A relação com a plateia é bastante distinta nos três trabalhos analisados. Em *Outdoor corpo machine* (2008) e na palestra/performance *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011), são frontais e em *O confete da Índia* (2012) acontece em arena. Entretanto, embora este último trabalhe com dispositivos mais sensoriais e em alguns momentos o performer se aproxime bastante do espectador, ainda preserva uma estrutura de fruição distanciada (mesmo que Masseno diga que a intenção é “tocar” no espectador). Por um lado, podemos também reconhecer que os dispositivos escatológicos em associação à disposição em arena “confinada” e o espectador próximo da cena, produzam uma relação ambivalente. Ao mesmo tempo que as sensações táteis, olfativas e visuais são fortes e estimuladas constantemente com a proximidade do performer, desconfiamos que o espectador “acuado” tenta se esquivar e manter uma atitude distanciada, como nos espetáculos “tradicionais” contemplativos.

De acordo com Masseno, em seu percurso de criação, suas estratégias caminham para explorar cada vez mais as propostas interativas e sensoriais, com a intenção de afetar corporalmente a plateia. A ideia de “tocar” o espectador, para o coreógrafo, não se efetiva necessariamente no sentido tátil. Isso é bastante evidente no mais recente trabalho analisado, *O confete da Índia* (2012), no qual o espectador é estimulado sensorialmente, todos os sentidos são ativados de algum modo por algum dispositivo proposto pelo performer. Essa “experiência viva” que Masseno propõe investir em cena, através do que ele chama, “fiscalidade”, nada mais é que tentar ativar um dispositivo sinestésico para se relacionar com a recepção, que ativar a empatia com o outro através da sua própria experiência, de modo que o engajamento corporal/sensorial na performance, tanto do performer quanto do espectador, estabeleça um canal de comunicação e de diálogo através de uma experiência vivida

conjuntamente. E isso se dá com mais eficácia a partir das escolhas dos dispositivos cênicos pelo coreógrafo, que são frequentemente os dispositivos escatológicos.

Os recursos utilizados para efeito do corpo-grotesco e comportamento cênico grotesco são distintos em cada trabalho. Em relação à plástica corporal, os dispositivos frequentemente se aproximam de efeitos teratológicos. Porém, para o caso da utilização dos dispositivos teratológicos relacionados à fragmentação corporal, eles não se fazem muito evidentes nos trabalhos de Masseno, embora a formação do coreógrafo/performer seja “híbrida” nos campos da dança, do teatro e da performance e a sua formação técnica de movimento seja mesclada em várias experiências. O que resulta enquanto técnica/forma/plasticidade em cena é um pouco diluída, aparecendo um corpo e movimento que “tendem” ao gesto cotidiano. Pensamos, nesse caso, que seja muito mais pela força e influência da sua formação no teatro e na performance, do que pela experiência técnica vivida na dança. Todavia, numa análise em termos mais amplos e históricos, devemos considerar também uma possível influência nesse percurso do artista de uma “tendência” na dança, a partir dos anos de 1990, em abstrair os rastros de técnicas e estéticas elaboradas. O que promove para a cena uma “descontinuidade”, como ressaltava Rocha (2016, p. 114), do que se trabalha como técnica e forma na preparação do artista na sala de aula e repetição, gerando com isso um corpo propenso a trabalhar cenicamente com o gesto cotidiano, esvaziando o movimento da tecnicidade e do virtuosismo.

Por outro lado, o acesso ao dispositivo escatológico no trabalho de Masseno tem mais proximidade às ações corporais, como “solicitam”, muitas vezes, o teatro e a performance, em que frequentemente não é a forma/técnica do movimento que está em foco. Masseno (2014) reclama que a dança pouco utiliza desses procedimentos ligados ao obsceno e ao escatológico, que são frequentes em outras artes, como no teatro e no cinema. Sua ação como coreógrafo, nesse caso, se dá no sentido de tentar ativar essas estratégias cênicas na sua dança, com o obsceno, o desmedido, o incontrolado e o que ele denomina como o que está “fora da pauta do dia” e no cenário, sobretudo carioca, da dança contemporânea.

Dos dispositivos cênicos grotescos, definidos como instrumentos de análise neste estudo, o dispositivo escatológico é o mais explorado por Masseno. Seu modo de utilização se diferencia nos três trabalhos estudados. Podemos dizer que em *Outdoor corpo machine* (2008) ocorre de modo mais “contido”; na palestra/performance *To be or not to be queer? That's a (toxic) question* (2011), o dispositivo surge expondo os limites simbólicos do corpo/identidade *queer* e, no *O confete da Índia* (2012), a escatologia é levada ao extremo, denunciando a materialidade inevitável de um corpo em transbordamento sensorial.

A dança de André Masseno, em *O confete da Índia* (2012), toca também no tema de uma “cultura ou identidade nacional”, entretanto, seu fazer artístico trata afinal sobre a “alteridade”, e é constantemente atravessado por questões sobre gênero. A figura da “Índia” foi o estandarte que possibilitou Masseno tratar do tema da alteridade e do modo como a sociedade sufoca algumas expressões singulares, impondo suas regras, convenções e normas civilizacionais da boa conduta. Talvez a problemática lançada por Masseno seja justamente refletir sobre como os sujeitos sociais podem encontrar “seu escape”, em atitudes e manifestações pessoais de extravasamento pelo “desbunde”. Nesse sentido, os comportamentos do “desbunde”, como atitudes política e transgressora, procedem diante de qualquer contexto opressor ou autoritário que desrespeita as singularidades e tolhem as expressões individuais diferenciadas.

Do riso desconcertante à abjeção, do estranho e do familiar ao mesmo tempo, do escatológico e do teratológico, da caricatura, da paródia, do rebaixamento e da crítica, podemos encontrar um pouco desses rastros do grotesco, diante de tantas camadas de significados nos trabalhos de Masseno, sobretudo no mais recente *O confete da Índia* (2012). O comportamento e ações da Índia de Masseno são recebidos pelos espectadores com todos os adjetivos de estranhamento que são apropriados para sua aproximação como grotescos.

É preciso lembrar que Masseno (2014) comentou nunca ter pensado seu trabalho associado à palavra grotesco, todavia, ele conclui que: “Sim, está lá. É também! Faz parte, né!?”. Este é um dado que também encontramos na pesquisa do mestrado *O grotesco na dança contemporânea: corpo e comunicação* (FERREIRA, 2012), ao entrevistar os coreógrafos Alejandro Ahmed (Grupo Cena 11 de dança - SC) e Lia Rodrigues (Lia Rodrigues Companhia de danças - RJ). Alejandro Ahmed também comenta não ter pensado sobre a relação com o grotesco nos seus trabalhos e Lia Rodrigues diz não trabalhar com grotescos. Embora, em todos os trabalhos, pelas nossas análises, tenhamos encontrado traços e efeitos grotescos. Porque não é evidente esse reconhecimento por parte dos criadores? Esta é uma questão para se refletir. Na verdade, tentando achar uma resposta, mesmo que a palavra grotesco, vinculada a uma estética ou a um dispositivo cênico, não venha à mente dos artistas no processo criativo, frequentemente estão presentes outros adjetivos que pertencem ao mesmo domínio e que servem até de sinônimos, como estranho, bizarro, monstruoso, ridículo, caricatural, escatológico, e uma série de outros que evocam o princípio básico do grotesco de “deslocamento representacional” pelo estranhamento, rebaixamento e crítica, e que acabam se traduzindo cenicamente nas suas características teratológicas, escatológicas e no hibridismo.

É relevante ressaltar que as performances de Masseno ocorrem com a valorização do corpo e do gesto enquanto forma, convenções e clichês de movimento. Ele trabalha com estratégias do teatro, mas não com a intenção de “composição de personagem”, ou qualquer aspecto de interiorização e/ou “psicologização” na interpretação. Neste sentido, Masseno não “banaliza” sua performance conferindo uma carga dramática superficial ao gesto, ao contrário, ele carrega de camadas de signos justamente para focar numa ambivalência gerada a partir da convenção. Nosso esforço de análise passou justamente pela dificuldade em tratar das representações sem conferir eixos dramáticos ou linearidade em uma narrativa (o que nos fez tratar dos quadros/cenas, muitas vezes isoladamente nos trabalhos, embora dentro de um contexto simbólico e de sentido). A dramaturgia da cena, nesse caso, se constrói por associações, sobreposições e oposições de sentidos do gesto e dos signos trabalhados. Assim, via ou outra, podemos de algum modo ter influenciado as análises com algumas interpretações parciais sobre certas proposições do coreógrafo. Todavia, esse é o risco, cada um vai ler e compreender as informações de acordo com uma bagagem de informações pessoais e vai dar sentido a um contexto particular de cada vivência da dança em questão, como sugere Peeters (2004, p. 51). E, mesmo como pesquisador, uma neutralidade ou imparcialidade total, não é possível.

As duas abordagens teóricas, de Bakhtin (2008) e Kayser (2003), que serviram de base para nossa compreensão do corpo-grotesco, ajudaram a pensar sobre os dispositivos cênicos grotescos. Quanto à visão de Kayser (2003), sobre o grotesco romântico, pudemos associar ao estranho e, assim, atribuir nossas análises ao dispositivo teratológico. Aos estudos de Bakhtin (2008), sobre o realismo grotesco e o carnaval, associamos o corpo rebaixado pelas suas materialidades e associamos aos dispositivos escatológicos. É relevante frisar uma distinção no nosso modo de empregar a abordagem bakhtiniana para a dança do contexto atual. Bakhtin (2008) localiza o realismo grotesco, festivo e regenerador, em um período histórico preciso e associa sua característica mais marcante, o rebaixamento, a esse tipo de entendimento do fenômeno grotesco. Entretanto, a dança contemporânea também trabalha com dispositivos de rebaixamento e não estamos tratando nela do mesmo sistema de códigos do realismo grotesco, que estão associados à cultura da Idade Média e Renascimento. Na compreensão do termo “rebaixamento”, consideramos importante valorizar a noção do “sentido” do que é degradado, “do alto para baixo”, e o efeito de “materialização” nas corporeidades. Diante das possibilidades múltiplas que a dança contemporânea possibilita, representações que tradicionalmente são “colocadas no topo”, sublimadas e valoradas podem ser degradadas por movimentos, gestos, ações e imagens, podem ser levadas ao chão, às “partes baixas” e

fisiologismos do corpo, acentuando suas funções e significações mais primárias. Expondo assim, um corpo escatológico e teratológico, que nem sempre é risível para os nossos dias. Entretanto, mesmo o rebaixamento no contexto do mundo atual, podemos considerar que possui também um efeito regenerador, pois ele aponta para novas possibilidades e olhares sobre o corpo, suas existências e para o mundo no qual ele interage. Por isso, no nosso entendimento, o rebaixamento como um movimento de deslocamento representacional, mesmo ausente de riso, também pode se caracterizar positivamente.

Assim, a nossa compreensão do efeito carnalizante do corpo para a dança, proposta nesse estudo através dos dispositivos cênicos grotescos, se encaminha nessa direção: do deslocamento dos pontos fixos e simbólicos do entendimento das corporalidades, seja pela forma/movimento ou pelos fisiologismos corporais, nem sempre alegre ou prazeroso, mas sempre provocando desconstruções e revisões do já dado. Seria inevitável no mundo atual, trabalhar com a arte da dança sem pensar em colocar o corpo em questão, sem “desconstruí-lo” de algum modo, sem problematizar os posicionamentos enrijecidos das representações das corporeidades com suas relações socialmente e artisticamente construídas e idealizadas. O mundo solicita que os corpos se posicionem pela alteridade e “carnalizá-los” seria um modo de compreender seus “outros”.

Nesta pesquisa, partimos de algumas questões emblemáticas sobre o grotesco que precisavam ser discutidas, relacionadas às corporeidades, às identidades e ao gênero. Entretanto, todas as indagações sempre continuavam encaminhando para a questão fundamental, e que está sempre presente e motivando nossos estudos: “O que é o grotesco hoje?”. Em mais uma tentativa de compreendê-lo, nos perguntamos se a “crise de identidade” na sociedade contemporânea da qual discute Woodward (2012, p. 32), com a ruptura dos padrões representacionais das corporeidades e as problematizações de identidade e de gênero, poderiam remeter ao grotesco.

O que compreendemos como crise de identidade na atualidade, e de acordo com as reflexões de Woodward (2012, p. 32), passa pelas corporeidades e o questionamento das categorizações identitárias binomiais, sobretudo de sexo e gênero, e o que não se encaixa nessas polarizações podem ser consideradas desviantes, ao ponto de causar deslocamentos representacionais em direção ao grotesco. Lembramos que, para as estruturas de categorização heteronormativas, como ressalta Butler (2016, p. 44), que são predominantes em nossa sociedade, os corpos *queer* são identificações/performatividades “inclassificáveis”, “impossibilidades lógicas” e desviantes. Sendo assim, um corpo que não se encaixa nos

moldes, ou é transgressor das regras sociais esperadas, em última instância, pode ser compreendido como um corpo grotesco.

Mesmo que nos dias atuais abram-se os espaços para a aceitação da diversidade e da alteridade, isso é feito com uma “certa força” de fazer valer um novo sentido de igualdade e democracia. Esta vontade não é um sentimento global, há divergências de posição. Como escreve Ianni (1996, p. 142), ao mesmo tempo que é valorizada uma cultura mais abrangente, reforçam-se os fundamentalismos, as relações hierarquizadas e de poder. É uma batalha social que se trava internamente nas nações e grupos, e ao mesmo tempo globalmente, ressaltando as diferenças de valores, posicionamentos políticos e visões de mundo.

A sociedade se configura numa inter-relação das diferenças, mas os processos hierarquizantes são vistos em todos os âmbitos. Frequentemente à margem é destinado o papel de menor valor e ao centro são agregados os valores positivos, sendo o padrão aceito e que deve ser seguido como modelo. No entanto, a noção de margem e de centro não tem a mesma percepção no domínio estético ou no domínio da vida pública. Para o caso do grotesco, percebê-lo numa obra de arte pressupõe “licenças poéticas”, nem sempre o que é margem na vida social continua margem na expressão artística, ao contrário, a margem pode, e frequentemente é o que acontece, se tornar o centro da discussão - como nos prova esse fato, já na Renascença, a história de “rejeição” do grotesco-ornamento (ROSEN, 1991, p. 14). Entretanto, a vida cotidiana trata com mais crueldade essas polaridades, que são ambivalentes e hierarquizantes. A arte, com suas convenções particulares, tem a capacidade de acolher a representação desviante e marginal e sublimá-la, no sentido de trabalhar as diferenças em direção ao belo artístico. Ao mesmo tempo, ao utilizar dispositivos que trabalham com a estética do grotesco em cena, a dança pode auxiliar a questionar e refletir sobre os gostos e as diferenças, sobre os comportamentos e estéticas marginais e desviantes e, por consequência, sobre os modelos estéticos e as hegemonias de valores na sociedade.

No fundo, devemos acreditar nas convicções das diferenças, creditando menos valor às exclusões. O que propomos não seria uma afirmação da “diferença em si”, entretanto, “das diferenças”, como possibilidade real de ser/estar no mundo. Esta é uma questão problemática, que para resolver é relevante considerar uma “re-entrada” pelo corpo, através da arte, e a dança pode contribuir muito. É preciso reformular os discursos via corpo para a desconstrução de algumas formas binomiais já bastante questionadas - o que passa por desfazer a relação oposicional corpo/mente, normal/anormal, masculino/feminino, margem/centro – abrindo espaço e legitimidade para os “interstícios” e os “outros” e os múltiplos modos de existências. O corpo tem seus saberes e precisa ser acionado para tentar rever os pontos de vista

cristalizados. A dança pode ser o lugar de aprender de novo e também ensinar uma nova maneira de ser no mundo. E o grotesco como dispositivo cênico pode ser um instrumental valioso nessa tarefa.

O fenômeno grotesco, como o compreendemos, é um “ruído”, que surge e rompe o sentido das “identidades pré-estabelecidas”. Essa “outra” possibilidade, quando surge, causa um deslocamento e um conflito representacional, causa estranhamento. A “essência” do grotesco não se fecha em identidades precisas, ele explode justamente essa noção, apresentando uma multiplicidade de direções. O grotesco é polifônico, são inúmeras e concomitantes vozes que podem estar associadas a um mesmo fenômeno social. A sua compreensão é móvel e escorregadia e contrasta com um universo que trabalha com regras, precisão e definição, com a normatividade e a fixidez de convenções sociais. Isto mostra também que a variabilidade do grotesco e a dificuldade em identificá-lo na sociedade contemporânea é ainda potencializada, pois a vida social atual exige a inserção dos atores sociais em vários contextos diferenciados e “regrados” por distintas e contraditórias normas representacionais. O que é grotesco em determinado contexto, nem sempre poderá ser considerado como tal em outro. Mas o princípio básico que se mostra contundente em qualquer apresentação do fenômeno é o deslocamento representacional de um conjunto de convenções de um segmento sociocultural.

Desenvolvendo as análises nos deparamos com uma dificuldade que se estabeleceu em todos os domínios que estávamos tratando, seja propriamente da dança, do grotesco, da identidade ou do gênero. Nosso olhar sobre o mundo, sobre o grotesco, sobre o corpo, sobre a dança é de que tudo se encontra sempre “em processo”, em mudança e transformação constante. Consideramos que as representações das coisas tendem ao fechamento e estabilização por uma necessidade da razão humana, no entanto, o tempo e os fenômenos continuam a mover-se e “tornar-se” sempre. Uma questão foi falar sobre “identidade”, empreendendo nossa vontade de que tudo seja “móvel e em transformação constante”, quando, ao mesmo tempo, há a necessidade extrema de categorizar as coisas e colocá-las sempre em “caixinhas com rótulos”. Por mais tentadora que seja essa vontade de ver as coisas em toda a sua diversidade, a alteridade por si só, ela é algo, nos parece, difícil de conviver sem problematizá-la socialmente. Tendemos constantemente a associar categorizações, hierarquizações e valorações, colocando sempre coisas no centro e outras na periferia, polarizando, priorizando o que interessa e rebaixando as outras que não são o foco da atenção. Quando pensamos nas identidades relacionadas ao gênero, as dificuldades se potencializam. Novamente, Butler (2016, p. 44) nos lembra que o mundo é construído nessa relação polarizada e hierarquizada, na qual o binarismo sexual predomina com uma hegemonia

heteronormativa. Isso explica muito a dificuldade em considerar outras possibilidades, além dos extremos masculino/feminino e as complicações das relações de poder que ela implica. Qualquer outra possibilidade que encontra dificuldades em se encaixar nas normatividades polarizadas tendem a ser consideradas desviantes, como também nos explica Becker (2008, p. 17), e com isso são possibilidades de existências “ilegítimas”, como sugere Butler (PRINS; MEIJER, 2002, p. 157). Tendemos assim, a considerar que há um paradoxo fundamental entre o percurso do mundo, que é expansivo, se projeta para fora e que tende ao movimento e transformabilidade constante, e a razão humana, que é reducionista, estabilizadora e projeta-se para dentro, para si.

Sobre essa necessidade de categorização constante, um outro ponto relevante a frisar está relacionado à nossa tentativa neste estudo em delinear certos “princípios estéticos/estruturais” para as manifestações do grotesco. Inicialmente, nos deparamos exatamente com este ponto discutido, com esse paradoxo. Embora correndo o risco de parecer contraditória a nossa proposta, pois se é inerente ao grotesco o avesso das coisas, a sua ambivalência, como definir uma sistematização qualquer sem descaracterizá-lo? A nossa intenção foi justamente entender o que chamamos de “princípios estéticos/estruturais” como “propriedades inerentes” do grotesco, que se explicam como mecanismos de deslocamento representacional que ocasionam o surgimento do fenômeno. Sem o desejo de “reduzir” o grotesco ou lhe atribuir formas e conteúdos, ao contrário, procuramos confirmar seu caráter dinâmico e ambivalente inerentes, como bem coloca Bakhtin (2008, p. 22), que são seus elementos fundamentais. Essa investida custou-nos um certo tempo de análise para considerar como não paradoxal a existência desses “princípios estéticos/estruturais” de seu funcionamento concomitantemente com a característica de um “grotesco em devir”, proposta pelo nosso estudo.

Consideramos relevante retomar no remate do nosso estudo algumas reflexões quanto às percepções da dança e do grotesco contemporâneos para posicionar algumas questões que nos são caras e de difícil solução. Tentar explicar a dança contemporânea se tornou uma impossibilidade de respostas precisas, pois o seu universo é tão múltiplo e, ao mesmo tempo, não existe nenhuma propriedade, aspecto ou procedimento que forneça a segurança de classificação de uma unidade. Assim também tem se mostrado para o entendimento do grotesco, o fenômeno é ambivalente e escorregadio diante das cômodas categorizações sociais.

Como coloca Rocha (2016, p. 131), a dança contemporânea não é uma modalidade de dança, ela é antes uma resposta e não uma pergunta. Cada obra de dança se apresenta como

“suposições”, de dança, de arte, de mundo, “são tentativas que ainda não foram “decididas” e, mais importante, permanecerão “indecididas”. A autora levanta uma questão relevante para tentar explicar o conceito de dança contemporânea com a pergunta “o que é?”. Quando formulamos uma pergunta nesse sentido é quando nos deparamos com alguma coisa estranha, esquisita e incomum ao nosso universo, e não podemos reconhecê-la dentro das nossas categorizações. Os seus argumentos, buscando a natureza dessa pergunta e em que ela implica, nos ajudou a refletir sobre o grotesco.

Em termos de afinidades, a dança contemporânea e o grotesco são compatíveis enquanto “inclassificáveis”. Não é por acaso que muitas reações de estranhamento e de espanto, podendo ser negativas ou até prazerosas, são geradas no espectador diante de algumas obras de dança contemporânea. Não reconhecer seu próprio universo de representações, por vezes, traz insegurança quanto ao gosto estético, e em muitas outras, provoca indignação num determinado público que vai ao teatro “para ver uma coisa” e assiste uma encenação que mostra algo que “não pertence” a um conjunto de expectativas suas do “que deveria ser uma dança”.

Para refletir sobre o fenômeno grotesco, o raciocínio proposto por Rocha pode ajudar também a esclarecer nosso ponto de vista. Podemos fazer a mesma analogia diante dessa inquietação provocada pelo grotesco, onde resta sempre uma tentativa de explicar o sentido das coisas que nos escapam.

Se a dança contemporânea não pode ser colocada em “caixinhas com etiquetas”, se a sua natureza é vir a ser uma outra coisa constantemente, como explica Rocha (2016, p. 30), é bom que não se tente responder o que ela é, pois não haverá resposta. Assumir a pluralidade na sua origem é trazer a tranquilidade e a receptividade para vivenciamentos empáticos com a proposta do artista em cena, não a sua rejeição somente por não responder às expectativas. A dança contemporânea é um campo incerto, e é nisso que reside sua grandeza. É um “ruído” na história da dança como a conhecemos, que nos ajuda a refletir sobre seu momento presente, não a afirmar um passado ou indagar sobre um futuro incerto, como descreve Rocha (2016, p. 133), na pergunta, como ela chama, “alarmada dos apocalípticos” ao confrontar uma obra: “Onde vamos parar?!”. Como a autora também bem coloca, respondendo: “Nós não vamos parar. [...] pois a dança contemporânea ela permanece tornando-se” (ROCHA, 2016, 133).

Quando utilizamos o verbo “ser” na formulação da pergunta “o que é?”, Rocha (2016, p. 128) explica que: “[...] sem querer, eliminamos todas as outras possibilidades vindouras [...], estamos dizendo que há algo fundamental, constituinte, essencial [...] e exterminamos, naquele momento da fala, todos os futuros outros [...] que supostamente a constituem”. Mas a

dança contemporânea, assim como o grotesco é um devir-outro constante, um campo de possibilidades sem fronteiras precisas, sem delimitações de categorização. Quando delimitamos uma determinada dança – o que ocorre também com os fenômenos grotescos – nomeamos uma forma com seus conteúdos, que expressam de fato determinados “princípios” constituintes do fenômeno, no entanto, não é o que explica a “coisa em si”. Quando dizemos: “é” balé, “é” hip hop..., isso é “menos” do que pode ser a dança, é apenas uma voz na polifonia. A dança, assim como o grotesco, são múltiplos, um “vir a ser constante”.

O fenômeno grotesco é tão ambivalente que quando dizemos que algo é grotesco, não estamos determinando exatamente o que “é um grotesco”, como definição ou redução, mas antes, não reconhecemos nada como seguro, nossas referências são deslocadas, é porque ali supomos que há algo também de “indecidido”, como escreve Rocha (2016, p. 133) para a dança contemporânea. Assim como a dança, o grotesco não formula uma identidade, mas pluri-possibilidades, aponta para fora, para o outro, e não estabelece nada como termo de comparação para perguntar-se “o que é”.

Edwards e Graulund (2013, p. 135), se preocupam em associar a multiplicidade como característica principal do fenômeno grotesco no mundo contemporâneo, e sugerem o conceito de “grotescaria” para dar conta de traduzir suas possibilidades múltiplas. De outro modo, pretendemos trabalhar sobre essa abordagem e propor algo que possa, de alguma maneira, investir um pouco além da noção de multiplicidade.

Para refletir sobre os caminhos da dança contemporânea a partir do século XX, Rocha (2016, p. 42) sugere o termo “dançalidade” (um termo inventado), em que o sufixo “idade” é um recurso de linguagem que serve para designar “aquilo que constitui a especificidade de um dado meio”, em que se organizam determinadas unidades, mínimas e constituintes de sua sintaxe. Na mesma direção, podemos propor adotar o termo “grotescalidade”, para tentar abarcar a multiplicidade e uma certa “mentalidade de época”, lembrando Sodré (2002, p. 92), das formas de expressividade diversas e cambiantes do grotesco no mundo contemporâneo. Uma vez que, no mundo atual, com a aparição volátil e múltipla do grotesco, os deslocamentos representacionais podem se dar de maneira sutil e ágil, com conflitos e estranhamentos fugazes.

Ao tentar apontar princípios e estrutura do fenômeno em nossa pesquisa, intencionamos caminhar neste sentido, de buscar as condições sob as quais podem se organizar certas “unidades mínimas constituintes de uma sintaxe do grotesco”. O termo “grotescalidade”, assim, pode emprestar a qualquer fenômeno ou contexto em que existam deslocamentos representacionais, que colocam em questão as corporeidades e os discursos e

valores normativos e elitizantes, uma potência inerente de aproximação com a força de conflito do grotesco. Se a proposta é pensar o mundo e as artes propensas a vivenciar os grotescos em constante mudança e multiplicidade, o sentido de “grotescalidade” presente como uma “especificidade” do meio social atual, pode sugerir uma abertura maior para a compreensão dessa “nova” maneira de compreensão das manifestações do fenômeno no mundo contemporâneo, como um “devir-grotesco”.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNAMO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. ed. rev. e amp. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. Notes on Politics. *Theory out of Bounds Series*, v. 20. University of Minnesota Press, 2000.
- ALONSO, Gustavo. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória do Rio de Janeiro. *Achegas.net*, Revista de Ciência Política, n. 46, 2013, p. 44-71. Disponível em: <www.achegas.net/numero/46/gustavo_alonso_46.pdf>. Acesso em: 01/12/2016.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropofágico*. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, n. 1, maio de 1928.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP e HUCITEC, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia e desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: ZAHAR Editores, 2007.
- BUTLER, Judith. *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du "sexe"*. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CHARLIAC, Chloé. Danse et barbarie: du rôle de l'imaginaire dans la création chorégraphique. *Les cahiers européens de l'imaginaire*. Paris: CNRS Editions, 2009. p. 198-202.
- CHASTEL, André. *La grottesque*. Paris: Le Promeneur, 1988.
- CHIARA, Ana. Nem ele, nem ela: só garotos. *Revista o Percevejo*, PPGAC – UNIRIO, v. 03, n. 02, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1921>. Acesso em: 28/11/2016.

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal - História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 253-361.
- DAMATTA, Roberto. Interpretação de interpretações do Brasil. In: ROCHA, Everardo (org). *Cultura brasileira: reflexões, análises e perspectivas*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 25-30.
- DAMATTA, Roberto. *Roberto DaMatta explica o Brasil - Carnavais, Malandros e Heróis*. Programa Personalidade, TV Câmara, 01/ 04/ 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eqsgtA0KhSQ>>. Acesso em 10/11/2014.
- DELEUZE, Gilles. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-94.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1964.
- ECO, Humberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EDWARDS, Justin D.; GRAULUND, Rune. *Grotesque*. New York: Routledge, 2013.
- FABIÃO, Eleonora. *Entrevista ao Diretor teatral Augusto Boal no Programa Arte do Artista*, TVBrasil, 05/07/2016. Disponível em: <www.tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/eleonora-fabiao-e-dramaturgia-experimental>. Acesso em: 20/09/2016.
- FELDENKRAIS, Mosche. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1997.
- FERREIRA, Marcelus Gonçalves. Corpo, da forma ao deforme: a teratologia no espetáculo Carne. In: SIQUEIRA, Denise da Costa; SNIZEK, Andréa Bergallo (orgs.). *Argumentos do corpo: cultura, poética e política*. Viçosa: Editora UFV, 2013. p. 130-145.
- FERREIRA, Marcelus Gonçalves. *O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação*. 2012. 198 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- FERREIRA, Marcelus Gonçalves. O grotesco na dança contemporânea. In: SIQUEIRA, Denise da Costa (org.). *O corpo representado: mídia, arte e produção de sentidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 95-120.

- FERREIRA, Marcelus Gonçalves. Um corpo para a dança contemporânea: o corpo carnavalizado e o grotesco em cena. In: MACARA, Ana; BATALHA, Ana Paula; MORTARI, Kátia (orgs.). *Corpos (im)perfeitos: reflexões para o entendimento da diversidade do performer contemporâneo*. Lisboa: FMH Edições, 2016.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Os anormais. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GIDDENS, Anthony. *Conceitos essenciais da Sociologia*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições, 1980.
- GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 11-35.
- GOLDENBERG, Miriam; RAMOS, Marcelo Silva. A civilização das formas: o corpo como valor. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 19-40.
- GONTIJO, Fabiano. Carioquice ou carioquidade? Ensaio etnográfico das imagens identitárias cariocas. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 41-77.
- GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HAESBAERT, Rogério; PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. *A nova des-ordem mundial*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- IANNI, Octávio. Globalização e Transculturação. *Revista de Ciências Humanas*, v. 14, n. 20, p. 139-170, 1996. Disponível em: <www.periodicos.ufcs.br/index.php/revistacfh/article/download/23492/21159>. Acesso em: 10/05/2015.
- IEHL, Dominique. *Le grotesque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

- KATZ, Helena. Extraordinárias experiências com a dança. Jornal *O Estado de São Paulo*: Caderno 2, Artes cênicas, São Paulo, 11/11/2013. Disponível em: <www.helenakatz.pro.br>. Acesso em: 20/10/2016.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F. C.. *Effort*. Londres: Macdonalds & Evans, 1974.
- LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Londres: Macdonalds & Evans, 1976.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LASCI, Cyril. *Le corps qui reste: travestir, danser, résister!* Paris: L'Harmattan, 2014.
- LAUNAY, Isabelle. Appuis critiques: décentrer la pratique et la théorie. *Répères*, cahier de la danse, n. 33, Vitry: La Briqueterie, 2014. p. 28-30.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e história. In: _____. *Antropologia estrutural 2*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 328-366.
- LIMA, Dani. Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 81-109.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p. 27-40.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LUCHINAT, Cristina Acidini. *Grotesques: the painted ceilings at Uffizi Gallery*. Prato, Italy: Giunti, 1999.
- MARQUIÉ, Hélène. *Non, la danse n'est pas un truc de filles!* Essai sur le genre en danse. Toulouse: Éditions de l'Attribut, 2016.
- MASSENSO, André. Conversa de André Masseno com o público após a apresentação da palestra/performance *To be or not to be queer? That's a (toxic) question*. Com. posições políticas, Festival Panorama da Dança do Rio de Janeiro, 2011. Vídeo cedido pelo artista. Disponível em: <www.vimeo.com/63290910>. Acesso em: 19/10/2016.
- MASSENSO, André. Página oficial do artista André Masseno na web. Disponível em: <www.andremasseno.wordpress.com>. Acesso em: 15/08/2016.
- MASSENSO, André. *Primeira entrevista concedida a Marcelus Gonçalves Ferreira para esta pesquisa*. Rio de Janeiro, 30 out. 2014.

MASSENO, André. *Segunda entrevista concedida a Marcelus Gonçalves Ferreira para esta pesquisa*. Rio de Janeiro, 12 ago. 2015.

MASSENO, André. *Terceira entrevista concedida a Marcelus Gonçalves Ferreira para esta pesquisa*. Rio de Janeiro, 22 dez. 2016.

MAYA, Roberto. *Programa Documento Especial: Delírio da Madrugada*, Rede Manchete, direção Nelson Heineff, 1989. Disponível em: <www.m.youtube.com/watch?v=cRzvoll7nQU>. Acesso em: 01/12/2016.

MENEZES, Gabrielli. Por falta de patrocínio, Quasar Cia de Dança paralisa as atividades, *Revista Veja São Paulo*, 06/09/2016. Disponível em: <www.vejasp.abril.com.br/material/patrocínio-quasardanca-paraliza>. Acesso em: 23/10/2016.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MIRANDA, Regina. *Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MONS, Alain. *Les lieux du sensible: villes, hommes, images*. Paris: CRNS Éditions, 2013.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

MORAIS, Suzana. *Comunicação e estranheza: contingências da intersubjetividade*. Covilhã: Livros Labcom, 2009.

OITICICA, Hélio. *A Dança na minha experiência*. 1965. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em 02/11/2013.

ORY, Pascal. O corpo ordinário. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008.

PEETERS, Jeroen. *Bodies as filters: on Boris Charmatz, Benoît Lachambre and Meg Stuart*. p. 48-70, 2004. Disponível em: <http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/BODIES_AS_FILTERS.pdf>. Acesso em: 10/12/2013.

PLANA, Muriel; SOUNAC, Frédéric. *Esthétique(s) "queer" dans la littérature et les arts: sexualités et politiques du trouble*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2015.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista de Estudos Feministas*, v. 10 n. 1, Florianópolis: 2002. p. 155-167. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009>. Acesso em: 30/06/2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

RODRIGUES, Wallace. Laura de Vison: um(a) artista de nossos tempos de discussão de gênero. *Revista História e Diversidade*, v. 7, n. 2, 2015. p. 102-116. Disponível em: <www.periodicos.unemat.br/index.php/historiaediversidade/article/view/1122/1197>. Acesso em: 01/12/2016.

ROPA, Casini. Le solo au XX siècle: une proposition idéologique et une stratégie de survie. In: ROUSIER, Claire (org.). *La danse solo: une figure singulière de la modernité*. Paris: Centre National de la Danse, 2002. p. 13-24.

ROSEN, Elisheva. *Sur le grotesque*. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÁ, Celso Pereira de. *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

SCHNEIDER, Rebecca. Unbecoming solo. In: ROUSIER, Claire (org.). *La danse solo: une figure singulière de la modernité*. Paris: Centre National de la Danse, 2002. p. 77-94.

SILVA, Sonia Maria. Pós-modernismo na dança. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 429-472.

SILVA, Tomaz Tadeu. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 73 – 102.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Dança na rua: arte, representação e comunicação na cidade. In: BORELLI, Silvia Helena Simões; FREITAS, Ricardo Ferreira (orgs.). *Comunicação, narrativas e culturas urbanas*. São Paulo: EDUC, Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

SIQUEIRA, Denise da Costa; SNIZEK, Andréa Bergallo. Arte, diálogo e representações nas políticas culturais para a dança. In: SIQUEIRA, Denise da Costa; SNIZEK, Andréa Bergallo (orgs.). *Argumentos do corpo: cultura, poética e política*. Viçosa: Editora UFV, 2013. p. 100-128.

SIQUEIRA, Euler David; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Etnocentrismo e imaginário nos discursos midiáticos sobre Paris*. Conexões - comunicação e cultura, v. 12, n. 23, p. 155-169, 2013.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas: microsferologia*. Madrid: Siruela, 2003.

SNIZEK, Andréa Bergallo. *A dança contemporânea carioca dos anos 1990: corpo, política e comunicação*. Contemporânea, n. 8, p. 109-118, 2007. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_08/10ANDREA.pdf>. Acesso em: 05/10/2016.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SODRÉ, Muniz. *O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. São Paulo: Editora Cortez, 1992.

STRAZZACAPPA, Márcia. Reflexão sobre a formação profissional do artista de dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 175-194.

VALVA, Carolina d' Ayala. *Art et techniques de la grotesque*. Turin: Éditions Vial, 2011.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' piú eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimbuie insino a' tempi nostri*. Firenze 1550. Edição Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino: Einaudi, 1986. Disponível em: <www.letteraturaitaliana.net/pdf/volume_5/t129.pdf> (Letteratura Italiana Einaudi). Acesso em: 01/08/2016.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Tradução de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 7-72.

ZAMPERINI, Alessandra. *Les grotesques*. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2007.