

Maria Elizabeth Barros de Barros
Danichi Hausen Mizoguchi
Luis Artur Costa
Organizadores

COLAPSO

CLÍNICO-POLÍTICAS DO COMUM
NA CONTEMPORANEIDADE



Editora CRV
versão para revisão do autor

Editora CRV - versão para revisão do autor - Proibida a impressão

Danichi Hausen Mizoguchi
Luis Artur Costa
Maria Elizabeth Barros de Barros
(Organizadores)

Editora CRV - versão para revisão do autor - Proibida a impressão

COLAPSO CLÍNICO-POLÍTICO DO COMUM NA CONTEMPORANEIDADE

EDITORA CRV
Curitiba – Brasil
2018

Copyright © da Editora CRV Ltda.
Editor-chefe: Railson Moura
Diagramação e Capa: Editora CRV
Revisão: Os Autores

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

C683

Colapso clínico-político do comum na contemporaneidade / Luís Artur Costa, Maria Elizabeth Barros de Barros, Danichi Hausen Mizoguchi (organizadores) – Curitiba: CRV, 2018. 174 p.

Bibliografia
ISBN 978-85-444-2383-7
DOI 10.24824/978854442383.7

1. Psicologia 2. Ciência política 3. Assuntos contemporâneos I. Costa, Luís Artur. org. II. Mizoguchi, Danichi Hausen. org. III. Barros, Maria Elizabeth Barros de. org. IV. Título V. Série.

CDU 32

CDD 320

Índice para catálogo sistemático
1. Ciência política 320

ESTA OBRA TAMBÉM ENCONTRA-SE DISPONÍVEL EM FORMATO DIGITAL.
CONHEÇA E BAIXE NOSSO APLICATIVO!



2018

Foi feito o depósito legal conf. Lei 10.994 de 14/12/2004

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem autorização da Editora CRV

Todos os direitos desta edição reservados pela: Editora CRV

Tel.: (41) 3039-6418 - E-mail: sac@editoracriv.com.br

Conheça os nossos lançamentos: www.editoracriv.com.br

Editora CRV - versão para revisão do autor - Proibida a impressão

DANÇAR COM O ÓDIO? TRAÇADOS PARA A ALEGRIA DOS CORPOS, RUAS E TERRITÓRIOS

*Dolores Galindo
Jardel Sander
Danielle Milioli
Soilo Chue*

Medo e ódio podem provocar algo em comum: cristalizações de devires tristes. Inclusive o medo, em algumas situações, transforma-se em ódio. Medo paralisante vira ódio paralisante. O ódio, na concepção de Spinoza (2007), é uma paixão triste, a qual reduz nossa potência de agir. No entanto, acrescentamos: mas não daria o ódio a impressão de que estamos nos movendo, de que estamos fazendo algo? Afinal, o ódio intensifica toda uma carga de afetos, faz com que nos sintamos atuantes nos modos de vida que restringem os afetos. Neste texto chamamos o ódio para dançar.

O ódio, diferente da fragilidade ressentida da queixa, dá-nos a impressão de que somos maiores, potentes. É por isso que, numa performance da força, dizemos que as pessoas “espumam” odiosamente. Mas o ódio não nos fortalece plenamente. Principalmente: o ódio nem sempre aumenta nossa capacidade de ação, se meramente ressentido. O ódio, na sua performance ressentida, produz apenas uma normalidade sedentária e autocomplacente: um movimento que não se abre às transformações que obrigam a vida em sua incessante criação de imprevistos e obstáculos.

Na atualidade macropolítica brasileira, a expressão do ódio que visualizamos nos meios de comunicação e nas manifestações da população, nas ruas ou mesmo nas janelas de suas residências, dificulta a expressão da alegria possível nas situações de reivindicação de mudanças. É fácil perceber a tristeza – a diminuição da potência de agir – nesse tipo de ódio, já que o efeito disso é a sensação de impotência: nada acontece, nada muda, continuamos à mercê das decisões daqueles que odiamos.

A escrita micropolítica sobre o ódio, portanto, leva-nos a pensar o acoplamento ódio-esperança-medo, o qual produz um social repleto de predicativos e pouco aberto a experimentações; aquelas que podem se abrir a um devir sem tempo teleológico definido, como reflete Vladimir Safatle (2015), ao estudar Espinoza, para refletir sobre os paradoxos dos afetos, no contemporâneo.

Entendemos, junto com o autor, que pensar e experimentar o político por vias distintas daquelas que levam às cristalizações passa pelos corpos, nos seus movimentos paradoxais – na dimensão espectral dos corpos, diria o autor –, a qual aciona a indeterminação dos processos de viver e morrer. Nem propriamente vivos, nem propriamente mortos, os corpos possibilitam inclusões e exclusões de novos modos de viver e experimentar a política.

Ao longo deste texto, buscamos, por meio de narrativas curtas (algumas delas, escritas em primeira pessoa) traçar planos para experimentação da alegria dos corpos, quando o ódio é o chão acidentado no qual se inscreve e dele participa. Porque os autores e autoras do texto estão situados na interface entre dança contemporânea, performance em arte e pesquisa em Psicologia, as narrativas têm como fio condutor os corpos e os chãos em uma dança que percorre as cidades de São Paulo, Poitiers, na França, e Vila Nova Barbecho, em Mato Grosso. O texto conclui com apontamentos coreográficos para a pesquisa em Psicologia e apostas numa certa hipótese de que é importante, para o contemporâneo, dançar com o ódio, ao invés de enxergá-lo ao estatuto daquilo sobre o qual não se quer ou não se suporta pensar, disso derivando uma leveza que é própria da alegria dos estados de indeterminação.

Medo e ódio nas ruas: passeatas *pró-impeachment* e o insuportável

Jacques Rancière (2014) lança uma pergunta central sobre o tema de que tratamos: por que o ódio à democracia, dentre as demais desgraças das gentes? Para percorrer o que deriva dessa questão, o autor reconhece que, desprovida da política, a palavra democracia se tornou um eufemismo, um “[...] sujeito compósito, em que o indivíduo que sofre sua dominação e aquele que denuncia se misturam” (RANCIÈRE, 2014, p. 112). Assim, entender o que significa a democracia passa necessariamente por entender a disputa que se trava em torno desse termo: quais deslocamentos e inversões de sentido essa palavra autoriza? O que podemos estender aos corpos e afetos: quais deslocamentos, imobilidades e afecções a disputa em torno da democracia mobiliza?

De acordo com Rancière (2014, p. 122), para compreender a democracia, é necessário abandonar à fé reducionista que a faz um equivalente inequívoco de igualdade, pois, nos termos do pensador francês, a democracia “[...] não é trazida por nenhuma necessidade histórica e não traz nenhuma. Está entregue apenas à constância dos seus próprios atos”. Dessa maneira, entre aqueles e aquelas que se abrem à partilha e à contingência, ao invés do ódio, a democracia pode suscitar coragem e alegria. As pontuações feitas pelo autor são fundamentais para esvaziar a democracia de qualquer ontologia

substancialista e, principalmente, por conferir ao ódio o lugar de um afeto que talvez seja indissociável.

Em 2006, a atriz e pecuarista Regina Duarte – da Rede Globo – aparecia na campanha presidencial, no segundo turno, da propaganda eleitoral de José Serra. Nela, protagonizou uma cena antológica: dizia que tinha medo. Medo do que poderia suceder com um segundo mandato de Lula; medo da crise econômica, mas também medo do desconhecido, pois não sabia o que esperar de Lula. Em Serra, sim, votava “sem medo”. Regina Duarte representava, com boa dose de sintonia, uma grande parcela da classe média brasileira. Eles tinham medo.

Dez anos se passaram e podemos levantar a hipótese de que esse medo foi se transformando, paulatinamente, em ódio. O medo, que só podia se tornar uma ação no momento do voto, como reação contrária à reeleição, foi sendo aditivado a doses de impotência. Lula se reelegeu e, quatro anos depois, elegeu sua sucessora. Esta, por sua vez, reelegeu-se em 2014. Esse percurso, que de certa forma não exclui o primeiro mandato de Lula, mas que se evidencia a partir do segundo mandato e se acirra com a eleição de Dilma Rousseff, parece levar-nos do medo ao ódio.

Paralelamente, há o medo daqueles que apoiam Lula. Medo de ver o Partido dos Trabalhadores e seu líder acuados e enfraquecidos – não nos esqueçamos de que, em 2006, ainda corria o mensalão. Medo de a oposição – marcadamente PSDB e DEM, mas também de toda a direita que orbita em torno – retornar à cena política federal com toda força. Esse medo, talvez devido à menor carga de impotência, também se tornou ódio, principalmente após o *impeachment*.

De modo geral, o que temos visto nestes últimos tempos, pelo menos desde 2013, mas, sobretudo, a partir das eleições de 2014, entre estupefatos e excitados, é o desfile de um bestiário de nossa brasilidade que apenas suspeitávamos existir, ou que sempre foi muito bem camuflado pela suposta alegria e generosidade “natural” do brasileiro. Inútil arrolar tal bestiário, não só pela extensão, mas porque foi exposto obscenamente nas redes sociais. Talvez lembrar uma velhinha que esconde o rosto atrás de um cartaz, onde se pode ler “Dilma, pena que não te enforcaram no DOI-CODI”, pelo seu poder iconográfico, ajude-nos.

Difícil pensar que a alegria nos una, que nossas brasilidades sejam agregadas pela alegria do estar na rua. Difícil falar da alegria dos que pedem o retorno da ditadura ou esse inefável fim da corrupção. De toda forma, é inegável que não se tratava, bem como não se trata ainda hoje, de simples exercícios da democracia, mas, sim, de uma profunda crise, um colapso, ou seja, um encontro entre seres até então distantes entre si, que implodem a ideia de consenso e manifesto comum.

E o mais curioso é que o palco das celebrações “cívicas” de ódio dos movimentos de Direita, no Brasil, durante o Golpe que se inicia em 2015 e persiste foi, justamente, a rua! Espaço por excelência da diversidade e da composição de forças. Espaço conquistado a duras penas pela Esquerda, outrora clandestina, a rua viu-se tomada por uma população dos estratos de renda mais altos da nossa sociedade.

A urgência desses corpos se resume ao ódio? Não há alguma alegria aí? A alegria de estar na rua, mesmo que para destilar ódio e intolerância. Há algo que convida à rua, como desafio, como improvável. Manifestantes contrários ao *impeachment* ateam fogo em lixo na rua, criando barricadas contra a tropa de choque, lembrando-nos de que a antagonística não é uma chave suficiente para a leitura. O ódio é um companheiro invisível também da Esquerda, diante do insuportável.

Testamos os limites dos corpos, como se fazem com as resistências elétricas: até quanto esse corpo aguenta ser exposto ao intolerável? Até quanto o corpo aguenta se deparar com a cena de um menino negro de 12 anos, vestindo camisa verde, levado pela polícia sob acusação de roubo por alguns manifestantes *pró-impeachment*, e já imobilizado, leva tapas e socos dos manifestantes sob gritos de “Tem que metralhar esse daí”? O ódio e a alegria, nos seus encontros, merecem mais que um antagonismo entre esses afetos, ao custo de não logarmos compreender e compor corpos e afetos resistentes ao e no presente.

Avenida Paulista, o luminoso do ressentimento

O ódio faz pensar no limiar do ressentimento. É possível fazer do ódio uma força para traçar terrenos existenciais? Há um possível para o ódio que não termine na desqualificação de alguns corpos e de algumas vidas? Em outras palavras, integrar o ódio ao vocabulário dos afetos ativados pelas disputas em torno da democracia é uma questão que se coloca.

Na Avenida Paulista, especialmente o vão do Museu de Arte de São Paulo (Masp) e a Federação das Indústrias de São Paulo (Fiesp), durante as manifestações dos grupos conservadores, adquiriu tons de truculência e desigualdade entre os que entravam e os que eram impedidos de acessar determinadas áreas das manifestações por cordões de isolamento. As formas expressivas, nas manifestações *pró-impeachment* da Presidenta eleita Dilma Rousseff, recorreram aos recursos da Arte Contemporânea, com a criação de patos amarelos de plástico que representariam os alegados atentados aos cofres públicos e à pantomima das práticas de constituição de assentamentos,

na forma de um acampamento cujos participantes eram remunerados por grupos empresariais.

O luminoso da Fiesp, um espaço conquistado historicamente pela Arte Contemporânea, adquire agora outro estatuto – a arte, quando aparece no grande mural, é um lapso de tempo entre uma ação política e a seguinte. O jogo de forças reacionário está cada vez mais organizado e assume a forma do movimento “Direita São Paulo” e derivações estaduais, que contam com o apoio da central paulistana. O movimento conservador, como se autodefine, posiciona-se contrário à manutenção de estrangeiros e estrangeiras no Brasil, à livre expressão sexual e de gênero e a favor da intervenção militar-policial para manutenção da chamada ordem pública.

Há um afeto biopolítico do ódio sem objetificação discernível, que move os corpos e, por isso, existe. Há outro afeto biopolítico discernível, a alegria – e não sabemos onde encaixar um e outro pelos sinais corporais. Estabeleceu-se uma pantomima social que não dá lugar a antagonismos. Pensar sobre o ódio não pode nos levar a retomar as questões teológicas sobre a Origem do Mal, pois haveríamos de saber o que é o Bem, e estamos buscando um fora a esse agenciamento sem redenção.

Caminhar na região em torno do Masp é pisar em vestígios, e estes não dão sustentação suficiente para expansões alegres, exceto na reocupação do espaço, que vem sendo feita pelos movimentos em prol das *Diretas Já*, após a delação que coloca em xeque a continuidade de Temer como presidente e faz orbitar o risco iminente de uma tomada da Presidência, por meio de eleições indiretas.

São Paulo agoniza, e o Masp é uma grande boca – moderna e estrangeira, como a Avenida Paulista o é, para quem vive o cotidiano da cidade, fora do seu enervamento. O Masp de Lina Bo Bardi se tornou feio e triste. A arquitetura modernista é um estranho monumento a um projeto de governo arquitetônico dos espaços de liberdade e de democracia. Lina esperava que o vão fosse uma lasca de luz, um sopro de vento. E da espera de Lina ficou o vão.

Poitiers, a cidade e a liberdade

A cidade não é um espaço evidentemente aberto. A cidade só se mostra porosa nos seus interstícios, nos entre-espaços, em suas brechas. Talvez essa seja a potência da performance: indicar as brechas, alargar um pouco os poros, nem que seja de maneira efêmera, e, na sutileza de corpos disruptivos, fitas adesivas e fios de lã colorida...

Poitiers (França) é a cidade-símbolo da liberdade europeia em frente aos mouros. Foi lá, no centro histórico, um enorme maciço elevado no meio da

cidade, que os franceses detiveram a investida moura, rumo ao norte, vindos da Espanha. Há em Poitiers uma estátua da liberdade (na Place de la Liberté), réplica reduzida daquela de Nova Iorque, feita pelo mesmo artista. Poitiers também é a cidade onde estudou Descartes e onde nasceu Michel Foucault.

Em 2014, nós, do Entrespaços (Grupo de Pesquisa e Performance), fomos convidados a participar do Festival À Corps – Festival Universitário de Dança e Performance, em Poitiers. Eu já havia estado nas duas edições anteriores – em 2012, com *Percursos de Improvisação*; e, em 2013, dirigindo o espetáculo *Toda Beleza do Mundo*, de alunas do Curso de Licenciatura em Dança da UFMG.

Chegamos a essa cidade, misto de orgulho eurocêntrico, canteiro do racionalismo, cidade natal de um grande pensador da diferença, num domingo frio de primavera. Fomos, à tarde, passear pelo centro. Acabamos na praça da Prefeitura – Hôtel de Ville. Lá fomos surpreendidos por uma marcha da direita francesa. Cartazes – produzidos em gráfica –, umas três ou quatro dezenas de brancos franceses que gritavam: “Uma família é um homem, uma mulher e seus filhos!”.

Enquanto isso, no centro – Centre Ville – estava montada uma instalação do artista holandês Dries Verhoeven: *Ceci n'est pas...* (Isso não é...). Numa clara alusão à tela de Magritte, esse artista montou uma espécie de vitrine, onde *performers* exibiam as contradições da sociedade contemporânea e o lusco-fusco de nossos afetos. Em *Isso não é amor*, um homem adulto de cueca e uma menina de cerca de dez anos, vestindo calcinha, deitados e abraçados. Ela, com um livro de histórias infantis, remetia-nos ao abuso sexual dentro dos lares das “pessoas de bem” (Inclusive, os *performers* lembravam – por seus traços e por acaso – algumas pessoas que bradavam, no domingo, sobre a família). Em outra, *Isso não é o nosso medo*, um muçulmano, vestido com roupas tradicionais, fazia suas orações. Em outro, *Isso não é o meu corpo*, uma senhora idosa, nua, seios de silicone e máscara (também de silicone) cobrindo o rosto nos apontava nosso medo ao envelhecimento e à finitude, à inexorável transformação do tempo sobre nossos corpos. Por fim, em *Isso não é nosso desejo*, uma anã, minissaia, seios um pouco à mostra, um *drink* na mão, fazia insinuações sedutoras a quem passava.

Um ou dois dias depois, realizamos nosso primeiro dia de oficina com pessoas do México, Finlândia, Havaí, Coreia do Sul e de cidades do interior da França. No segundo dia, fizemos uma saída à rua, com os participantes do primeiro dia e outros que a nós se somaram, no segundo, a partir do que tínhamos experimentado em Belo Horizonte, com o *Entrespaços*. Saímos pelo centro da cidade de Poitiers com propostas de improvisação, experimentado o espaço de maneiras não convencionais, e sempre em grupo. Ao chegar à

praça do Hôtel de Ville, fizemos uma experimentação com nossos percursos de vida, com a velocidade de nosso dia a dia, usando fita crepe e fita adesiva colorida. Depois, brincamos com nossos espaços existenciais, e como ocupá-los, finalizando com uma prática de conexão, aproximação, distanciamento e engajamento do outro, com fios coloridos de lã.

Nessa performance, dois ocorridos curiosos: ao começarmos a colocar fita crepe no chão, chegaram dois policiais e disseram que não podíamos fazer aquilo. Falamos que éramos do festival. Insistiram na negativa, pois não tínhamos autorização prévia, e só foram embora quando concordamos em retirar as fitas e apagar os desenhos de giz – o que não fizemos, obviamente... O outro ocorrido: ao fazermos nossa teia de lã, eu me afastava do grupo, para um lado da praça, com uns quatro fios esticados ao redor do meu corpo e conectados a outras pessoas distantes, quando um senhor, mais idoso, me interpelou, em francês: “O que estão fazendo?” Expliquei-lhe a proposta. Ele me disse que aquilo era muito perigoso, que alguém poderia se ferir, que, para contestar, deveríamos usar a palavra.

Mato Grosso, um coro para Vila Nova Barbecho

A escrita de Svetlana Aleksievitch, no romance *Vozes de Chernobyl: uma história oral* (2016), utiliza vários recursos de narratividade para abordar acontecimentos de grandes dimensões, desde um traçado micropolítico, e um deles consiste no coro, que traz diversas vozes, uma a uma, e aspeadas. É o coro que fala, e esse coro tem múltiplas vozes, sem que se saiba quem fala e de onde se fala. São três as figuras do coro no romance: o Coro dos soldados, o Coro do povo, o Coro de crianças. As narrativas aqui relatadas foram colhidas por Soilo Chiquitano e fazem parte do povo chiquitano de Vila Nova Barbecho.

A aldeia de Vila Nova Barbecho é devastada pela crescente invasão não indígena, que limitou o território a um espaço cercado e delimitado, onde se espremem cerca de vinte e poucas famílias da etnia chiquitana, as quais vivem na região fronteira entre Brasil e Bolívia, Estado de Mato Grosso. Nela, o ódio se expressa na sua forma genocida, pela aspersão de veneno, enquanto as crianças brincam e morrem de dentro para fora, silenciosamente. As crianças crescem também para odiar, diante das casas queimadas, do medo de quem chega e atira para cima. “Bugres!” – Grita a cidade. Essa é uma expressão comumente ouvida em Mato Grosso e que designa povos arredios, visando a negar a etnicidade do viver chiquitano, do viver dos povos indígenas.

O veneno, o agrotóxico, assim como a radioatividade, é um invisível companheiro. Silencioso, quando se entranha nos corpos das pessoas e dos

animais e perfaz uma paisagem. Ruidoso, na maquinaria dos aviões monomotores que atravessam a aldeia, para aspergir veneno na propriedade rural.

[...] esses venenos fazem mal. As crianças estão com ferida na cabeça, os adultos também. Essas feridas não apareciam antes não. Eu mesmo estou com uma ferida na cabeça.

[...] tem tontura na cabeça das pessoas de cheirar o veneno que vem assim no ar.

[...] aumentou essa questão de dor de cabeça assim que não existia antes.

[...] eles alegam que jogam semente, né? Mas a semente vem junto com o veneno [Vozes de Vila Nova Barbecho I, comunidade indígena afetada por agrotóxicos].

O coro é cantado baixinho e não assombra os brancos das grandes cidades. O que ocorreria se Vila Nova sumisse do mapa? Esse coro baixinho tem a lentidão do contar histórias indígenas sobre a delimitação de território: “Não dá para contar assim, de uma vez. Pode ser perder uma parte”, e perder parte da história pode significar perder a própria aldeia cercada por grades, os 25 hectares. “É que nós acreditávamos na palavra” e “o branco não”, “assim, tiraram de nós a nossa terra”. (Vozes de Vila Nova Barbecho I, comunidade indígena afetada por agrotóxicos).

Em Vila Nova, onde o ódio genocida e a palavra do branco se encontram, emergem grãos de potência da terra:

De criança, eu não podia ouvir barulho de carro que me escondia, podia ser o fazendeiro.

Como é que se cresce assim, né? Vendo as casas dos seus pais e dos seus tios sendo incendiadas. Eles não gostam de liderança, né? [silêncio]... eles sabem que eu vou dar trabalho. Não quero chiquitano escravo.

Nós pedíamos permissão à terra, né? Para fazer os roçados e termos fartura na próxima colheita.

Nós somos a terra, sem a terra, sem nosso território, nós não somos nada.

Nós morremos.

Mas a gente também tem sorriso e a gente está cuidando das crianças, assim, para elas não ficarem com medo [Vozes de Vila Nova Barbecho II, comunidade indígena afetada por agrotóxicos].

São Paulo, Chão de Rodoviária, Barra Funda: advertência

Veja os pequenos movimentos do cotidiano. Olhe as ruas. Repare. Tente enxergar o imperativo cinético intrínseco ao nosso modo de fazer cidade. Preste bem atenção. Não se engane: não são só os carros que correm; as pessoas também – e muito! O corpo imita a máquina; autômatos atarantados

andam em linhas de retilínea objetividade. Olhe um pouco. Perceba o não movimento, o quase movimento, o letárgico mover dos que não têm, ou não querem ter, para onde ir. Pare. Observe bem. Veja como sua pequena dança contrasta com o frenesi do consumo-produção. Pare. Dance também! Resistir é ocupar. Ocupar é parar.

Dez horas da noite. Metrô Barra Funda, São Paulo. Metrô que liga a zona Oeste a terminais de trem e enervamento rodoviário para o interior do Estado. Viajo para ministrar uma aula sobre práticas pesquisadoras em Psicologia Social. Levo uma mala apenas de livros e catálogos de arte. Catálogos são pesados e inclinam o meu corpo para a frente, interrompendo os movimentos. Não é possível correr, como as outras pessoas o fazem, no fluxo de pegar o ônibus, de pegar o último trem do metrô. Há aí uma transcodificação (troca de propriedades sem substancialização dos entes), os corpos trocam propriedades com o metrô e os ônibus, eu com a mala pesada.

Talvez porque eu ande mais lentamente que grande parte das pessoas que atravessa a estação, ouço o som de uma oração neopentecostal de exorcismo. Viro a cabeça para a esquerda, e a cena se desenrola ao meu lado: um homem que dormia na estação está de pé e um missionário (que reconheço pela camisa branca e gravata), ajoelhado, grita orações. Os dois estão com os corpos sobre a urina do homem que se abriga na estação. Sei disso pois a cama dele está forrada e é possível vê-la à minha direita, sem grande esforço. O missionário tenta expulsar a miséria, o homem de pé treme em síndrome de abstinência e eu apenas olho com o meu corpo arqueado e, com a mala de livros, interrompo a passagem das pessoas que esbarram em mim.

O amarelo da urina, apesar da crueldade do que se desenrola, tem uma plasticidade que confere aos corpos dos dois homens um solo. É necessário um chão para dançar, diz-nos Lepecki (2010). Talvez dancem esses homens sobre a urina que demarca uma espacialidade na rodoviária. Estou ali, imóvel, uma mulher gorda e a sua mala que fazem parte dessa dança, bifurcando o fluxo de passantes.

Dançar com ódio: clínica, arte e política para corpos não ressentidos

Como perceber a sutileza dos grãos de potência em frente à brutalidade concreta dos espaços das ruas e do campo, marcados por expressões de ódio? Isso passa por acolher certo limiar de incerteza, que é um passo para cartografar os solos por onde se pisa e desenhar os traçados de alegria.

A seguir, roteiro de dança, em três momentos de uma jornada de ódio e alegria:

Manhã

E. vem correndo da sala ao meu encontro no escritório. Pede que eu ouça uma mensagem. É da sua amiga mais querida. L., uma mulher branca que casou com um homem indígena. Na mensagem, fala por ela, por ele, pelo filho de ambos, fala por nós dois. Ela está no Acampamento Terra Livre, uma luta por Direitos Indígenas que é, sobretudo, uma luta por todas e todos que moramos no Brasil atravessado por um Golpe de conotações midiáticas sem precedentes. A mensagem nos chega de Brasília.

Tarde

O massacre de nove trabalhadores em Mato Grosso, na Chácina de Colniza, anuncia o que teremos pela frente, a força exacerbada do agronegócio. Sem os anteparos mínimos de um estado de direito, o agronegócio mostra a sua força genocida. A Avenida Paulista, coração financeiro do Brasil, em São Paulo, de fora a fora exhibe cartazes com dezessete formas para mudar o mundo. A axiomática capitalista aproveita tudo nas imagens que exhibe: os corpos das populações ribeirinhas, os rios, os povos indígenas. A campanha ‘Dezessete objetivos para mudar o mundo’ visa a um ‘Brasil Sustentável’. Em Colniza, argumenta-se que as mortes resultaram da ‘invasão de terras’, a palavra chacina está fora do *kit* para a imprensa. Os dois fluxos, o de Colniza e o da campanha que corta a Avenida Paulista, não são díspares para a axiomática capitalística. Brasília se tornou um fora e nada do acampamento chega às megalópoles que não venha pelas mídias alternativas.

Que máquina hedionda é a máquina capitalística! No Brasil, ela nos engole e cospe descaradamente. Nem se dá ao tempo de ruminar.

Noite

Na mesa de cabeceira uma edição luxuosa do SESC com expedições à Amazônia: uma delas é a da Cláudia Andujar. Quando estive no MACBA, em Buenos Aires, o encantamento com as imagens da Andujar se misturava ao incômodo diante de um olhar explorador. Mas nada que se equipare ao plano liso que dispõe as expedições de Andujar junto a outras, como exhibe a edição do livro que tenho na mesa de cabeceira. No capítulo que versa sobre Andujar, ela escreve preferir que sua arte seja tomada como viagem e não expedições, mas é ignorada.

Durmo bem, depois de um encontro maravilhoso com as experiências de clínica e arte, facilitado por M. Refizemos a cena do parto de Macunaíma, juntas, M. e eu. Várias vezes e em exercícios de repetição, gritamos e rimos. A coreografia era mais ou menos assim: agarrávamos uma a mão da outra, gritávamos intensamente e nos deixávamos cair em seguida. Ao lado, numa outra sala, pessoas dançavam gafeira e um pouco da melodia vinha enquanto gritávamos ‘Putaquepariu’. Macunaímas mulher, anti-heroínas desprovidas de ressentimento (DIÁRIO DE PROCESSO, 2017).

Notamos a importância do fazer experimentações com o corpo, como política dos afetos que surgem do encontro com o presente, uma vez que, no

fazer da coreopolítica, movimento, corpo e lugar estão envoltos em uma mesma trama. Os processos de criação em arte e clínica se juntam, na proposição de exercícios que, por si, requerem dos corpos um pouco mais de alma.

Arte, dança e política: traçados para a pesquisa nos acidentes dos terrenos

As relações entre arte e política são bem estreitas, considerando a potencialidade que o fazer artístico tem de provocar rupturas, transformações nos roteiros já estabelecidos do cotidiano. Nesse sentido, a dança atravessa a racionalidade das coreografias elaboradas pelas práticas sociais, sendo estas de ordem estética e política, ao passo que podem dizer respeito tanto à produção de novos modos de viver no mundo como também de posicionamentos que reinventam os discursos normalizadores do existir.

Lepecki (2012) denomina *coreopolítica* um modo de mobilizar o termo *coreografia* como uma prática política e como estudo que mapeia processos de mobilidade, em cenários urbanos de contestação. A partir das relações entre arte e política, em Jacques Rancière e Giorgio Agamben, o autor procura pensar dança e política como constitutivas uma da outra. Na dança contemporânea, buscam-se os acidentes de terrenos; uma relação nova com o chão, onde se compõe como política. Um chão com interrupções nada mais é do que um território marcado pelos modos de vida que o constituíram; heranças que não podem ser neutralizadas, alisadas e que sempre farão tropeçar o dançarino, em busca de repisar esse chão, para que algo novo possa aparecer.

Na noção de coreopolítica, vemos o termo *coreografia* abrir definições diferentes das instituídas pela dança, podendo, portanto, estar presente nas ações que interagem com o espaço da cidade e seus elementos, produzindo efeitos cinéticos, de ocupação e resistência. O termo *coreografia* é entendido comumente como passos/movimentos preestabelecidos de dança e, ainda, como o ato de compor/criar danças, ou seja, como sinônimo da palavra *dança*. Coreografar seria produzir repertórios fechados, que não dariam vazão à improvisação derivada das interferências dos encontros dos corpos com as variações do mundo ao seu redor. Nesse sentido, coreografias também podem ser visualizadas nos corpos urbanos gerenciados por uma política de policiamento que controla fluxos, conduzindo gestos e rotas, o que Lepecki (2012, p. 54) denomina *coreopolícia*, a qual visa a garantir “[...] a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva”.

A coreopolícia, atrelada a dispositivos de controle e captura, almeja estabelecer formas rígidas de deslocamento, por meio da reprodução de consenso, cristalizando as sociabilidades relativas aos corpos, forças e espaços. Por outra

via, a coreopolítica é caracterizada pela mobilização de práticas de sentidos, “[...] energizada pela ousadia do iniciar o improvável, no chão sempre movente da história, e que pode prescindir mesmo do espetáculo do cinético da circulação e do agito, pois o que importa é implementar um movimento que, ao se dar, de fato promova o movimento que importa” (LEPECKI, 2012, p. 55).

Na coreopolítica, temos a transformação do espaço de circulação, que seria o espaço urbano da modernidade, em um espaço onde o sujeito possa exercitar sua potência desterritorializante. Dança se modificando e modificando, ainda que provisoriamente, os lugares por onde passa, ao criar uma mobilidade que coreografa a dessujeição de corpos arregimentados por práticas de controle. Na coreopolítica, tem-se uma desestabilização de subjetividades e corpos pré-coreografados, para dançar outras vidas, outras cidades; para que emergjam outros sujeitos. Esclarece-nos o autor (LEPECKI, 2012, p. 57):

O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento.

De acordo com a noção de “política do chão” de Paul Carter, desenvolvida por Lepecki (2010), chão e corpo estão inseridos no plano de composição que é a história, sendo, desse modo, importante estar atento às especificidades físicas envolvidas nos acontecimentos, para que, a partir das irregularidades do chão, possamos reinventar as danças pelo que o corpo pede, pelas afetações produzidas, realizando, ao mesmo passo, novas fissuras no terreno. Nesse jogo, o caráter inventivo se dá, principalmente, pela possibilidade de lançar coreopolíticas, ou seja, novos contornos e deslizamentos a partir do contato com os desvios do caminho.

Danças emergem (também) do ódio, apontamentos finais

Para Ulpiano (2008) nas sociedades ocidentais, nas quais as ações são regidas pelas paixões, busca-se averiguar, na subjetividade, o que comanda as paixões: o amor, o ódio, a tristeza etc. Trazendo como exemplo a sociedade grega e sua descoberta da razão, o autor pontua ainda que “A razão seria a paixão mais apaziguada. Então, haverá uma preocupação, nesse campo social, de produzir homens que tenham os seus atos determinados pela razão. O ideal de uma cidade seria a racionalidade (que é, inclusive, o ideal de Espinosa)” (ULPIANO, 2008, p. 1).

Na escrita que surge da coreopolítica, desordenam-se os pretensos espaços vazios e alheios a marcas (típicos de racionalidades das cidades policialescas),

ênfatisam-se aspectos da história dos lugares e de sua gente, bem como dos efeitos oriundos das mudanças que irrompem ao longo do tempo, o que, nos processos de pesquisa, é propiciado por cartografias feitas pelo corpo e no corpo, assim como pelos terrenos e nos terrenos das ruas, nos quais ficam registrados todos os tipos de experiência.

Os corpos e a rua formam encontros paradoxais para uma contemporaneidade que só admite a diversidade quando regida pelo consenso. No entanto, é o dissenso das ruas (como aponta Jacques Rancière), com toda a sua carga de distintos afetos, com toda a sua precariedade, seu ódio, mas também sua alegria (na acepção de Spinoza), que nos interessa aqui. Pensemos, pois, nos corpos nos espaços, seus movimentos e, sobretudo, em modalidades disruptivas de encontro, de partilha, de resistência. Outros movimentos, outros corpos, outros espaços. No território de Vila Nova Barbecho, vimos emergir a potência de resistência e alegria que emerge em meio ao ódio genocida do agronegócio.

A tensão paradoxal que aparece nos corpos e ruas que trouxemos, ao longo do texto, expressa-se muito bem no treinamento da dança japonesa Butô. O criador da técnica, Kazuo Ohno, em *Treino em Poema* (2016), narra que um aluno em treinamento vomitou sobre o seu corpo, explodindo ao chegar ao limite dos impasses. Sobre a cena, escreve Ohno (2016, p. 202): “Fazer não importa o quê, com o muco que escorre. Aguentar e fazer. Choca-se contra alguma coisa que continua a dançar sem interrupção. Por ter experienciado dentro de si, algo que só sai quando se chega ao limite, como esse muco, pode-se fazer o que quiser”. Assim é também com a experiência do ódio: chegado ao limite, pode-se fazer o que quiser com o corpo, inclusive dilatá-lo para latitudes da alegria e da política.

Trazemos a dança Butô, por seu caráter experimental e contingente, que requer colocar os corpos à disposição de sensações com as quais busca estabelecer durações sem numeradores, por isso não cabe a notação de cada movimento. Caráter contingente que entendemos formar parte da dança que importa por possibilitar deparar com o presente, sem que o corpo e os afetos entrem em colapso: experimentação da imanência que permite a experiência das nossas relações com o mundo, em sua superfície. Sabemos que, entre o ódio das ruas, o ódio genocida que ameaça Vila Nova Barbecho e o vômito do aluno de Kazuo Uono, existem aproximações e distâncias.

As figuras de Tatsumi Hijikata e de Kazuo Ohno podem ser evocadas, aqui, por serem expressivamente conectadas ao que discutimos a respeito de dançar com o ódio. Inequivocamente, há muito ódio e dor na experiência japonesa encarnada nessa arte, lembrando que Hijikata trouxe para a dança a experiência vivida da derrota japonesa, durante a Segunda Guerra, e da vida marginal em Tóquio, conforme explicita Éden Peretta (2012), que o coloca ainda como um herege do seu tempo, seja pelo posicionamento político, seja

pelo que trouxe à arte da dança, num Japão dilacerado. Ohno e Hijikata se encontram quando este último vai a um espetáculo do primeiro, o qual se apresentava depois de haver sido prisioneiro durante a guerra: foi desse encontro que emergiu o Butô, de acordo com a leitura de Peretta (2012).

Kuniich Uno (2012, p. 60) recupera de Hijikata a fórmula que está na gênese do Butô: “[...] o cadáver que se coloca de pé, arriscando a vida”. O processo criativo de Hijikata incluía a dança, a escrita, a pintura, num treino constante da vida na qual a dança impunha, tal como o lê Uno (2012), um limite, que é o do quanto o corpo aguenta. Não se deve estranhar o uso da palavra *treino* que, no Butô, nada tem a ver com disciplina, estando mais próxima do “atletismo afetivo” proposto por Antonin Artaud (2006). A delicadeza dos gestos do Butô se dá por meio de um amplo repertório de treinos e por uma, aparentemente paradoxal, abertura ao improvisado em cena, na aceção que lhe confere Kazuo Ohno (já que Hijakata discordava dessa prática).

No *Teatro da crueldade*, de Antonin Artaud (2006), o corpo está no centro de um trabalho que é arte e vida, e para o qual a escrita não consiste numa mera forma de expressão: assim como o corpo, a escrita tem carne, pele e afetos. Artaud (2006) se volta contra o corpo do Estado materializado em suas mais diversas instituições, ao mesmo tempo em que também trabalha o corpo em seu duplo que é a musculatura afetiva. Existem diferenças importantes entre o Teatro de Artaud e a arte do Butô nipônica, apesar da aproximação por ora realizada. São percursos históricos, sociais e biográficos bastante distintos. Para efetuar essa aproximação, valemo-nos da teorização de Deleuze (2007) a respeito do atletismo afetivo que depreende um operador clínico e político valioso a partir da obra de Artaud e que pode ser estendido para além da reinvenção do corpo em cena que Artaud tenha pensado inicialmente.

Ohno (2016, p. 232), numa das passagens de *Treino e(m) poema*, lembra-nos que a raiva é um sentimento que ocorre todos os dias, “[...] vontade de se desfazer em pedaços [...]”, de sorte que ele pergunta: “Diante disto tudo, o que fazer?”. A partir da observação de que um dia vivenciou isso ao extremo e tem que transmitir aos alunos, escreve que estender as mãos para fazer uma passagem do ódio ao enternecimento seria uma mentira, “Não dá mais”. Então, o que fazer? No treino em dança, entender que “[...] sua alma se transforma em mãos como, como se as almas se tocassem, umas nas outras, esse é o domínio da dança. O ódio infinito, como também é infinito o amor”. Numa outra passagem, refere-se ao corpo diante do cobrador de dívidas e a como é difícil viver, mas que, ainda assim, vale dançar tendo o inseto como modelo: “[...] mover-se de leve. De dentro. Com todo o corpo. Músculo, tudo está em movimento. ‘Olha o Lobo!’ – Sem se movimentar muito. ‘Olha o lobo!’ – A coisa em si. Sem mexer muito” (OHNO, 2016, p. 233).

Como singularizar a experiência do ódio, de modo a potencializar a vida e o corpo, em frente ao iminente colapso que se coloca como um tipo de endividamento aprofundado pelo Golpe político em curso? Isso importa? Ou se trata apenas de um joguinho semântico para entreter-nos num tempo que nos faz ter cada vez menos estados de subjetivação, os quais nos situem entre os patamares de hiperexcitação e anestesia... Movemo-nos, neste manuscrito, sem mexermos muito. Devemos dizer que não se trata de uma apologia ao ódio, até porque essa palavra se tornou um terreno de disputa contemporâneo, pois ninguém que conheçamos brada aos quatro ventos que odeia. Há uma vergonha que vem junto com o ódio: não seria um afeto potencializador, mas está nas ruas e é bom que treinemos a dança com ele, esse companheiro invisível, cujos contornos são incertos e, em suas brechas, passa a alegria, é certo.

REFERÊNCIAS

- ALEKSIÉVITCH, S. **Vozes de Chernobyl**: história de um desastre nuclear. Tradução de Galina Mitrakhovich. Lisboa: Elsinore, 2016.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LEPECKI, A. **Agotar la danza**: performance y política del movimiento. Tradução de Fernández Lera. Barcelona: El Mercat de les Flors, 2008.
- LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E.; SOBRAL, S. **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança**: 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 12-20.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha**, v. 1, n. 13, p. 41-60, 2012.
- MEIRELES FILHO, J. **Grandes expedições à Amazônia Brasileira**: século XX. São Paulo: Metalivros, 2011.
- OHNO, K. **Treino e(m) poema**. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n. 1 Edições, 2016.
- PERETTA, É. Memórias e políticas do “corpo de carne” no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., 2012, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ABRACE, 2012.
- RANCIÈRE, J. **O ódio à democracia**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.
- SAFATLE, V. **Circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo, fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

ULPIANO, C. **A subjetividade no mundo moderno**. 2008). Disponível em: <<http://usinagrupodetudos.blogspot.com.br/2008/01/subjetividade-no-mundo-moderno-por.html>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

UNO, K. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n. 1 Edições, 2012.

Editora CRV - versão para revisão do autor - Proibida a impressão

Editora CRV
versão para revisão do autor