

O impossível como gesto de resistência: uso dos corpos, tessitura do sensível e a dança-teatro de Pina Bausch

The impossible as a gesture of resistance: use of bodies, tessitura of the sensitive and the dance-theater of Pina Bausch

Cláudio Rodrigues Coração

Doutor em Comunicação, meios e processos audiovisuais pela ECA/USP (SP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Temporalidades e do curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (MG). Líder do grupo de pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (UFOP). Email: crcorao@gmail.com.

Saulo Pedrosa da Fonseca Rios

Doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (MG). Mestre em Comunicação e Temporalidades pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (MG). Professor assistente da disciplina Seminários em Comunicação da PUC-MG. Pesquisador do grupo de pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (UFOP). Email: saulorios.comunicacao@gmail.com

Resumo

Partindo da constatação de que os corpos contemporâneos são cada vez mais regulados pelo binômio mídia-mercado, este artigo apresenta possibilidades de desconstrução desses corpos, a partir da obra da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch. Para isso, realiza revisão teórica com o objetivo de evidenciar usos contingentes dos corpos, que não aqueles mediados por imagens midiáticas e pelo capital neoliberal, buscando reaver suas qualidades sensíveis e ético-políticas, à luz do conceito de inoperosidade (AGAMBEM, 2017), em diálogo com os gestos emocionais que emergem da dança-teatro de Pina. Ao fim, promove a análise de três espetáculos assinados pela artista, procurando identificar as intermitências do corpo suscitadas por sua dramaturgia.

Palavras-Chave

Tessitura do Sensível; Mídia; Uso dos Corpos.

Abstract

Based on the observation that contemporary bodies are increasingly regulated by the media-market binomial, this article presents possibilities for deconstructing these bodies, based on the work of the German dancer and choreographer Pina Bausch. To this end, it carries out a theoretical review in order to highlight contingent uses of bodies, other than those mediated by media images and neoliberal capital, seeking to recover their sensitive and ethical-political qualities, in the light of the concept of inoperability (AGAMBEM, 2017), in dialogue with the emotional gestures that emerge from Pina's dance-theater. At the end, it promotes the analysis of three spectacles, seeking to identify the intermittences of the body raised by the dramaturgy of the artist.

Keywords

Tensiture of the Sensitive; Media; Use of Bodies.

Introdução

Diante da proliferação de narrativas conservadoras e cenas de violência, da incomunicabilidade que nos aflige, da recorrência de imagens que estão a nos mostrar sempre mais, e do ambiente midiático que condiciona nossa experiência, a obra da bailarina e

coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) enaltece a serenidade como *ethos* passível para instituir resistência à intensidade dos múltiplos estímulos que avançam contra nosso corpo. Ao tomarmos este como matéria-prima e local privilegiado para a incorporação de gestos e movimentos que, coreografados, resultam em dança, podemos afirmar que a dança-teatro da companhia *Tanztheater Wuppertal*, fundada por Pina em 1973, evidencia a tensão entre diferentes dimensões que estruturam a vida social: o sonho e o pesadelo, a utopia e a aspereza do cotidiano, respectivamente.

Na dramaturgia da coreógrafa, a poesia dos corpos em dança reveste-se de sonho e utopia para escapar ao controle e domesticação desses mesmos corpos, cada vez mais subjugados por instituições que transfiguram a experiência onírica em tormenta, e a força criativa do desejo pelo impossível em um fardo de horror difícil de carregar. Em Pina, a primazia da poesia ante o gerenciamento dos corpos parece dar-se numa relação sublime que ora contrasta, ora justapõe a beleza das imagens de seus espetáculos e os gestos emocionais de seus bailarinos à conjuração do sofrimento e do mal-estar dos sujeitos na contemporaneidade.

Nesse sentido, podemos afirmar que, em sua dança-teatro, Pina abre espaços para o aparecimento de uma biopolítica catalisadora de potências adormecidas dos corpos. Quais seriam essas potências? Pode a dança-teatro de Pina Bausch curto-circuitar os dispositivos de poder que impedem os sujeitos e seus corpos de narrarem e produzirem experiência? Como? Antes de apresentarmos respostas possíveis às questões que nos movem e estruturam este texto, é necessária uma pequena revisão teórica sobre as sujeições dos corpos na modernidade, a partir de Michel Foucault.

A fortuna crítica que herdamos de um primeiro Foucault¹, nos leva a responsabilizar exército, estado, prisão, igreja e hospitais psiquiátricos, pela domesticação e instrumentalização dos indivíduos e seus corpos. Contudo, nosso tempo apresenta dispositivos disciplinares outros. Novas modalidades de regulação empreendidas pela onipresença da mídia e suas imbricações junto ao capital, numa forma simbiótica tecno-midiática-econômica pós-disciplinar pela qual os corpos - social e individual - vêm sendo afligidos.

De um lado o neoliberalismo, do outro, a mídia. A junção desses dois componentes exerce um poder sobre os corpos que age no campo dos desejos. Nos condiciona a, por exemplo, sermos impingidos a compartilhar um padrão de beleza, uma ideia de boa forma e de saúde, “através da própria absorção da dinâmica pulsional pela lógica econômica, ou seja, através de uma socialização das pulsões que não passe mais [...] pelas clivagens organizadas sob a forma do recalque” (SAFATLE, 2015, p. 138). Em outras palavras, expropriando o desejo, expropria-se o corpo. Sua potência emancipatória é esvaziada pelo mercado. Um corpo-mercado nutrido pelo desejo de consumir, numa economia libidinal que visa o prazer.

Por esse ângulo, a ideologia neoliberal, calcada na ideia de bem-estar social, não pode ser entendida somente a partir dos aspectos socioeconômicos que a caracterizam, posto que instaura no corpo social e individual, uma vida psíquica específica através daquilo que Lacan,

¹ Nos termos de Foucault (1979), o que promove a sensação de coesão social e o surgimento de um corpo político, não é o comum compartilhado entre os sujeitos, mas o poder exercido sobre seus corpos. Esse poder sugere um controle que leva à domesticação dos corpos segundo três modalidades. A primeira é relativa à escala do controle. Esta se refere à uma dimensão micropolítica, que suprime a abrangência do corpo político em favor de pressões sub-reptícias que atuam na subjetividade corpórea dos sujeitos. Através dessa modalidade, os poderes das instituições estruturam sua influência na própria gestualidade e movimentos dos corpos dos indivíduos. A segunda modalidade relaciona-se ao objeto de controle das instituições, que já não diz respeito aos elementos comportamentais dos sujeitos, mas à uma economia ligada à eficiência dos movimentos corpóreos, à sua sistematização e condicionamentos físicos. Por fim, a terceira modalidade converge em direção aos constrangimentos e coerções sucessivas pelas quais os corpos passam, com ressonância nas maneiras como experienciamos o tempo e o espaço. Foucault (2013, pos. 2907) esclarece que, a união dessas três modalidades representa “o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante das suas forças e que lhes impõem uma relação de docilidade”, designando-as por *disciplinas*.

citado por Vladimir Safatle (2015), classifica como imperativo do mais-gozar e, em consequência, uma corporeidade específica, espelhando suas características ao socializar uma forma empresa, tendo como valores imanentes a livre concorrência, a produção, o consumo, a comercialização e o lucro. Segundo o autor, a socialização da forma-empresa neoliberal estabelece o dispositivo disciplinar pelos quais nossos corpos são subjugados no presente. Idealiza-se, molda-se, regula-se e gerencia-se corpos, tendo como referência fundamental o mercado financeiro. Internalizamos, portanto, maneiras de sentir e experienciar nossos corpos, vivenciando o neoliberalismo por intermédio de um *ideal empresarial de si*².

Nos termos de Safatle (2015), podemos afirmar que experienciamos a despolitização do desejo pela construção do *ideal empresarial de si* elevado ao status de dispositivo disciplinar do novo milênio. Nesse contexto, há potências do corpo, sim. Há devires. No entanto, potências e devires disruptivos: devir mercado. Corpo-mercado que nasce como resultado da disseminação do *ideal empresarial de si* como dispositivo disciplinar neoliberal intimamente ligado ao corpo-imagem difundido pelos meios de comunicação. São, eles mesmos, corpo-mercado e corpo-imagem, um só corpo que encontra na mídia espaço para sua emergência.

Falar desse corpo incita-nos a ratificar a força das imagens midiáticas, e nos debruçarmos sobre a experiência do olhar, visto que o olhar que mira o corpo é o mesmo olhar que deseja esse corpo. Todavia, esse olhar encontra-se em vias de se tornar míope, dada à circulação de imagens que habitam nossa experiência visual, marcada pela hipervisualidade do corpo. Fotografia, cinema, televisão, telas de computadores, *smartphones* e tantos outros dispositivos midiáticos vêm refletindo a onipresença de corpos incólumes, límpidos e purificados, sem rastros, sem marcas e nem defeitos.

A sacralização do corpo-imagem midiático compreende, igualmente, um processo de purificação, assepsia e higienização, rompendo com a materialidade natural do corpo, como ressalta Sibilia (2013), ao afirmar que até mesmo os corpos dos monstros, dos autômatos, o corpo doente ou o corpo sem vida, quando apropriados e projetados nas telas midiáticas, são submetidos a essa limpeza. Dessa maneira, “o olhar purificador que hoje censura as imagens corporais, responde a novas regras morais, bem diferentes daquelas que amarraram os corpos humanos ao longo da era disciplinar, embora não menos severas” (SIBILIA, 2013, p. 128).

Propondo a intercessão entre as reflexões promovidas por Sibilia (2013) e Safatle (2015), observamos que os pressupostos da autora associam-se ao conceito de *ideal empresarial de si* quando, ao eliminar o componente de estranhamento do sujeito com relação ao corpo, moraliza este pelo viés da purificação, evidenciado nos modos de ser e estar no mundo preconizados pela mídia, em uma estética límpida e espetacular. Por essa leitura, a regulação dos corpos pelas imagens midiáticas é característica de uma sociedade pós-disciplinar (SIBILIA, 2013), onde o poder que disciplina desponta da correlação entre a mídia, a hipervisibilidade do corpo na mídia, o livre comércio próprio do mercado neoliberal e nosso olhar para essa tríade. Daí aquilo que Sibilia (2013, p. 127) observa como paradoxo do estatuto do corpo humano nas sociedades midiáticas: um corpo “ao mesmo tempo cultuado como uma imagem idealizada e altamente codificada, e desprezado em sua materialidade carnal que alicerça todas as experiências vitais”.

Nesse território do visível, a dança-teatro de Pina Bausch parece atuar na contramão

² Segundo Safatle (2015), a partir de releitura de Foucault, o ideal empresarial de si promove o compartilhamento generalizado da filosofia das grandes corporações neoliberais no interior da sociedade, impelindo os indivíduos a se compreenderem como empresários de si, numa falsa liberdade de escolhas, ao definir “a racionalidade de suas ações a partir da lógica de investimento e retorno de capitais”, ao instrumentalizarem o desejo no “fundamento normativo para a internalização de um trabalho de vigilância e controle baseado na autoavaliação constante de si, a partir de critérios derivados do mundo da administração de empresas” (SAFATLE, 2015, p. 139).

das amarras da visualidade e do ideal de representação midiática e mercadológica do corpo. Desse modo, este trabalho procura transcender o regime do olhar sobre os corpos, fazendo-os passar da visualidade desejanse neoliberal e midiática à visibilidade política, da transparência de um corpo sem peso à visceralidade da pele, da subjugação ao poder à sublevação contra esse mesmo poder, de modo a: a) evidenciar a existência de uma tessitura do sensível na dramaturgia de Pina; e b) de estabelecermos um vínculo com sua dança (uma dança impossível), através da *inoperosidade* de seus gestos (AGAMBEN, 2017) e de um uso improvável do corpo que concederia a ele a capacidade de produzir experiência. Para tanto, promove a análise de *A sagração da primavera*, *Arien* e *Kontakthof*, espetáculos que fazem parte da extensa obra de Pina Bausch, com o objetivo de identificar as intermitências do corpo suscitadas pela dança-teatro da coreógrafa alemã.

1. A tessitura do sensível: tensão, serenidade e gestos emocionais

Quando o personagem de Fred Astaire, Jerry Travers, em *O Picolino* (*Top Cat*, 1935), de Mark Sandrich, subverte o sossego e o cômodo de Dale Tremont (Ginger Rogers), num hotel, por meio do bailado e do sapateado característico, é como se o cenário fosse suspenso pela coreografia. A dança de Astaire se confunde, então, com a quebra da quarta parede cinematográfica e parece convidar o espectador (e Rogers) para uma espécie de voo além do aparato fílmico. A convocação deste *pax de deus* heterodoxo sugere, com isso, na chave do gênero musical hollywoodiano, em sua fase mais resplandecente (1930-1950), um desconcerto, como se a ilusão do corpo que baila, em Astaire, em consonância com Rogers, pudesse selar uma catarse dramática (e leve como o sapateado de Astaire) em torno da dança.

O movimento é austero, apolíneo, quase desprendido de erotismo, mas é através dessa contenção, vamos colocar assim, que a dança se empreende, nesse registro cinematográfico, como gesto particular decisivo, a prever, por meio das ilusões “do mundo dos espetáculos”, um apelo de preenchimento dos corpos em movimento, em pulsação. Pois bem. Fazendo o deslocamento dessa digressão para a dança-teatro de Pina Bausch, verificamos algumas similaridades, mas há um elemento distinto em Pina: a agonia de sujeitos desconcertados (dessa mesma herança da modernidade e seus impactos) diante do atributo interno da dança, quase como um périplo metafísico. Assim como Astaire, em Pina temos também a convicção sobre o gesto emocional que transcende a dança, na compreensão de uma possibilidade de sublimação pela e na arte – teatro, incorporação dramática, representação -, bem como da postura dada à interpretação do “bailado coreográfico”.

Não seria um despropósito se propuséssemos aqui um encontro fantasmático entre Astaire e Bausch, nas linhas de um convencimento da dança como meio contemplativo. Mas, voltando, o sentimento de aflição proposto nas linhas dramáticas da dança-teatro, de modo geral e abrangente, reflete o próprio corpo e o seu conseqüente aspecto contemplativo-existencial político: “À unidade dual entre vida e pensamento em todas as manifestações corresponde um novo estatuto ontológico do ser vivo [...] servindo-se de categorias que parecem provir do vocabulário tradicional da reflexão política” (AGAMBEN, 2017, p.243-244).

Mas há também, a partir do aspecto observado por Agamben, sobre a reflexão política, outro elemento de fundo que apresenta a dança como gesto emocional da incorporação dos corpos, como se nesse encontro se evidenciasse alguma redenção, catarse, fio, desfecho existencial etc. O que há de transcendência no *uso do corpo* em Astaire se manifesta em Pina como o rompimento com as amarras da logicidade, do encontro abrupto entre os corpos; ferindo, com isso, a desconstrução frágil do sujeito desde a modernidade. Há outra distinção importante: não sobraria qualquer arremedo de euforia na proposição de Pina Bausch, no

sentido de observar, por meio do tensionamento da representação, isso que está fragilizado na alteridade proposta pela dança, qual seja, os poros recombinaos na tensão do ritmo e do encontro, diferentemente, portanto, da elaboração de Astaire em *O Picolino* e sua audácia brincalhona. Nos termos do que estamos dizendo e propondo como fio explicativo, Gumbrecht nos diz que:

Por um lado, a dança, vista da perspectiva de todos esses termos [de combinações variadas], apresenta-se claramente como jogo. Não há nenhuma motivação externa, determinada por algo que vem de fora [...]. A coordenação de diferentes corpos é, diante da ausência de motivação e intenção, determinada pelo ritmo ou por coreografias estabelecidas de antemão [...]. Por outro lado, porém, a dança se orienta claramente pelo polo do tipo ideal da “cultura da presença”, e a “cultura da presença” não permite o jogo, porque nesse tipo de cultura não existe a oposição entre ação séria e jogo (GUMBRECHT, 2012, p.121-122).

O princípio de observação analítica a respeito da dança parece se coadunar com os versos da canção de Zeca Baleiro, “Flor da pele” (*ando tão à flor da pele, que qualquer beijo de novela me faz chorar, ando tão à flor da pele, que tua flor na janela me faz morrer, ando tão à flor da pele, que meu desejo se confunde com a vontade de não ser, ando tão à flor da pele, que a minha pele tem o fogo do juízo final*), quando a aflição do desejo, algo preso e estendido em possibilidade de transbordamento, faz do gesto incomum a elaboração sobre uma produção de vida. É como se todas as nossas performances – aqui entendidas na elaboração proposta por Gumbrecht – também estivessem plenas de incorporação de dança: voltamos aos cenários das peças de Pina, e voltamos à cena específica do desarranjo dos cômodos de *O Picolino*. Ou seja, dançamos a todos os momentos, mas o enlace só é possível na noção do seu atributo de latência, como se a manifestação da epiderme que pulsa só encontrasse guarida nas imagens inefáveis propostas na canção de Baleiro: *um barco sem porto, sem rumo, sem vela, cavalo sem sela, um bicho solto, um cão sem dono, um menino, um bandido, às vezes me preservo noutras suicídio*.

E aqui parece que está posto o orgânico que se derrete à luz das emoções, ou seja, um sentimento que se situa entre os componentes de resistência – ósseos, invólucros, poros - desse corpo: que se mexe em terror (o cotidiano veloz) ou em beleza (a possibilidade de transcendência), num intenso paradoxo em que o bailado envolto escapa à própria organicidade dos corpos, que é incompreensível, que não pode, e/ou não deve ser medido, controlado.

À flor da pele, então, é isso que está alinhavado no jogo da sedução, no gesto emocional, na ilusão, mas é também o que está desprendido como sentido, como resistência inerente à graciosidade cósmica (terrível) da dança: inevitável e indomável.

Se notarmos mais de perto a alteridade particular proposta por Pina, enxergaremos, além dos trânsitos de uma proposta dramática teatral/audiovisual radical, digamos assim, uma peça de proposição do que está à flor da pele, fincado na descrição do horror cotidiano. E há diversas formas de se levantar contra e diante disso. Didi-Huberman, pontua, com pertinência, uma imagem reveladora a respeito da demanda revolucionária do gesto de levante que se eleva, rebela-se:

Por todos os lados, as pessoas se sublevam: potências. Mas por todos os lados, também, constroem barragens: poderes. Ou, então, protegem-se no topo das falésias, de onde acreditam poder dominar o mar. As barragens e as falésias parecem ter sido erguidas para conter o movimento de algo que se levanta a partir de baixo e ameaça a ordem das coisas no alto [...]. É o “imperceptível” do futuro (DIDI-HUBERMAN, p.115, 2019).

Primeiro, há nessa descrição das sublevações e dos levantes algo que se entrosa com as performances subjetivas: imaginemos mentalmente as mais variadas formas na dança-teatro de Pina Bausch e suas potencialidades. O corpo jovem, por exemplo, é parte desse imaginário da revolta, da volta, do dedo em riste, do movimento atropelado. Isso que desconcerta o processo histórico (a política e o social) é parte integrante da cultura. O gesto do levante é, então, a fissura, o rompimento. Mas é evidente que, a partir disso, a reação ao levante se faz de um gesto também calcado numa cultura já convencida de sua configuração de ordem, repressão, autoridade.

Essa explicação serve para interpretar, e lançar uma hipótese, de que a dança-teatro de Pina Bausch se materializa justamente na dinâmica e no contato da elaboração conflitiva: o que escapa do levante e da sublevação, no encontro entre as pessoas e os objetos, atua nos códigos de domesticação e controle. Portanto, a radicalidade do discurso em Pina é a proposição inerente à carne exposta pela dança, em particular. Trata-se de algo difícil de ser descrito – muito mais do que a cena e os propósitos de *O Picolino* – no que é evidenciado em encenações como *A sagração da primavera*, *Arien* e *Kontakthof*, como a extensão da sublevação colocada como urgência.

Voltando a Didi-Huberman, sua descrição dos limites e das urgências das sublevações se orienta, com bastante consistência, no enredo da dança como performance, nos termos de Gumbrecht. É o que parece impor duas possibilidades de compreensão: a repetição e a *inoperosidade* dos gestos que se estilham, que se derretem na calma das horas.

Ao tempo da revolução, da revolta ou da sublevação, para Didi-Huberman, cabe o espaço deslocado pela repetição e pela duração nortear o possível e a potencialidade. Uma provocação: o cotidiano, a rotina são também essencialmente configurados nesse valor. É aqui que a transcendência do que está à flor da pele, em Pina, combina-se como desconfortável no jogo dramático. É aqui, ainda, que sua beleza pode ser preenchida na absorção que sufocamos em repressão e ordem subjetivas.

Assim, o componente vanguardístico de Pina se demonstra quase que paradoxalmente como gesto contemplativo duro, a reivindicar e notar o horror das repressões, guerras, silêncios, contra uma dada composição demarcada na possibilidade do corpo indefinível contemplativo.

Essa contemplação, no mais, é caracterizada por um elemento de serenidade, de graciosidade particular, como se apontasse o que estamos chamando de inoperosidade – e repetição -, em sintonia com a transcendência. Para ilustrar, apresentamos uma imagem, a partir de um ensaio de Milton Santos, sobre o imperativo da velocidade na sociedade contemporânea:

O mundo de hoje parece existir sob o signo da velocidade. O triunfo da técnica, a onipresença da competitividade, o deslumbramento da instantaneidade na transmissão e recepção das palavras, sons e imagens e a própria esperança de atingir outros mundos contribuem, juntos, para que a ideia de velocidade esteja presente em todos os espíritos e a sua utilização constitua uma espécie de tentação permanente. Ser atual ou eficaz, dentro dos parâmetros reinantes, conduz a considerar a velocidade como uma necessidade e a pressa como uma virtude (SANTOS, 2001, p.1).

Ora, parece haver em Pina um antídoto da ideia que Santos apresenta como característica de certa contemporaneidade, a pressa, pela atribuição do que estamos falando e dizendo como possibilidade de observar o mundo e contemplar na carne o trânsito da sublevação propriamente dita. A liberdade do corpo, nesse ínterim, está quase sempre condicionada à porosidade do fogo à flor da pele. A isso, nos termos de Gumbrecht, novamente, poderíamos marcar a presença vivida, a ambiência posta na configuração da arte como o inoperado. Trata-se de uma discussão sobre a serenidade que se demonstra:

Assim que tomam o palco, eles [os demônios] assumem a forma de todos os tipos de corpos e papéis humanos – mas quando devem ser “apenas demônios”, eles rejeitam tais formas: então, seus cabelos selvagens e exuberantes, o ritmo de seus movimentos é difícil de acompanhar, seus olhos não estão abertos nem fechados, e suas línguas, esticadas para fora. Seria esta a tranquilizadora face do Ser? (GUMBRECHT, 2016, p.36).

O tempo do silêncio, da pausa, ou da lentidão (em Santos) é o tempo travestido de morto, de moribundo, a “tranquilizadora face do ser”. É uma tentação, no mais, ao que está disposto numa teia de emoções cada vez mais mediada no corpo em movimento. O *comum* está contido na leve contradição de termos, que é, parece-nos, a composição da arte conceitual de Pina Bausch: a tradução da contemplação e da sublevação. Como levante, como convocação de uma apresentável fissura, que é, invariavelmente, tessitura do sensível.

2. Corpo e inoperosidade: um diálogo entre a dança-teatro de Pina e a filosofia de Giorgio Agamben

Nas conhecidas transmissões radiofônicas de Antoin Artaud, o dramaturgo francês vociferava, ao enfatizar a necessidade de sublevarmo-nos contra as estruturas de poder para acabarmos de vez com o “juízo de Deus”. Mas como? Criando um *corpo sem órgãos*. Segundo Artaud, somente desse modo o homem “então o terá libertado de todos os seus automatismos e rendido à sua verdadeira e imortal liberdade. Então, vai voltar a ensinar-lhe a dançar ao contrário como no delírio de Bal-musette e esse inverso será o seu verdadeiro lugar” (POUR EM FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU, 2012, 9min10, 9min.49). Para apreendermos as palavras do dramaturgo, um gesto de abstração é indispensável.

Para Deleuze e Guattari (2008) os órgãos representam o juízo de Deus, o poder cerceador em sua amplitude e glória, que nos julga e pune cruelmente como o Deus do velho testamento. Nesse sentido, os órgãos seriam elementos anuladores que impõem ao corpo normas e funções dominantes, castradoras (DELEUZE; GUATTARI, 2008), obstáculos que coíbem a emergência das emoções e o mergulho nisso que a chamamos de tessitura do sensível. Ainda nos termos dos ensaístas, é imprescindível realizarmos um gesto de autoimolação em uma ação sacrificial que permita a substituição de nossos órgãos por um vazio pleno, passível de ser preenchido por intensidades emocionais que vão restituir as dimensões afetivas dos corpos e a dimensão política do desejo, “mas em condições tais que o corpo sem órgãos substitua o organismo, a experimentação substitua toda a interpretação da qual ela não tem mais necessidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 25), ao nos movermos, da estratificação do corpo social - que nos afeta em nossa individualidade - para os agenciamentos estéticos e políticos circunscritos à subversão do *uso do corpo*, vislumbrando o rompimento com as normas de dominação. Para isso, seria necessário, então, compreendermos o sentido de *uso do corpo*, com o intuito de pensarmos sobre a potência adormecida dos corpos em Giorgio Agamben (2017), atravessada pela dança-teatro de Pina Bausch.

Ao dizermos que usamos algo, esse uso tende a colocar em perspectiva uma finalidade. Usamos algo, seja um objeto, uma ferramenta, um artifício material ou linguístico com o objetivo irremediável a ser concretizado, geralmente em curto prazo de tempo. Se Zeca Baleiro, aqui citado, dedilha seu violão e expressa sua poesia no canto, ele o usa para fazer música, colocando em obra sua competência trovadora. Atualiza, por conseguinte, uma potência que se encontra latente, na iminência de se concretizar pelo uso, quando, por meio deste, deixa de existir no campo da virtualidade para se concretizar em um gesto/movimento

musical. Agamben (2017) propõe, assim, uma dimensão de uso sem propósito.

Ancorado na filosofia de Aristóteles, Agamben reflete sobre o termo *uso dos corpos* para problematizar a relação entre o senhor e seu escravo na Grécia antiga. Essa relação teria uma conotação orgânica, de modo que o escravo não representaria um ente ou objeto pertencente a seu feitor, mas parte integrante do corpo de seu proprietário. Ausentes da vida política na *polis*, os escravos eram definidos pelo uso de seus corpos e não pelo produto que é fruto desse uso, em outras palavras, pela obra que seu corpo é capaz de produzir (AGAMBEN, 2017). Raciocínio que pode soar estranho, especialmente se lermos os postulados de Agamben calcados pelo trinômio trabalho-produto-consumo que estrutura o capital. Mas o filósofo italiano esclarece:

[...] é possível que o ‘uso do corpo’ e a ausência de obra do escravo sejam algo mais ou, então, algo diferente de uma atividade laboral e que até conservem a memória ou evoquem o paradigma de uma atividade que não é redutível ao trabalho, nem à produção, tampouco à *práxis* (AGAMBEN, 2017, p.38).

O que Agamben procura expressar é que os postulados de Aristóteles parecem apontar para um *uso do corpo* de outra ordem: aquele que, ao colocar em inércia os corpos pautados pelas imagens e pelo signo da velocidade que rege a sociedade contemporânea, não se concretiza a partir dos ditames do trabalho e da economia de mercado voltada para o lucro, se quer na preconização midiática de um corpo incólume.

Para apreendermos o termo uso enquanto categoria analítica é necessário resgatarmos suas raízes linguísticas, em um movimento que nos leva ao verbo grego *chresthai*³. Posto que na língua grega arcaica *chresthai* é verbo transitivo, este nos permite realizar a mediação entre o sujeito – suas dimensões sensíveis (corpo) aliadas à intempestividade do pensamento (espírito) – e as coisas do mundo, de modo que ambos possam ser afetados pelo elo que os une, e “que não transita de um sujeito ativo para o objeto separado da ação, mas envolve em si o sujeito na medida em que este está implicado no objeto e ‘se dá’ a ele” (AGAMBEN 2017, p. 47).

Por essa perspectiva, o termo manifesta o vínculo que determinado sujeito possui consigo mesmo e com o mundo; melhor dizendo, o ato de ser afetado, ou a afeição que recebemos quando nos colocamos em relação com objetos de qualquer natureza. Assim, fazer *uso do corpo* significa, para Agamben (201, p. 48) “a afeição que se recebe enquanto se está em relação de uso com um ou mais corpos. Ético – e político – é o sujeito que se constitui nesse uso, o sujeito que dá testemunho da afeição que recebe enquanto está em relação com um corpo”. É pela afeição – encontro sensível entre um corpo e um objeto - e não pela obra resultante de determinado *uso do corpo*, que produzimos experiência e nos constituímos enquanto sujeitos, uma vez que “todo uso é, antes de tudo, uso de si: para entrar em relação de uso com algo, devo ser por ele afetado, constituinte como aquele que faz uso de si. No uso, homem e mundo estão em relação de absoluta e recíproca imanência” (AGAMBEN, 2017, p. 49).

Agamben (2017) comenta que fazer uso de si implica uma relação distinta com as múltiplas potências de um corpo, não havendo, portanto, necessidade de fazer passar os possíveis contidos nele do estado virtual para o atual. A potência de um corpo já existiria em si mesma. Isto é dizer que a efetivação da potência de um corpo não está vinculada a seu uso *habitual*, conforme Agamben (2017), que assegura aos possíveis, à potência e ao vir-a-ser de um corpo uma existência e realidade própria.

³ Termo polissêmico, de riqueza semântica. Verbo medial que significa colocar o uso em ato, em diferentes situações. Exemplifica Agamben (2017, p. 43) “*chrestai theoi*, literalmente: ‘usar o deus’ = consultar um oráculo; *chrestai logoi*, literalmente ‘usar a linguagem’ = falar”.

Desse modo, o *hábito* seria a forma pela qual uma potência já existe em si mesma. Apropriando-nos de um exemplo indicado por Agamben (2017) - no entanto, com as adaptações que este trabalho demanda - segundo o conceito de *hábito*, Pina Bausch, bailarina e coreógrafa a quem se atribui o hábito de dirigir suas peças, faz uso de si enquanto realiza o ato de coreografar e sabe coreografar, habitualmente, suas peças. Ela não é senhora da potência de coreografar, podendo, ou não, pôr em obra sua competência coreográfica; mas constitui a si mesma enquanto faz o uso da potência de coreografar, independentemente do fato de colocar em ato o hábito de coreografar ou não. Resumindo, “o uso, assim como o hábito, é uma forma-de-vida e não o saber ou a faculdade de um sujeito” (AGAMBEN, 2017, p. 85). Por essa perspectiva, a coreógrafa, Fred Astaire, os sujeitos que fazem *uso do corpo*, produzem vida, de modo que:

[...] são os titulares transcendentais de uma capacidade de agir ou de fazer, são antes de tudo, seres vivos que, no uso e só no uso dos próprios membros, assim como do mundo que os circunda, fazem experiência de si e constituem a si como usuários (de si mesmos e do mundo) (AGAMBEN, 2017, p. 85).

Quais seriam as premissas para fazermos uso de uma potência sem manifestá-la, isto é, sem que a passagem do estado virtual para o atual se realize? Para Agamben (2017), a resposta se encontra num gesto de *contemplação* da potência e do uso de si mesmo, a exemplo do gesto do Deus bíblico quando, após seis dias de trabalho que resultaram na criação do mundo, reserva o sétimo dia para contemplar sua obra. Uma contemplação que desponta sob o paradigma do uso, posto que “como o uso, a contemplação não tem um sujeito, porque, nela, o contemplante se perde e se dissolve integralmente; como o uso, a contemplação não tem um objeto, porque, na obra, ela contempla apenas a (própria) potência” (AGAMBEN, 2017, p. 86). Um exercício de *inoperosidade*⁴, espécie de imobilidade móvel que emerge dá ação contemplativa e nos leva à desapropriação dos corpos, a partir da anulação de nossas faculdades corpóreas. Para Agamben (2017, p.87), essa “relação não é inerte, mas se conserva e se constitui por meio de uma desativação paciente e tenaz das *energeiai*⁵ e das obras que nela afloram sem cessar, por meio da serena renúncia a toda atribuição e a toda propriedade: *vivere sine proprio*”. É a partir desse exercício contemplativo, desse *perder a si mesmo* que se dá por meio do uso inoperável de um corpo que poderíamos inserir um vírus nos dispositivos de poder, desarticulando as estruturas que nos moldam. A contemplação inoperosa apresenta-se, então, como ação de subversão, sublevação e suspensão dos poderes pós-disciplinares, com a faculdade de estimular experiências contingentes dos sujeitos e de seus corpos.

À inoperosidade vincula-se a noção de impropriedade de um corpo, de um uso que age como ruptura de expectativas ao não colocar em ato sua potência, porém, capaz de promover horizontes de possibilidades e abrir aos sujeitos novos possíveis. É por esse motivo que o autor considera que “habitar um corpo significa estar em relação de uso intenso com ele, a ponto de poder perder-se e esquecer-se nele, a ponto de constituí-lo como inapropriável”

⁴ Na filosofia de Agamben, o conceito de inoperosidade é essencial para a compreensão de seu projeto monumental batizado de *Homo sacer*. A inoperosidade abre caminho para desativarmos os dispositivos de poder. Destacamos uma citação do filósofo, com o objetivo de auxiliar na compreensão do termo: “Se compreende agora a função essencial que a tradição da filosofia ocidental assegurou à vida contemplativa e à inoperosidade: a prática propriamente humana é um sabatismo que, tornando inoperosas as funções específicas do vivente, as abrem em possibilidade. Contemplação e inoperosidade são, neste sentido, os operadores metafísicos da antropogênese que, liberando o vivente homem do seu destino biológico ou social, o consiga àquela indefinível dimensão que estamos habituados a chamar de política. [...] O político não é nem uma *bios*, nem uma *Zoé*, mas a dimensão em que a inoperosidade da contemplação, desativando as práticas linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, incessantemente abre e remete ao vivente. Por isso, na perspectiva da *oikonomia* teológica da qual traçamos aqui a genealogia, nada é mais urgente que a inclusão da inoperosidade nos próprios dispositivos” (AGAMBEN, *apud*. NASCIMENTO, 2010, p.91).

⁵ Conforme a tradição aristotélica, termo grego que é sinônimo de uso, mas um uso separado da potência ou do hábito.

(AGAMBEN, 2017, p. 111). Assim, para Agamben (2017) nosso corpo nos é dado como a coisa mais própria, somente, e tão somente, na medida em que ele se revela inapropriável⁶; no momento em que o desestabilizamos e entregamo-nos ao desconcerto promovido por essa desestabilização. A inoperosidade articula, portanto, um fundamento estético, ético e político.

O que seria a inoperosidade de um corpo senão a consubstancialização de um corpo sem ossos, poros, invólucros - sem órgãos, enfim - como bradava Artaud? *Dance, dance, senão estamos perdidos*, diria Pina, numa espécie de convocação para desarranjarmos as estruturas de poder da sociedade. Colocando em perspectiva a dança-teatro de Pina Bausch e a filosofia de Agamben, poderíamos asseverar, então, que a dramaturgia da coreógrafa alemã é gesto de sublevação, contemplação inoperosa que induz à impropriedade dos corpos de seus bailarinos e dos espectadores de sua dança-teatro. Um convite, sobretudo, a nos levantarmos contra o uso alienante dos corpos edificados pelo binômio mídia-mercado.

3. Intermitências do corpo e seus usos em Pina Bausch

Se os corpos parecem ter perdido a capacidade de narrar e produzir experiência, assombrados que são pela presença fantasmática do corpo-imagem midiático e do corpo-mercado neoliberal, a arte de Pina sugere que a possibilidade de resistirmos a essas privações se daria na exposição da carne por meio da dança, num bailado que transcende a criação de espaços por meio de corpos em movimento, no âmago de uma relação inoperosa e imprópria daquele que se perde nela e por ela, a partir de certos usos de seu corpo.

Amalgamando o corpo do ator-bailarino e do espectador em um só corpo, Pina Bausch exerce usos inoperáveis do corpo. Enquanto espectadores de sua arte, somos afligidos por esses usos. À flor da pele, aceitamos participar da *mise-en-scène* de sua dramaturgia e apropriamos os usos que Pina e seus bailarinos fazem de seus corpos. Degustamos da possibilidade de materialização do corpo utópico que os dispositivos pós-disciplinares insistem aniquilar. Experienciamos intermitências do corpo desencadeadas pela dança e pelos gestos coreografados que pulsam de sua obra. Vejamos.

a) Corpos possíveis – devires

A dança tende a realçar os possíveis de um corpo. A dança-teatro de Pina Bausch se concretiza a partir da readmissão desses possíveis, sobretudo aqueles negados pelos dispositivos pós-disciplinares. Possíveis que nos remetem a devires, potências que visam restituir a politicidade dos corpos e articular os muitos vir-a-ser destes. Se a capacidade de imaginar nos foi previamente negada, a reflexão sobre os corpos e seus devires excede à capacidade do corpo de mimetizar o mundo. A exemplo da noção de hábito em Agamben (2017), os devires de um corpo constituem uma realidade em si⁷.

Para Deleuze e Guattari (2008), o fazer artístico não possui outra finalidade, senão a de desencadear devires. Observemos *A Sagração da Primavera* (1975), de Pina Bausch.

⁶ Como nos diz Agamben (2017, p. 109): “No momento em que sinto um impulso incontrolável para urinar, é como se toda a minha realidade e a minha presença se concentrassem naquela parte do meu corpo, da qual provém a necessidade. Ela me aparece como absoluta e implacavelmente própria; contudo, precisamente por isso, porque eu estou nela pregado sem saída, ela se torna a coisa mais estranha e inapropriável”.

⁷ O corpo-animal do xamã, que se articula por meio de um devir-animal, não se contenta com a verossimilhança. Produzindo a si mesmo ele é real, como asseveram Deleuze e Guattari (2008, p. 18), segundo o qual o “real é o próprio devir, o bloco de devir e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna [...] o devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se tornou [...]”. Nesse sentido, o devir-animal faz passar o hábito ao ato, no momento pelo qual contemplamos o corpo-animal e suas potências de agir.

Resumidamente, a peça trata do medo da morte, frente à iminência do sacrifício de uma mulher, ao som da obra homônima do compositor russo Igor Stravinski. No cenário, os corpos dos bailarinos e um palco coberto por terra. As mulheres portando vestidos brancos, quase transparentes. Os homens, sem camisa, com uma calça preta. Toda a trama se passa nesse espaço onde é executada uma coreografia intensa, com repetições, flexões de pernas e movimentos de braços que remetem à prática de autoflagelação. De início, os corpos dos bailarinos apresentam-se limpos. No decorrer da encenação e com o esforço físico necessário para a execução da coreografia, os bailarinos vão se mostrando cansados, com seus corpos em intensa transpiração. A poeira sobe e embebe as vestimentas e os corpos dos intérpretes. A terra, em contato com o suor e a saliva expelida pelos corpos dos bailarinos, transforma-se em barro e potencializa o desenho coreográfico da cena. Nesse momento, presenciamos a união entre o mundo natural e a vida social. Os corpos dos bailarinos já não são simplesmente corpos, são devires. Devir terra, corpo-terra que nasce no tempo e espaço desse acontecimento cênico. A terra como elemento da natureza onde o suor do cansaço e o sangue do sacrifício são derramados. O devir que nasce da simbiose entre os corpos e o espaço, Deleuze e Guattari (2008) batizam por *hecceidade*. De acordo com os filósofos, a hecceidade é um paradigma de individualização dos corpos que se constitui a partir de sua presença material em um tempo e espaço específico. No devir-terra que brota da peça, a hecceidade não se concretiza no corpo sujo pela terra, muito menos na terra que gruda nos corpos, “ou simplesmente num cenário ou num fundo que situaria os sujeitos, nem em apêndices que segurariam as coisas e as pessoas no chão. É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 49). Em *A Sagração da primavera* tudo é terra (FIG.1). Como espectadores, contemplamos o devir-terra dos corpos e somos convidados, nós mesmos, a nos tornarmos terra.

Figura 1 - Cena de A Sagração da Primavera



Fonte: Pina. Direção: Win Wenders. 2011.

b) Corpos impróprios

Lembremos Agamben (2017): nossos corpos nos são próprios na medida em que eles se tornam e revelam-se como coisas inapropriáveis. Na imensa maioria de suas peças, Pina Bausch atua de modo a operar gestos inapropriáveis dos corpos, em cenas de histeria, choros e risos compulsivos, catárticos, que, geralmente, articulam uma zona de não conhecimento onde parecemos desaparecer em nossos próprios corpos, pulsão instintiva reveladora da potência que nos leva à propriedade do corpo.

Analisemos isoladamente uma cena de *Arien* (1979). Nela, seis mulheres estão

sentadas em cadeiras sobre o palco, cujo chão encontra-se submerso por um fino espelho d'água. Pouco a pouco, as mulheres vão sendo travestidas com acessórios diversos (perucas, óculos, véus), ao passo que maquiadas grotescamente por homens. O ato beira a um evento cômico e chega a arrancar risadas dos espectadores. As mulheres seguem inertes, com o semblante carrancudo de faces impassíveis, direcionando olhares aos espectadores. Os homens dão continuidade à caracterização das mulheres, submissas aos gestos controladores dos homens que pintam seus rostos para humilhá-las ou, quem sabe, moldá-las, munidos pelo desejo de consumo de um ideal de mulher que julgam atraente (FIG.2). Pouco a pouco, a comicidade da cena vai perdendo força. Somos atingidos por um sentimento de outra ordem, que nos leva a buscar a aquilo que está por detrás da cena. Após a ocorrência da ação, cinco mulheres deixam o palco e uma delas permanece. Esta levanta, vagorosamente, e, em prantos, sai de cena. Amparados pelos pressupostos de Agamben (2017), acreditamos que Pina revela, aqui, a impropriedade dos corpos. Efetivamente, os corpos das mulheres não fazem parte delas. Integram, pois, experiências que se arquetam sobre “um movimento duplo, em que o sujeito se encontra, por um lado, consignado irremediavelmente a seu corpo e, por outro, também inexoravelmente incapaz de assumi-lo” (AGAMBEN, 2017, p. 108). A necessidade de assumirmos determinado padrão beleza revela-nos a necessidade de flertarmos com a impropriedade do corpo. É pela desestruturação das textualidades midiáticas e mercadológicas que compõem nossos corpos que podemos desarticular os mecanismos de controle que representam o *ideal empresarial de si* e subverter o fetichismo narcisista disseminado pelo capital, evidenciando um comum do corpo que contesta o corpo-imagem límpido e purificado dos meios de comunicação.

Figura 2 - Cena de Arien



Fonte: Excerto do espetáculo.

c) Inoperando os corpos através da repetição

Via de regra, a repetição conforma um método para disciplinar e educar. No futebol, nas artes marciais ou na dança, utiliza-se a repetição como recurso para alcançar a excelência. Ciane Fernandes (2007) assinala que a repetição é um método muito usado no balé clássico e em outras formas de dança contemporânea como ferramenta para a memorização de técnicas e coreografias.

A repetição é uma das características mais elementares da obra de Pina Bausch. A coreógrafa não nega a repetição como mecanismo de aprendizagem. No entanto, apropria-se dela para ressignificar e dessemantizar movimentos, criar um hiato na cena, quebrar corpos e as expectativas dos espectadores em torno deles.

Fernandes (2007) conta que em uma cena de *Bandoneon* (1980), Dominique Mercy – renomado integrante da companhia de Pina - vestido com *tutu*, *capézio* e *collan*, a exemplo de uma bailarina de verniz clássico, tenta, repetitivamente, executar um passo de balé. Ao não obter êxito, o ator-bailarino se joga ao chão. Levanta-se novamente para tentar a execução, caindo na sequência. As tentativas de realização do movimento são sempre frustradas pelas quedas. Sabendo que Mercy é um bailarino extremamente técnico, ele executa a coreografia que almeja a imperfeição. O ator-bailarino dança o erro.

Nessa partitura coreográfica, Pina nos apresenta o fracasso. Um fracasso inerente aos processos de aprendizagem do balé⁸. Na tentativa de fazer passar um hábito ao ato, Pina evidencia a repetição como dispositivo disciplinar que deixa marcas nos corpos. Desestrutura a repetição como método eficiente de ensino-aprendizagem ao inoperar uma obra, abrindo possibilidades para outros possíveis, contingências que podem, ou não, serem igualmente eficazes para a apreensão de técnicas de dança.

Em *Kontakthof* (1978) há uma passagem em que a atriz-bailarina Nazareth Panadero encontra-se sozinha no palco, de olhos fechados, triste e desamparada. Um homem se aproxima e dedica um gesto de afago a ela, acariciando seu ombro. Outro aparece e faz cócegas no nariz da atriz. O terceiro homem surge por detrás e faz um singelo cafuné no cabelo da personagem, enquanto o segundo, o das cócegas, puxa um dos braços de Nazareth e beija suas mãos. Mais e mais homens, num total de dez, aparecem e realizam outros gestos de carinho, que vão se repetindo desmedidamente. De carícia, os afagos passam a bolinações, puxões, tapas, mordiscadas, beliscões, levantamentos e quedas. Nazareth ameaça um choro (FIG.3). A cena só cessa quando uma mulher passa pelos homens que, finalmente, abandonam Nazareth para irem em direção à outra.

Figura 3 - Cena de *Kontakthof*



Fonte: *Pina*. Direção: Win Wenders. 2011.

Aquilo que era acalanto se converte em uma cena assustadora, remetendo a um estupro coletivo. Ao criticar a demanda pelo desejo do outro, Bausch politiza os corpos e seus afetos. Inoperando uma demanda por amparo (ou a oferta desse amparo), mostra como um gesto de carinho pode subjugar, aprisionar e ferir. Por essa perspectiva, a repetição subverte pacto e modos de inteligibilidade social. Apresenta o amparo como afeto que leva à privação de si e rompe com a ideia de que a demanda pelo amparo do Outro é o único artifício para solucionarmos o problema ontológico da solidão. Na dança-teatro de Pina Bausch, esse

⁸ Como descreve Fernandes (2007, p. 81) “a cena de Mercy rompe a convenção de que o aprendizado por repetição leva à perfeição, ligando, ao contrário, o método ao erro [...]. A cena questiona e inverte a noção de que a repetição é um bem sucedido método de aprendizagem”.

movimento não é gratuito. O afeto que emerge de uma cena como essa é parte fundamental de toda obra da coreógrafa.

Considerações Finais

Durante muitos anos, acreditou-se que o veneno da tarântula levaria a um estado de profunda tristeza e, em consequência, à morte. Reza a lenda que para que a vítima não viesse a sofrer as consequências mortíferas do veneno do aracnídeo, ela necessitaria entregar seu corpo a rodopios, saltos e piruetas, em uma dança lancinante, de modo que, ao transpirar, o veneno fosse expelido por entre seus poros. Nascia, assim, a tarantela, dança/ritmo típica do sul da Itália que ganhou sinfonias escritas pelos mais distintos compositores da música universal, a exemplo do alemão Félix Mendelssohn e o famoso *Saltarello* de sua *Sinfonia Italiana*. A nosso ver, o que o mito do veneno da tarântula e da entrega a uma dança frenética nos revela é a possibilidade de desestruturarmos nossos corpos, de desarticulá-los, de dançarmos ao contrário, por fim.

Ao evocarmos essa imagem, o que este texto sugere é que a obra de Pina Bausch utiliza a dança como antídoto eficaz para os poderosos venenos do mundo, apontando a possibilidade de um uso irremediável do corpo que beira a impossível utopia e nos incita a caminhar, a despeito das sujeições que despontam no percurso. Logo, experienciar o impossível. No caso do corpo, reaver sua qualidade narrativa, intensificar seus devires e reconhecer o peso de seus componentes afetivos.

A arte de Pina é, pois, reveladora da tensão entre aquilo que somos levados a crer ser impossível (a utopia) e a dureza do cotidiano, no instante em que pretere a angústia do pesadelo para beneficiar a potência de vida que há no sonho. Tessitura do sensível que rege a compreensão do que estamos a fazer, na miséria dos dias e horas que insistem em se repetir no compasso dos dispositivos pós-disciplinares aqui elencados, mas que, apesar de tudo, não reprimem nosso anseio por dança.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos** (Homo Sacer, IV, 2). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução: Aurélio G. Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia C. Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 9 – 31.

_____. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 11 – 114.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ondas, torrentes e barricadas**. Tradução de Marília Garcia. São Paulo; Rio de Janeiro: Revista Serrote, IMS, n.33, novembro de 2019.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**, São Paulo: Annablume: 2007.

FOUCAULT, Michel. Poder-Corpo. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 145 – 152.

_____. **Vigiar e punir**. E-book. Lisboa: Edições 70, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos**. Tradução de

Luciana Villas Bôas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2012.

_____. **Serenidade, presença e poesia**. Tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

NASCIMENTO, Daniel Arruda. Do conceito de inoperosidade no recente vulto de Giorgio Agamben. In: **Cadernos de ética e filosofia política**. Volume 17, n.2, 2010, p. 79 – 101.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SANTOS, Milton. **Elogio da lentidão**. São Paulo: Mais, Folha de S. Paulo, 11 de março de 2001.

SIBILIA, Paula. Os corpos visíveis na contemporaneidade: da purificação midiática à explicitação artística. In: Brasil, A.; Morettin, E.; Lisovsky, M. (orgs.) **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA, 2013.