

São Paulo, jan-jun.26

Rebento

HISTÓRIA
CONTRA-HEGEMÔNICA
E MEMÓRIA DAS
ARTES DA CENA:

ed.22

Experimentações e resistências artístico-pedagógicas

(Des)ocupar a violência: as danças *Deixa arder* (2017) e *Lasciva* (2018)¹

(Uno)occupy violence: the dances *Let it burn* (2017) and *Lascivious* (2018)

Renan Marcondes
Cevales²

1. O ChatGPT (OpenAI) foi utilizado exclusivamente para revisão linguística e organização textual deste manuscrito. O autor assume integral responsabilidade pelo conteúdo, pelas interpretações e pelas conclusões apresentadas.

2. Artista e pesquisador. Doutor pela ECA/USP, com dois pós-doutorados pela mesma universidade, em 2023 e 2025. Sua tese foi contemplada com o Prêmio Tese Destaque USP 2022 na Grande Área de Humanidades, Letras e Artes. E-mail: renancevales@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8650-4151>.

RESUMO

Este artigo analisa obras brasileiras de dança que, por meio da proximidade e da distância exacerbadas em relação ao público, demonstram como a violência é uma prática espacial e social. Em *Lasciva*, Regina Parra e Bruno Levorin partem dos retratos das pacientes históricas do Hospital Salpêtrière para criar uma coreografia para duas performers, na qual, aos poucos, elas se protegem do olhar do público. Já em *Deixa Arder*, o acúmulo e o empilhamento de gestos que remetem à docilização do corpo negro resultam em uma proximidade excessiva, quase repulsiva, com o/a espectador/a. O artigo observa como as obras subvertem fragmentos violentos da história, recusando uma reescrita purificadora do passado e encontrando nele ferramentas contraditórias de agência. A tentativa de uma proximidade extrema com esse passado revela sua precariedade e incompletude, manifestadas na simplicidade dos materiais cênicos e na escolha da dança como modo de transmitir a memória de forma plural e involuntária, o que permite expor um passado ambíguo, no qual violência e sobrevivência se entrelaçam.

Palavras-chave: Proximidade; Distância; Imagem; Performance.

ABSTRACT

This article analyzes Brazilian dance works that, through exaggerated proximity and distance from the audience, demonstrate how violence operates as a spatial and social practice. In *Lasciva*, Regina Parra and Bruno Levorin draw from portraits of hysterical patients at the Salpêtrière Hospital to create a choreography for two performers, in which they gradually shield themselves from the audience's gaze. In *Deixa Arder*, the accumulation and stacking of gestures referencing the docilization of the Black body result in an excessive, almost repulsive, proximity to the spectator. The article examines how these works subvert violent historical fragments, rejecting a purifying rewriting of the past and instead finding in it

contradictory tools of agency. The attempt at extreme proximity to this past reveals its precarious and incomplete nature, manifested in the simplicity of scenic materials and in the choice of dance as a means of transmitting memory in a plural and involuntary way, exposing an ambiguous past where violence and survival are intertwined.

Keywords: Proximity; Distance; Image; Performance.

Com amor no coração
Preparamos a invasão
Cheios de felicidade
Entramos na cidade amada
(Caetano Veloso)

1 Introdução

No solo de dança *Deixa arder* (2017), da Improvável Produções (RJ), a performer Tamires Costa chega a cuspir e suar sobre as pessoas do público, de tão perto que dança delas. Para as diretoras Marcela Levi e Lucia Russo (2021), essa relação de proximidade extrema serviria para “[...] torcer, machucar, abrir, perturbar”, performer e público, colocando Tamires Costa “[...] no meio do caminho e o espectador não pode ignorar a sua presença. Cada um deve escolher o seu caminho: você pode estar muito próximo dela, desviar-se, distanciar-se etc.” (Levi; Russo, 202, n.p.).

Já na performance *Lasciva* (2018), a dupla de performers Clarissa Sacchelli e Maitê Lacerda parece recusar qualquer contato com o público: suas expressões apáticas e gestos abstratos as distanciam, cada vez mais, de quem as assiste. Dirigida por Regina Parra e Bruno Levorin (2018), a obra se inspira nos retratos das pacientes diagnosticadas como histéricas no século XIX e visa “[...] encontrar uma intencionalidade de resistência dessas mulheres” (Parra; Levorin, 2018, n.p.) nas fotografias – objetivo que talvez estimule tal distância em cena.

Seja pela aproximação física abusiva ou pela sensação de distância, ambas as danças ocupam o espaço de maneiras muito particulares, desafiando relações convencionais em que o corpo de quem performa apresenta-se de modo a ser visto idealmente e, assim, tornando-se ameaçadoras ou indiferentes ao seu público. Apesar disso, o interesse que move as obras não parece ser espacial, mas sim histórico: ambas partem de representações (imagens,

trechos de vídeos, gestos e descrições) que fundaram o imaginário acerca do corpo que se vê performar, em cada caso, o corpo negro e o feminino. Mas, ao recuperar momentos violentos em que se criam gestos racistas e produções sexistas, essas obras não apenas têm a coragem de reconhecer seu papel fundamental na construção de nossas subjetividades, mas também de desapropriá-los, ou seja, colocar para fora aquilo que foi forçosamente posto para dentro do corpo.

As obras pensam tal desapropriação partindo de diferentes exemplos de subalternização histórica. Em *Lasciva*, encontramos o corpo feminino submetido ao escrutínio médico, fotografado e silenciado por instituições representativas da autoridade científica e – principalmente – da restrição espacial. Em *Deixa Arder*, temos o corpo negro feminino, marcado duplamente pelo racismo e pelo sexismo estruturais, que exigem dele uma contínua performance de docilidade. Dado que gênero e raça são categorias que se afetam mutuamente e se constituem em paralelo, as duas obras serão analisadas em conjunto, a partir das (e apesar das) formas de violência que cada uma confronta. Além disso, ambas são obras que discutem corpos historicamente situados e produzidos a partir de estruturas racistas, patriarcais e coloniais que se complementam. Portanto, a perspectiva interseccional, desenvolvida no contexto afro-latino-americano por Lélia Gonzalez (2020), será central para compreendermos o que cada dança mobiliza e desestabiliza.

Tomaremos aqui uma perspectiva de análise comparativa, operando a partir de três procedimentos. O primeiro (e fundamental) é o exame das criações com base em registros audiovisuais e documentação das performances (como depoimentos e sinopses)³. O segundo é o diálogo com teorias dos estudos da performance (de Lepecki, Franco e Chernetich), da teoria da imagem (de Nancy e Mondzain) e das perspectivas decoloniais e antirracistas

3. A análise de *Lasciva* baseia-se no registro da apresentação realizada na mostra VERBO de performance art, na Galeria Vermelho (São Paulo), disponível no site pessoal de Bruno Levorin. Outras apresentações da obra contam com variações dramatúrgicas e espaciais que não serão discutidas aqui. A análise de *Deixa Arder* baseia-se nos registros disponíveis no site da Improvável Produções e nos materiais críticos publicados.

(de Gonzalez e Souza). O terceiro é a relação entre as obras, os arquivos e os regimes de representação que cada uma mobiliza: as fotografias de Charcot no Hospital Salpêtrière, no caso de *Lasciva*; e o repertório afro-diaspórico - de gestos, personagens e músicas - reencenado por Tamires Costa, em *Deixa Arder*.

Interessa-nos investigar como a incorporação empoderada (Kleba; Wendausen, 2009) dessas representações – muitas vezes, ignoradas pela sua potencial violência – culmina em algo da ordem do espacial, de uma (des)ocupação na qual o corpo que performa não apenas explode ou se retrai, mas lembra com isso que a violência não é apenas uma ação sobre um corpo, mas sim “[...] uma prática espacial e social; que violência direta é um ato de regular pessoas através de uma disciplina do espaço” (Tyner, 2012, p. ix, tradução nossa)⁴.

2 *Lasciva*: expressar além da imagem

Fotografia é um monstro com dois
sujeitos, com um corpo (humano)
duplo e uma só cabeça cavernosa cujo
olho abre e fecha
(Jean-Luc Nancy)⁵

Conhecida principalmente por suas pinturas de cores quentes, ao mesmo tempo trágicas e eróticas, a brasileira Regina Parra (s.d.) diz que sua obra assume uma “posição feminista crítica” em

4. No original: “[...] that violence is a social and spatial practice; that direct violence is an act to regulate people through a discipline of space.”

5. No original: “Photography is a monster with two subjects, with a double body (human) and a single, cavernous head whose one eye blinks on and off.”

face da “taxa de violência contra a mulher” no Brasil, pesquisando a “intersecção do capitalismo e colonialismo e suas duradouras injustiças e violências históricas contra a mulher” (Parra, s.d., n.p., tradução nossa)⁶. Apesar da tônica pictórica de sua obra mais recente, Parra chama sua produção de interdisciplinar, tendo o teatro como eixo central (dada sua formação com o diretor Antunes Filho, no Centro de Pesquisa Teatral em São Paulo). De fato, sua produção se desdobra em diversos meios, vistos lado a lado em suas exposições individuais, em que temas e imagens semelhantes se repetem em pinturas, performances orientadas para espaços museológicos, peças escultóricas, neons e vídeos, metaforizando - cada vez mais - o espaço museológico como um espaço teatral.

Tal é o caso de *Lasciva*, dirigida pela artista em parceria com o coreógrafo Bruno Levorin. A performance parte de um interesse da artista pelas fotografias das pacientes diagnosticadas como histéricas no Hospital da Salpêtrière, realizadas pelo cientista Jean-Martin Charcot no século XIX. Esse interesse também se desdobra para além da performance: em algumas de suas pinturas do período, vemos imagens retiradas diretamente de frames do registro da obra em questão, além de vídeos que partem de ensaios e ganham o status de obras autônomas. Parra pergunta nessa obra sobre “[como] as mulheres de Salpêtrière falam de si mesmas quando nós as percebemos como retratistas de sua própria história? Como essas mulheres, delineadas como histéricas, *agem sobre suas próprias representações?*” (Parra, s.d., tradução e grifos nossos)⁷. Tais perguntas nos revelam o desejo de projetar no trabalho uma fala possível – e apenas imaginada – dessas mulheres, que foram ao mesmo tempo reconhecidas e emudecidas pelas lentes fotográficas de um grupo de médicos.

Para compreender o que Parra e Levorin ativam nessas fotografias, é preciso considerar as condições nas quais elas foram produzidas. As pacientes do Hospital Salpêtrière, que Charcot

6. No original: “[...] the intersection of capitalism and colonialism and their enduring historical injustices and forms of violence against women.”

7. No original: “How do these women, outlined as hysterical, act upon their own representations.”

selecionou para suas demonstrações, não chegaram à instituição por acaso: eram, em sua maioria, mulheres com pouca estrutura familiar, e internadas em função de comportamentos que a medicina do século XIX classificava como desvio, loucura ou indisciplina. O diagnóstico de histeria operava, naquele contexto, como um mecanismo simultaneamente clínico, moral e espacial, responsável por nomear e confinar corpos femininos que escapavam às normas de conduta da época.

Sueli Carneiro (2023) denomina epistemicídio ao processo pelo qual saberes e subjetividades de grupos subalternizados são sistematicamente negados ou reduzidos ao silêncio, por instituições que detêm o monopólio do conhecimento legítimo. Algo semelhante se encena na Salpêtrière: os relatos das pacientes são substituídos pela imagem produzida pelo médico, pela pose organizada pelo olhar científico e pela transformação do corpo feminino em objeto de saber e de exibição. Ou seja, a câmera de Charcot não apenas registrava sintomas, mas participava de sua produção. As poses, cuidadosamente arranjadas para as fotografias, convertiam a experiência dessas mulheres em espetáculo científico, destinado à demonstração pública e à circulação didática. Mais do que as imagens em si, é esse regime de visibilidade que *Lasciva* confronta, como veremos adiante.

A performance se inicia com uma ação simples e enigmática: uma das performers encaixa um tênis sob o calçado nos pés da outra performer e o prende com uma grande quantidade de fita adesiva, aumentando a altura da parceira e deformando sua base. Após repetir o procedimento em ambos os pés, deita-se de costas no chão, apoiando seus pulsos em duas peças escultóricas avermelhadas e quadradas, que se encaixam na forma de seu corpo (e que podem se referir vagamente ao museu de moldes que Charcot mantinha de suas pacientes), deixando que sua parceira deite de bruços sobre seu corpo.

A despeito da abstração das esculturas vermelhas, a partir delas pode-se também olhar para o tênis não como um objeto funcional, mas uma outra peça escultórica, feita aos moldes do corpo humano. Ao perder sua função de proteção e amortecimento, por ter outro tênis colocado sob ele, esse objeto nos indica que a obra operará,

ela também, entre proximidade e distância: a aproximação indevida de um ténis sob outro o distancia de sua relação funcional com o chão; a aproximação das performers trocando olhares entre si as distancia do público.

Depois de vários minutos na mesma posição, as performers se separam. A mesma peça quadrada, então, vira apoio de cabeça para o corpo de Lacerda, enquanto Sacchelli se senta e olha de maneira dura e direcionada para o horizonte, imóvel e sem piscar. Em repouso, as performers parecem se colocar à disposição do público; que ele grave aquela imagem na retina, tal qual era necessário aos processos fotográficos do período. Walter Benjamin (1994) nota como, nas primeiras fotografias, “[...] o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele” (Benjamin, 1994, p. 96), em um estado de atenção e repouso ainda impresso nas fotografias, e que nos revela que “[...] tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar” (Benjamin, 1994, p. 96). Isso, incluindo as poses e acessórios “pedestais, balaustradas e mesas ovais evocam o tempo em que, devido à longa duração da pose, os modelos precisavam ter pontos de apoio para ficarem imóveis” (Benjamin, 1994, p. 98). Georges Didi-Huberman (2015), em seu extenso estudo sobre as fotografias de Charcot, também assinala a longa duração das poses e expressões das pacientes, dado o tempo de exposição necessário para se revelar uma fotografia; o que envolvia “[...] lentidão do preparado, lentidão do processo, lentidão da pose e da exposição, lentidão da revelação” (Didi-Huberman, 2015, p. 142).

O problema é que, no caso de Charcot, a linha entre o movimento necessário para a produção de uma pose e o movimento interno de uma crise mental é quase impossível de ser traçada. É essa dificuldade que começa a ser articulada na performance, quando Sacchelli sai de sua pose e, repentinamente, leva uma fita laranja para uma pessoa do público, sugerindo para que ela segure o rolo, para que a performer o desenrole repetidamente três vezes, o que produz pequenos amontoados de fita laranja amassada.

Porém, o que pareceria um direcionamento da performer para quem a assiste possui a mesma função de distanciamento, pois ela agora colocará os rolos debaixo de seus calçados, produzindo

outro tipo estranho de salto, que a obriga a andar na ponta dos pés e a distanciar-se do chão (mais uma vez, ela se aproxima para se distanciar). Os elementos de cena parecem, aos poucos, operar como os tais “pontos de apoio” do corpo de Benjamin (1994), dissipando angulações mais comuns em relação ao estado naturalizado do corpo e, artificialmente, produzindo as angulações do corpo visto como histérico. Aliás, relatos narram como uma das pacientes em Salpêtrière era posicionada com a cabeça sobre uma cadeira e os pés sobre outra, para demonstrar a rigidez muscular (Didi-Huberman, 2015, p. 308).

Porém, ao contrário das fotos, são as próprias artistas a produzirem, aos olhos do público, tais angulações e apoios, o que sintetiza o desejo de Parra de conferir uma agência sobre a própria representação das pacientes. Essa tomada de agência recusa uma visão vitimizada das pacientes e compreende que havia nas fotos também um jogo intencional de encenação. Isso imprime já nas fotos algo da agência dessas mulheres sobre suas representações – o que permite que elas sejam, hoje, ouvidas por outras artistas como Parra, e ultrapassem as intenções de seus produtores.

É com seu corpo levemente angulado para frente pelos dois bolos de fita adesiva sob a base que Sacchelli inicia uma partitura coreográfica, levando seus braços para o alto com muito tônus até a ponta de seus dedos. A demonstração da rigidez corporal e as mãos para cima, recorrentes na iconografia buscada por Charcot, enfim, figuram na composição de Parra e Levorin. Enquanto a performer ganha deslocamento e maior velocidade em sua dança, vemos que Lacerda, que ainda se encontrava deitada no chão, começa aos poucos a rolar pelo espaço em direção à parceira, mas com os cadarços dos tênis agora amarrados entre si. Esses dois corpos encontram-se com suas bases restritas (presas com fita e com mobilidade reduzida), mas ainda assim encontram um meio de se aproximarem. Seus movimentos, cada vez mais espiralados, dão espaço para o bloco final da coreografia, no qual Lacerda tira suas vestimentas superiores, mostrando o torso nu, e Sacchelli retira uma camiseta branca, revelando outra semelhante, por baixo.

Após desfazerem as diversas amarrações dos seus tênis, elas começam um procedimento simples, de transferir a camiseta

branca de um corpo para outro, fazendo com que a peça de roupa se alterne constantemente entre elas, e entre o avesso e o direito. Na troca repetitiva, aos poucos, o público percebe que na camiseta estão escritas as frases “poder amar” e “poder falar”, que aparecem de acordo com quem veste a peça e qual o lado da camiseta que é usado. Após essa espécie de dança a dois, as performers se separam, pegam seus objetos e saem do espaço.

A escolha das frases impressas na camiseta – “poder amar” e “poder falar” – não é acidental, e a dimensão de sua alusão vocal merece atenção específica. Em *Lasciva*, as performers quase não vocalizam durante a performance; seus gestos e deslocamentos operam em uma atmosfera de contenção sonora, que ressoa diretamente com o silenciamento histórico das pacientes de Charcot. A histeria foi definida, em grande parte, como um transtorno da fala e da expressão: as pacientes eram descritas como incapazes de articular racionalmente suas experiências, e o diagnóstico substituía a palavra delas por uma nomenclatura médica, que as tornava objetos de estudo, ao invés de sujeitos de enunciação. A fotografia, nesse contexto, era a extensão visual desse silenciamento; capturando não apenas a voz, mas o corpo todo.

Quando Sacchelli e Lacerda trocam entre si a camiseta com os dizeres “poder falar”, o gesto não evoca apenas a possibilidade da fala, mas também a história de sua negação. O verbo “poder”, conjugado no infinitivo, permanece suspenso entre o desejo e o direito: não é “falamos”, mas “poder falar”, como se a conquista dessa capacidade expressiva fosse ainda uma tarefa inacabada, ou um projeto em aberto do qual a performance em questão precisa ainda participar. Que esse “poder” apareça costurado em uma peça de roupa passada de um corpo para outro (ou seja, nunca pertencendo definitivamente a nenhuma das duas) reforça a leitura de que a voz desejada aqui não é individual: é relacional, construída no encontro entre corpos que se protegem mutuamente do olhar que os quer fixos, catalogados e silenciados. A violência de gênero que está na origem das fotografias de Charcot é, portanto, também uma violência sobre a linguagem – e é essa camada que a performance expõe, ao tornar o “poder falar” ao mesmo tempo

visível e esquivo - presente na cena, mas nunca definitivamente enunciado por nenhuma das performers.

Nessa ação final, acontece repetidamente uma imagem imprevista: na passagem da camiseta de um corpo para outro, a dupla fica sempre, por um momento, sem cabeça, tornando-se duas mulheres não identificáveis, ocultas do público que as olha. Esconder o rosto passa a ser outra síntese crítica da performance em relação às fotografias, uma espécie de fuga momentânea que só é produzida pela tentativa de descobrir ou proteger o corpo da parceira. Se tal gesto soa incomum diante do caráter de afirmação que permeia as práticas performativas, é preciso lembrar que foram os rostos das pacientes de Charcot uma das principais partes corporais submetidas ao escrutínio e tornada ferramenta de uma categorização da doença.

Por um lado, a dança a dois de Sacchelli e Lacerda, que busca a proteção da parceira, recusa a “[...] interpretação androcêntrica da histeria, segundo a qual o sintoma histérico está sempre ligado à insatisfação sexual das mulheres” (Giambronen, 2012, p. 131), e pensa a histeria como um “[...] instrumento do qual dispõe o sujeito feminino para rebelar-se à imposição de um modelo masculino que parece não oferecer saída” (Giambronen, 2012, p. 131). Por outro, este é justamente o momento em que as performers não conseguem se ver, gerando uma busca incessante pelo olhar escondido sob a roupa, que nos revela a dificuldade em acessarmos essas fotografias, fundadas em um “[...] evento, ao mesmo tempo aberto, oferecido e indecifrável” (Didi-Huberman, 2015, p. 206). Abertura e fechamento, bem como exposição e retração perfazem essa dança final, que assume a forma de um giro, sem nunca fornecer para o público uma frente evidente da imagem. Ao contrário de fotografias em que o olhar de um homem planifica e dramatiza em poses em vias de uma “pulsão escópica totalizante” (Didi-Huberman, 2015, p. 138), aqui a dramaturgia da performance coloca, gradativamente, as performers uma de frente para a outra; muitas vezes, espelhando e repetindo gestos, ou mesmo girando em torno de sua própria imagem, sem mais precisarem reportar-se ao controle medicinal-espetacular.

Não interessa, portanto, simular o que está nas imagens da histeria: músculos contorcidos, olhares revirados, poses quase inumanas. As “[...] convulsões, síncope, simulacros de epilepsia, catalepsias, êxtases, comas, letargias, delírios” dão lugar a algo mais sutil dessas imagens: segundo Didi-Huberman, “[...] uma retração diante do movimento, uma confusão inconsciente da marcha, dos gestos, dos movimentos” (Didi-Huberman, 2015, p. 62 e 139). O que parece interessar são as dinâmicas de poder no momento do registro, como se a relação do público para as performers pelo olhar carregasse algo da violência que objetifica o corpo feminino. Também, é como se a nova coreografia pudesse, pela recusa em demonstrar, resistir espacialmente a essa violência. Assim, se a obra recusa o clichê da histeria, não se abstém de buscar o motor interno que gerou tais imagens através do direcionamento coreográfico, na forma de uma dança quase estática que, aos poucos, torna-se centrípeta, retraindo-se do olhar do público e protegendo quem dança.

A iconofilia espetacularizante produzida na Salpêtrière, entre a objetividade científica e o *show* de mágica (Hustvedt, 2011), foi não apenas o motor das violências às quais essas mulheres foram submetidas, mas também sua forma de resistência. A dupla de diretores parece saber que o excesso de exposição ao qual essas mulheres eram submetidas foi também um espaço de fuga pela via da representação. Ali, algo era possível – daí a importância do verbo “poder” impresso nas camisetas. Se os médicos dependiam da fotografia como uma espécie de extensão tríplice (laboratorial, didática e museográfica) do seu olhar, as pacientes dependiam dela como uma forma de permanência, de ressonância e de mediação com o desejo do outro, entregando especulação onde se esperava controle. É essa a ordem de sua fala, que faz desses registros fotográficos, ainda hoje, “inabordáveis” (Benjamin, 1994, p. 107).

Quando Georges Didi-Huberman (2015) busca narrar a performatividade das pacientes durante a feitura das fotografias, afirma que a imaginada paciente “[...] se aliena inteiramente no espetáculo”, exigindo que o olhar do outro a interprete como “[...] um verdadeiro diretor cênico” (Didi-Huberman, 2015, p. 265). Algo semelhante acontece nas pinturas feitas por Parra a partir de

vídeos de ensaio dessa performance, quando vemos, sobre um fundo avermelhado, os corpos de Sacchelli e Lacerda; seus rostos desenquadrados ou de costas para a pessoa que as observa. Fora de um espaço reconhecível, apenas algumas linhas cruzadas indicam a profundidade ou a perspectiva da imagem, ao passo que parecem separar ou conter seus corpos.

Em uma das pinturas podemos ler, pintado também em vermelho na frente do corpo, a frase “algumas escaparam”. Esse escape não parece ser o de uma paciente que foge de um médico ou de um hospital, mas sim o escape dessa tentativa de contenção, que vimos materializada desde o início na performance, na forma de fitas e cadarços amarrados. O problema é que esse escape, dadas suas condições de possibilidade, não pode apontar para fora, mas apenas para dentro, o que também vemos como uma dança a dois que transforma poder em esconderijo. Tal direcionamento para si é aquilo que notamos hoje como um potencial dessas mulheres, que se especializaram em usar a insatisfação para manter o desejo girando.

3 *Deixa arder*: explodir a docilidade

A imagem é da ordem do monstro.

(Jean-Luc Nancy)

O som gravado de um instrumento de percussão, em volume alto, recebe o público na entrada de uma pequena sala cênica, na qual a bailarina Tamires Costa já está se movendo intensamente. Depois de Costa, duas pequenas fileiras de cadeiras esperam o público, que precisa passar por ela para poder se sentar e, assim, notar a quentura do espaço, o corpo dela já cansado, o suor do labor físico que ocorria lá, antes mesmo do olhar de quem veio para ver.

Enquanto a bailarina segue movendo-se ininterruptamente, o público se senta, formando uma pequena platéia, que vê um palco bastante horizontal. O palco divide o espaço cênico em dois grandes corredores – um, onde o público se encontra, e outro onde Costa dança, agora sempre de frente para quem a observa. Não há uma luz cênica marcando o início do espetáculo: a mesma luz geral branca da entrada do público permanece. Mesmo o figurino de Costa lembra uma roupa de ensaio: um shorts curto avermelhado e uma camiseta preta, apenas adornada com um adereço verde franjado que toma toda sua coluna, desenhando nas costas da performer uma espécie de crina, que responde aos movimentos do seu corpo⁸. Sem blecaute e figurinos “cênicos” e habitando um espaço que é constantemente ocupado pela presença do público, para que possa ser vista confortavelmente, essa dança explícita de um corpo negro torna-se mais e mais estranha, lançando a pergunta: *Deixa arder* deseja mesmo fazer-se visível?

No espetáculo, a disposição espacial não é neutra. Fazer o público atravessar o “palco” antes de sentar-se, passando rente ao corpo de Costa, inverte a hierarquia habitual do espaço teatral, em que o performer costuma aguardar pelo olhar do público, já bem instalado em sua cadeira. Aqui, é a audiência que precisa agir, e seu gesto de passagem já é uma forma de encontro com esse corpo que não recua. Para James Tyner (2012), a violência é fundamentalmente uma prática espacial, pois ela opera pela gestão de quem pode estar onde: quem tem direito a qual espaço; quais corpos são bem-vindos e quais precisam justificar-se por ocupar determinado lugar.

O corpo negro feminino é, historicamente, um corpo cujo acesso ao espaço foi regulado – pela senzala, pelo serviço doméstico, pelo transporte segregado, pela ausência nos palcos das grandes instituições culturais. Ao posicionar Costa antes do público, no

8. Tal índice, entre o animalesco e o carnavalesco, é um elemento recorrente nas obras da dupla que dirige esse solo: Marcela Levi e Lucia Russo já vestiram o bailarino Ícaro Gaya com uma calça felpuda, no solo *Boca de Ferro*, parecendo um sátiro. Também, já optaram por um grande chão de pelúcia, na cenografia de *Natureza Monstruosa*, peça na qual os bailarinos interagem com o chão, formando figuras como centauros e montanhas.

espaço que o público precisa cruzar, a dramaturgia de *Deixa Arder* recusa também essa regulação espacial: o corpo negro não espera permissão para ocupar, pelo contrário: ele já está lá; já souo e já existiu antes que o olhar branco chegasse para validar sua presença.

Mas, apesar de estar de frente para o público, Costa parece ter pouca agência sobre aquilo que executa. Com um fone de ouvido nas orelhas, parece escutar algo que, talvez, a estimule (ou mesmo ordene) a seguir algum encadeamento coreográfico, gerando uma movimentação na qual parece que os gestos a atravessam, como narra Lepecki:

[Costa] introjeta e extrojeta essas matérias negras em onda após onda de gestos, expressões, caretas, tremores, agitações, convulsões, rebolados, passos de dança parcialmente reconhecíveis do repertório da música pop, movimentos parcialmente reconhecíveis do repertório da música contemporânea dança experimental, passos parcialmente reconhecíveis que surgem dos arquivos vivos da gestualidade afro-diaspórica (Lepecki, 2020, n.p., tradução nossa) .

Se nesse breve trecho Lepecki repete três vezes o termo “parcialmente reconhecível”, é para enfatizar que a repetição incessante em *loop* desses blocos de gestos nunca se completa, graças à transposição - quase imediata e sem encadeamento - de um movimento ao outro, como se Costa estivesse sendo, repentinamente, atravessada por um sempre novo estímulo invisível aos nossos olhos, o que não nos permite identificar de fato aquilo que ela executa. Tal e qual no Carnaval (sugerido pelo adorno em suas costas), onde é possível a “[...] ultrapassagem de limites permitidos pelo discurso dominante, *pela ordem da consciência*” (Gonzalez, 2020, p. 92, grifos nossos), Costa parece mover-se por uma força de outra ordem que a sujeita à dança.

9. No original: “[...] introjects and extrojects these Black materials in wave after wave of gestures, expressions, grimaces, tremors, agitations, convulsions, hip sways, partially recognizable dance steps drawn from the repertoire of pop music, partially recognizable movements from the repertoire of contemporary experimental dance, and partially recognizable steps emerging from the living archives of Afro-diasporic gesture”.

Essa mesma força empurra os lábios da performer para frente, em sorrisos exagerados que mostram seus dentes, e em caretas diversas. Também, a faz repetir gestos codificados, como passar batom nos lábios ou puxar a corda de uma pipa; até que, repentinamente, a música (que se escutava desde a entrada do público) para, e apenas os sons involuntariamente emitidos pela performer continuam a ecoar. No silêncio, nota-se que o repertório de movimentos (sempre incompletos) ainda se repete, como se a artista fosse estimulada a voltar ao mesmo material coreográfico.

A estranheza desse repertório - de sorrisos, ações cotidianas (como o maquiar-se), brincadeiras de pipa e outros gestos celebrativos, festivos ou infantis - é que pelo sentido que evocam, em separado, seriam considerados “positivos” ou “felizes”. Porém, juntos, eles se revelam como gestos de docilidade, de um corpo que se constrói para não oferecer ameaça alguma. Neusa Santos Souza (1983) lembra que, se cabia ao branco o papel “paternalista” e autoritário característico da “dominação senhoril”, os corpos negros ficam relegados a um “[...] papel disciplinado – dócil, submisso e útil” (Souza, 1983, p. 21). Essa distinção serve para manter uma das principais ideologias que sustentam o mito da não-violência no Brasil: a crença de que, para além da violência regularizada pelo Estado, “[...] os brasileiros não são violentos e, portanto, a violência é acidental, um acontecimento efêmero, uma ‘onda’, ou uma doença passageira, uma ‘epidemia’ ou um ‘surto’” (Chauí, 2017, p. 40).

Para compreender o peso desses gestos, é preciso situá-los historicamente. A docilidade que Costa performa não é uma característica psicológica individual, mas sim um produto histórico. Neusa Santos Souza (1983) demonstra que o processo de construção subjetiva do sujeito negro em uma sociedade racista implica, desde a infância, uma negociação constante entre a própria experiência e os modelos de existência oferecidos pela cultura dominante – modelos que, invariavelmente, apresentam a negritude como desvio, ameaça ou insuficiência.

Nesse contexto, o sujeito negro aprende a administrar a própria presença para sobreviver: aprende a sorrir quando amedronta, a encolher quando ocupa, a ser afável quando poderia ser reivindicativo. O que Costa empilha em cena, então, não são gestos

inventados, mas gestos exigidos pelo ambiente racista e por uma estrutura racial que, no Brasil, combina a herança escravocrata ao mito da democracia racial, para produzir uma forma específica de violência: aquela que não se nomeia como tal, porque opera através da expectativa de normalidade.

Lélia Gonzalez (2020), por sua vez, identifica nessa configuração uma das marcas do racismo à brasileira: sua capacidade de apresentar-se como ausente, como superado, como coisa do passado, enquanto segue operando nas microexigências cotidianas que regulam os corpos negros. A ideologia dita como podem se mover, falar, ocupar espaço e reivindicar presença. A mulher negra, especificamente, herda um duplo imperativo de apagamento: o do sexismo, que exige docilidade feminina, e o do racismo, que exige invisibilidade negra. Esses dois sistemas não se somam, mas se multiplicam. O que Costa expõe em cena ao acumular sorrisos, gesticulações festivas e brincadeiras infantis é, precisamente, essa camada multiplicada: um corpo que aprendeu a ser inofensivo, porque o custo de não sê-lo era alto demais.

A performance não ilustra essa história, mas a encarna, levando o mecanismo ao limite, até que ele se torne insuportável. Como o título já anuncia, *Deixa arder* não apenas significa, em sentido figurado, o não se preocupar ou deixar algo acontecer; ele também se refere à ardência que é parte do processo de limpeza quando algo externo toca uma ferida aberta. Assim, dançar excessivamente, aumentando o fluxo sanguíneo e sentindo a pele esquentar, seria um modo de cicatrizar feridas através da permanência da dor.

Além disso, ao repetir incessantemente gestos de docilização, Costa revela que a violência não se manifesta apenas em sua irrupção explícita, mas também na reiteração silenciosa de estereótipos. Para evidenciar essa dinâmica é que a artista também acumula tais gestos diante do público, tornando-os demasiados por meio da repetição, da velocidade e da execução frenética e exaustiva. Aqui, o surto não resulta daquilo que aparenta violência, mas da própria banalidade dos gestos dóceis apresentados em excesso, como imagem.

As diretoras afirmam que a dança “[...] remixa Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Nina Simone, Michael Jackson, Valeska

Gert, Josephine Baker, Woody Woodpecker, Macunaíma, Grande Otelo, Jorge Ben Jor, Mc Carol!” (Levi, Russo, 2021, n.p.), e que esse “empilhamento” de referências históricas seria o modo como “abordam a identidade” na peça. Nesses corpos e personagens encontramos, ao mesmo tempo, a evidência de uma autonomia ou protagonismo no campo cultural e a repetição de práticas racistas ou estereotipadas no centro do seu fazer¹⁰. São corpos cuja imagem é facilmente reconhecível justamente porque condensam, em si, gestos contraditórios, que resistem à comunicação efetiva.

Esse corpus de referências citado pelas artistas não é apenas diverso: é estratificado por histórias de racismo e resistência, que a dança convoca simultaneamente. Josephine Baker e Nina Simone são figuras cujas trajetórias artísticas foram moldadas, em graus distintos, pela expectativa de que a mulher negra se tornasse espetáculo (Baker pelo exotismo que o olhar europeu projetou sobre seu corpo; Simone pela recusa radical dessa projeção). Grande Otelo construiu sua comicidade no interior de um sistema cinematográfico que raramente lhe oferecia outro papel, que não o do criado ou do palhaço. Remixar esses corpos e personagens não é celebração ingênua de uma herança cultural plural: é reconhecer que essa herança foi produzida sob condições de violência, negociação e resistência, que não podem ser separadas do que cada figura escolheu ou pôde realizar.

Em *Deixa arder*, o retorno constante para os mesmos gestos, poses e sequências coreográficas faz com que, a cada volta, eles percam em qualidade performativa e passem a operar através do empilhamento e da saturação. Se a demonstração performática necessita apenas da quantidade de gestos necessários para sua comunicação “feliz” (Austin, 1990) ou efetiva, ultrapassar essa medida justa leva o gesto para o campo da imagem, que é uma “[...] ‘separação’ ou ‘efeito de divisão’ com capacidade para desviar, camuflar, demorar” (Miranda, 2011, p. 26). O retorno dos blocos

10. Grande Otelo estava consciente do racismo estrutural, ao mesmo tempo que foi par de Xuxa Meneguel fazendo *black face* em programa da Rede Globo; assim como Michael Jackson foi símbolo *pop* negro quando jovem e, ao mesmo tempo, tornou-se conhecido por ter embranquecido sua pele ao longo da vida. Macunaíma, sabemos, é uma personagem ao mesmo tempo branca e preta ao longo do romance de Mário de Andrade.

coreográficos, cada vez com menos propósito, força o público a ver de novo e de novo algo que já foi entendido e normalizado, reiterando a cada nova aparição o absurdo daquilo que se apresenta, até atingir o quase insuportável.

Mas, que identidade é essa que surge da imagem? É uma identidade violenta, monstruosa e ameaçadora, que nunca se afirma porque nada demonstra. Jean-Luc Nancy (2005), sugere que uma imagem jamais produz a demonstração de algo, mas sim sua “monstração”; portanto, sendo como um monstro, signo que avisa de uma “[...] ameaça divina” (Nancy, 2005, p. 21, tradução nossa)¹¹, ou ainda, da união de “[...] coisa, presença e sujeito [...] em si violenta”, pois é “presença improvável irrompendo do coração de uma inquietação na qual nada pode ser construído” (Nancy, 2005, p. 23, tradução nossa)¹².

Se o filósofo nos sugere que a força da emergência de uma imagem depende de um “[...] separar-se da multiplicidade dispersa, resistindo e reduzindo essa multiplicidade” (p. 23, tradução nossa)¹³, Mondzain (2009) vai mais além:

A imagem alcança a sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem ela nada revela. Se mostra deliberadamente qualquer coisa, ela comunica, deixa de manifestar a sua natureza de imagem, isto é, a expectativa de um olhar. É por isso que, no lugar do invisível, talvez devêssemos falar de “não visto”, daquilo que aguarda um sentido proveniente do debate da comunidade (Mondzain, 2009, p. 30).

Podemos voltar ao que Lepecki chamou acima de “parcialmente reconhecível” como produto dessa identidade monstruosa da

11. No original: “The image is of the order of the monster; the monstrem is a prodigious sign, which warns (moneo, monstrem) of a divine threat.”

12. No original: “The image is the prodigious force-sign of an improbable presence irrupting from the heart of a restlessness on which nothing can be built.”

13. No original: “[...] tear itself from the dispersed multiplicity, resisting and reducing that multiplicity.”

imagem ou, em termos benjaminianos, “destrutiva”: se Mondzain afirma ser da natureza da imagem “a expectativa de um olhar”, também Benjamin (2012) coloca que “[...] o destruidor tem sempre de estar rodeado de gente, de testemunhas da sua eficácia” (Benjamin, 2012, p. 88) e, mesmo assim, “não está nada interessado em ser compreendido [e] deixa que o interpretem mal; não fomenta a bisbilhotice” (Benjamin, 2012, p. 88). Talvez por isso a dança de Costa, já tão próxima do público, ficará ainda mais perto dele, quase “atacando” seu desejo de compreensão.

4 Continuações e variações

É nesse campo quase insuportável, no mais absoluto silêncio de gestos repetitivos e incessantes, que se ouve, repentinamente, o início da música *Thriller*, de Michael Jackson. Nesse momento, Costa retira o fone de ouvido e o joga para longe. Agora, ao menos, ela ouve o mesmo que o público, diminuindo o mistério de seu transe. Ela irá ajoelhar-se perto do público e retirar, debaixo de uma das cadeiras, um copo de plástico vermelho e uma garrafa de água. Ao voltar ao plano alto, prende a garrafa em sua boca, sugando o ar para dentro, o que criando uma sucção que acopla o objeto em seu rosto, como se estivesse amordaçada, ou - graças aos gestos rápidos e fugidios que executa - realizando uma felação. Rapidamente, ela abre a garrafa, enche o copo de água e, com intensidade, joga a água no rosto, interrompendo a música de Jackson e respingando água no teto e no próprio público (novamente, sendo lembrado de um certo desprezo da performer por sua presença).

A escolha de Michael Jackson como pivô dessa virada não é casual. No imaginário afro-americano e afro-brasileiro, o cantor é uma figura radicalmente ambígua: símbolo de ascensão e visibilidade negra no *mainstream* global, ao mesmo tempo, transformou progressivamente sua aparência, em direção a uma estética de branqueamento. Sua trajetória pública encarna, de modo extremo, a tensão que Neusa Santos Souza (1983) descreve como o núcleo do processo de subjetivação negra em sociedades racistas: a pressão exercida para que o sujeito negro se torne aceitável nos termos da cultura dominante, mesmo que isso implique na transformação ou negação de si.

Quando Costa joga o fone de ouvido para longe (o gesto que encerra sua fase de isolamento e a aproxima do público), ela convoca essa ambiguidade para o centro da cena. A água que derrama sobre o próprio rosto, por sua vez, pode ser lida como ablução e como ruptura: limpeza do transe anterior, mas também preparação para outra forma de existência cênica. O rosto que emerge molhado não é o mesmo que estava aprisionado na repetição dos gestos dóceis; é um rosto que começa a reivindicar presença de outro modo. Esse momento ser marcado pela música de Jackson sugere que a performance reconhece, sem resolver, a contradição que ele encarna: é possível usar as ferramentas da cultura dominante para resistir a ela? É possível habitar os espaços que o racismo abriu de forma condicional sem reproduzir as condições dessa abertura? A dança não responde, mas mantém a pergunta em movimento, que é precisamente o que a análise de Lepecki chamou de “parcialmente reconhecível”.

O ato de jogar água sobre o rosto, além de interromper a partitura coreográfica repetitiva, sugere também esse renascimento, o que fica ainda mais evidente pelo foco na região do rosto e da garganta de Costa nas ações que se seguem. Por diversos minutos, no mais absoluto silêncio, Costa realiza uma série de movimentos de contração e relaxamento com seus lábios, rosto e pescoço. É como se a artista se forçasse a emitir algum tipo de som ou grito, por vezes babando um pouco ou emitindo grunhidos de dor ou choro, o que remete ao nascimento de Macunaíma, interpretado histrionicamente por Grande Otelo, no filme de 1969.

Essa experimentação coreográfica só será interrompida pela entrada da música *Mas que nada*, do jazzista estadunidense Dizzy Gillespie, que toca por poucos minutos enquanto Costa, aos poucos, recupera algo do gestual da primeira parte da peça. Agora, porém, o faz pedindo bênção para algumas pessoas do público, pegando suas mãos e levando para perto de sua testa. Ficando cada vez mais próxima fisicamente de seu público, ela irá entrar no meio das duas fileiras de cadeiras; transpirar perto das pessoas e até mesmo esbarrar nelas, enquanto passa entre os e as presentes. Repentinamente, o público torna-se um grupo respeitável, a quem se pede bênção como se faz a alguém mais velho ou com maior poder.

Durante essa longa ação, ouve-se um amontoado de risadas que, sobrepostas, lembram o ritmo e a cadência do som do personagem Pica-Pau, dos desenhos animados. Conhecido por ser um trapaceiro, pregador de peças cheio de malícia, ele é um personagem ágil e astuto que engana seus antagonistas através de artimanhas vinculadas à sua performance: finge ter outro caráter; assume um trabalho que não é seu; usa disfarces e muda sua performance de gênero. Evocar seu riso, então, revela que tal pedido de bênção, um gesto de respeito e submissão, é também mera “disfarce” e não deve ser levado a sério.

Tal e qual Macunaíma¹⁴, que precisa deixar sua consciência no alto de um mandacaru para se tornar branco, Costa também parece ter deixado a sua por necessidade; porém, para se tornar outra coisa, que não branca: ela performa uma trickster, uma enganadora. Agora uma mágica de desenho animado, seu truque final será esconder-se atrás de uma cortina preta do espaço, para de lá sair com um adereço que torna seus dentes demasiadamente brancos. Ela lança o pescoço para frente e para trás, como o Pica-Pau, a bicar seus inimigos. Essa “prótese de riso” marca o momento final da dança, que se encerra com uma menção derradeira ao personagem: no último instante da dança, ouvimos um trecho do Funk *Montagem do Pica Pau*, do Byano DJ, conhecido por seus proibições, entre 2008 e 2012. Na música, é mixada a frase do personagem: “então ele quer ouvir batidas?”, que originalmente é uma indicação de que o personagem baterá na madeira da árvore. Na música de Byano, porém, a frase remete tanto à batida do funk quanto à batida policial.

A distorção sonora de frases do Pica-Pau segue marcando o ritmo da música, que também recupera o famoso bordão “*guess who?*” (adivinha quem é?), frase que bem poderia ser o centro da ideia de identidade dessa dança. Contudo, em *Deixa arder*, sempre parece que estamos a um passo de identificar de onde veio cada

14. Se antes um Macunaíma nascia, agora parece que vemos uma metamorfose semelhante à retratada no livro e no filme, mas não mais em direção ao embranquecimento. No livro, Macunaíma que era “preto retinto e filho do medo da noite”, ao mergulhar em uma cova e banhar-se em sua água, torna-se “branco loiro” com os “olhos azuizinhos”. Esse momento do livro não apenas antecede a chegada do personagem em São Paulo, mas demonstra o vínculo entre racismo e higienismo que marcou o século XX no Brasil.

gesto ou pose que se impregnam no corpo de Costa, mas somos deixados apenas com um amontoado de escombros. Ao contrário de trazer uma visão positiva da memória como um local de refúgio e recuperação de individualidade e traços de identificação, a estratégia que a artista adota sugere que a memória é também um repositório de coisas duras, cruéis e dolorosas.

Costa segue a proposição benjaminiana de uma historiografia dos vencidos, que não pode evitar de contaminar-se com aquilo que foi feito de errado, nesse caso, as técnicas contraditórias de sobrevivência de corpos através de práticas impensáveis nos tempos de hoje. A sugestão de Benjamin não persegue a tônica progressista do “agora em diante” ou do “daqui para frente”, mas sim uma escavação, que revela tudo, do melhor ao pior, que foi sendo soterrado. Ou seja, revela o que, ficando abaixo e escondendo-se, torna-se alicerce para aquilo que se normaliza no presente.

Ao nos apresentar uma identidade que se revela como um amontoado de restos, a obra relembra a possibilidade de um jogo interminável com eles. Aqui, esse jogo brinca com o ataque hiperestimulante de uma performer que nada deve ao público, resultando em um “extremismo da interpretação” e em uma dança “furiosamente bem-humorada” (Levi, Russo, 2021) que só será revolucionar se for feita rindo, mas cujo “[...] riso tenha aqui e ali um som bárbaro” (Benjamin, 1994b, p. 119), como nos lembram o Pica-Pau e o Funk de Byano DJ.

5 Cegar-se pelo passado

Mesmo muito distintas, as duas danças analisadas são marcadas pela apropriação e subversão espacial de fragmentos violentos da história. Seja recuperando uma técnica machista da medicina ou um burlesco racista de desenho animado, as obras nos sugerem uma historicidade menos empobrecida, que recusa uma superação positiva de seus impasses por meio da reescrita do passado, marcado pela seleção e limpeza. Ao invés de corrigir o passado, *Deixa arder* e *Lasciva* encontram nele as ferramentas possíveis de agenciamento, sabendo que elas serão necessariamente contraditórias e conflituosas com nosso tempo.

Quando se muda a relação com o passado, abrindo mão de conhecê-lo de forma civilizada para tentar deixar-se arder ou ser cegada por ele, gera-se tal cena caótica, de repetições incessantes e gestos aparentemente vazios de significado, sempre perto ou longe demais e nunca a uma distância segura para a observação. A aproximação extrema, quase indevida de Tamires - babando, jogando água ou pedindo benção, totalmente suada -, ou mesmo o olhar vazio e as ações ensimesmadas em *Lasciva*, nos mostram que nada aqui “se conta”, mas tudo se joga, sendo exposto como mero material. Daí que vemos em *Lasciva* a construção dos apoios do corpo na própria cena, a ponto de ser manipulado como num número de circo. Daí que *Deixa arder* depende de um tom burlesco do começo ao fim.

Revela-se, assim, uma outra relação com o passado, que resulta em práticas espaciais que se protegem da tentativa de controle do olhar do outro: no primeiro caso, corpos distanciados e escondidos, que tentam fazer das suas próprias representações um escape; no segundo, um corpo desocupado, explícito e aproximado, que empilha incessantemente gestos dóceis para revelar suas contradições enquanto imagem.

Mas, quando um objeto está muito próximo ou muito distante dos nossos olhos, é impossível, de fato, vê-lo. Talvez seja por isso que ambas as obras estão no campo da dança: a linguagem parece apropriada para esse tipo de relação com o passado em que o ato de lembrar torna-se a força vital que orienta, perpetua e, principalmente, transforma os moveres, mas a partir de certo descontrole e da infecção de seu arquivamento seguro. Susanne Franco e Gaia Clotilde Chernetich (2019) concordam que a memória em dança deve ser entendida como um processo ativo de produção de movimento, e não como um repositório fixo de lembranças. Cada gesto de rememoração reorganiza aquilo que parecia preservado, de modo que as recordações nunca retornam idênticas a si mesmas, mas modificadas pelas circunstâncias em que são evocadas.

Levi e Russo afirmam que o próprio ato de dirigir conjuntamente as liberta como coreógrafas, deixando “[...] espaço para um ‘desconhecido’ que se junta a nós para se articular” (Levi, Russo,

2021, s. p., tradução nossa)¹⁵, na forma de uma “alteridade interior” – novamente, ao mesmo tempo fora e dentro – composta pelas existências listadas na sinopse do espetáculo. Já Parra e Levorin narram procedimentos de criação bastante simples, como fechar os olhos e aproximar o nariz das fotografias de Charcot para, depois, distanciar-se lentamente das imagens, buscando através desse procedimento a “[...] perspectiva do olhar das mulheres na câmera de Charcot e não a dele – ou nossa – sobre elas” (Parra, 2025).

Em ambos os argumentos, são negados tanto um olhar de fora (que controle os efeitos) quanto um de dentro (que expresse alguma verdade), para se buscar um olhar desfocado, quase cego, desse passado que invade as artistas. Pois o passado que ambas vislumbram é precário e incompleto; dele pouco se acessa ou se sabe. Daí que sua recontagem, necessariamente, carregará algo dessa precariedade: ambas as obras quase independem de luzes cênicas; não possuem recursos de encenação, seus materiais de cena são simples - como fitas adesivas, pares de tênis, ou mesmo a própria arquitetura do espaço.

Em coro com Susan Buck-Morss (2018), as artistas parecem nos dizer que “[a] história é feita de camadas. Mas as camadas não estão empilhadas em ordem. A força disruptiva do presente pressiona o passado, espalhando seus pedaços por lugares inesperados. Ninguém possui esses pedaços” (Buck-Morss, 2018, p. 5). Assim, será na dança, local onde a transmissão ativa da memória não se funda em homogeneidade e similaridade, mas sim em pluralidade e diferença, que não lembraremos apenas aquilo que queremos lembrar. É essa a linguagem que nos revela uma parcela involuntária, talvez mesmo bárbara da memória que, segundo Gagnebin (2021), “[...] mergulha suas raízes na experiência” (Gagnebin, 2021, p. 59) de um passado ambíguo, de forças e sujeitos que, ao mesmo tempo, recebiam e elaboravam a violência, extraindo modos de sobrevivência de certa cegueira própria ao seu presente.

15. No original: “C’est de cela qu’il s’agit : de se dégager, de laisser de l’espace pour que s’articule un «inconnu» qui nous rejoint”.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer:** palavras e ação. Tradução de: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. *In:* _____. **O anjo da história.** Tradução de: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 87-89.

_____. Pequena história da fotografia. *In:* _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107.

_____. Experiência e pobreza.. *In:* _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 114-120.

BUCK-MORSS, Susan. **O presente do passado.** Tradução de: Ana Luisa Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade:** a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria:** Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Tradução de: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DJ BYANO. **Montagem do Pica-Pau.** 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5HR0CxHeAzY>. Acesso em: 19 jun. 2026.

FRANCO, Susanne; CHERNETICH, Gaia Clotilde. **Dancing Museums Glossary.** 2019. Disponível em: <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/body-archive/>. Acesso em: 19 jun. 2026.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2021.

GIAMBRONEN, Roberto. Dançar a crise: da histeria da clínica à cena. **Urdimento**, Florianópolis, n. 19, p. 123-136, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3201>. Acesso em: 26 jun. 2026.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROSE, Anouchka. **Hysteria today**. London: Routledge, 2018.

HUSTVEDT, Asti. **Medical Muses**: hysteria in nineteenth-century Paris. London: Bloomsbury, 2011.

KLEBA, Maria Elisabeth; WENDHAUSEN, Águeda. Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política. **Saúde e Sociedade**, São Paulo, v. 18, n. 4, p. 733-743, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/pnCDbh88LDqWwDTx9pGK39h/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 26 jun. 2026.

LEPECKI, André. Burning Dance Blackness Blur. *In*: LEVI, Marcela; RUSSO, Lucia. **Let it burn**. 2020. Disponível em: <https://improvavelproducoes.com/let-it-burn/>. Acesso em: 19 jun. 2026.

LEVI, Marcela; RUSSO, Lucia. Entrevista para Wilson Le Personnic. **Maculture**, 2021. Disponível em: <https://www.maculture.fr/levi-russo-let-it-burn>. Acesso em: 19 jun. 2026.

LEVI, Marcela; RUSSO, Lucia. **Improvável Produções**. [s.d.]. Disponível em: <https://improvavelproducoes.com/>. Acesso em: 19 jun. 2026.

MIRANDA, José Bragança de. **Corpo e imagem**. São Paulo: Annablume, 2011.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Tradução de: Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **The Ground of the Image**. New York: Fordham University Press, 2005.

PARRA, Regina. **Site oficial da artista**. [s.d.]. Disponível em: <https://reginaparra.com/>. Acesso em: 19 jun. 2026.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

TYNER, James A. **Space, place and violence**: violence and the embodied geographies of race, sex and gender. New York: Routledge, 2012.

VELOSO, Caetano. **Os mais doces bárbaros**. 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3aQUq7m4luk>. Acesso em: 19 jun. 2026.

Submetido em: 20/06/2025

Aceito em: 28/06/2026