

O REINVENTAR DO CORPO NA INSTALAÇÃO COREOGRÁFICA *IMPERMANÊNCIAS* DE VERA SALA

By Emyle Daltro¹ e Maria Thereza Azevedo²

RESUMO:

Reflexão sobre a reinvenção do corpo na dança contemporânea, mais especificamente na instalação coreográfica *ImPermanências* (2004) de Vera Sala (SP), com especial relevância à movimentação corporal realizada pela artista. Observa algumas conexões e articulações possíveis nesse reinventar, dialogando com a noção de *corpo sem órgãos*, de Antonin Artaud, bem como com a de *micropolítica* de Félix Guattari. O encontro com possibilidades de reinvenção do corpo ocorre em um processo pautado por relações entre poéticas artísticas distintas e entre corpo e ambiente.

PALAVRAS CHAVE: corpo; dança contemporânea; instalação coreográfica; Vera Sala; micropolítica.

ABSTRACT:

A reflection on the reinvention of the body in contemporary dance, specifically in the choreographic installation *ImPermanências* (2004) by Vera Sala (SP), with special importance to the artist's body movement. Some connections and possibilities of articulations are observed in this process of reinvention, dialoguing with the notion of *body without organs*, created by Antonin Artaud, as well as with the notion of *micropolitics* created by Félix Guattari. The discovery of possibilities of reinvention of the body occurs in a process regulated by relations between different artistic poetics and between body and environment.

KEY WORDS: body; contemporary dance; choreographic installation; Vera Sala; micropolitics.

¹ Doutoranda em *Arte contemporânea* pela Universidade de Brasília – UnB/DF/Brasil. Mestre em *Estudos de Cultura Contemporânea* pela Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Possui formação e atuação em dança e experiência profissional como produtora cultural na área das artes visuais.

² Doutora em *Artes Cênicas* pela USP/SP/Brasil. Docente e Coordenadora do Programa de Pós Graduação em *Estudos de Cultura Contemporânea* (ECCO)/UFMT. Líder do Grupo de Pesquisa *Artes Híbridas, interconexões, contaminações, transversalidades*.

Um corpo encontra-se dentro de cem quilos de arame que o envolve, aprisiona, afeta e o impulsiona a procurar possibilidades de se movimentar nessa estrutura caótica, percorrendo trajetórias inusitadas. Arames enroscam nas orelhas, entram na boca, prendem o pescoço... Há que se defender dos arames que, apesar de flexíveis, apresentam certa resistência.

Assim se mostra *ImPermanências* (2004), obra em que a artista Vera Sala (SP) apresenta um corpo que se fragiliza e que se mistura ao ambiente onde se encontra. Nesse ambiente, ora dedos das mãos, ora dos pés, arriscam minúsculos movimentos. O dilatar do diafragma, ao encher-se e esvaziar-se de ar, move os arames que o envolvem. O tronco, lentamente, deixa-se pesar, curvando-se em direção ao chão, porém, de modo inesperado, pode ocorrer um “solução do corpo”³ que lança esse mesmo tronco para outra direção, fazendo com que toda a estrutura metálica se movimente. Cabeça, pescoço, braços, mãos também pesam sobre os arames dessa espécie de palha-de-aço gigante que parece sustentar o corpo da artista. Corpo frágil, ameaçado pelos arames mas, ao mesmo tempo, suficientemente pesado para fazê-los ceder e se movimentar. A artista se movimenta e provoca o movimento da estrutura que, por sua vez, impele movimento ao corpo da dançarina. Corpo que parece transferir sensibilidade aos arames, arames que sensibilizam o corpo. Esse jogo vai integrando corpo humano a corpo de arames, compondo uma só coisa, um bloco de arame e carne. Carne que no ato de emaranhar-se com os arames se machuca, carrega marcas que resultam do contato, do peso, da força, da luta empreendida com os mesmos. Carne que grita.

Ao utilizar objetos/ambientes como estratégia para instaurar um processo de reinvenção contínua do corpo que dança, Vera Sala promove diálogos e trocas entre dança, artes visuais, *performance art* e arquitetura, questionando limites estabelecidos entre diferentes poéticas e compondo uma cena híbrida, a qual ela intitula de “corpo instalação”, mas que vem sendo chamada também de “instalação coreográfica”.

A noção de “instalação coreográfica”, que começa a ser difundida no Brasil no início do Século XXI, parece sinalizar uma tentativa por parte de instituições de fomento à

³ Expressão utilizada por Helena Katz para se referir à movimentação do corpo de Vera Sala na matéria *Frestas e fragmentos de Vera Sala*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 de jul. 2007. Caderno 2, p. 2.

dança, da imprensa, da crítica e de artistas de esboçar uma classificação para trabalhos nos quais corpos e suas ações relacionam-se a outras materialidades – ambientes –, compondo imagens e espacialidades engajadas criticamente a questões do tempo presente – onde coexistem diversos tempos e tendências. Diferentes trabalhos artísticos criados por dançarinos e coreógrafos em conjunto ou não com artistas visuais e/ou arquitetos e que são constituídos na relação entre corpo e ambiente que o circunda, gerando potentes imagens engendradas por questões que o corpo suscita por meio de seu movimento ou não-movimento, vêm sendo chamados de “instalação coreográfica”.



Figura 1 – *ImPermanências*, Vera Sala, 2005. Disponível em <blog.vemdancarcomigo.com.br/index.php?s=jam> Acesso em 10 de out. 2009

A “instalação coreográfica” *ImPermanências* já foi apresentada em diferentes tipos de superfícies. O emaranhado de arames – que normalmente é pendurado no teto dos locais de exibição da obra – já foi colocado, por exemplo, em cima de uma placa de vidro, onde a artista permanecia sentada durante toda a apresentação. A duração da apresentação de *ImPermanências* costuma ser, no mínimo, de uma hora. A estrutura de arames não possui forma definida, podendo ser adequada a cada espaço onde o trabalho é desenvolvido. A iluminação é fria e branca. Para torná-la assim, são utilizadas gelatinas Lee 21 – corretivos azuis – que retiram o tom amarelado da luz direcionada para a instalação. Os arames refletem a luminosidade que incide sobre eles, assim como o tronco da artista, todo envolto em fita durex transparente, de modo que a visão que se tem de Vera, dentro do emaranhado, é turva. A saia de tules brancos que se avolumam

até à altura dos joelhos da dançarina também se mistura aos arames. Nuvem de arames⁴.

Além do ruído “craquelado” produzido pelo durex colado no tronco de Sala, quando este se movimenta, ou do barulho causado pelos arames quando são agitados durante a apresentação, o som de água fervendo dentro de uma chaleira de metal, gravado por Vera Sala, foi usado por Daniel Fagundes como matéria prima para a composição sonora de *ImPermanências*. Fagundes trabalhou no sentido de criar «uma escultura-sonora, sem acrescentar nenhum outro som à trilha, apenas o som da chaleira» (FAGUNDES, 2010), a partir do qual criou uma composição de 50 minutos que toca em *looping* durante a performance.

O espaço onde a movimentação de Vera se desenvolve é reduzido. Esse encolhimento do espaço parece potencializar sensações em seu corpo e o espectador parece sentir por meio do corpo da artista. A ameaça dos arames que podem machucá-la tende a ocasionar uma sensação de alívio ao desenrolar de cada movimento, instaurando uma tensão que prende o espectador à obra.

A finalização de *ImPermanências* nem sempre é realizada da mesma maneira. Segundo Vera (2010), há apresentações em que ela continua a movimentação corporal mesmo quando se apaga a luz, em outras, a movimentação é interrompida assim que a iluminação cessa. Pode ocorrer um “fade out” sobre o corpo aparentemente morto, desistente, impotente, com o tronco muito próximo ao chão, mas que, quando não se espera mais que o mesmo se mova, de repente, ele se joga/é jogado para outra posição.

Que corpo é esse?

Para se movimentar em seu “ninho de arames”⁵, Vera Sala experimenta trajetórias internas mínimas que fazem surgir micromovimentos, «pequenos movimentos que nos arrancam do conforto em relação à nossa carne.» (SANDER, 2009, p. 395). Esses micromovimentos vão (des)construindo o corpo da artista que trabalha para se desligar

⁴ Expressão utilizada por Máira Spanghero, na matéria intitulada *As novas existências de Vera Sala*. (2007) Disponível em: <<http://idanca.net/2007/08/21/as-novas-existenciasde-vera-sala/>>. Acesso em 24 de ago. 2010.

⁵ Expressão utilizada pela crítica de dança Helena Katz na matéria “Frestas e fragmentos de Vera Sala.” *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 de jul. 2007. Caderno 2, p. 2.

de suas ligações habituais (KATZ, 2009), a fim de implantar no corpo uma técnica particular, um outro modo de fazer dança diferente dos modos mais tradicionais como o balé clássico, a dança moderna ou outras técnicas corporais mais sistematizadas, além dos clichês no que tange à movimentação dançada. Esse modo de se movimentar busca entender espaços do corpo que normalmente não são usados.

Segundo Suely Rolnik, «‘micro’ refere-se à dimensão do processo de produção das formas de realidade» (1990). Como Vera Sala parece trabalhar no sentido de produzir outras formas de realidade – corpo, sensação, arte, vida – o uso da expressão “micro” junto ao conceito de movimento, de sensação e de política pode, pois, ser justificado. Desse modo, *ImPermanências* apresenta um acentuado teor político. As qualidades do corpo nessa instalação coreográfica – corpo que se fragiliza e assim afeta o meio onde está inserido – remetem a questões de poder, formas de poder sobre o corpo.



Figura 2 – *ImPermanências*, Vera Sala, 2004.
Foto de Jorge Etcher. Arquivo particular de Vera Sala

Félix Guattari (1992) sugere que se iniciem processos de engendramento de novas realidades – que rompem com a realidade dominante – a partir da invenção do espaço, o que inventa a vida que nele habita. «Apenas uma experiência bem-sucedida de novo *habitat* individual e coletivo traria conseqüências imensas para estimular uma vontade geral de mudança» (GUATTARI, 1992, p. 175). Ao que parece, a artista está em consonância com tal pensamento de Guattari, quando, em 2003, cria sua primeira “instalação coreográfica” – *Corpo Instalação* – um trabalho onde a movimentação corporal ocorria em andaimes feitos com chapas de vidro.

Pensar em ambientes foi uma estratégia para testar esse corpo, para provocar outras formas de organização do mesmo numa temporalidade diferente da que se propõe tradicionalmente entre palco-platéia e de estabelecer uma outra relação com o público. (SALA, 2009)

Contrapondo-se à vontade de imobilização e conservação que ainda move mentalidades do tempo presente, Vera Sala pensa o corpo «não como um produto pronto e finalizado, mas como algo processual, sem narrativas lineares e desfechos absolutos»⁶, além disso, a artista propõe «o corpo como um ambiente organizador e implementador de questões e questionamentos» (SALA apud BERNARDES, 2009).

Mas como Vera chega ao emaranhado de arames com o qual cria todo um contexto de relações? Em *Corpo Instalação*, o figurino da artista possuía fios de arame. «Nesses fios de arame, meu braço repousava e aquilo me dava uma sensação interessante.» (SALA, 2009). Esse contato do braço, da mão por aqueles arames reverberava uma qualidade de movimento que, a partir de então, ela inicia a investigar. Nesse processo de investigação, experimentação, reflexão, etc., é tecida *ImPermanências*, cujo ambiente criado produz a sensação de que a artista está presa em algo que pode ser remetido a uma grande palha-de-aço. Provavelmente, movimentar-se nesse meio é ter sua visão das coisas em revisão, é lidar com descobertas, incertezas, riscos, possibilidades.

Vera (2009) diz que costumava fazer um exercício de paciência, no qual se atentava, observava tudo o que ocorria em seu corpo durante uma simples movimentação como o inclinar do seu tronco – estando ela sentada – até o chão, o que era experimentado dentro e também fora do emaranhado de arames.

⁶ Trecho do texto contido no programa/folder impresso de outro trabalho artístico de Vera Sala – *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* (2009).

Corporalmente, foi entender, por exemplo, essas pequenas modificações da massa do meu corpo, como ela se comprime em alguns lugares, como altera a morfologia do corpo, perceber o espaço entre as costelas, como uma costela se apoia na outra... Parece que o corpo vai ficando enorme. Coisas mínimas começam a ter muita importância. (SALA apud SPANGHERO, 2007)

O atento processo de experimentação e observação de Vera fez surgir micromovimentos reveladores de um corpo que parece permanecer de um modo, mas que vai tendo sua movimentação alterada sem que se perceba muito bem como. Essa qualidade de movimento engendra a sensação de que o corpo é ativado de fora, por uma ação externa a ele, como se não fosse a própria artista quem operasse essa movimentação, que é visível, mas que consegue ter como efeito «tornar invisível a operação que a tornou possível.» (CERTEAU, 2009, p. 163)

Segundo Quilici «(...) a apreensão dos movimentos microscópicos e das mutações dos estados físicos e psíquicos podem nos guiar por novos modos de apreensão do corpo» (2004, p. 50). Para Quilici, quando Artaud propõe a noção de “corpo sem órgãos”, evoca a ideia de um corpo que cria em si mesmo espaços para a vida - «espaços que implicam um esvaziamento de certas representações do interior do corpo» (QUILICI, 2004, pp. 199-200). Esse processo se desvincula da composição de formas e modelos idealizados, articulando-se à ênfase artaudiana da gênese de outro corpo para o ator, na qual é afastada «qualquer perspectiva de formatação de uma imagem de corpo ideal, que preside grande parte das tecnologias atuais nessa área.» (QUILICI, 2004, p. 48). Vera Sala parece estar em processo similar ao de Artaud, ao propor outros modos de organização do corpo que dança e cria dança. Quilici escreve ainda que, para Artaud:

(...) o corpo é “organizado” de uma certa forma, em função de uma ordem maior a que ele está ligado: a ordem social. Ele deve se tornar e se manter engrenado no organismo social. Na poética artaudiana a palavra “organismo” não designa propriamente uma estrutura biológica, mas essa operação social que se faz sobre o corpo, essa operação de canalização de suas forças e de seus apetites, de recorte e ligação de seus fluxos, de mapeamentos de seus fenômenos. (2004, p. 201)

O trabalho artístico de Vera Sala pode ser situado no eixo experimentalista⁷ da dança contemporânea e sua proposta se volta à despadronização, a não idealização e a

⁷ Para a coreógrafa e pesquisadora Zilá Muniz, o eixo experimentalista da dança contemporânea possui caráter inovador, dada a sua diversidade de abordagens e profusão de linguagens que ocasionam «a dissipação de fronteiras dentro do que se entende por dança.» (MUNIZ, 2004, p. 54) Para Muniz: «Novos conceitos vão surgindo em resposta a uma necessidade de definir e/ou de enquadrar essas formas diferenciadas: dança-teatro, teatro físico, nova dança, dança pós-moderna, dança atual, butoh e outros. Entende-se inovador aqui como aquele trabalho que traz uma organização das informações não usual, que está fora de padrões e códigos estabelecidos, como, por exemplo, as obras de dança-teatro de Pina Baush, quando foram apresentadas pelas primeiras vezes.» (MUNIZ, 2004, p. 54)

não espetacularização⁸ do corpo. Vera desorganiza seu corpo e resiste à espetacularização do mesmo por meio de uma espécie de “dança às avessas”⁹, apresentando um corpo que poderia ser o de qualquer uma das pessoas do público, por exemplo. Não é um corpo espetacularizado, que apresenta uma movimentação inatingível, mesmo que singular. A proposta de corpo em Vera pode ser articulada à proposta de Antonin Artaud, no que se refere ao corpo do ator:

Trata-se (...) de saber permanecer junto do corpo enquanto realidade instável, lugar de experiências múltiplas e fugidias, difíceis de se enquadrar em representações totalizantes e unificadoras. É justamente essa instabilidade que confere à experiência artaudiana uma tonalidade trágica e, ao mesmo tempo, abre possibilidades inauditas de compreensão do humano. (QUILICI, 2004, pp. 49-50).

Segundo Artaud, o teatro – o que pode ser estendido à dança – «(...) deve procurar, por todos os meios, recolocar em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo, mas também do mundo interno, ou seja, do homem, considerado metafisicamente (...)» (ARTAUD, 1993, p. 88). Artaud escreve ainda que o teatro deve conseguir «questionar organicamente o homem, suas idéias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade.» (1993, p. 88)

A partir de questões suscitadas pelo corpo, Vera se insere – não sem um certo sufocar-se – no emaranhado de arames, com o qual se entrelaça e, para estabelecer o jogo com os mesmos, a dançarina promove uma desorganização, uma desautomatização programada do corpo. «(...) O corpo (em sua organização) vai se tornando inumano em sua recomposição intensiva: devir corpo.» (SANDER, 2009, p. 402)

À medida que realiza uma «mobilização total de si, colocando-se em jogo sem subterfúgios»¹⁰, Vera passa a – como escreve Quilici em relação à construção do *corpo*

⁸ Esta expressão refere-se ao entendimento de Guy Debord, para quem o espetáculo «(...) é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a negação visível da vida; uma negação da vida que se tornou visível (...). O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é «o que aparece é bom, o que é bom aparece» (...). É uma visão cristalizada de mundo. (DEBORD, 2003)

⁹ Expressão utilizada por Antonin Artaud na emissão radiofônica, *Para por fim ao Juízo de Deus*, ocorrida em 1948. A expressão "dança às avessas" foi associada à noção de *corpo sem órgãos* por Cassiano Quilici (2004, p. 200 - 2001).

¹⁰ Esta citação de Cassiano Quilici refere-se ao entendimento de Artaud em relação à Arte, que para ele se constitui como um ato, um modo de ação. «Arte como operação de “refazer-se”, através de uma experimentação rigorosa e às vezes cruel. Cruel porque o artista deve cultivar (...) uma entrega absoluta, alcançar a mobilização total de si, colocando-se em jogo sem subterfúgios.» (QUILICI, 2004, p. 199)

*sem órgãos*¹¹ proposta por Artaud – «experimentar o corpo como um espaço onde possam circular intensidades ainda não nomeadas.» (QUILICI, 2004, p. 200) Os movimentos de Vera Sala instauram tensões no plano dos fluxos, das intensidades, dos devires. A artista trabalha para se apreender movimentos e sensações em estado nascente – micromovimentos, microsensações – interessando-lhe as mudanças, transformações que ocorrem no corpo e nas relações que o mesmo estabelece, ao longo de um determinado tempo. De acordo com Carlos José Martins (2010):

(...) o cerne da sensação compreende a noção de força responsável pelo desencadeamento do *devenir sensível*. Segundo Deleuze e Guattari, a sensação remete a um devir, pois implica um “tornar-se”. Nesse sentido, não se trata em hipótese alguma de imitar ou identificar-se. Muito menos se trata de adequar-se a um modelo ou representação. Para esses autores, os devires são fenômenos de dupla captura, pois, quando alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio.

As microsensações compõem um bloco de sensações. Para Deleuze e Guattari, o objetivo da arte é «extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra (...)» (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 217). De acordo com Deleuze e Guattari a obra de arte – um ser de sensação – é um composto de perceptos e afectos, onde:

(...) os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido (...). O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, pp. 213 e 217).

O afecto que *ImPermanências* cria parece ser gerado na relação entre arames e carne, metal e sangue, entre corpo ileso e corpo lesado. O percepto parece ser arrancado de percepções engendradas em relações entre corpos e ambientes. Em *ImPermanências*, Vera apresenta um corpo permeável pelas forças do meio, mas que também o atravessa e exerce seu poder, moldando os arames com o peso acionado pelos seus movimentos. Isso sugere que todos os corpos afetam e são afetados por

¹¹ Expressão cunhada por Artaud que alude a uma reflexão sobre a reinvenção de um conhecimento, de uma “ciência”, que para Artaud significa «o domínio dos procedimentos que nos liberariam de certas formas sedimentadas de apreensão do corpo, através de processos de sutillização da percepção e da consciência.» (Quilici, 2004, p. 199)

diversas forças de diferentes intensidades, e se constituem a cada relação que estabelecem.

Para permanecer nessa relação, o corpo parece entrar em crise; «para se manter em pé tem de aprender a lidar com estados de queda» (SALA, 2009); para reencontrar suas forças, «para aquém das forças cristalizadas que pretendem moldá-las ou representá-las» (PELBART, 2003, p. 76), precisa se afetar; precisa se fragilizar para descobrir sua potência. Essa experimentação torna-se necessária à permanência da vida – sem deixar de se considerar a sua finitude e sua multiplicidade – visto que revela o corpo enquanto potência que se define por seu poder de afetar e ser afetado. *ImPermanências* tece um corpo que se contrapõe à hegemonia de um corpo idealizado, padronizado e espetacularizado. É nesse contexto que Vera Sala parece estar, propondo por meio de sua “instalação coreográfica” uma retomada de «sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de *corpo afetado* pelas forças do mundo» (PELBART, 2003, p. 72). Vera apresenta um corpo que se fragiliza e que exige outra forma de vida, «mas uma forma-de-vida sem forma, e, precisamente, sem sede de forma, sem sede de verdade» (PELBART, 2003, p. 76), de uma verdade absoluta.



Figura 3 – *ImPermanências*, Vera Sala, 2004. Foto de Jorge Etcher.
Arquivo particular de Vera Sala.

A artista expõe sua esqualidez, seu desestímulo, seu desânimo, desfazendo e refazendo seu organismo a todo o momento, instaurando estados de queda, expondo um corpo que parece não agüentar mais ser contido, controlado. Controle que hoje estimula uma valorização exagerada do corpo, onde:

(...) cada um tende a inflacionar o espaço dedicado aos cuidados de si com preocupações e ações totalmente voltadas para esse “si”; como se para cuidar desse “si” fosse preciso separá-lo do mundo, isolá-lo num *spa* ou num lugar que, como diria a publicidade, “tem a sua cara e o seu jeito de ser.” (SANT’ANNA, 2005, p. 100)

Corpo que (im)permanece em um movimento paradoxal de desaparecimento de suas singularidades e potência frente a interesses econômicos que «em muito ultrapassam a esfera de ação e de compreensão de cada um.» (SANT’ANNA, 2005, p. 100)

ImPermanências requer que a atenção da artista seja redobrada e investida para o interior do seu corpo, incitando que o corpo seja pensado como condição de possibilidade, possibilidade de ser e estar no mundo. No corpo de Vera é investida uma técnica particular de movimentação, o que faz emergir questões referentes às *técnicas de si* estudadas por Michel Foucault, ou seja, o trabalho de si para consigo mesmo, no sentido de alcançar a liberdade em relação a qualquer forma de dominação – externa ou interna ao corpo, o que instiga a pensarmos micropoliticamente a obra *ImPermanências*, «tendo como parâmetro a criação estética (produção do sentido, invenção de mundo) e a implicação ética» (ROLNIK, 1990), aspectos notadamente presentes no trabalho artística em questão.

Segundo Suely Rolnik, pensar micropoliticamente é encontrar possibilidades de «pensar o poder como técnica de subjetivação» (1990), onde subjetivação pode ser entendida como «o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais exatamente de uma subjetividade, que evidentemente é uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si.» (FOUCAULT, 1984, p. 137)

Guattari sugere que «a questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante» (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 133). Félix Guattari e Suely Rolnik escrevem que:

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual

o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. (1986, p. 33)

Esses processos de singularização são chamados por Guattari também de microprocessos revolucionários e podem ocorrer tanto em relações sociais, quanto na relação de um indivíduo com a música, com a pintura – e acrescentamos –, com a dança, etc., a qual «pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo» (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 47), como é possível evidenciar em Vera Sala.

Em seu movimento artístico, Vera Sala parece se interessar pelo que está emergindo no corpo de forma inédita, tornando-o atual.

Cada corpo interioriza modelos sensório-motores, hábitos cinestésicos, pensamentos e regras de comportamentos rígidos que acompanham modelos emocionais correspondentes. Todos estes estratos vêm do passado e de uma certa idéia do futuro (segundo as expectativas construídas). Tudo isto forma não só a percepção da *realidade*, mas a sua estrutura e o seu modo de funcionamento e de presença. Todos os corpos são constituídos por inumeráveis estratos de tempo. Todos os corpos são, em certo sentido, datados, pertencendo a outras épocas que transportam com eles no seu presente. Todos os corpos são parcialmente inatuais.” (GIL, 2004, p. 154)

Os micromovimentos do corpo de Vera fazem aflorar sensações, outros movimentos, outros corpos, outros comportamentos e diversos agenciamentos. Micromovimentos que indicam passagens no emaranhado de arames e no emaranhado de relações que constituem o corpo.

(...) cada dia abrem-se sob nossas vistas novas vias de passagem entre os domínios anteriormente compartimentados da arte, da técnica, da ética, da política, etc. Objetos inclassificáveis, “atrações estranhas” – para parafrasear mais uma vez os físicos – nos incitam a queimar as velhas “línguas duras”, a acelerar as partículas de sentido de alta energia, para cercar outras verdades. E a gente se flagra sonhando que muitas coisas são possíveis! Em um sentido ou em outro... (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 196)

Buscando um corpo atual – que se abre a outro corpo que está por vir – Vera sugere a reflexão sobre formas de vida e de morte e sobre a porosidade das fronteiras, dos limites entre a arte e a vida.

Considerações Finais

Reinventar o corpo em Vera Sala é reinventar outras formas de se movimentar – *micromovimentos* –, outro modo de extrair um composto de sensações de outras

maneiras de sentir, de perceber, de se afetar – *microsensações*. É possibilitar desvios, induzindo o corpo a esculpir novas realidades que não conduzem a uma política do conformismo – *micropolítica* – e a escrever novas histórias que podem viabilizar mais facilmente a manutenção, a permanência da vida como princípio ético organizador das relações humanas.

Evidenciando na arte de Vera Sala um corpo que parece não se adaptar, que apresenta algo de disruptivo, um corpo que “dança às avessas”, este texto descortinou uma proposta de desorganização do corpo – para que nele possam se implantar outras formas de organização –, a qual abre possibilidades para que o novo insurja. Tal procedimento de Vera Sala é articulado, então, à noção de *corpo sem órgãos* de Antonin Artaud – que compreendeu, antecipando-se a autores como Foucault, Deleuze e Guattari, «como a ordem social baseia-se fortemente em formas de intervenção sobre o corpo» (QUILICI, 2004, p. 201) e à noção de *corpo-devir* sugerida pelo psicólogo Jardel Sander. Assim, Vera Sala coloca em questão as possibilidades de organização corporal proporcionadas seja por técnicas tradicionais de dança, seja pela padronização dos ambientes urbanos, pelos modelos de comportamento ditados pelo mercado, pelas telenovelas, pela indústria da beleza, da saúde, difundidos pela *internet* – (pela mídia em geral) –, etc.

O pouco espaço que se tem – frestas – para o corpo se movimentar em *ImPermanências* incitam a pensar o próprio corpo enquanto espaço, como condição de possibilidade, como lugar a ser praticado e não espetacularizado, o que potencializa o emergir de sensações.

A estratégia de Vera Sala para reinventar o corpo no âmbito da dança é a relação com ambientes, tecendo outros modos de organização corporal e de imaginar possibilidades de movimento, de presença, de existência. Do embate com o espaço construído, emergem questionamentos da artista e o espectador é convidado a fugir de experiências dentro de uma concepção de espaço idealizada, padronizada e espetacularizada. Corpo e ambiente se transformam concomitantemente, um estendido no outro.

Assim, Vera Sala discute limites, sobretudo entre arte e vida. Arte que cria territórios de existência, engendra vida. É possível, portanto, dizer que a arte de Vera dialoga com proposições de Antonin Artaud, que, nos anos de 1930, em seu primeiro

manifesto ao *teatro da crueldade*, fala da necessidade do teatro em trabalhar com idéias incomuns, que se referem à criação, ao devir, ao caos e que podem «criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos.» (ARTAUD, 1993, p. 86) O princípio da obra de Antonin Artaud é a quebra da separação entre arte e vida. O seu teatro da crueldade configura-se como o fechamento da representação, é a própria vida no que ela tem de não representável.

O corpo que Vera Sala permanece a reinventar parece fazer indagações sobre formas de vida e a possibilidade de reinvenção da mesma por meio da reinvenção de corpos e ambientes. A arte de Vera Sala, atravessada por paradigmas éticos e políticos, entrelaça-se à vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BERNARDES, Erika. "O corpo em relação ao ambiente em que habita" (2009) Disponível em: <<http://www.oregional.com.br/site/noticia/9190>> Acesso em 15 de jul. 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: vol. 1 Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, 16. Ed.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. (2003) Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html>> Acesso em 02 de ago. 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, (Coleção Trans).
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, 4ª. Ed.
- _____. *Psicologia e doença mental*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- _____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Tradução de Raquel Ramalhete. 35 Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Kátia Canton. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 6ª. Ed., 1986.
- KATZ, Helena. "Frestas e fragmentos de Vera Sala". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 de jul. 2007. Caderno 2.

- _____. “Pequenas mortes (Procedimento dois)”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de jun. 2008. Caderno 2.
- _____. “Depoimento”. (10 de jun. 2009) São Paulo. Entrevista concedida pessoalmente a Emyle Pompeu de Barros Daltro.
- LAPOUJADE, David. “O corpo que não agüenta mais”. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio – (orgs). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2002.
- LEPECKI, André. “Corpo Colonizado”. (2003) Disponível em <<http://omelhoranio.blogspot.com/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>> Acesso em 18 de fev. 2010.
- MARTINS, Carlos José. “Dança, corpo e desenho: arte como sensação”. (2010) Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n2/v21n2a08.pdf>> Acesso em 02 de out. 2010.
- MUNIZ, Zilá. *Improvisação como processo de composição na dança contemporânea*. 2004. 80 f. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC. 2004.
- PELBART, Peter Pál. “O corpo do informe”. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Org.). *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.
- QUILICI, Cassiano S. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- RIBEIRO, António Pinto. *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa, Passagens, 1994.
- ROLNIK, Suely. Uma ética do real. (1990) Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/eticareal.pdf>> Acesso em 30 de jul. 2010.
- _____. “Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...” In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda e VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005, 2ª ed.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, 2ª. Ed.
- SALA, Vera. “Construção da dramaturgia no corpo”. (2008) Disponível em: <<http://nucleododirceu.com.br/vera-sala-construcao-da-dramaturgia-no-corpo/>> Acesso em 24 de ago. de 2010.
- _____. “Depoimento”. (12 de jun. 2009) São Paulo. Entrevista concedida a Emyle Pompeu de Barros Daltro.
- _____. “Depoimento”. (28 de ago. 2010) Entrevista concedida a Emyle Pompeu de Barros Daltro.
- SANDER, Jardel. “Corporeidades contemporâneas: do corpo imagem ao corpo devir”. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21, n. 2, p. 387-407, maio/ago. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v21n2/13.pdf>> Acesso em 05 de dez. 2009.
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SANT’ANNA, Denise B. de. “Transformações do corpo: controle de si e uso dos prazeres”. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda e VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005, 2ª Ed.
- SILVA, Luciana Bosco; PECCININI, Daisy. “Instalação”. Disponível em <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>> Acesso em 17 de fev. 2010.

SPANGHERO, Maíra. "As novas existências de Vera Sala". (2007) Disponível em: <<http://idanca.net/2007/08/21/as-novas-existenciasde-vera-sala/>>. Acesso em 24 de ago. 2010.

Sites consultados:

<blog.vemdancarcomigo.com.br/index.php?s=jam> Acesso em 10 de out. 2009.

<http://corporastreado.com/panoramasesi/vera_sala.htm> Acesso em 07 de dez. de 2010.

<<http://mostrasesc.wordpress.com/2007/11/10/oito-por-um/>> Acesso em 28 de dez. 2010.