



Espaço coreográfico: ocupação, dispositivo e crítica^I

Ana Rizek Sheldon^{II}

RESUMO – Este artigo se propõe a discutir um modo compositivo nomeado de instalação coreográfica na primeira década desse século por artistas e críticos engajados na cena da dança contemporânea paulistana. A discussão parte da ideia de que a instalação se diferencia de outros modos configurativos e que nela pode operar um dispositivo crítico particular entre uma obra coreográfica e seu contexto de existência. O trabalho seguiu alguns desdobramentos da pesquisa de mestrado em andamento no PPGDança - UFBA e da instalação coreográfica Sob o meu, o nosso peso (2014) de Zélia Monteiro.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Instalação coreográfica. Crítica.

^I Este artigo resulta da dissertação de Mestrado em Dança intitulada Instalação coreográfica: limiar e crítica, defendida em 09/dezembro/2014, junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, sob orientação de Fabiana Dultra Britto.

^{II} Bacharel em Comunicação e Artes do Corpo (com habilitação em dança e performance) pela PUC-SP, concluiu o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (bolsista CAPES) em 2014. Atuou como pesquisadora no grupo de pesquisa LABZAT. Atualmente é professora do curso técnico em dança da ETEC de Artes. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes do corpo, atuando principalmente em dança contemporânea e performance.

Choreographic space: occupation, device and criticism¹

Ana Rizek Sheldon^{II}

ABSTRACT – *The discussion presented on this article is about a form of scene composition named "choreographic installation", in the first decade of this century, by artists and critics engaged with contemporary dance in São Paulo. The central idea of this paper identifies the choreographic installation as a device which operates a critical relationship between the work of art and his context of existence. This work unfolds of the master research in development on the Post-graduation Program in Dance of Federal University of Bahia – UFBA.*

Keywords: Contemporary dance. Choreographic installation. Critical.

^I *This article is the result of the Master's dissertation entitled "Choreographic installation: threshold and criticism", defended on 12/09/2014 as part of the Graduate Program in Dance by the Federal University of Bahia (UFBA), under the mentorship of Fabiana Dultra Britto.*

^{II} *Bachelor of Body Communication and Arts (major in dance and performance) from the Catholic University of Sao Paulo (PUC-SP), Ana Rizek Sheldon then completed her master's degree at the post-graduation program in Dance by the Federal University of Bahia (UFBA - Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior - CAPES scholarship) in 2014. She worked as a researcher in LABZAT research group and is currently a dance professor at ETEC Arts. She's an expert in the Arts field, with emphasis on body arts, mainly in contemporary dance and performance.*

Este artigo se presta a discutir a ocorrência do modo compositivo, chamado na cena da dança contemporânea paulistana de instalação coreográfica como possível disparador crítico em relação ao contexto em que é elaborado. Para discutir um modo de dançar¹ é necessário olhar para as relações que ele estabelece com as circunstâncias em que surge. No ano de 2008 uma nova categoria de premiação aparece nos registros da Associação Paulista de Críticos de Arte. Ao tomar como ponto de partida essa data e retroceder aproximadamente uma década, encontramos o mercado da dança contemporânea no Brasil caracterizado por poucos festivais que tinham um papel importante no fomento e na circulação da dança no país. Em São Paulo, alguns grupos independentes haviam conquistado espaço de apresentação em instituições como o Sesc e o Centro Cultural São Paulo, além de organizarem mostras em seus próprios estúdios de ensaio.²

A prática docente, fora da escola/universidade, tinha um importante papel no subsídio da produção artística das companhias consideradas alternativas no início da década de noventa. Os encontros sediados no Estúdio Nova Dança - as Terças de Dança, por exemplo, atraíam alunos e espectadores, por instigar a troca entre artistas em formação. A essa altura, as políticas culturais voltadas para dança ainda se resumiam a mecanismos de financiamento público gerido pela iniciativa privada, via patrocínio ou isenção fiscal. A seleção desse financiamento era feita pelas empresas e seus critérios estavam ligados, sobretudo, ao seu marketing cultural ou social.

Nessa época o ainda jovem núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural criou³ o projeto Rumos⁴ que tinha o objetivo de realizar um mapeamento da produção de dança no país através de uma equipe de pesquisa. Esse mapeamento visava promover a autonomia do campo, fortalecendo redes de

1 Modo de dançar não é entendido através de uma correspondência a um estilo, nem pode ser resumido a uma técnica, conforme será explicitado pelas páginas que se seguem.

2 Os dois primeiros parágrafos do balanço do ano de 1997, escrito pela Profa. Dra. Helena Katz e crítica do jornal O Estado de São Paulo, trazem descrições precisas desse contexto. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61142432432.jpg>>. Acesso em: 20/09/2014.

3 O projeto inicial de mapeamento de dança contemporânea através de pesquisas histórico-contextuais e recortes curatoriais elaborados a partir de apresentações locais e de realização de seminários em cada estado do país, foi elaborado por Fabiana Dultra Britto em 2000 e alterado depois do segundo ano de realização do Rumos.

4 A obra Vestígios de Marta Soares, uma das principais referências para a pesquisa de mestrado que precedeu esse artigo foi financiada por esse mesmo projeto, no ano de 2010.

produtores, coreógrafos e pesquisadores, além de produzir mostras de dança, seminários e publicações.

Duas universidades particulares - a PUC-SP (1999) e a Anhembi Morumbi (1998) - fundaram seus cursos de graduação voltados para dança, cada qual com suas especificidades⁵, sinalizando a entrada da dança no mercado educacional de ensino superior em São Paulo. Esses cursos empregaram alguns artistas⁶ como docentes.

Outros pontos como a inauguração da Galeria Olido (2004)⁷ que mantém, até hoje, uma programação constante de dança no centro histórico da cidade e a continuidade de mostras já consolidadas - como as sediadas no CCSP: Masculino e Feminino na Dança (1992-2008), Solos, Duos e Trios (1996-2009), Semanas de Dança (desde 1993)⁸ ou a mostra do projeto Rumos Itaú Cultural - também contribuíram para fortalecer o circuito da dança contemporânea paulistana.

Eventos como o “Teorema”⁹ (que uniu artistas e pesquisadores para o exercício de um debate teórico-prático inspirado na formulação de um teorema, entre 2001 e 2010) ou a “Verbo”¹⁰ (mostra anual sediada na Galeria Vermelho, a partir de 2005, que trazia trabalhos que transitavam entre linguagens) são indícios das mudanças que aconteciam nesse contexto. As propostas desses dois eventos se diferenciavam de mostras restritas a apenas uma linguagem. No primeiro caso, a particularidade está no eixo curatorial que apresentava uma preocupação conceitual inédita em dança até então e no segundo caso o

5 No caso da PUC o curso de Comunicação das Artes do Corpo tem um foco interdisciplinar entre dança, teatro e performance e o da Anhembi Morumbi tem o caráter mais específico e técnico de formação de profissionais de dança.

6 Especificamente em São Paulo temos como exemplo as artistas Marta Soares e Vera Sala, ambas atuaram como professoras no curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC/SP, a segunda ainda leciona no curso.

7 Informações disponíveis no mesmo balanço do ano de 1997. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61142432432.jpg>>. Acesso em: 20/09/2014.

8 Os dados sobre as mostras do Centro Cultural São Paulo foram retirados de duas fontes diferentes que divergem entre si. O texto que pode ser lido no link a seguir é da atual curadora de dança da instituição, que assumiu o cargo recentemente <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP+danca+textos+curatoriais+nirvana+marinho.html>> o outro texto é veiculado pela página da mesma instituição, mas é da prof.^a Dr.^a Christine Greiner <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/feminino.asp?pag=1>>.

9 Projeto idealizado por Adriana Grechi e Fabiana Dultra Britto, suas primeiras edições aconteceram no estúdio Move: um espaço de formação artística coordenado por Grechi entre 2004 e 2007. De acordo com Setenta (2008, p.96), o Teorema foi um exemplo de criação de uma zona de articulação capaz de deslocar modos habituais de tratar teoria e prática.

10 O projeto criado por Marcos Gallon (diretor artístico da mostra).

destaque estaria na programação abrangente que apresentava artistas independentes e emergentes junto a outros já consagrados, de diversas áreas. Havia desse modo, uma abertura de instituições públicas e espaços privados para renovarem os formatos de mostras e eventos, assimilando ações interdisciplinares.

O aumento relativo do mercado da dança contemporânea entre os anos 1990 e 2000 dentro de um sistema político-econômico capitalista que transforma produtos culturais em mercadoria, ainda que sejam frequentemente diferenciadas de outras mercadorias como roupas e sapatos (HARVEY, 2005, p.221), talvez possa ser discutido à luz da:

hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes [...] promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades da experiência na cidade contemporânea (JACQUES, 2012, p.14).

A mudança na cena da dança contemporânea paulistana incluiu a criação de editais de premiações ou financiamento direto como a Lei de Fomento à Dança do Estado de São Paulo que permitem repasse de verba pública sem mediação da iniciativa privada. Diante da necessidade perene de interlocução, alguns profissionais de dança contemporânea passaram a se movimentar enquanto categoria e se organizaram¹¹ com finalidade de requisitar o diálogo entre artistas e poder público, para garantir mais participação na elaboração de políticas públicas para a área junto às secretarias de cultura.

De certa maneira, projetos são modelos que formatam propostas artísticas e nivelam um conjunto diverso de trabalhos através de regras gerais similares. Ele é útil para igualar as condições de seleção e tornar aparentemente imparciais os critérios de escolha do que pode vir a ser um produto comercializável custeado por dinheiro público. Por outro lado, é possível pensar nesse modelo como um recurso homogeneizante, que facilita uma distribuição quantitativa proporcional entre tempo e capital (investimento e

11 Dois movimentos que se destacam são “A dança se move” e “Mobilização Dança”; a Cooperativa Paulista de Dança também se transformou sob o argumento de angariar mais participantes. Disponível em: <<http://dancasemove.blogspot.com.br/>>; <<http://mobilizacaodanca.blogspot.com.br/2008/05/organizo-e-historico.html>>; <<http://blogcpdanca.blogspot.com.br/search/label/INFORMATIVOS>>; e <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71165084195.jpg>>.

retorno financeiro), fragmentando os processos que envolvem a criação e apresentação de uma dança em estruturas temporais de uma cadeia produtiva como pesquisa, montagem e circulação.

A ligação entre política cultural e o mecanismo do edital trouxe implicações significativas na valoração do tempo de profissionais de dança: o número de projetos aprovados em editais pode ser visto como um critério de medida de sucesso do currículo de um profissional ou companhia. O problema desse mecanismo é que ele soterra a temporalidade inerente desses processos sob a lógica liberal que estabelece prazos e valores administrativos. Na perspectiva daquilo que pode ser mais facilmente comercializável, o modelo de sistematização temporal do projeto, se inscreve numa realidade¹² que trata cada período recortado como objetos estáveis. Esse aspecto se choca com o pressuposto de que a dança é uma ação humana, o que significa que ela se transforma ao longo do tempo de maneira não-linear.

Além da sua própria configuração, também aquilo que um corpo configura (uma dança, por exemplo) expressa sínteses circunstanciais da negociação adaptativa entre as restrições impostas por cada estrutura envolvida no seu processo interativo com o mundo” (BRITTO, 2008, p.29a).

Como tais sínteses circunstanciais de um processo adaptativo com o mundo podem condizer com os prazos previstos pela normatização da criação em dança de acordo com os critérios administrativos concernentes ao modelo de um projeto? Ainda que se elaborem sínteses representativas do “resultado” momentâneo de um processo criativo para cumprir o cronograma, talvez não seja possível que o sentido irreversível do tempo permita congelar um processo e retomá-lo adiante. Pode haver consequências do enquadramento da dança em tal sistema de produtividade?

Embora a proliferação de formas de financiamento indique a necessidade de discutir políticas culturais específicas e os profissionais da dança contemporânea tenham se mobilizado enquanto categoria artística pra

12 Para Olafur Eliasson, a sociedade ocidental ainda está pautada no modelo de espaço estático não negociável cujo caráter temporal é esquecido ou posto de lado. Essa noção é alimentada por interesses comerciais que preconizam objetos estáticos e espaços objetivos aos seus correspondentes instáveis e relativos. Para o artista, modelos são co-produtores de realidade e é nessa perspectiva que se quer compreender a relação entre o que é descrito em um projeto de dança e a dinâmica estabelecida a partir dele. Texto disponível em http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=391&Itemid=45

isso, o dispositivo de seleção e gestão disponibilizado pelos editais de financiamento parece não ser maleável a temporalidade das transições e mudanças necessárias à criação. Mas, ainda que exista alguma maleabilidade, essa temporalidade das transições é normatizada pelas etapas do projeto, solapando a duração necessária da passagem entre um estado e outro do processo.

De todo modo, em meados dos anos noventa os artistas de dança contemporânea que representavam uma camada muito restrita dentro do mundo das artes, conquistaram mais lugares e modos de atuação mais estáveis, no começo dos anos dois mil. Com isso, as funções de escrever, justificar, argumentar, vender, produzir e realizar os próprios projetos ficaram imprescindíveis no cotidiano desses profissionais.

Além disso, as ideias de que dança é pensamento, produz conhecimento e se realiza através de pesquisa se consolidaram como argumentos instituídos, mesmo entre artistas que atuam fora da universidade. Essas noções que são muito pertinentes em um processo de afirmação da importância do papel crítico que cabe ao ambiente universitário na formação de profissionais especializados no campo da dança (sobretudo com a inauguração do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA em 2006), têm outro papel se dissociadas desse contexto. A universidade é vista a partir do seu esperado comprometimento com o saber enquanto fruto de trabalho – com o trabalho que acontece “quando a reflexão aceita o risco da indeterminação que a faz nascer, quando aceita o risco de não contar com garantias prévias e exteriores à própria experiência e à própria reflexão que a trabalha” (CHAUÍ, 2011, p.17). Destacadas desse comprometimento, tais ideias generalizam uma imagem particular, ou universalizam um modo possível de ver a dança. Essa generalização se insere numa lógica de identificação que ajuda a estabelecer a separação entre trabalho prático e trabalho intelectual, ao invés de promover o diálogo enriquecedor entre esses dois registros de trabalho. Essa separação está no cerne de um discurso ideológico que diferencia quem pode dizer algo, onde, por quem e para quem – tal qual um discurso competente (CHAUÍ, 2011, p.19). Dessa maneira, essas ideias acabam servindo para justificar um mecanismo cuja eficácia depende de duas coisas: da separação entre aqueles que são responsáveis por deliberar, analisar, selecionar e aqueles que não são

e do desarmamento do disparador crítico da dúvida (que põe em xeque essa divisão).

Esse é o contexto de existência do modo compositivo denominado instalação coreográfica. A particularidade desse modo está em como ele se organiza e no que ele pode promover, ainda que sutilmente – a iminência de uma situação crítica que se configura como uma zona de transitividade (BRITTO, 2012, p.14) circunstância que engaja a co-operação das condições relacionais envolvidas e que convergem numa experiência reorganizativa de seus respectivos regimes de funcionamento e/ou estados de equilíbrio.

A Vila Maria Zélia como contexto

A instalação coreográfica “Sob o meu, o nosso peso” (2014) de Zélia Monteiro é fruto do projeto “Sob o meu, o nosso peso: Memória na Vila Maria Zélia” de residência artística com duração de oito meses, realizada pela coreógrafa no local que é considerado um modelo de vila operária do início do século XX, em São Paulo. O conjunto de edificações foi inaugurado em 1917, na vizinhança da fábrica da Companhia Nacional de Tecidos de Juta, para disponibilizar moradia, creche, escola, consultório médico, salão de baile aos operários. A vila foi idealizada pelo médico e industrial Jorge Street (1836-1939) e por sua esposa Zélia Frias Street, bisavós da artista. A história da vila Maria Zélia remete diretamente a gestão urbana entre o poder público e a iniciativa privada, como a delimitação de zonas residenciais e a perímetros de proibição de estabelecimento de cortiços e outras formas de habitação popular¹³. Apesar de estarem diretamente relacionadas à memória familiar da artista, que levantou arquivos particulares para a criação do trabalho¹⁴, as questões expostas na formulação da obra tocam em como o espaço urbano é gerido, tombado em 1992 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Artístico Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo – CONDEPHAAT.

A instalação ocupou as ruínas da construção que abrigava a escola das meninas. De acordo com Zélia Monteiro, durante o processo ela se confrontou

13 Para mais informações sobre as vilas operárias e o caso da vila Maria Zélia, ver referências.

14 Conforme relatado por ela em entrevista realizada no dia 27/11/2014 na sala Crisantempo, em São Paulo.

com os atuais moradores da vila e com jovens e adultos que diversos usos do terreno. Ela conseguiu estabelecer acordos de convívio com as pessoas que habitam o espaço para usar drogas, fazer festas, pixar etc. Uma delimitação entre os escombros de prédios e seus diferentes usos se instaurou durante o processo, o espaço de ensaio da artista foi reservado a ponto de ser criada uma fronteira recortando as diferenças de ocupação dos três diferentes blocos da antiga construção. Na configuração da instalação isso foi determinante para as escolhas de composição da cena: na edificação do lado esquerdo do terreno, rastros de fiações elétricas e projeções referenciam a ação cotidiana dos que se apropriam do lugar.

Se a instalação coreográfica pode ser considerada como um modo compositivo particular que se diferencia de outras configurações em dança pela co-implicação de suas instancias compositivas na formulação dos acontecimentos que modulam a temporalidade da cena, através da ênfase dada no encontro entre corpos, nesse caso, o transcurso do trabalho evidenciou a complexidade de diversas escalas de temporalidade (que aparecem nos recortes das fotos e vídeos) que demonstram um movimento de aproximação e afastamento.

Na tentativa de estabelecer diálogos entre aqueles que frequentam o lugar e a memória do que foi uma mudança de parâmetros de relação entre iniciativa privada e classe operária no século passado, evidenciaram-se distancias e contrastes. Há certa ironia na justaposição de presenças tão distintas e isso salta aos sentidos quando se ouve o depoimento de um morador que conta a transformação radical no dia-a-dia de quem passou a ter banheiro e tanque de lavar roupas dentro onde mora. Contrastes sociais se tornam evidentes na espacialidade do trabalho e enfatizados pelo confronto entre a movimentação da coreógrafa e as múltiplas pixações nos muros das ruínas.

Apesar de se inscrever em um mercado cujo principal meio de avaliação é a escrita projetiva (que estabelece delimitações temporais e causais de produção, o que determina a falta de continuidade das interlocuções estabelecidas durante a residência) a gestão do que se passa em cena é uma questão coletiva e depende de um conjunto singular de fatores contingenciais, como por exemplo, a habilidade em redefinir antigas ideias a respeito de uma

memória particular (de família) a partir do convívio e confronto cotidiano. Na condução do público pelos nichos de ruínas também haviam fronteiras demarcadas. A advertência antes do início do trabalho justificava os bloqueios (que impediam a circulação do público em determinadas passagens) pelo risco de desabamento, mas a separação espacial entre dentro e fora da cena parece ter sido uma estratégia de coexistência durante o processo, resolvendo ou limitando conflitos implicados no contexto em questão.

Outro aspecto que decorre da caracterização do modo compositivo da instalação é o estabelecimento de condutas interativas e campos de coerência para ação. A co-implicação entre fatores da composição pode colocar em dúvida a circunscrição de habilidades e inabilidades convencionalmente estabelecidas diante de uma situação extra-cotidianas na quais as ações remetem-se mutuamente na duração da cena. A aproximação entre diferentes classes sociais e instâncias culturais agencia os limites de convivência em um espaço público, caracterizado por usos privados. Os conflitos entre as instituições que detém a responsabilidade sobre este território e quem de fato o frequenta ficam livres de maquiagens e dissimulações e pode ser lido na estratégia de desenhar fronteiras, segregar uma ação pontual dos processos que acontecem ali.

De acordo com Raquel Rolnik (1999), durante a virada dos séculos XIX para o XX, a política de urbanização na cidade de São Paulo sofreu transformações que repercutiam questões nevrálgicas da relação entre o Estado, elite cafeeira e industrial (em desenvolvimento) e a crescente população de trabalhadores urbanos que alimentava o crescimento econômico. A autora afirma que até meados de 1930 os operários que ocupavam as margens dos zoneamentos dos bairros centrais, eram ignorados pela gestão do território urbano. Por sua vez, esse território era loteado e regulamentado na confluência de necessidades administrativas pautadas no investimento de empresas de capital estrangeiro em obras de incrementos estruturais tais como luz elétrica, linhas de bonde e saneamento. As leis de normatização de construção da cidade operavam um mecanismo de invisibilidade/ilegalidade no qual as moradias populares – como cortiços – espalhadas fora do perímetro esquadrinhado pelas elites não existiam. Depois da década de 1930, a política urbana agregou medidas que tomavam essas edificações como exceções as

regras concedidas pelo Estado aos moradores, que se viam seus devedores. O modelo de moradia unifamiliar, separada da vizinhança por alguns metros de distancia era a norma de habitação, embora outros modos de divisão e partilha do espaço se estabelecessem entre os comerciantes, donos de cortiços e a classe trabalhadora.

Dispositivo crítico como questão

Para Giorgio Agamben a noção de dispositivo tem especial importância na obra de Foucault, no que concerne o desenvolvimento das suas ideias sobre “governo dos homens” ou “governabilidade” (AGAMBEN, 2009, p.28) ainda que sem uma definição precisa para o termo. Segundo o filósofo italiano, “O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser” (AGAMBEN, 2009, p.38) desencadeando processos de dessubjetivação¹⁵.

O autor adverte quanto ao sentido amplo empregado à palavra, na medida em que não se limita à determinada tecnologia de poder. O sentido se estende como uma rede de práticas discursivas ou não, instituições, leis e outros mecanismos que se inserem entre relações de saber/poder com finalidade estratégica. Essa finalidade é atrelada a um conjunto de práxis “cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009, p.39) ao mobilizar tais relações.

Esse conjunto de práticas de governo é mencionado numa conferência proferida em maio de 1978, intitulada “O que é a crítica?”¹⁶, em que Foucault propõe um caminho possível para olhar a história da atitude crítica pelo seu relacionamento com a escritura, o dogmatismo e a pastoral cristã que, durante séculos, se ocuparam da questão “como governar?” (FOUCAULT, 1990, p.3). Para ele, a explosão dessa pergunta para a sociedade civil ocorreu nos séculos XV e XVI, ao multiplicar-se em práticas pedagógicas, econômicas, políticas em diversas instâncias, enfim teorizadas e batizadas como: “artes de governar”. A

15 Segundo o autor, processos de subjetivação e dessubjetivação se tornaram indistintos e não correspondem a nenhuma subjetivação real (AGAMBEN, 2009, p.47-48).

16 Cuja tradução está disponível em: <<http://michel-foucault.weebly.com/textos.html>>.

partir dessas teorias, (FOUCAULT, 2002, p.289) define governo como: “uma maneira correta de dispor as coisas para conduzi-las não ao bem comum [...] mas a um objetivo adequado a cada uma das coisas a governar”, sendo as “coisas” a imbricação dos homens com conjuntos de processos, recursos, fronteiras etc.

Foucault afirma que, no decorrer do século XVIII, a Europa testemunhou a transformação das “artes de governar” para uma “ciência política” (que não abandona totalmente o triângulo soberania, gestão de governo e disciplina). Tal ciência toma a população como um dado e a massa como objeto de suas técnicas de governo, constituindo saberes sobre todos os processos que a envolvem. A consequência dessa transformação é a governamentalização do estado e uma sociedade controlada por dispositivos de segurança (FOUCAULT, 2002, p.293). Ele descreve a primeira dessas noções como o movimento de uma “prática social de sujeitar os indivíduos por mecanismos de poder que reclamam de uma verdade” (FOUCAULT, 2002, p.5) e desenvolve a ideia de crítica a partir da tríade: poder, sujeito, verdade.

É possível pensar em conexões entre o governo dos homens através das populações e as consequências do processo de industrialização do início do século XX, na gestão territorial e na geografia social da cidade de São Paulo. Acontece que a condição precária de vida em bairros inteiros consentida pelo Estado e a emergência de organizações sindicais inspiradas no anarquismo espanhol e italiano agitavam os ânimos e movimentavam as relações. É preciso ter tudo isso em vista ao olhar para o caso específico da Vila Maria Zélia, pois a incontestável qualidade de vida ofertada aos operários da Companhia Nacional de Tecidos de Juta estava inscrita nesse contexto histórico-social específico em que a segregação entre classes sociais e práticas de ocupação do espaço era fortemente subsidiada pela gestão do território urbano. Se a criação de fronteiras espaciais com o respaldo da lei era de praxe no começo do século passado, essas fronteiras ainda se fazem presentes quando, por exemplo, um projeto de residência artística se defronta com pessoas em situação de “transgressão social” – palavras da artista.

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidencia. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo ao mesmo tempo, a evidencia do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum (RANCIÈRE, 2012, p.48-49).

Ao acomodar as divisões estabelecidas durante o processo se evidenciam duas coisas: um modo de lidar com informações que se apresentam como condição de realização do trabalho, (pela distancia necessária para estabelecer o diálogo) e a assimilação compositiva no trabalho de uma lógica que há tempos opera as relações de disputa e distribuição espacial numa cidade como São Paulo. Ao que se quer discutir, a coleção de situações associada por essa instalação coreográfica aciona a reorganização de capacidades e incapacidade, na perspectiva de uma habilidade crítica exposta através da escolha de um posicionamento relativo a uma obra-contexto, ainda que esse posicionamento evidencie questões que dizem respeito diretamente ao manejo hegemônico do espaço público. O dispositivo crítico dar-se-ia em forma de ação e pensamento atrelado a uma situação singular relativa às condições que tornam possíveis sua existência e as conexões que dela surgem. E o que esse dispositivo colocaria em questão? O estabelecimento de premissas que adornam como universais as coerências estabelecidas entre a apreensão de determinada circunstância e as possibilidades de ação em relação a ela e que podem impedir a instauração de uma zona liminar¹⁷ em que cada acontecimento se desenrole numa instância coletiva, na qual o dissenso é bem vindo.

O ponto acional de uma instalação coreográfica parte do pensamento ou experiência privada de quem formula a proposição inicial (como um projeto de residência ou memórias de família), mas escapa a esse domínio na medida de sua realização. O deslocamento entre âmbito individual e coletivo dispõe tudo que está presente em cena em diferentes camadas de complexidade ao longo

17 A convergência entre os conceitos de “Zona de Transitividade” (BRITTO, 2008, p.14) e “Limiar” (BENJAMIN, 2007, p.535) foram discutidos na pesquisa de mestrado realizada por mim no PPGDança da UFBA entre 2012 e 2014, sob orientação de Profa. Dra. Fabiana Dultra Britto.

da obra, de forma que não há uma perspectiva ideal para apreensão do se desenrola nesse intervalo de tempo, mas a confluência de diferentes ângulos pode descortinar maneiras heterogêneas de percepção e ação. Com isso, se dificulta a formulação de qualquer conclusão moral, interpretação ou narrativa hegemônica a respeito do trabalho apresentado, já que o que cada qual vivencia depende de um conjunto particular de inter-relações. Assim, a elaboração desse dispositivo crítico não depende da colocação de um indivíduo, ou da contraposição a um campo ideológico particular, mas de posicionamentos diferenciais e parciais em relação a um contexto coletivo que coloca em questão a acomodação entre passado, presente e futuro ou, nesse caso, entre possibilidade e ruína.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é o dispositivo? In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2012.

AGAMBEN, G. **O aberto**: o homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BRITTO, F. D. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: Edições do Autor, 2008.

CHAUÍ, M. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2011.

ELIASSON, O. Los modelos son reales. Disponível em: <http://lucina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=391&Itemid=45>. Acesso em: 01/07/2014.

FOUCAUL, M. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. O que é a crítica? Disponível em: <<http://michel-foucault.weebly.com/textos.html>>. Acesso em: 19/02/2014.

HARVEY, D. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. **Scientiae Studia Revista Latino-americana de Filosofia e História da Ciência**, São Paulo, v.3, n.5, 2007.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, R. Para além da lei: legislação urbanística e cidadania (São Paulo 1886-1936). In: SOUZA, Maria Adélia A.; LINS, Sonia C.; SANTOS, Maria do Pilar C.; SANTOS, Murilo da Costa (Org.). **Metrópole e globalização-conhecendo a cidade de São Paulo**. São Paulo: Editora CEDESP, 1999.

TEIXEIRA, Palmira Pretratti. A Vila Maria Zélia: A fascinante história de um memorial ideológico das relações de trabalho na cidade de São Paulo. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL EM HISTÓRIA ANPUH, 25., 2009. Fortaleza. **Anais...** Fortaleza, 2009. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0155.pdf>>. Acesso em: 29/11/2014.

UEXKÜLL, Jakob Von. **Dos animais e dos homens**: digressões pelos seus próprios mundos. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_editais.html> e <<http://vimeo.com/32243948>>. Acesso em: 22/10/2013. Acesso em: 20/09/2014.

Recebido em: 20.09.2014

Aceito em: 30.10.2014