



Artigo

---

# SEMPRE À BEIRA DE SE TORNAR OUTRA COISA

*ALWAYS ON THE VERGE OF BECOMING SOMETHING ELSE*

*SIEMPRE AL BORDE DE TORNARSE OTRA COSA*

**Elisa Band**

**Elisa Band**

Performer, encenadora e pesquisadora. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Formada em Artes Cênicas pela Unicamp. Autora do livro *Perecíveis* (Lamparina Luminosa, 2015). Diretora de teatro da ONG Ser em Cena. Professora do curso de performance e de fotoperformance no Museu de Arte Moderna de São Paulo, dentro do Programa Igual Diferente. Diretora da Cia. Ueinz.

### Resumo

Este texto propõe uma análise dos espetáculos *Gentil unicórnio* e *O animal*, ambos da dramaturga, diretora e performer italiana Chiara Bersani, apresentados na ocasião da Semana da Cena Italiana Contemporânea em São Paulo (SCENA), realizada no Sesc Pompeia em maio de 2022. Pretende-se indagar como a singularidade que a performer instaura em cena pode nos apontar alguns elementos de abertura de sentidos e de possibilidades estéticas e existenciais, a partir da investigação de diferentes modos de criar e de existir que fogem a esquadrinamentos domesticados, de corpo ou de linguagem.

**Palavras-chave:** teatro contemporâneo, performance, alteridade

### Abstract

This text analyzes the performances *Gentle Unicorn* and *L'Animale* by the Italian playwright, director and performer Chiara Bersani, staged at the Contemporary Italian Scene Week in São Paulo (SCENA), held at Sesc Pompeia in May 2022. It inquires on how the singularity engendered by the performer on scene can evoke some elements that open senses and aesthetic and existential possibilities, by investigating different ways of creating and existing that escape domesticated scrutiny, whether of body or language.

**Keywords:** contemporary theater, performance, otherness

### Resumen

Este texto propone analizar los espectáculos *Gentle unicorni* y *L'Animale*, ambos de la dramaturga, directora e intérprete italiana Chiara Bersani, presentados en el marco de la Semana de la Escena Italiana Contemporânea en São Paulo (SCENA), realizada en el Sesc Pompeia el mayo de 2022. Se busca indagar cómo la singularidad que la intérprete pone en escena puede indicar algunos elementos de apertura de sentidos y posibilidades estéticas y existenciales, a partir de la investigación de diferentes formas de crear y existir que escapan al escrutinio domesticado, ya sea del cuerpo o de la mente.

**Palabras clave:** teatro contemporáneo, performance, alteridad

Um corpo repousa em cima de uma caixa, que parece um *bunker* ou um porta-joias. Sob uma luz fraca, percebemos que esse corpo é uma mulher, que começa a se mexer e emitir sons. Ela está vestida com uma roupa de paetês, cintilam brilhos aqui e ali enquanto ela se movimenta. Nos próximos catorze minutos, o que vai acontecer são variações dos sons e movimentos desse corpo. Em outra noite, essa mesma mulher, agora debaixo de uma luz forte e próxima de nós, o público, nos olha enquanto entramos e sentamos a seu redor, em almofadas dispostas pelo palco ao redor da área cênica; depois ela se desloca lentamente pelo espaço, com algumas pausas nas quais nos observa. Ao final desse percurso, ela para e toca algumas notas em um sax de maneira desvirtuosa; de diferentes lugares da plateia, outras pessoas vão entrando no espaço cênico, também emitindo sons em instrumentos de sopro, criando uma textura sonora que compõe um coletivo desarmônico, feito de singularidades. O tempo cronológico da apresentação dessa segunda noite é de 34 minutos.

Esta é a tentativa de um relato das duas obras das quais pretendo constelar alguns elementos para analisar aqui: os espetáculos *Gentil unicórnio* e *O animal*, ambos da dramaturga, diretora e performer italiana Chiara Bersani, apresentados na ocasião da Semana da Cena Italiana Contemporânea em São Paulo (SCENA), realizada no Sesc Pompeia em maio de 2022. A mostra teve como foco a “produção artística feminina, reunindo artistas, dramaturgas, diretoras, pensadoras e realizadoras que transitam entre a cena performativa, as artes visuais, a formação artística e acadêmica e o ativismo político e artístico, a partir da Itália e em diálogo com a cena artística brasileira” (BRUMANA *apud* SCENA, 2022, p. 8-9). Pretendo analisar em que medida a singularidade que a performer instaura em cena pode nos apontar alguns elementos de abertura de sentidos e de possibilidades estéticas e existenciais a partir de diferentes modos de criar e de existir que fogem a esquadrinhamentos domesticados, seja de corpo, seja de linguagem, padrões muitas vezes nocivos à saúde da sociedade de modo geral e que adoecem os corpos divergentes.

Chiara tem um percurso que passa pelo teatro, a dança contemporânea e a performance. Ganhou um dos principais prêmios da Itália, o Premio Ubu

de melhor atriz ou performer com menos de 35 anos, e tem se apresentado individualmente e colaborado com alguns grupos e coreógrafos relevantes das artes da cena contemporânea, como o coreógrafo francês Jérôme Bel e o encenador e dramaturgo argentino Rodrigo Garcia. No texto do programa da mostra, vemos as fotos dos espetáculos e somos informados de que se trata de um corpo que tensiona padrões hegemônicos de normalidade. “Convivendo com uma forma moderada de osteogênese imperfeita, a artista se interessa pelo significado político que um corpo pode assumir a partir da sua própria imagem em interação com a sociedade” (SCENA, 2022, p. 29).

Ainda no texto do programa, lemos que, no espetáculo *Gentil unicórnio*, Chiara “explora a figura fantástica do unicórnio a partir de sua própria fisicalidade. [...] A imagem mitológica do unicórnio, animal imaginário que hoje faz parte da iconografia *pop*, revela-se terrivelmente humana, tendo sofrido mutações ao longo dos séculos” (SCENA, 2022, p. 33). Em *O animal*, Chiara faz uma releitura da *Morte do cisne*, solo do início do século XX, emblemático da história da dança ocidental, coreografado por Mikhail Fokine para a bailarina Anna Pavlova (SCENA, 2022, p. 27).

As duas criações fazem parte da pesquisa que Chiara desenvolve desde 2003 sobre o corpo político, foram criadas em contextos diferentes e são independentes. Acredito, porém, que a curadoria assertiva de Rachel Brumana, ao trazer essas duas obras na mesma mostra, nos convidam a um olhar mais atento: pretendo aqui analisar como alguns pontos em comum (e incomuns) de ambas, em suas diferentes animalidades performadas, enunciadas ou sugeridas – do cisne e do unicórnio – podem mostrar possibilidades de imagens de resistência que reajam à saturação de signos, que a tudo neutraliza, de nosso contexto atual.

Esse contexto tem sido diagnosticado por diferentes autores: sociedade do espetáculo, de acordo com Guy Debord; sociedade da hipervisibilidade, de acordo com Jean Baudrillard; ou sociedade da hiper-realidade, de acordo com Frederic Jameson. Há tanto diferenças como pontos de contato entre esses diagnósticos em relação a um hipersaturamento de imagens e esvaziamento de sentidos, cada vez mais frequentes no contexto artístico e estético contemporâneos. Tal panorama procura aniquilar a

diferença, adoece os corpos divergentes e impacta politicamente a criação artística.

Dentro desse contexto há algumas tentativas, mais ou menos bem-sucedidas, de artistas que criam obras que partem da percepção de que as coordenadas que estão aí, no mundo, não dão conta da nossa singularidade, dos nossos desencaixes; de que estes não cabem (de modo mais ou menos óbvio) nos esquadrinhamentos existentes, nos padrões hegemônicos, seja de corpo, de linguagem, de estética, de sociedade. Chiara inventa um mundo não submetido ao excesso de ordenação e instaura, pelo seu refinamento estético e pela singularidade dessa criação em seus diversos elementos, um campo de possibilidades e de mundo. E ela o faz pelo encantamento – não um encantamento aderido e irrefletido, mas produzindo uma “imagem pensativa” (FABBRINI, 2016, p. 250), que nos olha de volta e incita a também estarmos produzindo mundos enquanto fruímos a obra – e pela criação de uma poética própria que embaralha categorias, que é indisciplinar<sup>1</sup>.

Ricardo Fabbrini (2016, p. 248), em seu texto “Imagem e enigma”, a partir da descrição de um diagnóstico de Jean Baudrillard sobre a contemporaneidade e sua saturação de signos que a tudo neutraliza, faz uma indagação:

é preciso examinar em que medida, *pós-tudo*, na sociedade da hipervisibilidade (ou hiperreal), da circulação sem fim de signos – da “entropia”, “saturação”, ou “neutralização”, nos termos característicos do autor – é possível, ainda, produzir *uma imagem* que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério, ou recuo. Essa busca de uma imagem-enigma, em meio à ciranda de simulacros, ou seja, de imagens descarnadas porque sem lastro no dito “real”, tem sido intentada por diversos artistas contemporâneos.

A partir da fruição dessas duas apresentações, percebo que elas têm vários elementos que fazem com que possam ser pensadas, sim, como exemplos de imagens-enigma, que não oferecem uma chave pronta de decodificação, mas estão “sempre à beira de se tornarem outras coisas” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2022, p. 11), ampliam nosso campo de possíveis.

<sup>1</sup> Termo criado por Christine Greiner, presente em seu livro *O corpo: pistas para estudos indisciplinados* (2005).

Na hiper-realidade da tela total, em que tudo é saturado, acelerado, neutralizado pelo excesso (de imagens, de estímulos, de coisas que são o que elas são, sem nada por trás), nessa demasia de positividade, há uma tendência a sermos capturada/os, a ficarmos fascinada/os por esse exagero, por um lado. Por outro, sentimos um tanto de esgotamento, vazio e melancolia. As criações de Chiara, de certa maneira, trazem-nos lampejos de um mundo pulsante, sem a domesticação em categorias, seja no âmbito da arte ou dos modos de existência.

Alguns elementos que ambas as obras da *performer* compartilham – como as reinvenções de corpo e linguagem, as experimentações sonoras, as articulações inusitadas entre movimento e som, a dilatação do tempo – podem criar uma gramática própria, uma estética que se instaura amalgamada em sua alteridade, e que amplia o campo de possíveis em relação à pluralidade e à diversidade de corpos e linguagens no contexto da cena contemporânea: “Chiara habita o espaço cênico com seu próprio corpo e desfaz os códigos disciplinados das artes cênicas e suas representações fundadas no modelo hegemônico de corpo imposto pelo horizonte capacitista<sup>2</sup>” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 14).

Tanto em *O animal* como em *Gentil unicórnio* há o equilíbrio delicado e instável entre a criação de uma gramática, a precisão de uma partitura não domesticada pela linguagem, mas que convive com a presença/inteireza da *performer* e sua indecifrabilidade. Ao mesmo tempo, esse equilíbrio parece não ter mediação ou chaves prontas de codificações (de linguagem, de corpo): tudo é insinuado (um sorriso, um estado, um balbucio, um atravessamento). Os indícios e a mimese se tencionam e se embaralham. Em outras palavras, há nessas obras de Chiara uma circulação entre dois modos de enunciação: o saber de um objeto representado (entendido aqui como mimese, mesmo que seja de um animal inexistente como o unicórnio), e o não

---

<sup>2</sup> “Capacitismo é a discriminação ou violências praticadas contra as pessoas com deficiência. É a atitude preconceituosa que hierarquiza as pessoas em função da adequação de seus corpos a um ideal de beleza e capacidade funcional. [...] O que se chama de concepção capacitista está intimamente ligada à corponormatividade que considera determinados corpos como inferiores, incompletos ou passíveis de reparação/reabilitação quando situados em relação aos padrões corporais/funcionais hegemônicos” (MELO, 2016).

saber da presença de algo da ordem do inclassificável. Essa circulação entre os dois modos de enunciação surpreenderia a percepção ao romper com o horizonte do provável. Há uma potência e uma beleza feitas de experimentação, sensualidade, humor: “São corpografias que não neutralizam elementos de atrito e vulnerabilidade, mas que se abrem às interferências, misturas, intensidades, todas as instâncias que se manifestam na radicalidade de suas posturas corporificadas” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 11). Essas *corpografias* operam pelos sentidos e deixam um imaginário aberto, produzindo sem parar possibilidades de mundo, de linguagem e de existência, mas sempre imaginadas ou sugeridas, nunca com o fechamento de um personagem ou de uma interpretação pronta, “contra a validação de um ‘estado’ ou a recusa de um ‘papel’” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 11).

Em *Gentil unicórnio*, Chiara dá corpo a um animal mitológico:

Eu, Chiara Bersani, 98 cm de altura, declaro-me carne, músculos e ossos do unicórnio. Não conhecendo o seu coração, tentarei dar-lhe a minha respiração, os meus olhos. Vou vestir a sua imagem, farei um disfarce com a minha respiração e os meus olhos, que se tornarão armadura e pele. Descobriremos nossos movimentos, nossos beijos, nossos cumprimentos, nossos bocejos. (BERSANI *apud* SCENA, 2022, p. 32)

Esse “bicho” vai sendo construído à medida que um mundo vai sendo engendrado. E isso não é uma metáfora poética, é uma outra possibilidade de corpo, de existência, de estética que vai sendo feita diante de nossos olhos: “E se fizéssemos como o animal, grunhir, fugir, escavar o chão com os pés, nitrir, entrar em convulsão... Tornar-se molecular. Deixar emergir a massa de meus átomos. Desfazer o rosto. Experimentar o que pode um corpo” (PELBART, 2003, p. 151). A gente vai entrando nesse outro diapasão, de um corpo que se movimenta experimentando “sutis variações de estado, prontas para solicitar novas formas de atenção” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 14) por meio de gestos, de respiração, da forma com que o corpo da performer se desloca pelo espaço. Novamente, temos movimentos que trazem indícios de uma animalidade; por exemplo, as mãos fechadas que lembram patas, mas sem que o resto do corpo tente reproduzir a imitação mimética de cavalo: “Não

se trata de virar um animal ou imitá-lo, mas se colocar em uma zona de indiscernibilidade na qual a fronteira se embaralha – nem humana, nem animal, nem vegetal, nem mineral, nem desumana: inumana” (PELBART, 2019, p. 245). Durante esse deslocamento, em determinados momentos, Bersani para e nos olha; esse olhar consegue sustentar a indeterminação de alguém que difere de si mesma (não é ela simplesmente caminhando em cena), sem se enclausurar em um personagem. “A sua presença desdobra-se como palpitação encarnada, feita de modulações sustentadas pela leveza de um sorriso insinuado [...], intensidades reafirmadas na batida no chão do peito do pé, uma dança feita de ressonâncias” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 14).

Os elementos sonoros dessa performance também se destacam na criação de uma tessitura cênica singular. A obra começa somente com os sons da performer, que se desloca pelo chão. Como estamos próximos, podemos escutar sua respiração. Ouvimos, então, uma textura sonora que começa muito baixa e vai aumentando bem lentamente, até tomar conta do ambiente e de nosso corpo (estamos sentados no palco e, de algum modo, em seu volume mais alto, o som vibra em nossa coluna vertebral). Uma música que lembra a sonoridade pop dos anos 1980 se revela e depois se desmancha novamente enquanto o volume diminui. Essa sonoridade que cresce e se desmancha, passando pelo nosso corpo, de alguma forma parece fazer com que a gente cresça e se desmanche junto. Além disso, a certa altura, surge uma multiplicidade de camadas sonoras que lembram, ao mesmo tempo, uma máquina, um trem, um ultrassom, uma baleia. Essas nomeações são aproximações que tentam dar conta de descrever um enigma. Sons mecânicos e humanos que se misturam e criam uma antiapoteose, ao mesmo tempo desarmônica e melódica. Como um aquecimento de orquestra antes de começar a apresentação.

Do mesmo modo aberto e indeterminado, temos a escolha de luz, figurino e cenário de *O animal*. Chiara usa um vestido de paetês cor de cobre que cintilam quando se move. A iluminação é baixa e varia entre uma penumbra, que em alguns momentos aumenta um pouco de intensidade e nos dá a ver um pouco mais, mas sempre mantém um tanto de escuridão em volta.

No espaço cênico, há uma espécie de caixa marrom hexagonal de aproximadamente dois metros cúbicos, cravejada de pequenos quadrados em relevo em seus lados, sobre a qual ela fica o tempo todo e que remete a um porta-joias; poderia ser um *bunker*, poderia ser um altar. Ficamos sem saber. Esse curto-circuito de um possível entendimento também está presente na elaborada partitura vocal de Chiara durante toda a performance: feita de sons, sussurros, quase cantos, engasgos, balbucios, em “uma corporeidade alimentada pelo gesto vocal que convoca estados musculares e viscerais, mucosas e cartilagens, cordas vocais e pulmões. Uma audibilidade do ‘corpo sonoro’ é ativada como um corpo dançante” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 15). Também nesse corpo dançante Bersani mobiliza modos de perceber que não estão submetidos à ideia de enredo, linearidade ou mimese. Esse tema da experimentação sonora da voz que antecede a codificação constitui um extenso campo de estudos – aqui evoco os estudos de Kuniichi Uno (2022, p. 111) sobre Antonin Artaud – e estão em consonância com esse “corpo dançante” no qual Chiara mobiliza outros modos de percepção, no qual “as palavras [...] são desterritorializadas na direção da respiração, do grito, da onomatopeia, do corpo puro, em contato com forças estrangeiras a todos os códigos e normas”. Ao analisar a obra de Artaud, Uno (2022) percebe as dimensões estéticas e políticas desse tipo de experimentação e invenção de protolinguagens, compostas por balbucios, ruídos e ranhuras fonéticas que não definem unidades mínimas de significação. Seriam fatos físicos da fala, anteriores à constituição de um sistema fonético.

A fala, desterritorializada em direção ao corpo por uma escrita poética, está conectada ao movimento do corpo; no teatro, é o corpo ou seu movimento que produzem os signos; as vozes, os sons, os gestos [...]. O teatro não apenas prolonga a desterritorialização da fala, mas também cria uma nova linguagem, uma nova trama de signos no espaço. Por isso é necessário, antes de tudo, libertar o teatro ocidental de sua subserviência ao texto, à linguagem articulada e representativa. (UNO, 2022, p. 111)

É significativo que essa obra seja uma releitura de uma obra emblemática e altamente codificada da história da dança ocidental, *A morte do cisne*. Ao criar seu animal, Chiara cria a morte da morte do cisne: de um

sistema da dança, de codificação, de normatividade, de enclausuramento dentro de normatizações – de corpo, de linguagem, de possibilidades estéticas e existenciais.

▶ A fruição dessas obras ao vivo faz com que sejam experiências bem distintas do que se vê nesse relato. A descrição que faço das imagens se deu partir do momento da apresentação; e, no registro, muito se perde, principalmente no caso do *Gentil unicórnio*, na qual alguns elementos da experiência ao vivo faziam diferença, por exemplo: a disposição espacial do público sentado próximo e no mesmo plano da atriz, tornando não hierárquicos o olhar e a disposição dos corpos; a sonografia, que, como relatei há pouco, em determinados momentos aumenta de intensidade e chega a fazer nossos ossos vibrarem; ou ainda a disposição espacial e sonora dos outros atores, que ao final da performance chegam de diferentes lugares produzindo sons em instrumentos de sopro. Além disso, havia momentos em que a atriz parava e olhava para determinadas pessoas da plateia; esse olhar não cai na armadilha de buscar algum tipo de cumplicidade forjada, mas sustenta uma potência feita de indeterminação, nos suga para dentro dele e nos devolve, quase intactos, do lado de fora (cf. DIDI-HUBERMAN; NEVES, 2010).

Em obras como essas, em que são deslocados (ou demolidos) alguns pressupostos instituídos de narrativa ou harmonia, e que nos convocam a uma desaceleração do olhar, a uma suspensão do impulso de se fabricar sentidos, “o problema do espectador torna-se o que há para se ver na imagem”, e não mais “o que veremos na próxima imagem”, como diz Deleuze (2005, p. 323).

Para esse autor, faz parte do contemporâneo esse esgarçamento da sensibilidade, no qual “as situações já não se prolongam em ação ou reação” (DELEUZE, 2005, p. 324), e a apreensão de nossa fruição, portanto, pode ser feita de diferentes direções, não convergentes. Essa multiplicidade de caminhos não concordantes, que podem caber em nosso olhar, por um lado, evidenciam o desmanche de uma suposta coerência (de mundo, de identidade, de enredo, de personagem) e, por outro lado, pode nos conduzir a algo diferente do conhecido ou instituído. A função poética pode “desestabilizar a trama das redundâncias dominantes, a organização do ‘já

classificado’, ou, se preferirmos, a ordem do clássico” (GUATTARI, 1992, p. 32).

Jean Galard, em seu livro *A beleza do gesto*, pode-nos dar uma pista do que acontece no olhar quando fruimos obras que desmancham as categorias de linguagem ou enredo e suscitam outras formas de atenção. Ele menciona a ideia de desfocalização para se pensar em uma espécie de função que poderia reger um tipo determinado de operações artísticas – ele não está necessariamente falando de fruição nem de arte, mas está também as compreendendo ao se indagar sobre possibilidades de funções que ancorariam certa ideia de estética:

Estão em primeiro lugar a focalização da atenção, a consciência seletiva, a descriminalização do essencial e do acessório, do significativo, do sentido e do acaso, da figura e do fundo. A desfocalização destitui o essencial, dá sentido ao acidental, detém-se no detalhe, deriva na margem. (GALARD, 1997, p. 90)

Mais adiante, Galard (1997, p. 92) continua explicando que “a desfocalização artística consiste em dar novamente sentido a todos os detalhes que entram no espaço da obra, em colocá-los no mesmo plano, em conferir-lhes uma força significativa igual”, e também alerta que a “desfocalização não é o abandono da atenção nem o relaxamento da consciência; é como se a disseminação perceptiva exigisse uma outra concentração”.

O que permitiria esse outro tipo de concentração desfocalizada? Aspectos importantes de ambas as obras de Bersani são seu andamento, seu ritmo, sua lentidão.

É justamente, no entanto, na percepção marcada pela demora, pelas hesitações, pela perda de tempo e pelo tempo perdido, pela paciência em desvelar o segredo de uma imagem, uma face nela que apenas se deixa entrever, que teríamos a negação da temporalidade da produção de simulacros e do consumo capitalistas (da voracidade e da pressa), e, conseqüentemente, do “hedonismo ansioso”, que rege a vida na “hipermodernidade”, segundo Gilles Lipovetisky. (FABBRINI, 2016, p. 253)

Não somente essa temporalidade pode-nos dar uma pista a respeito de uma obra artística que permita essa desfocalização, mas a dilatação do tempo

sustentada por Bersani faz com que a gente entre em outro ritmo, que tem a ver com desaceleração – o contrário da aceleração e do excesso (de imagens, de estímulos, de positividade e explicação).

Essas velocidades esgarçadas das performances tratadas aqui são como os vaga-lumes evocados por Georges Didi-Huberman (2011, p. 50), “comunidades luminosas” de “imagens-tempo”, de Deleuze (2005): “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60). Essa constelação é feita não somente de temporalidades, mas de sensualidade, sonoridades, distâncias e proximidades. Bersani consegue transformar uma característica que seria considerada uma estranheza em um mundo que rui, em criação de possíveis, sejam eles estéticos, em um sentido mais amplo da percepção sensível, sejam políticos, uma vez que se trata de pensar a relação (ou tensão) entre a estética e a política (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2011; RANCIÈRE, 2009). Que corpos são considerados artísticos, quais são considerados aptos e como essa noção de quem é apto ou desejável de se ver (em cena ou não) está vinculado a formas de valorização (RANCIÈRE, 2009). Rever algumas noções de beleza, harmonia, eficiência, precariedade e limites pode nos ajudar a imaginar outra circulação de valores.

Para que essas noções sejam repensadas e para que haja uma abertura de novos possíveis, é preciso, antes, habitar um não saber (FABBRINI, 2016, p. 253). De acordo com Rancière (2010, p. 118),

Num teatro, ou diante de um espetáculo, assim como num museu, numa escola, ou na rua, existem apenas indivíduos, abrindo seu próprio caminho através da floresta de palavras e coisas que se colocam diante deles ou em volta deles. O poder coletivo comum a estes espectadores [...] é o poder de traduzir do seu próprio modo aquilo que eles estão vendo.

Mas essa tradução, que liga “o que uma pessoa sabe com o que ela não sabe” (RANCIÈRE, 2010, p. 122), não é da ordem da explicação, ou da comunicação, afinal, pelo “fracasso inesperado da intenção discursiva se reconhecerá a justeza do gesto” (GALARD, 1997, p. 54). Para que haja essa

abertura ao inesperado, a “liberação de movimentos ainda não percebidos” (GALARD, 1997, p. 36), de gestos que não têm eficácia, mas nem por isso são desprovidos de alcance (GALARD, 1997, p. 54), seria preciso um tanto de ocultamento, de segredo. Além de cisnes, unicórnios e vaga-lumes, seria preciso acrescentar um outro animal, metade mulher, metade leão: a esfinge e seu enigma antigo. Nesses tempos de decifrabilidade total, o melhor mesmo é ser devorada.

## Referências

- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Viso: cadernos de estética aplicada**, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 241-262, 2016.
- GALARD, Jean. **A beleza do gesto: uma estética das condutas**. v. 7. São Paulo: Edusp, 1997.
- GREINER, Christine. **Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005. Edição Kindle.
- GUATTARI, Felix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- MELO, Anahi Guedes de. O que é capacitismo? **Inclusive: inclusão e cidadania**, [s. /], 2 dez. 2016. Disponível em: <https://www.inclusive.org.br/arquivos/29958>. Acesso em: 24 jul. 2022.
- PELBART, Peter Pal. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PELBART, Peter Pal. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. “O espectador emancipado”. **Urdimento: revista de estudos em artes cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 15, pp. 107-122, 2010. DOI: 10.5965/1414573102152010107. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010107>. Acesso em: 23 jul. 2022.

Sempre à beira de se tornar outra coisa

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SCENA – Semana da Cena Italiana Contemporânea em São Paulo. [Catálogo da programação]. São Paulo: Sesc, 2022.

UNO, Kuniichi. **Artaud-pensamento e corpo**. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2022.