

# Danza en acción: políticas de resistencia en el espectáculo *Encarnado*, de Lia Rodrigues

Marina Souza Lobo Guzzo\*

**Resumen:** El arte es una forma de comunicación entre artistas e interlocutores que se relacionan a partir de una red de personas, cosas, fuerzas y sentidos en una experiencia que implica compartir lo sensible. La propuesta de esta investigación fue entender cómo se construye el sentido político para una obra de arte tomando como ejemplo un espectáculo de danza contemporánea, el espectáculo *Encarnado*, de Lia Rodrigues. Partimos del presupuesto de que un espectáculo de danza actúa como una red de materialidades y sociabilidades y de que los sentidos políticos se construyen a partir de una serie de acontecimientos y actores que caracterizan la potencia transformadora de la obra. La metodología empleada en esta investigación tomó como referencia los aportes de la Teoría Actor-Red (ANT), como un esfuerzo de sistematización de una forma de pensar y tratar la realidad que, en vez de interpretar el mundo, busca describirlo tomando en cuenta su hibridación. Se analizaron algunas de esas acciones, a saber: elecciones temáticas y estéticas, las actuaciones del coreógrafo/bailarín con relación a su propio trabajo o a las políticas públicas de danza, la elección de los espacios y lugares de ensayo, investigación, creación y presentación de las obras y resonancias y repercusiones entre el público y la crítica.

**Palabras clave:** Danza. Política. Prácticas discursivas. Redes sociales.

## 1 INTRODUCCIÓN

La palabra «acción», así como la palabra «danza» están repletas de una multiplicidad de sentidos. Las dos palabras juntas multiplican aún más las posibilidades. Este trabajo trata de la danza como acción a partir de un eje definido dentro de esa complejidad que dichos términos nos remiten: cómo la

---

\* Doctora en Psicología. Ayudante del área de danza en la Gerencia de Acción Cultural del Servicio Social del Comercio (SESC) de São Paulo. São Paulo, SP, Brasil. E-mail: marinaguzzo@hotmail.com

danza puede, a partir de su performatividad, proponer un pensamiento o una acción de resistencia en una comunidad.

La danza contemporánea es un acto que no se puede hacer sin la intención de producir sentido, de comunicar. Al mismo tiempo, la performance misma de la danza ya es una forma de producir sentido que implica la búsqueda de los gestos, el perfeccionamiento del cuerpo y las elecciones temáticas que se tratarán en una obra.

En el lugar privilegiado que tuvo la danza en la historia de la humanidad, el valor del movimiento y del cuerpo como expresión de pensamientos y sensibilidades, más que una competencia o una habilidad, es una manera de ocupar lo sensible y dar sentido a esa ocupación. La danza puede ser política porque sus gestos pertenecen a la constitución estética de la comunidad en la que se desarrolla.

Es en este presupuesto que se basa este artículo: *un espectáculo de danza puede ser intencionalmente político y transformador (dentro de una dimensión temporal situada) y, a partir de su acción, generar efectos de resistencia*. Las preguntas que se derivan de esa afirmación son: ¿cómo se construye el sentido político de una obra de danza contemporánea? O ¿cómo se trabajan arte y política como cuestiones imbricadas? Y, asimismo, ¿cómo hacer que el arte sea político en sus acciones, sus discursos y sus *performatividades*?

Para responder esas preguntas y pensar en otras tantas, elegí el espectáculo *Encarnado*, de la coreógrafa Lia Rodrigues, como ejemplo de obra de danza contemporánea que posee efectos políticos (según la intención de la coreógrafa y la crítica). A partir de esa elección, surgen nuevas formulaciones de las preguntas relacionadas en el párrafo anterior: ¿en qué medida esa obra se puede considerar política? ¿Cuáles son los elementos que la constituyen como tal? ¿Cómo se dio su creación, producción, presentación y repercusión? ¿Qué nos puede decir esa obra específica sobre arte y política en la contemporaneidad?

«Encarnado» viene del acto de encarnar, de hacer semejante, en el color o en el aspecto, a la carne. También se refiere al acto de encarnar por medio de la pintura, imágenes esculpidas, estatuas, etc., volviéndolas, por el color, semejantes a personas o animales. Y también se llama «encarnado» el acto por el cual los seres a los cuales se atribuye divinidad se materializan. En las fiestas populares del interior de Brasil hay disputas tradicionales y fuertes entre partidos azul y encarnado. «Encarnado» es el color del fuego, de las rosas, de la amapola y de la fruta madura. «Encarnado» es el color de la sangre. También la idea del color rojo, que, en el imaginario occidental es el color de la pasión, es reiterada, en el encarnado, por la etimología vinculada a la carne (Texto de presentación del espectáculo).

El espectáculo *Encarnado*, inspirado en *Ante el dolor de los demás*, obra de la escritora estadounidense Susan Sontag (2003), es representado por 12 bailarines desnudos que reflejan la violencia en los movimientos, muestran cómo la misma se instala en los cuerpos y cómo el sentimiento del dolor de los demás nos afecta. Su estreno fue en 2005, en el *Centre National de la Danse* (CND), en Pantin, Francia. En 2007, estrenó en São Paulo, en el espacio del 9º piso del SESC Av. Paulista, tras haberse presentado más de 100 veces en 11 países (KATZ, 2007).

A partir de la obra coreográfica de Lia Rodrigues y de la noción de que un espectáculo de danza actúa como una red de materialidades y sociabilidades (LATOURE, 2000), buscaré demostrar que los sentidos políticos se construyen a partir de una serie de acontecimientos y actores que caracterizan la potencia transformadora de la obra. El análisis realizado será como una descripción (o una versión de la misma) de un espectáculo de danza, con la descripción de sus personajes, actores, materialidades, lugares. Para eso, dejaré el papel del investigador como aquel que expone diferentes narrativas con respecto a una obra a partir de las cuestiones y

problematizaciones elaboradas con los actores. La obra en sí misma es siempre huidiza. La confluencia de esas narrativas pone de manifiesto la polifonía de la obra, sin pretender llegar al centro, al alma o a un sentido de verdad.

## 2 LAS MANERAS DE HACER

Las maneras de hacer están basadas en la obra de Bruno Latour (2000), especialmente en lo que se refiere a la teoría actor-red (TAR), que enfatiza las descripciones de los modos de construcción y de los modos de existencia colectivos. La TAR propone describir *lo que hace hacer o lo que hace hablar* del objeto de estudio, para que los propios actores produzcan sus referenciales, sus teorías, sus contextos. Describir, estar atento a los estados concretos y encontrar la forma adecuada de dar cuenta de una determinada situación es una actividad que exige mucho del investigador (ARENDDT, 2008).

La TAR se reporta a una sociología que busca la objetividad por entender que las ciencias tratan de objetos y asumir que los objetos son bastante complicados, desdoblados, múltiples, complejos, enredados. Los aportes de la ANT como principio metodológico están imbricados en una forma de pensar y tratar la realidad que, en vez de interpretar el mundo, tiene como objetivo describirlo, considerando su hibridación. La idea de la hibridación aparece ya en el primer trabajo de Bruno Latour en colaboración con Steve Woolgar (LATOUR B.; WOOLGAR, 1997), obra en la que los autores critican los estudios científicos que separan su contenido del contexto social. Al intentar realizar una ciencia en acción, la propuesta es la de que haya una simetría en las ciencias, o sea, las explicaciones sociales, psicológicas, culturales y políticas deberían ser tratadas en los mismos términos en la construcción de un conocimiento científico. Aún en el cuestionamiento de las «grandes divisiones» existentes en la ciencias sociales, Latour (1994) propone superar la separación moderna entre humanos y no humanos y dar igual importancia

de tratamiento a las formas de interacción, estudiándolos al mismo tiempo.

Law (1992) señala que en nuestras interacciones tenemos la mediación de objetos como el teléfono, la Internet, el papel, la mesa. Este artículo, por ejemplo, se elaboró a partir de una red de objetos —computadora, Internet, impresora, beca del CNPq— y una red de personas —de la cual forman parte Lia Rodrigues, Mary Jane Spink (mi tutora), los editores, expertos del área y miembros del comité editorial, y yo— que viabilizaron su elaboración y su finalización. Son esas redes las que ayudan en la construcción de una realidad social. Pensar la ciencia como una red de actores significa no tomar en cuenta la racionalidad, la objetividad o la veracidad de los hechos. La red remite a las nociones no como causas, sino como efectos alcanzados a partir de las interacciones de la propia red. En las palabras de Latour (2004, p. 397), la TAR es la forma de «seguir las cosas a través de las redes en las que las mismas se transportan, describirlas en sus argumentos».

En el caso del espectáculo «Encarnado», también podemos identificar una red de personas y otra de objetos, además de interacciones entre ellos que se dan en un tiempo y un lugar determinado y que seguimos en el ámbito de nuestra tesis. El trabajo de campo, desde esa perspectiva, es un colectivo que articula humanos y no humanos, híbrido, mestizo, múltiple, en el cual lo que está en cuestión son las conexiones y los efectos que las mismas producen. Como investigadora, procuré escuchar, aprender, hacerme competente para conseguir cambiar mi punto de vista de las cosas y dejar que el espectáculo, como obra viva, contase su historia.

Las historias comienzan a partir del contacto con la coreógrafa Lia Rodrigues, creadora del espectáculo *Encarnado*. Por medio de lo que Lia fue diciendo sobre su obra, se fue construyendo la red, dando voz a bailarines, colaboradores, instituciones, políticas públicas en danza, violencia, favela y muchas otras acciones, materialidades y

personas. El encuentro con Lia Rodrigues, el contacto con la obra coreográfica y la conversación con actores involucrados posibilitaron entender el «campo» como campo tema (SPINK, 2003).

El campo tema, como complejo de redes de sentidos que se interconectan, es un espacio creado —usando la noción de Henri Lefebvre (1991)—heredado o incorporado por el investigador o investigadora y negociado en la medida en que este busca insertarse en sus telas de acción. Sin embargo, eso no quiere decir que es un espacio creado voluntariamente. Al contrario, es debatido y negociado o, mejor dicho, es argumentado dentro de un proceso que también tiene lugar y tiempo (SPINK, 2003).

Declararse parte de un campo tema es demostrar la convicción ética y política de que, como investigadora, puedo contribuir y estoy dispuesta a discutir la relevancia de mi aporte con cualquiera, horizontalmente y no verticalmente. Eso se asemeja al concepto de rizoma propuesto por Gilles Deleuze y Felix Guattari:

A diferencia de los árboles o sus raíces, el rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera y cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy diferentes, incluso estados de no signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo múltiple... Él no está hecho de unidades, sino de dimensiones o, más bien, de direcciones movedizas. No tiene principio ni fin, pero siempre un medio por el cual crece y transborda. El rizoma constituye multiplicidades (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 31).

Ese concepto propone una imagen de pensamiento que se contrapone al pensamiento árbol, esto es, aquel que trata de buscar raíces o ancestrales, de situar la clave de una existencia en la infancia o de destinar el pensamiento al culto del origen,

del nacimiento, del aparecer en general. El pensamiento árbol tiende a construir una progresión a partir de un principio o una consecuencia, buscando un fundamento en una verdad o partiendo de algo general hacia un particular. En el pensamiento rizoma, los avances significativos se hacen por bifurcación, encuentros imprevisibles, ángulos inéditos, sin punto de origen o de principio primordial que comande el todo. El rizoma es el método del antimétodo y no es fácil construir un estudio desde esa perspectiva; sus principios son reglas de prudencia con respecto a todo vestigio o a toda reintroducción del árbol (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

Dejarse estar en el campo tema, adoptar la perspectiva rizomática, puede parecer un modo liviano de producir conocimiento en arte o en ciencia, pero es necesario un tanteo, una cartografía, o sea, una evaluación inmanente para hacer el pensamiento surgir de la multiplicidad y del caos que rodean los objetos, los temas, los cuerpos. Moverse en el mundo actual exige estar informado y orientado, pues la complejidad de los medios de comunicación y contenidos es tanta (hoy más que nunca) que bordea el caos. Y el caos, según Deleuze (1992) es mucho más la imposibilidad de una relación entre dos determinaciones (pues una no aparece sin que otra ya haya desaparecido) que la velocidad.

La dificultad mayor de realizar esta investigación no fue la velocidad con que se hacían las cosas ni la brevedad de los encuentros, sino el deseo de incluir las multiplicidades y complejidades de este campo tema, pues un espectáculo como «Encarnado» es una red de materialidades y sociabilidades: coreógrafa, bailarines, instituciones, financiamientos, lugares, estéticas, políticas; una realidad objetivada por una diversidad de prácticas que es, en sí misma, múltiple (MOL, 1999).

La multiplicidad también se presenta en las diferentes posiciones epistemológicas presentes en la tesis. Los autores investigados y citados en este trabajo tienen diferentes referenciales teóricos, pero, de alguna forma, disparan perspectivas que, cuando dispuestas lado a lado, se hacen

potencialmente fértiles. Las investigaciones en danza en Brasil (consultadas en el ámbito de esta investigación) tienen, en su mayoría, una posición epistemológica que proviene de las ciencias cognitivas, visto que uno de los programas de posgrado que más produce sobre el tema en dicho país tiene como fundamento ese referencial (Posgrado en Comunicación y Semiótica, Centro de Estudios del Cuerpo —CED— con la tutoría de Helena Katz y Christine Greiner). El diálogo es, de esa manera, inevitable y necesario. La diversidad que se produce a partir del mismo resulta, desde mi punto de vista, interesante y contribuye para el área. Esos momentos de *conflictos* son señalados durante el texto.

La investigación realizada y el análisis resultante de la misma derivan de la opción por una versión que soporta la multiplicidad del objeto (espectáculo de danza contemporánea) que podría ser visto de muchas otras maneras. La elección que se hizo fue la de seguir la obra como red y desdoblar sus performatividades, situando la decisión desde el punto de vista de la Psicología Social. Al asumir la noción de opciones y multiplicidades (MOL, 1999), también presupongo que hay alguien que elige (investigadora) y otras voces que también realizan elecciones (coreógrafa, bailarines, críticos). He allí, por ende, la primera implicación política de este trabajo: la condición de posibilidades en las cuales se construyó y creó, a partir de una *ontología política*,<sup>1</sup> sugiriendo que las condiciones y posibilidades para una versión de lo real no están dadas, sino que son escogidas por situaciones y personas. Así, el término «*políticas*» se refiere a ese proceso de modelaje de la realidad por parte de nuestras prácticas e interacciones en el mundo y que presenta, así, un carácter abierto y pasible de contestación.

El término «*políticas*» es usado en el plural debido a la multiplicidad que comporta. Law y Mol (2002) preguntan qué es la complejidad y cómo lidiar con eso en nuestras prácticas

---

<sup>1</sup> La ontología política (*ontological politics*) tiene que ver con la forma en que lo real está implicado en la política y viceversa.

de producción de conocimiento. Aunque la simplificación en las ciencias sociales es vista como una forma de violencia, la propuesta de los autores no es la defender la complejidad o denunciar la simplificación, sino la de crear maneras de lidiar con las complejidades para que estas se puedan aceptar, producir y performar. Significa entender que, en vez de un *orden*, hay una diversidad de órdenes que coexisten (maneras de ordenar, estilos, lógicas, repertorios, discursos). La propuesta de esta investigación es la de multiplicar las miradas, aceptar y trabajar con la complejidad en diálogo con los actores y las materialidades encontrados en el espectáculo *Encarnado*.

### 3 Y ASÍ SE HIZO

La relación con la obra se dio, primero, como espectadora. Fui a ver el espectáculo *Encarnado* en cartel en la unidad provisoria del Servicio Social del Comercio en São Paulo (SESC SP) en la Avenida Paulista. El impacto del espectáculo me llevó hasta la coreógrafa y, en contacto con Lia Rodrigues, entendí que la obra coreográfica se extendía más allá del escenario. Presencié, entonces, algunas conversaciones sobre el espectáculo,<sup>2</sup> además de haber realizado el *workshop* con Lia en la Bienal de la Danza de Santos (2007). A partir de allí, se sucedieron otras conversaciones, entrevistas y la visita a Lia Rodrigues Cia. De Danças, en Río de Janeiro. Asistí también a la presentación de una «clase espectáculo» sobre *Encarnado* que ocurrió en el SESC Pompéia (SP), en agosto de 2008, dentro del proyecto *Palco Giratório*.<sup>3</sup> Aún dentro de lo que podría llamar

---

<sup>2</sup> Programación del SESC Avenida Paulista llamada «Conversaciones sobre danza», en la que un coreógrafo es invitado a hablar de su obra desde la mirada de un investigador. En ese encuentro, Lia Rodrigues conversó con la Profa. Carmen Soares sobre el espectáculo *Encarnado*.

<sup>3</sup> El proyecto del *Palco Giratório* (Escenario Giratorio) es una realización del SESC Nacional en alianza con los Departamentos Regionales del SESC. El maratón de espectáculos reúne, durante 31 días, los espectáculos seleccionados por el Circuito *Palco Giratório*, el mayor proyecto de artes escénicas de Brasil. En la edición de 2008, fueron seleccionados 29 espectáculos para adultos, infantiles, de danza y de circo de 26

aproximación al campo tema, realicé una visita a la sede de las Redes, en la Favela da Maré, acompañando a uno de los bailarines de la compañía en su clase de conciencia corporal.

Las conexiones con el espectáculo *Encarnado* sucedieron a raíz de las conversaciones sobre el tema de la política o de la posibilidad de entender el espectáculo como pasible de análisis por parte de «otro» que no fuera la coreógrafa y los bailarines. Según Lia Rodrigues, eso es interesante:

Me parece bárbaro, no es bueno solo para ti. Para mí, es muy bueno conversar contigo porque eso me hace pensar sobre las cosas, las cosas que planteas, tus preguntas me ayudan a pensar, a organizar las cosas... sobre lo que estoy haciendo, por qué lo hago, me ayuda a ir hacia otro lugar... ¡es bárbaro, yo aprovecho mucho! (RODRIGUES, entrevistada por GUZZO, 2008b).

Al plantear que un espectáculo de danza contemporánea puede ser intencionalmente político y transformador y, a partir de su performatividad, generar efectos de resistencias, pienso en una política que se hace indisociablemente práctica artística. A partir de una red de humanos y objetos, textos, imágenes, lugares, o sea, materialidades y sociabilidades, esa política hace posible reinventar discursos y lugares compatibles para resistir en el presente.

*Encarnado* nos hace pensar sobre arte contemporánea, violencia, cuerpo, sangre, belleza, política. Como obra de arte, no representa lo real, sino que plantea las tramas de una compleja red en movimiento en un permanente proceso de creación en interacción con el público, con la crítica, con el espacio, con «las fuerzas que lo animan, afectos de cuerpos humanos e inhumanos en sus acoplamientos y germinaciones» (ROLNIK, 2008, p. 2).

---

compañías de once estados. El proyecto se creó apuntando a la educación de los sentidos de los espectadores; el *Palco Giratório* es una acción cultural que amplía la investigación de las posibles relaciones múltiples entre creadores de bienes culturales inmateriales y la pluralidad de público y contextos que forman la diversidad nacional.

En esta investigación, la danza fue tratada como interacción, como un acto que no se puede hacer sin la intención de producir sentido, de comunicar. En este texto, procuramos mostrar que *un espectáculo de danza puede ser intencionalmente político y transformador (dentro de una dimensión temporal situada) y, a partir de su acción, generar efectos de resistencia.*

Al elegir el espectáculo *Encarnado*, de Lia Rodrigues, procuré mostrar cuáles son los elementos que constituyen sentidos políticos para la danza contemporánea partiendo de la noción de red de Bruno Latour (2000). Al describir la red del espectáculo, desde mi punto de vista de investigadora, en diálogo con la coreógrafa Lia Rodrigues, procuré describir sus personajes, actores, objetos, lugares, sus historias y narrativas que pusieron de manifiesto tramas, nudos, dibujos, temporalidades, en una acción y una performance que producen efectos en el mundo. En ese sentido, la investigación destacó cuatro tramas que presentan características de resistencia política y definen el potencial de acción transformadora del espectáculo:

1) Las elecciones temáticas y estéticas. Las temáticas, que relacionan temas que tratan del colectivo como la violencia y el dolor, derivan de una propuesta política de denuncia. Las elecciones de referencias estéticas, a su vez, apuntan a redes de artistas que tienen (tuvieron) una postura crítica con relación al arte, como Lygia Clark y Francis Bacon, o, asimismo, a influencias de autores como Susan Sontag y Deleuze, que también están aliados a propuestas críticas y de transformaciones del presente.

2) Las actuaciones de la coreógrafa y de los bailarines con relación a su propio trabajo o a las políticas públicas de danza (patrocinios, llamados a concursos, fomentos y lugares de presentación). Queda claro que la forma en que Lia Rodrigues conduce su Compañía es una manera de explicitar una postura política y crítica con relación a las formas de hacer danza en la actualidad. Lia y los bailarines actúan desde una

ética que hace de la danza una acción que va más allá del momento de la presentación y en la manera de relacionarse con las personas y con los objetos de la red en las que estamos situados.

3) Los espacios y lugares de ensayo, investigación, creación y presentación de las obras. En este aspecto, ponemos de manifiesto no solo la residencia en la favela da Maré, sino también la forma en que se presentó la obra en el Proyecto *Palco Giratório*, en el SESC Pompéia.

4) Las resonancias y repercusiones, en el público, en la crítica especializada, en las instituciones de fomento y de difusión y en los medios de comunicación de manera general. El discurso de la danza actúa como un *constructor de hechos* y contribuye a que el espectáculo asuma el sentido político que intencionalmente propone. La danza como práctica discursiva también actúa en la construcción de discursos sobre sí misma y dirige, por medio del movimiento, pensamientos sobre sus elecciones políticas.

Las redes que cada acción de esas *revela*, a su vez, no caben en los límites de este artículo. Los puntos destacados aquí son los que yo, desde mi punto de vista, logré realizar, porque el espectáculo puede proponer muchos otros que el trabajo de investigación no cubre: un espectáculo de danza nunca cabrá dentro de una tesis. Lo que presentamos aquí es una versión del mismo a partir de un recorte de perspectiva. Procuramos seguir las cosas a través de las redes en las cuales se transportan, describirlas en sus argumentos (LATOURET, 2004).

#### **4 CONSIDERACIONES FINALES**

Según Arendt (2008), el buen trabajo de campo produce una cantidad de nuevas descripciones. Si una explicación es relevante, un nuevo agente se está agregando a la descripción y la red es mayor de lo que se imaginaba. El texto equivale a

un laboratorio. Es el lugar de las tentativas, de los experimentos, de las simulaciones. Hay, de todos modos, actores y redes que se están trazando. En este abordaje, las categorías surgen en un proceso en el cual están involucrados personas y objetos, estos entendidos a partir de las relaciones complejas y categorías de las cuales forman parte. Las relaciones entre humanos y no humanos están, desde ese punto de vista, enredadas de tal forma que no es posible separarlas: la danza, el contenido, las imágenes inspiradoras, las políticas públicas, los discursos, las leyes. Se trata de comprender los vínculos que establecen entre ellos. En la teoría del actor-red, lo «social» se produce en red por medio de regímenes de existencia política que dan material para una sociología de las ciencias y de las técnicas (LATOUR, 2000).

Desde esa perspectiva, Latour utiliza el término «colectivo sociotécnico», y no sociedad, para entender las relaciones entre humanos y no humanos. La noción de colectivo sugiere el carácter híbrido, mestizo, rizomático de esas relaciones mientras la idea de sociedad apunta a un modo de pensar que separa humanos y no humanos. La orientación epistemológica de la ANT converge hacia una postura constructorista, término que Latour (2000) retoma y define como una construcción de la realidad que no es ni puramente social ni puramente individual, sino una construcción que se basa en las conexiones. La verdad es, según Latour (2000), un punto de llegada y no un punto de partida. Es construida, negociada, concertada y, por eso mismo, siempre parcial, histórica, provisoria. Las conexiones, las movilizaciones de aliados, las articulaciones, todo eso ayuda a construir lo real.

Se puede hacer una excepción al concepto de red, que puede ayudar en la conclusión de este artículo, pues es en el límite de la noción de red que podemos notar su sentido y alcance. La metáfora cibernética popularizó el sentido de red vinculado a la Internet, que hace referencia al transporte de información por largas distancias sin que haya deformación o modificación de los datos. La red de la Internet hace circular información sin producir ninguna transformación. La noción

de red propuesta en nuestro trabajo, que encuentra fundamento en las teorizaciones de Latour, remite a flujo, a alianzas, a circulaciones en que los actores y materialidades involucradas interfieren y sufren efectos de interferencias constantes. O sea, un espectáculo entendido como red está en constante movimiento y transformación. La red es una lógica de conexiones y, por eso, dependiendo de donde estás en la red, una serie de conexiones son posibles y otras, no. Eso no dice respecto a los límites externos o espaciales de la red, sino a sus manejos internos. Volvemos a la noción de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1996) como un modelo que contiene posibilidades múltiples: «La red, como un rizoma, es marcada por la transformación. No hay in-formación, solo trans-formación. Entonces, el acento recae en la acción, en el trabajo de fabricación y transformación presente en las redes (MORAES, 2003, p. 3).

Las tramas de acción del espectáculo *Encarnado* resaltadas en este texto construyen el sentido político de resistencia de manera conjunta y no porque naturalmente el trabajo sea político. La propuesta, por lo tanto, no fue la de llegar al centro de la obra, porque esta es siempre huidiza, sino la de entenderla en su sentido más amplio, como una red de conexiones entre múltiples realidades creativas, políticas y sociales. Al elegir temas, aliados y formas de financiamiento, el espectáculo *Encarnado* se configura como una acción política de resistencia. Como en la metáfora de la política como tejeduría, la unión de las tramas en la urdimbre produce la acción política con la ayuda de cierto número de otras acciones paralelas y preparatorias. Esas tramas y la urdimbre también están siempre en movimiento, pues, para actuar de manera política, no hay que seguir una *cartilla* de acciones que resultan en un producto pronto, fijo, inmóvil. Se trata del arte de hacer elecciones cotidianas que estén sintonizadas con las preocupaciones y problemáticas del presente.

¿El espectáculo *Encantado* se puede ver como una obra política de resistencia? La resistencia está justamente en proponer que la danza puede tener una acción política. Puede,

por ejemplo, ser una crítica a las formas vigentes de financiamiento de la cultura en Brasil, al sugerir estrategias de supervivencia artística sin rendirse a las exigencias de patrocinadores (que, en realidad, son financiadores, para usar la palabra empleada por Lia Rodrigues).

También es posible resistir eligiendo otros lugares para la creación de arte contemporánea, proponiendo desplazamientos del centro de las ciudades o de barrios donde la oferta cultural es mayor hacia las periferias o aun favelas, donde la inversión en cultura aún es menor o menos trabajada. El desplazamiento del centro a la periferia va en sentido contrario a los proyectos o mercados que, generalmente, traen los espectáculos de la periferia hacia el centro y hacen convertirse en *moda* manifestaciones culturales como el *funk* o el *hip hop*.

La resistencia de *Encarnado* está en re-existir, en proyectarse más allá del presente, más allá de las experiencias ya conocidas y codificadas, más allá de un dominio posible, «decidido de antemano, en las esferas de la moral y de la política» (ONETO, 2007, p. 210). *Encarnado* parece hacer eso en muchos de los elementos que lo constituyen como obra de arte (coreográfica): se lanza como una experiencia que va más allá de la esfera moral y política, re-existe como una posibilidad para el futuro.

¿Podemos concluir que todos los espectáculos de danza pueden ser políticos? Sí, pueden serlo, pero no todos los espectáculos de danza son políticos. La danza contemporánea puede, intencionalmente, crear conexiones posibles para comunicar en el escenario la producción de las diferencias. Contemplando no solo problemáticas referentes a su propio hacer, conectando la danza con su tiempo y con las problemáticas del mundo contemporáneo. La danza puede tener un lugar privilegiado para proponer nuevas formas de experimentar el cuerpo y abrir posibilidades de conexiones con fuerzas y sentidos que desbordan la objetividad y la

racionalidad presentes en los discursos de la ciencia o aun en la política.

El foco está dentro del trabajo artístico, tú no necesitas tener un mensaje político, porque todo es político. No creo en mensajes en mi trabajo, creo que el trabajo del arte habla por sí mismo [...] Es otro tipo de lenguaje, claro: tú tienes que abrir los oídos, los ojos, tu cuerpo y estar preparado para ver esa conexión con un trabajo artístico. Eso es muy revolucionario. Es por eso que el arte no es importante en ese mundo, un mundo de utilidades. [...] el arte puede ser muy revolucionario en ese mundo<sup>4</sup> (RODRIGUES, entrevistada por RODRIGUEZ, 2006).

---

4 I think the work of art in itself has no political message. The focus is inside the work of art, I mean, you don't need to do it a political message because everything is political. I don't believe in messages in my work. I guess the work of art speaks for itself, I don't know if you understand what I mean. Another kind of language of course: you have to open your ears, eyes, body, to be prepared, to see this kind of connection with a work of art. This is very revolutionary, if you want. That is why art is not important for this world, this world of utilities. You know, in the United States there is no support for arts, they don't give money to arts, it is very important to talk about these things, because art can be revolutionary in this world.

**Dance in action – resistance politics in the Lia Rodrigues’s Incarnate**

**Abstract:** Art is a form of communication between artists and interlocutors that relate to each other from a network of people, things, strengths and senses, in an experience of sharing the sensible. The purpose of this research was to understand how the political sense for a work of art is built, by taking as an example a spectacle of contemporary dance, *The Incarnate*, by Lia Rodrigues. We start with the assumption that a contemporary dance spectacle acts as a network of materialities and socialities and the political senses are built from a series of happenings and actors, which characterize the transforming potency of the work. The methodology used in this research was done with the contributions of the Actor-Network Theory (ANT), as an effort of systemizing of a way of thinking and dealing with reality that, instead of interpreting the world, aims to describe it by taking its hybridization under consideration. Some of these actions were analyzed: thematic and aesthetic choices, the acting of the choreographer / ballet dancer in relation to its own work or to the public policies of dance, the choice of spaces and places of rehearsal, research, creation and presentation of the works and resonances and repercussions with the public and the critics.

**Keywords:** Dancing. Politics. Discursive practices. Social networks.

**Dança em ação – políticas de resistência no Encarnado de Lia Rodrigues**

**RESUMO:** A arte é uma forma de comunicação entre artistas e interlocutores que se relacionam a partir de uma rede de pessoas, coisas, forças e sentidos, numa experiência de partilha do sensível. A proposta desta pesquisa foi entender como é construído o sentido político para uma obra de arte tomando como exemplo um espetáculo de dança contemporânea, o *Encarnado* de Lia Rodrigues. Partimos do pressuposto de que um espetáculo de dança atua como uma rede de materialidades e socialidades e os sentidos políticos são construídos a partir de uma série de acontecimentos e atores, que caracterizam a potência transformadora da obra. A metodologia empregada nesta pesquisa foi feita com as contribuições da Teoria Ator-Rede (ANT), como um esforço de sistematização de uma forma de pensar e tratar a realidade que, ao invés de interpretar o mundo, visa a descrevê-lo, levando em conta a sua hibridização. Algumas dessas ações foram analisadas: escolhas temáticas e estéticas, as atuações do coreógrafo/bailarino em relação ao seu próprio trabalho ou às políticas públicas de dança, a

escolha dos espaços e lugares de ensaio, pesquisa, criação e apresentação das obras e ressonâncias e repercussões junto ao público e à crítica.

**Palavras-chave:** Dança. Política. Práticas discursivas. Redes sociais.

## REFERENCIAS

ARENDR, Ronald João Jacques. Maneiras de pesquisar no cotidiano: contribuição da teoria do ator-rede. **Psicologia Social** [online], v. 20, n esp, p. 7-11, 2008.

DELEUZE, G. **O que é filosofia?** Traduzido por Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo. Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARRI, F. **Mil platôs**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3: Capitalismo e Esquizofrenia, 1996.

KATZ, H. Encarnado tece no corpo a trama da violência urbana. jornal **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 de nov. de 2007. Caderno 2. Disponível en: <http://www.helenakatz.pro.br/>

LATOUR, B. **Ciência em ação**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

\_\_\_\_\_. Des sujets recalcitrants. **La Recherche**, n. 301, p. 88-90, 1997.

\_\_\_\_\_. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru: EDUSC, 2001.

\_\_\_\_\_. How to talk about the body? The normative dimension of science studies. **Body and Society**, v. 10, n. 2-3, p. 205-229, 1999. Disponível en: <http://www.brunolatour.fr/> Consultado el: 02 out. 2008.

\_\_\_\_\_. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

\_\_\_\_\_. **Políticas da natureza**: como fazer ciência na democracia. Bauru: EDUSC, 2004.

LATOUR B.; WOOLGAR, S. **A vida de laboratório**: a produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LAW, John. Notes on the theory of actor-network: ordering, strategy and heterogeneity. Traduzido por Fernando Manso. **Systems Practice**, v. 5, n. 4, 1992. Disponível en: <<http://www.necso.ufrj.br>>

LAW, J.; MOL, A. (Ed.) **Complexities**: social studies of knowledge practices. Duke University, 2002.

LEFEBVRE, H. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1991.

MOL, A. **Actor network theory and after**. Oxford: Blackwell, 1999.

MORAES, M. **Alianças para uma psicologia em ação**. 2003. Disponible en: <http://www.necso.ufrj.br/Ato2003/MarciaMoraes.htm>. Consultado el: 1 feb. 2009.

ONETO, P. D. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. *In*: LINS, D. (Org.). **Nietzsche, Deleuze, arte, resistência**. Rio de Jane: Forense Universitária, 2007.

RODRIGUEZ, S. Entrevista concedida no IN TRANSIT FESTIVAL 2006 – The House of World Cultures, Berlin, 2006 - <http://kadmusarts.com> (consultado el 08/09/2008)

ROLNIK, S. **Ligya Clark e o híbrido arte/clínica**. Disponible en: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik>. Consultado el: 17 oct. 2008.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SPINK, P. Pesquisa de campo e psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista. **Psicologia e Sociedade**, v. 15, n. 2, p. 18-42, 2003.

Agencia financiadora: CNPq- CAPES

Recibido el: 28.04.2009

Aprobado el: 16.03.2010