

agora: ao vivo. Em *lives*. A disseminação das *lives* assinala a necessidade de vida (*life*) no plural (*lives*), mas também *live*, no singular, significa “ao vivo”, isto é, sinaliza o *vivo* como urgente destino/destinatário de um dia a dia implacavelmente “ao morto” endereçado.

Quando um “tu” se intromete na palavra “viral”, tornando-a “virtual”, a questão da virtualidade ganha, no mundo, o verbo “viralizar”. A despeito do senso comum que contrapõe “virtual” a “real” [e de um senso incomum que os põe conceitualmente em dobra], o étimo latino *virtus* evoca “potência” e, como tal, desmente um sentido único para “vírus” e, logo, para o que pode ser *viral/virtual* em artes, aulas e ações. Nestas páginas, “vida” *viraliza* ou *virtualiza-se* em danças, com danças, como danças, mas de modo que *viral/virtual* não se esgote em juízo nenhum, por justamente — derivante, delirante, variante, mutante — condizer com o esquivo-imponderável da realidade-corpo.

Impedidos de aglomerar, por ora e para sempre, *aquí*, aglomeramo-nos: este livro, uma rua, avenida, esquina *virtual* onde abundam esbarros, misturas de passos, narrativas, pesquisas sem quaisquer hierarquias, nenhuma verticalidade, mas também sem horizontalidades, porque as conexões não se engendram lineares. O que nos une é a *dança* como um núcleo [*epidêmico? epidérmico!*] de ensino, pesquisa e extensão na UFRJ (sigla que concentra e dissemina Universidade Federal do Rio de Janeiro para além do estritamente acadêmico). A coletânea se difunde a partir de quatro seções *epidêmicas/epidérmicas, pandêmicas/pandérmicas*: [ESCRITAS CONTAMINADAS]; [PRO_CURAS ORIGINÁRIAS]; [MUTAÇÕES DA CENA E PARA ALÉM DA CENA]; [VIRTUALIZAÇÕES PEDAGÓGICAS].

Que este livro *viralize*. *Viralize-se*. Sem *Fake News*.

IGOR FAGUNDES

ALICE POPPE
ALINE BERNARDI
ALINE TEIXEIRA
BEATRIZ DE FREITAS SALLES
CARLA VERÔNICA CESAR TRIGO
CIDA DONATO
DANIELA DE MELO GOMES
DENISE MARIA QUELHA DE SÁ
DINIS ZANOTTO
FELIPE RIBEIRO
FERNANDA NICOLINI
FRANK WILSON ROBERTO
GLÁUCIO MACHADO SANTOS
IGOR FAGUNDES
ISABELA BUARQUE
LARA SEIDLER
LETÍCIA TEIXEIRA
LÍGIA TOURINHO
MABEL EMILCE BOTELLI
MARCUS VINICIUS MACHADO DE ALMEIDA
MARIA IGNEZ DE SOUZA CALFA
MARIA INÊS GALVÃO
MARIANA DE ROSA TROTTA
MARLÚCIA FERREIRA GOMES
MASSUEL DOS REIS BERNARDI
RUTH SILVA TORRALBA RIBEIRO
TAMIRES COUTINHO
TATIANA DAMASCENO
WALESKA LOPES DE ALMEIDA BRITTO

PPGDAN
UFRJ



editorapenalux.com.br

IGOR FAGUNDES
[ORGANIZAÇÃO]

IGOR FAGUNDES
[ORGANIZAÇÃO]

VIRAL

DANÇA & OUTRAS DISSEMINAÇÕES



Como herança da ruína e do que *reexiste* durante [e após] a pandemia da Covid-19, a dança constrói e desconstrói inventários frente aos sistemas que cismam em silenciar corpos. Procurar por dança supõe dançar procura. E *cura* compreende um nome, entre outros, para *dança*: não no sentido de extinguir qualquer dor, mas transfigurar suas marcas em marcações de alguma sequência — ou existência — [contra]coreográfica.

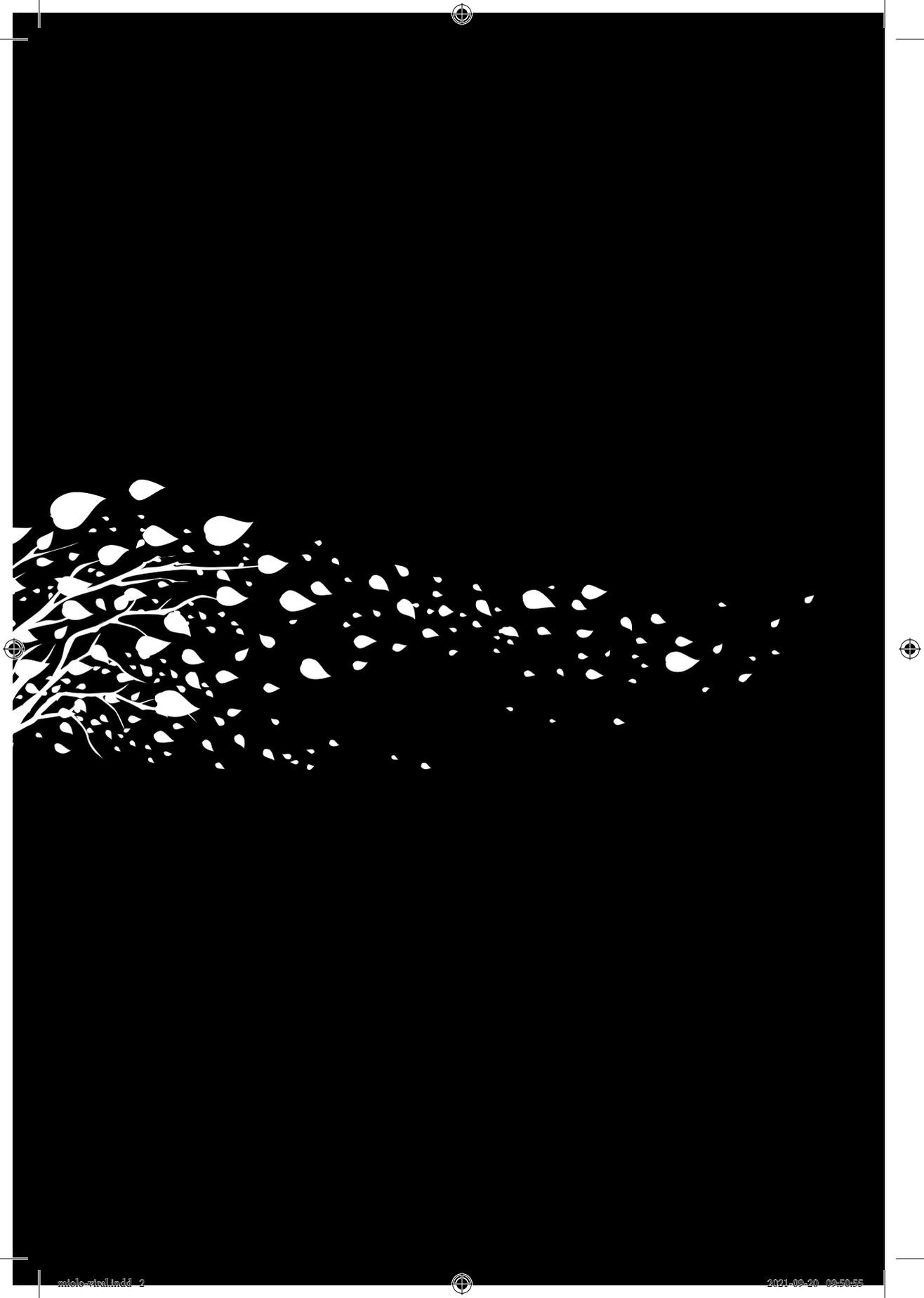
No Brasil e no mundo, são muitas as doenças crônicas, sociais, culturais, econômicas: pandemias pendentes; por vezes, inconscientes, mas estruturais de uma história colonial, etnocêntrica, racista, machista, misógina, homofóbica, transfóbica e com perversa distribuição de renda. Certo totalitarismo se impõe e, a cada instante, se repõe, negociando-se *imune* às *diferenças*. Por um lado, ela, a diferença, parece o *virus* que o ameaça. Por outro, a arrogância, a intransigência, a violência, a matança se sugerem variantes dos vírus gerados pela saga-sanha do ocidente.

Este livro dissemina *diferenças*: interferências de dança em artes e áreas do conhecimento, tais como o cinema, o vídeo, a performance, o teatro, a literatura, a filosofia, a história, a antropologia, a educação — vetores que garantem a *multiplicação*, mas, sobretudo, a *mutação* do sentido de dança. Na outra via, a que reprime o dançar, este será um *antirretroviral*, remédio a conter a *proliferação* das agressões físicas e simbólicas. Se não banimos a utopia de que os vírus políticos, bélicos, neoliberais, étnico-raciais haverão, no porvir, de se erradicar, é impossível retornar à experiência anterior ao trauma. Superadas, as infecções deixam a *chaga da memória*.

Contra o refrão do *contágio*, a pandemia desafinou e afinou corporeidades como o centro da importância, do debate, do desgaste, do diálogo, do solidário em meio ao solitário. As redes digitais, que — aproximando-nos — já antes nos isolavam, de repente dispararam contatos intensos no remoto das vozes e imagens. No *coma do amanhã*, [con]viver precisou e precisa ser

VIRAL

DANÇA & OUTRAS DISSEMINAÇÕES



IGOR FAGUNDES
[O R G A N I Z A Ç Ã O]

VIRAL

DANÇA & OUTRAS DISSEMINAÇÕES

Editora Penalux
Guaratinguetá, 2021



Rua Marechal Floriano, 39 – Centro
Guaratinguetá, SP | CEP: 12500-260

penalux@editorapenalux.com.br
www.editorapenalux.com.br

Edição: França & Gorj

Concepção de capa: Igor Fagundes / Guilherme Peres sobre arte de Diane Lambombarbe

Diagramação: Guilherme Peres

Revisão: Teixeira Silva

(A revisão respeitou a escolha de cada texto pelo emprego
não normativo do gênero neutro na Língua Portuguesa)

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

F156e Fagundes, Igor et al.
Viral – Dança & Outras Disseminações / Igor Fagundes (org.) -
Guaratinguetá, SP: Penalux, 2021.
372 p. ; 23 cm
ISBN: 978-65-5862-194-2
1. Artes - Ensaios. I. Título.

CDD: 700/B869-4

Índice para catálogo sistemático:
1. Artes - Ensaios.

CONSELHO EDITORIAL

Manuel Antônio de Castro – Professor Emérito (UFRJ)
Antonio Máximo Ferraz (UFPA)
Angela Guida (UFMS)

PPGDAN
UFRJ

Este livro foi viabilizado pelo Programa de Pós-Graduação em Dança
(PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Todos os direitos reservados.

A reprodução de qualquer parte desta obra só é permitida
mediante autorização expressa do autor e da Editora Penalux.

*Não tenho falado desta tristeza que assola a terra
Porque tenho medo de que a semente que plantei
Escute*

*E ao que nasce
É preciso dar alguma esperança*

[Adriane Garcia]



Sumário

13 **Apresentação [sob risco de dança]**

IGOR FAGUNDES

[ESCRITAS CONTAMINADAS]

27 **Fragmento gerúndio**

MARIA IGNEZ DE SOUZA CALFA

29 **Tubos de ensaio**

IGOR FAGUNDES

55 **Quando é tempo de dançar na rua?**

DANIELA DE MELO GOMES

73 **IMAGINE (uma dança).**

ALICE POPPE

[PRO_CURAS ORIGINÁRIAS]

87 ***Iwi pitang*, chão vermelho: sanar o corpo-terra**

RUTH SILVA TORRALBA RIBEIRO

103 **Para saber que ainda posso dançar: ancestralidade, cura e processo artístico**

TATIANA DAMASCENO

115 **Lab Corpo Palavra: encruzilhadas cartográficas nas criações e pedagogias artísticas**

ALINE BERNARDI

LÍGIA TOURINHO

133 **Corpo_terra_casa_em_obra: dança como cura ou *milagre***

MARLÚCIA FERREIRA GOMES

IGOR FAGUNDES

[MUTAÇÕES DA CENA E PARA ALÉM DA CENA]

159 **Quatro fases de uma borboleta**

LARA SEIDLER

175 **Tornar-se ilha**

ALINE TEIXEIRA

185 ***CACOSfonia*: sinfonia de um corpo embriagado**

MARIANA DE ROSA TROTTA

197 **A somatopolítica do desbunde: acessando os subterrâneos da dança**

FELIPE RIBEIRO

211 **Dançar pela insistência em um requinte de banalidade *ou* Dance pelada na quitinete!**

GLÁUCIO MACHADO SANTOS

223 **O que separar do que você separou de mim: proximidade no remoto e *digi-itinerância* de dança**

DINIS ZANOTTO

TAMIRES COUTINHO

239 **Corpos-algoritmo em danças entre espaços e memórias**

CIDA DONATO

251 **De comum acordo na prática de si e do outro: a construção artística de *TransMoção***

LETÍCIA TEIXEIRA

[VIRTUALIZAÇÕES PEDAGÓGICAS]

265 **Das salas de aula presenciais às remotas: reflexões sobre Dança e Educação atravessadas pela pandemia**

ISABELA BUARQUE

285 **Dança: uma pedagogia artística da polinização cruzada**

MARIA INÊS GALVÃO

FERNANDA NICOLINI

299 **Dançar na pandemia:
encontros e desencontros**

DENISE MARIA QUELHA DE SÁ

313 **Esperançar uma dança para crianças**

MABEL EMILCE BOTELLI

CARLA VERÔNICA CESAR TRIGO

MASSUEL DOS REIS BERNARDI

329 **Ancestralidade e encontro: um pesquisador em busca do banjo do Seu Zequinha**

FRANK WILSON ROBERTO

343 **Laban e o Espaço Dinâmico**

MARCUS VINICIUS MACHADO DE ALMEIDA

WALESKA LOPES DE ALMEIDA BRITTO

BEATRIZ DE FREITAS SALLES

361 **[QUEM (SE) MULTIPLICA]**

SOBRE AUTORES-AUTORAS-ETC



*Às vezes o corpo é batido
como roupa na máquina de lavar
você fez tantas coisas hoje em casa
que mereciam enriquecer
seu lattes
Mas essa é só a única maneira
que a alma tem às vezes
de sair lavada*

[Simone Brantes]



Apresentação [sob risco de dança]

IGOR FAGUNDES

Unir *dança* & *livro* é sempre *risco*. Sob o signo do efêmero, a dança resiste à notação, à descrição, ao documento, mas arrisca, por aqui, um comparecimento como escrita-vestígio, registro-vertigem e, entre o findo e o porvir, o [hiper]texto de seu próprio suplemento. Um *risco de dança* não indica apenas a *linha* em que ela rasga o branco da página. O verbo “riscar” também diz “apagar”: a *página em branco* não deixa de ser uma presença. Na *rasura*, aparece como *página em dança*. O risco não consiste no estrito apagamento, porque *rabisca* e *renova*. Dança é risco justamente por mostrar[-se] & apagar[-se] a um só tempo.

Há um risco terceiro de presença & ausência em disseminações: a pandemia da Covid-19. Ela riscou [*apagou*] muita gente do mapa. E fez riscar [*mostrar*] pouca muita gente a dançar no vazio. A dançar, agora, em livro. E se a folha, ainda, for fósforo? Se a dança for fósforo? *Riscar um fósforo* traz outro sentido: uma chama de corpo na letra. Risco de, em livro, as danças ficarem *acesas*. Quem risca esse fósforo? Corpos, em pandemia confinados, transgressores já pelo fato de estarem, hoje, nesta hora, vivos, quando a morte se fez mais que fatalismo: uma ordem. Talvez, busquem filetes de luz em meio ao breu. Talvez, sejam eles o *fiat lux*, queimando pelo que pode nascer; queimando pelo que sobra; queimando pelo que morreu. Mais um risco de dança: aquecer os dias congelados desde, pelo menos, 2020, ou incendiar todos de uma vez. A boca sopra uma cinza e, com ela, sonha uma cena de ruas ao corpo, à casa, caminhos abertos na fumaça cuja face é fuga.

O risco de guardar *fogo*, de cuidar do *fogo* [do fogo da vida & do fogo da morte] e concentrar calor aqui, ali, acolá implica – de novo, e

mais – liberá-los. A dança *não se esfria* quando, em frases, fixada. Mas a dança se fixa em livro? Jean-Georges Noverre permanece quente, indo e vindo na lembrança [em qual carta, em qual parte do meu corpo sua fala *se risca*, fugidia?]: para ele, *dança deixa de ser dança quando escrita*. Todavia, o escrito e o escritor jamais se fixam. Movem-se no ato-escrever, jamais concluído [e que jamais o concluem]. Move-se a dança no ato-escrever, jamais concluída. O ato-escrever, a dança o move. E, como ato, o ler também move e se move. Dança *lê* o escritor. Inscreve-se nele enquanto o mover *escreve*. Para André Lepecki (2004), a *dança ainda não é dança ao ser apenas fixada* (?) pela *escrita*. É numa via terceira que se contaminam dança e escrita. “Contaminar” lembra pandemia...

Como narrar a pandemia da Covid-19 quando um *risco de dança* denuncia [e despista?] *o risco de um vírus*? Como resistir a pandemias [no plural] quando *o risco de dança* não apaga – mas *rabisca, rasura* – o risco dos vírus? E se o risco de dança for alguma variante sua, quer dizer, outro vírus? O que *vírus* significa? E o que *vírus-dança* multiplica? Risca fósforo de quem, de quê? Quais e quantas disseminações, aí, veríamos?

Quando corpos se confinam, pode um livro reunir, *libertando*, quem se move no inóspito? Quem, imóvel, se faz hóspede de um *livre* possível no linóleo impossível de um livro? Pode um livro construir *campo de concentração* – de *ar*? É ar que vem faltando? Ar arrisca fogo! No fogo, é ar o que se arrisca? É ar o que se risca em meio ao céu que só se afasta? Parece que o céu vai cair. Terá chão? E é *chão* que se firma em livro de concentração? No fogo, no ar, ao rés do chão, é *terra* o imenso-aberto corpo onde se risca o nosso e o de todo um povo? O vírus vem da terra. *Vírus-dança* vem *dar* terra? *Risca ponto* no terreiro de qual éter? Assenta *água* no deserto? Dançar é o transe dos estados-corpo em movimento? A trama, a renda, no humano [só no humano?], de mais quantos elementos? E se o risco for juntar as cartas de Noverre ao axé de Exu? Faz padê a mistura dos riscos enredados no poético? Perguntas proliferam. Laban, longe, segue perto:

Durante um longo período o homem não foi capaz de descobrir a conexão entre seu pensamento-movimento e sua palavra-pensamento. As descrições verbais do pensamento-movimento encontraram sua possibilidade de expressão apenas na simbologia poética. A poesia, descrevendo os acontecimentos de deuses e ancestrais, foi substituída pela simples expressão do esforço, na dança. A era científica do homem industrial ainda tem que descobrir os modos e meios que nos capacitem a penetrar no domínio da tradução mental do esforço e da ação, a fim de que as linhas comuns das duas modalidades de raciocínio consigam finalmente reintegrar-se em uma nova forma. (LABAN, 1978, p. 45; 46).

Ciane Fernandes (2013), artista-pesquisadora de dança, abre seu “Em busca de uma escrita *com* dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa *com* prática artística”, trazendo as palavras de Laban acima. A escrita no papel e o movimento no espaço [eu acrescentaria: o movimento *do* espaço, para além do espaço *do* movimento] são conectados pelo corpo e como corpo. Graças a um poema de Laban, “*Stir and Stillness*” (de 1939, mas publicado em 1984), a noção de movimento se forjou dinâmica de ebulição e repouso. Há pouco, eu falava em aquecimento, incêndio, assentamento. Falava em Exu. Ao rés da terra, do fogo, do ar, da água, o corpo – livre & confinado; espalhado & concentrado – se energiza em tensões, relaxamentos, ondulações, contrastes. Pausas, paradas, passagens de formas, espaços; de ritmos, tempos; de forças, potências; de apoios, contatos, quedas, sobressaltos, deslizamentos pelas cidades do corpo-encruzilhada. Chamo *poesia* o risco, lá do início, de unir dança & livro, corpo & escrita, fala & gesto, movimento & elementos, sem que nada disso se defina e os defina em um domínio *sólido*; sem que nada disso esteja, enfim, fixo e, esquivo ao lógico, se isole, sem deslizos, porque ígneo e insólito. Cinthia Kunifas acende vela, risca fósforo:

A palavra francesa para corpo, “*corps*”, tem origem latina “*corpus*”, a qual incorporou o significado “criar”, que vem de “*creo*”, que por sua vez se origina da palavra “*kar*”, que em sânscrito significa “criar”.

Nishino explica que, em japonês, a palavra “pessoa” ou “corpo humano” é composta dos caracteres para “pessoa” (*bito* ou *nin*) e dos caracteres para “entre” (*ainda*, *kan*, *gen*). Portanto, a palavra pessoa (*ningen*) significa “entre pessoas”, o que quer dizer que não existimos como entidades separadas do outro, ao contrário, constituímos-nos na relação (KUNIFAS, 2008, p. 41).

Por tal e em tal conexão, *poesia* implica, entre corpos, transpassando-os, *criação*, *descrição*, *recriação*, *transcrição*: alterações. E alterações de si mesma, de seu nome, quando em outras línguas, traduzida, [in]traduzível... O corpo é viral quando hospedeiro de poesia e, valendo a recíproca, a poesia vira hospedeira de corpo. Movidos e moventes [traduzidos e traídos] um no outro, disseminam-se. Essa *disseminação* e *mutação* – essa febre poética, essa pele que, em repouso, e volvendo a ele, ao silêncio, atinge ebulições – nomeio *dança*, provisoriamente. Nas relações entre pessoas (não apenas de pessoas), risco o livro no momento em que *riscado* por mulheres poetas, publicadas no Brasil, no ano em que o organizo. Em plena pandemia, Ana Martins Marques e Danielle Magalhães levam a público, respectivamente, **Risque esta palavra** (2021) e **Vingar** (2021). A primeira, em dicção contida, permitindo *ar* na página, isto é, que *o silêncio respire*. A segunda, em dicção não raro distendida, tencionando o poema quase como prosa ensaística, traz à palavra a falta e o excesso de fôlego, talvez porque, em silêncio, o corpo não consiga respirar.

A poesia até pode ser “objeto” de ciência literária. Mas, em outra via, defendo a poesia – como *prática* de *escrita* – já como a ciência desviada-desviante em seu conhecimento-desconhecimento enquanto *experiência*. Defendo a poesia como *referência teórica* em artes, para a *dança*, justamente porque fracassa exitosamente como *teoria*. Seu sucesso, digamos, consiste em vacilar, apalpar o vago como escritura, rastro: *dança da escrita*. A expressão aí grafada não declara nenhuma metáfora, se lembrarmos-nos do livro de Octavio Paz chamado **Signos em**

rotação (2009). Em *giros* e também em *translações*. Se há um mito para tal risco de giras, de **macumbança** (FAGUNDES, 2020), arrisco Exu.

O título do livro de Ana Martins Marques inspira este prefácio em rascunho: “Risque esta dança” (*dissemine esta dança!*). O conjunto da obra da autora colabora com epígrafes para os blocos de texto a seguir. Não vem sozinha. Com Danielle Magalhães, vinga. Se “vingar” remete ao substantivo “vingança”, remonta ainda à semente que germina e prospera. Escrever é, em Danielle, *vingar* para honrar os mortos e as mortas. Levar adiante *memória*. Dançar é vingar ao honrar histórias – as nossas e as de quem não pode ou não pôde contá-las, dançá-las. Riscando e vingando, as danças se fazem *virais*. E, em *vinganças* e *riscos* de mulheres, acrescento à lista de epígrafes poéticas a negra Carmen Moreno, também a publicar na pandemia **Sobre o amor & outras traições** (2021). Ela escreve em “O vírus ou o relato da clausura”: “Permaneço aqui, mastigando os meses, / entre paredes de concreto (permeáveis a auroras)”. Postergo, assim, a assinatura [*pura, rígida, masculina*] para o livro que organizo [ou me reorganiza] quando *elas* predominam e *pombagiram* comigo, bem como certo *não binarismo* se arrisca, nos textos, ao gênero neutro. O que homem *rejeita, despeja, despreza* [a] parece viral.

Como herança da ruína e daquilo que *reexiste* durante e após a pandemia da Covid-19, a dança [des]constrói inventários frente aos sistemas que cismam em silenciar os corpos. Procurar dança é, doravante, dançar a *procura*. *Cura* é um nome, entre outros, para *Dança*, mas não para extinguir uma dor, mas transfigurar suas marcas em marcações de alguma sequência – ou existência – [contra]coreográfica.

No Brasil e no mundo, são muitas as doenças crônicas, sociais, culturais, econômicas: pandemias pendentes; por vezes, inconscientes, mas *estruturais* de uma história colonial, etnocêntrica, racista, machista, misógina, homofóbica, transfóbica e com perversa distribuição de renda. Tradição, inclusive, intolerante ao artístico. Ora global, globalizada, globalizante, seu totalitarismo se impõe e, a cada instante, se repõe, se

negocia *imune* às diferenças. Por um lado, ela, a *diferença*, parece o *vírus* que o ameaça. Por outro, a arrogância, a intransigência, a violência, a matança se sugerem variantes dos vírus gerados pela sanha-saga do ocidente.

Este livro, portanto, dissemina *diferença[s]*: interferências de dança em artes e áreas do conhecimento, tais como o cinema, o vídeo, a performance, o teatro, a literatura, a filosofia, a história, a antropologia, a educação – vetores que garantem a *multiplicação*, mas, sobretudo, a *mutação* da dança. Na outra via, a que reprime o dançar, este será um *antirretroviral*, remédio a conter a *proliferação* das agressões físicas e simbólicas. Se não banimos a utopia de que os vírus políticos, bélicos, neoliberais, étnico-raciais haverão, no porvir, de se erradicar, é impossível retornar à experiência anterior ao trauma. Superadas, as infecções deixam a *chaga da memória*. Um verso de Danielle Magalhães (2021) vinga: “eu me lembrarei de tudo que submerge / na tormenta / mesmo que ninguém mais fale / a palavra guerra”.

Contra o refrão do *contágio*, a pandemia desafinou e afinou corporeidades como o centro da importância, do debate, do desgaste, do diálogo, do solidário em meio ao solitário. As redes digitais, que – aproximando-nos – já tanto nos isolavam antes, de repente dispararam contatos intensos no remoto das vozes e imagens. No coma do amanhã, [con]viver precisa ser *agora*: ao vivo. Em *lives*. A disseminação das *lives* assinala não só a necessidade de vida (*life*) no plural (*lives*), mas também *live*, no singular, significa “ao vivo”, isto é, *o vivo* como urgente destino/destinatário de um dia a dia implacavelmente “ao morto” destinado; de *um próximo dia* posto *sob risco*. As redes sociais se tentaram humanitárias em meio a tecnicismos criticados: manter-se *online* prometeu [cumpriu?] certa saúde quando, há muito, era já comorbidade. O excesso de internet também delata a falta. A falta de integrados, a falta de acesso. A falta de *dados móveis* denota a fala dos *corpos imóveis* no *jogo de dados* da morte. Máquinas sem funcionar? Quais programas antivírus há no *software*, compatíveis com estes dias *hardcore*?

Quando um “tu” se intromete na palavra “viral”, tornando-a “virtual”, a questão da virtualidade ganha, pelas redes, o verbo “viralizar”. A despeito do senso comum que contrapõe “virtual” a “real” [e do senso incomum que os põe conceitualmente em dobra], o étimo latino *virtus* evoca “potência” e, como tal, desmente um sentido único para “vírus” [para o que pode se denominar *viral/virtual*]. Nas páginas do movimento, “vida” *viraliza/virtualiza-se* em danças, com danças, como danças, mas de modo que *viral/virtual* não se esgote em juízo nenhum, por justamente – derivante, delirante, variante, mutante – condizer com o esquivo-imponderável da realidade-corpo.

Na *viralização/virtualização* da dança em livro e do livro em dança, a *viralização/virtualização* da escrita-e[m]-corpo. A *viralização/virtualização* da presença na ausência faz vibrar, nesta, o *virtual/viral* daquela. Outrossim, a *viralização/virtualização* da proximidade na distância faz vingar, nesta, o *viral/virtual* daquela. E, na *viralização/virtualização* do espaço em todo tempo, isto é, na contaminação tempo-espaço, *viral* pode ser o *virtual* espaço-tempo da dança na página, no palco, na casa, na sala de aula, na tela, no vídeo, na *live*, no terreiro para além do terreiro, bem como o *virtual* espaço dos poliedros de Laban. *Viral*: tudo o que se alastra em *rede* (digital, social, na teia do planeta, na infinita aldeia global e em cada étnica aldeia). Cada pessoa, aqui, é viral quando agente multiplicador, multiplicado. *Viral*, este livro quando contaminado; quando em amostras de corpos dispostos a contaminar.

Impedidos, nós, de aglomerar, aglomeramo-nos, por ora e para sempre, *aqui*: uma rua, uma avenida, uma esquina *virtual* onde abundam esbarros, misturas de passos, narrativas, pesquisas, sem quaisquer hierarquias, nenhuma verticalidade, mas também sem horizontalidades, porquanto, em caleidoscópio, em mosaico, as ligas não se traçam lineares: “A rua começa desde a escrita – / esta em que te sigo”, risca Ana Martins Marques (2021). Docentes e discentes se entretecem; orientadores e orientandos(as) buscam um oriente comum e incomum, ao partirem do mesmo desorientado. O que nos une não é nenhum título

acadêmico, mas a *dança* como um núcleo [epidêmico? epidérmico!] de ensino, pesquisa e extensão na UFRJ [sigla que concentra e dissemina Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Com três cursos de graduação (Bacharelado em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança, Licenciatura em Dança) e um Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan), a contaminação de ciência e arte na UFRJ, bem como sua proliferação local, regional, nacional, internacional, sugerem *saúde*.

VIRAL – Dança & Outras Disseminações é uma produção artística e intelectual do Grupo de Pesquisa, certificado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), “Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares”, de que sou Líder quando *contagiado* pelas professoras doutoras Isabela Buarque, Lara Seidler e Maria Ignez de Souza Calfa, aqui publicadas, e por grupos de pesquisas, ciências e danças, as quais, juntas, se fortalecem. **VIRAL** é, além disso, *re-produção* de **Macumbança**, meu projeto de pesquisa particular, tornado título de um livro publicado em 2020. Em sendo *macumbança*, **VIRAL** é pergunta por tudo o que pode ser transe, trânsito, transmutação, transfiguração de morte, de dor, de desencanto, na encruzilhada e gira de tantos trabalhos, despachos, oferendas de professores, professoras, estudantes, artistas da cena, do movimento, da performance. Cada qual se atreve ao tênue ou frágil da diferença formal entre dança e escrita, por conta das tendências midiáticas, da intermedialidade da dança contemporânea, dos contágios da arte da performance pelas novas tecnologias, além das propostas de rasgos no binômio *prática-teoria*. Tais instâncias [“prática” e “teoria”] se encontram canonicamente separadas [seja quando a prática vem antes, seja quando vem depois da teorização, do propriamente chamado *escrita* pela tradição letrada]. A maioria das pesquisas se dá, no livro, pela prática, partem de uma prática, tornando-a o estalo propriamente teórico. Conhecimento emergente no *fazer*. Alguns textos, porém, ensaísticos, poéticos, performativos encetam a *escrita teórica como prática de dança, quase dança*, porque a suspeita é melhor que o desfecho da discussão.

Haveria variadas maneiras de organizar os materiais recebidos. Contaminados por vírus [nem sempre] biológicos, ora apostam na cura pelo *regresso* ao originário, entendendo o originário como *presença* [e não *passado*], ora acolhem certa cura [jamais salvação] pelo *progresso* tecnológico [tornando o *futuro* uma pergunta *presente*]. A experiência da dança, conseqüentemente, ora deixa que os saberes eruditos e acadêmicos se atravessem por sabenças populares, étnicas; ora se projetam nas epistemes da cibercultura; ora tudo ao mesmo tempo.

Se reitero *saúde* na dança, o debate culmina, em sua política de *não exclusão* de saberes, nas correlações de Dança e Educação ou, simplesmente, na Dança-Educação em tempos [e após os tempos...] de pandemia. Surgem pedagogias corporais, clínicas, somáticas, artísticas.

Se eu, **Igor Fagundes**, *viralizo* em laboratórios ininterruptos de textualidades em tubos de ensaios, ensaios de dança, ensaios de crítica, poesia em dança, em macumba, em *macumbança*, viral é também **Alice Poppe** ao viralizar dança contemporânea na pele, na escuta, na linha, na imaginação. Viral é **Aline Teixeira**, ao viralizar desvio, isolamento, encontros, restrição. Viral é **Cida Donato**, com *cyberpoiesis* e arte computacional. Viral é **Daniela de Melo Gomes**, dentro e fora da rua, pela rua, com álcool gel e máscara para contagiar-se de dança. Viral é **Denise Maria Quelha de Sá**, ao viralizar seu projeto e companhia Comunidade: esperança de ensino, pesquisa e extensão com tecnologia. Viral é **Dinis Zanotto**: ao contaminar **Tamires Coutinho**, por ela se contamina e ambos disseminam um espetáculo *online*, uma arte itinerante, a *digi-itinerância*. Viral é **Felipe Ribeiro**, com cinema marginal, *não-evento*, desbunde *somatopolítico* nos subterrâneos da dança. Viral é **Frank Wilson Roberto**, com identidade cultural, culturas populares, autobiografia como pedagogia, e como viral no seu corpo se tornou o tambor de seu avô. Viral é **Gláucio Machado Santos**, entre dança e teatro, com lapso, casa, intimidade, devaneio, requinte de banalidade. Viral é **Lara Seidler** em quatro fases de uma borboleta: experiência estética, isolamento,

dancidade. Viral é **Letícia Teixeira**, na investigação somática, na partilha e prática sensível, na *transmoção* em comum acordo. Viral é o Lab Corpo Palavra com **Lígia Tourinho**, **Aline Bernardi**: suas encantografias como pedagogias artísticas. Viral é **Mabel Emilce Botelli**, que viraliza *em & com* **Carla Verônica Cesar Trigo** e **Massuel dos Reis Bernardi**. Os três disseminam educação infantil, ludicidade: o esperar de uma dança para crianças. Viral é a trinca de **Marcus Vinicius Machado de Almeida**, **Waleska Lopes de Almeida Britto** e **Beatriz de Freitas Salles** no espaço dinâmico de Laban. Viral é **Maria Ignez Calfa**: no “fim” de sua travessia docente pela dança na UFRJ, eu a vejo no princípio da minha e, por isso, Ignez abre este livro. Viral é a “abelha” **Maria Inês Galvão** junto à “abelha” **Fernanda Nicolini**: pedagogia artística como *polinização*. Viral é **Mariana de Rosa Trotta**, com vídeo-confinamento, videodança, performance na tela, embriaguez, cacos de vidro e caos político. Viral comigo é **Marlúcia Ferreira Gomes** em casa-corpo-obra: sagrado em dança ontopoética, originária, para além das metafísicas religiosas. Viral é **Isabela Buarque** no ensino remoto, na aprendizagem de uma sala de aula em pandemia. Viral é **Ruth Silva Torralba Ribeiro** com a corporeidade-território, ancestralidade diante da colonialidade viral. Viral é a mulher indígena *tapuya* em sua *cosmogonia sanadora*. Viral é **Tatiana Damasceno**, em seu Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-brasileira: afrocentricidade, cura com arte, com raça, com terra, com Obaluaê. Viral é Omolu. Viral é Exu.

Com tantos, tantas, tantes, tantXs corpos *virais*, por que não flexionar, no título do livro, “viral” *no plural?* Virais! Porque, para haver e por haver o plural-pluralizável, “viral” precisa perdurar como a *questão do sempre aberto, singular*. A coletânea se difunde a partir de quatro núcleos epidêmicos-epidérmicos, pandêmicos-pandérmicos: **[Escritas contaminadas]**; **[Pro_curas originárias]**; **[Mutações da cena e para além da cena]**; **[Virtualizações pedagógicas]**.

Que este livro, oxalá, *viralize*. *Viralize-se*. Sem Fake News.

Referências

FAGUNDES, Igor. **Macumbança**. Guaratinguetá (SP): Penalux, 2020.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança (UFBA). Salvador, v. 2, n. 2. pp. 18-36, jul./dez. 2013.

LABAN, Rudolf. **A vision of dynamic space**. Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

LEPECKI, André. **Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

MAGALHÃES, Danielle. **Vingar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2021.

MORENO, Carmen. **Sobre o amor e outras traições**. São Paulo: Patuá, 2021.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.



[ESCRITAS CONTAMINADAS]

*Procuro alcançar-te
com palavras
com palavras
conhecer-te*

*como quem
com uma lanterna e um mapa
crê empreender
a descoberta do mundo*

*levanto-me
estou sozinha no escuro
com os dois pés
no cimento frio*

*(onde estás
no que escrevi?)*

[Ana Martins Marques]

*[...]
vamos
a história está esperando
o começo
da narrativa*

[Danielle Magalhães]



Fragmento gerúndio¹

MARIA IGNEZ DE SOUZA CALFA

Por que danço? Por que escrevo?

Escrevendo, dançando, vou pensando, vou trocando de lugar. Às vezes, de ponto de vista. Da palavra ao gesto, entre a palavra e o gesto, o corpo se colocando em reviravoltas, desengessando conceitos e abrindo espaço – espaços – às narrativas da dança.

Parando, correndo, equilibrando-me entre outros corpos, saltitando entre os nomes e as coisas que brotam do chão... Deixando o calor tomar corpo, distrair o pensamento, arejar a escrita e abrir as janelas para olhar, entre grades, lá fora. Olhar, entre grades, aqui dentro, onde existem janelas e grades também. Deito em cada uma das palavras para ver se me fecundam. Deito nos movimentos gerúndios que o outro me traz, tentando descobrir o que faz e como se faz. O universo, *fazendo-se*, se mostra múltiplo, levando-me a balançar levemente, para frente e para trás. Se, por ora, paraliso, fico atenta à estagnação do saber. Perguntando, repouso no presente: o que me prende aqui? O corpo querendo partir, sair do lugar, quase voando, agora caminhando em passos lentos. Pés se desviando de um percurso. Deslizando... Nesse ritmo, escrevendo em círculos o gosto de um dizer, o gozo da linguagem. Escrever é uma experiência sensorial...

Pelo tato, entro em contato com um sabor no saber, às vezes, rançoso, tal qual manteiga velha, havendo, também, sabor em *não-saber*. Relacionando multiplicidades que se apresentam, entre cheiros e

1. Encerrando sua longa e profícua carreira como artista, pesquisadora e, principalmente, professora de Dança na UFRJ, Maria Ignez de Souza Calfa oferta este pequeno fragmento para celebrar o encontro de corpo e palavra, que sempre lhe foi caro. Se, por um lado, sua travessia pela Dança na UFRJ chega ao *fim*, por outro, o *princípio* da minha se dá com Ignez: foi ela quem me chamou para *escrever a dança*. Por isso, abre comigo esta obra.

texturas; procurando, em cada corpo-a-corpo, ver possibilidades em todo limite. Eu gosto de ver!

Ver pela sensação parece-me o ensejo de tornar visível a invisibilidade da fala que ali se anuncia, um testemunho que nas bordas desenhavam o desejo da escrita, a necessidade de escrever, questionando-me: quem é o dono da palavra?

Quero a palavra que não limita, mas que desafia o livre pensar, que não fique presa às reproduções, às representações, impedida de gerar as infindas interpretações na potência da criação.

Escrevemos com o corpo (diz, aqui, em meu corpo, ao meu corpo, o poeta Manoel de Barros: ele sabe que *poesia não é para entender, mas para incorporar*): as palavras são tecidas como peles que me vestem, um convite que me instiga à presença, ao diálogo com ela, ao questionar. A palavra lançada pelo corpo também lança o corpo. Lança o olhar junto a um outro, no entre-mundos.

Em outra parte do corpo (tomo-o como o livro em que me encontro em *fragmentos*), escuto novamente Manoel de Barros (eu o sinto mais do que o cito ou transcrevo): “Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos. / (...) / Não gosto de palavra acostumada”. Brotando palavras no corpo, quero mostrar no gesto o seu sentido. Seus sentidos. Caminhos na dança que se dá pela *coreografia da escrita*: espaço corporificando, coreografando. Quero tratar a palavra em seu estado dinâmico e interpretativo, no empenho de encontrar – você[s]?

Falo corpo em cada palavra, no jogo que se tece dentro e fora da página. Falo e não sei de onde você[s] me escuta[m], mas quero a palavra lançada, falada, silenciada, atravessada de tempo-espço, corporificada. É preciso *corporificar*: escutar, cuidar, gestar, parir, conforme me ensina também Guimarães Rosa: é preciso *chocar as palavras*. Deixar nascer. Assim como o dançar, entre o fragmento e o gerúndio, a interrupção e o contínuo, o escrever é sempre inacabamento... E, sem acabar, é *princípio* – de movimentos...

Tubos de ensaio

IGOR FAGUNDES

[a dança no tubo do poema]

Eu planejava experimentar um livro_laboratório
de danças_textos, para testar vivo o corpo *in vitro*,
entre paredes, no tubo da distância ditada por um vírus,
quando assumi, no programa de mestrado, a disciplina que roga
ao *confinado* na ABNT uma zona de respiro. E um alívio no escrito
alí no meio da pátria bandeira: creio que *ordem e progresso*
são espécies, pelo avesso, de pandemias, no mínimo, étnicas.¹

1. “Laboratórios de Produção Textual em Dança” é uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ). ABNT é a sigla da Associação Brasileira de Normas Técnicas, regente dos textos científicos e acadêmicos. Como lembra Ciane Fernandes (2013), “a separação e relação de poder entre a natureza fugaz e sinestésica da dança e as restrições da escrita acadêmica são permeadas e transformadas através de abordagens em movimento, coerentes com a dança (...) as regras acadêmicas de escrita (...) impõem um pensamento lógico muitas vezes linear (...) Não se trata apenas da escrita em si mesma, mas do processo da pesquisa, que se configura como métodos científicos de formato distinto da prática dançada (...) Como escrever uma dissertação e/ou uma tese no campo da dança, sendo coerente com a(s) dança(s), isto é, *escreverdançando* ou *dançarescrevendo* como atos de igual valor, constituição e consistência? (FERNANDES, 2013, p. 1; 3). Aqui, *pratico dança na escrita* teórica, mas, sobretudo, *escrevo teoria como prática artística, poética*. Na performatividade da linguagem tratada, pelo menos, desde Austin, a questão não é mais “como fazer coisas com palavras” (AUSTIN, 1975), mas, sim, “como ser dinâmico com palavras”. Por *dinâmico* entendo a variação relacional e gradual entre ação e pausa, e não simplesmente o movimento incessante, na lembrança de que um ato de fala (uma escrita como ato de fala) pode encetar uma *ação*: “casos e sentidos em que *dizer é fazer* algo; ou em que, por dizermos ou ao dizermos algo, estamos fazendo algo” (AUSTIN, 1990, p. 29). Em tal contaminação de *dizer-fazer*, a palavra “ensaio” se disseminará, variando e variante nos domínios da dança e da literatura, ora ensaiados *con-fusos* quando sob a rasura epistêmica & epidérmica – étnica & ética, política & poética – das macumbas.

Mas havia esta outra pandemia, inédita, a impor *desordem* na rotina, laboratórios de testes de fôlego, forças, e de quem vai à força nos testes da esperança, da coragem e do tal novo coronavírus. Desde o início de 2020 [ano que, parado, avança a mais quantos?], venho testando *poesia, música e dança* como vacinas ou remédios. No dia em que nasci, experimentei **Macumbança** (FAGUNDES, 2020) na época de treva em que morri toda semana.² A trinca das artes, um trevo de ruas que avança aqui dentro de casa. O corpo, encruzilhada entre o morto [e já vivo?] e um vivo [e já morto?]: *regresso* aos mitos originários do povo que matam, mas herdo e, hoje, como professor_artista_etc, aprendo a ensaiar, no ínfimo, lugares por onde o findo escoe.

Aula: o *ensaio diário* dos dias todos. Não só o laboratório que fundou a *pesquisa* como o ouro da universidade e sempre partícipe do par *ensino-aprendizagem*. Extensa, a aula, ao social, ao sanitário, ao pandêmico: aprendo ainda o estado de *lockdown* [em meu corpo, não suspenso]. Pesquiso esse tal de estar *on* mesmo *off*, ser-com sendo só. Clonazepam quando, *out*, a saúde mental. O modo remoto de educação se instalou e a expressão “não presencial” revolve a questão: *presença* – o que chamo? Que penso ser *próximo*? O mendigo outrora ao lado, já antes isolado? O sol que, a anos-luz, rebenta a pele, queima, talvez alguma vitamina D produza? A lua que orbita em útero e acende, solene, a solidão noturna? O Pai Nosso, que estais no céu, onipresente no quarto e, súbito, não mais, apenas no templo que reúne mercenários? Não mora Jesus aqui dentro? Um deus *orixá* me prova *terreiro* no escritório

2. Livro lançado em meu aniversário de 5 de dezembro de 2020, como *transgressão* (e, não, *subversão* da episteme acadêmica), porque *sem exclusão* – mas suplementação *encruzilhada* – de saberes, seres e potências dos gêneros de gente e gêneros de texto.

onde incorporo livro, vela, tela de computador [janela/porta aberta a quem de longe vem e, supostamente *além*, me afeta]: parentes, amigos, colegas, santos, deuses, tantos quantos a fé e o fôlego alcancem. Vou rezando aos que nome nem têm, aos que – existem? sei não! – e, em silêncio, me dizem: “Desculpe, mortal, não temos nada a ver com isso – vire-se! É sua, a [des]conexão [virtual_real]. Continuamos rentes, remotamente. Você que inventa a separação vírus_gente, real_ficção, divino_humano, o ausente e o presente.

Há mais de um ano, eu cursava uma vida, chamada ou não, “Laboratório Textual de Dança”, deitando algum céu sobre o chão onde a decana formiga trazia as lições. Se a matéria estreia adiante, em 5 do 5, repete só o único plano possível de antes: *testar, ensaiar*, com mestrados, o instante. Docente, viro aluno da turma já mestra no turvo, no luto, na dança [ou rara, ou intrusa] no curso dos testes. Se busco um remédio, remendo a ementa [“propor às pesquisas em desenvolvimento escritas de dança a partir de poemas”]. *Poesia* alcança o sucesso ao falhar, por falhar o duplo de presença_ausência; qualquer sentença sóbria, clara e última. *Poesia* disfarça, na página, o que, em *dança*, se sonda na fuga [transcrevo abaixo o texto lido, dito em *notebook*, pixels, *zoom*, áudio, microfone, e com textura_cheiro de estudante nenhum na aula primeira e que podia, se eu partisse, nascer derradeira]:

[a dança no tubo de ensaio]

Nada de *exato* [fora [ex-] do *ato*], o laboratório cujos protocolos não prometem diagnóstico para a amostra de corpos sob os microscópios da palavra. A falta de um laudo leal fala o plano de aula como *performance*. Dança é o tema. A hipótese.

Qual procedimento de *exame*? A tese em teste é *dança* como *enxame* dos experimentos. Para além da exegese, testemos: o que pode se tornar espaço-tempo para dançar ou pelo dançar entregue? *Lugar-dança* sob teste. Que se dance o *sem-lugar*, o seu excesso: um movimento poético se oferecerá [?] quando houver a *vida* sob teste. *Vida* se oferecerá [?] quando houver a *morte* sob teste. Testemos: até *morte dançar*. Testemos um modo de dança *com* morte e, simultânea, uma dança *contra* a morte.

Testemos *anticorpos* de dança: uma dança *ante corpos* a distância. Vacinas de dança *com* e *contra* um vírus. Mais de um vírus. O vírus *contra* e *com* a gente. Às vezes, vírus *como* a gente: vejo vírus sendo a gente. Testemos cepas destas gentes_vírus, até que dança teste *positivo* como vírus outro entrando e saindo pela pele. Para que, em febre, o corpo reaja ao inerte e se mova a contragosto do indisposto; o corpo se ouça na dor, só na dor soluça o limite, supera-se, e duela contra um vírus_líder_político, de histórico atlético, *fitness*, e ignoto de que a Terra testa motivos para *O Homem* – tão masculino – seguir nela: para *destruí-la-se*? E se a Terra testa o *corona* contra quem a descreia? Divino_vírus tomando as rédeas do vivo. Não por castigo [ou sim?]: *quem* ou o *qué* é o maldito? “No princípio, era o vírus”, leio num livro de biologia, creio no itã, num mito de herança africana, no orixá de Nanã, que chamo, por enquanto, *Filho e Senhor do Possível*.

Deuses devêm a despeito do previsto: sem defeito advêm como vírus abrindo, oxalá, amém, mar vermelho. Mas Narciso não vê [*acha feio o que não é espelho*]. Brasileiros se espelham num mito eleito para deixar tudo direito, direita, a fazer-se mais um Ícaro a cair sobre si mesmo, por falta de respeito ao peso de Gaia, Onilé, Obaluaê: sob palha e sob pérola,

um deus tão febre quanto preto [cheio demais do que rejeitam]
nos rege. Não cobre a face enferma em desprezo. Veste
os segredos da morte, a brusca luz que nos põe nus
e nos desfere. Tanta luz nos céus submersos de Omolu
[o dono dos túneis da terra], que às vezes o orixá se desnuda
em úlceras, erupções vulcânicas na crosta terrestre: soturno sol feito
de magma, na alma do solo – eis o mistério que Omolu,
silêncio em voz, guarda-libera: planeta em vórtice, dos véus retorna
para a dança dos ossos, toda vez que testamos desfechos
de sua carne, a nossa: caveiras alardem após o enterro de nós.

O laboratório: *desenterrar-nos* para *viralizar*, em dança, Omolu,
quando um rei, presidente, *O Homem* ficar nu. Dancemos
o umbral, o viral, para o mal ou para o bem: infectemo-nos
do movente. Há sintomas de movimento [a assertiva não se isenta
de pergunta: há sintomas de dança quando a terra nos come?].
Testemos se há fome de danças – *assintomáticas* – de nossos pais
ora mortos, de nosso morto país, de nossos povos sem paz.
Há danças em vasos de sangue? Vazam da veia, colhem-se em tubos
de ensaio. E *ensaio* – de dança? – o que quer dizer? “Repetir, repetir/
até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo”, testou o poeta
Manoel de Barros (1993, p. 13). Repito: “Repetir, repetir, até ficar
diferente é o dom dos vírus”. O procedimento *repetição-diferença*
dissemina-me um livro de Deleuze (2000), contaminado por Artaud
ao compor *corpo sem órgãos*. Em *texto com órgãos*, o que querem dizer
órgão e texto? Tecidos! Isso de, em teste, *textar*. De tecer.³

Enredo, novelo, trama, costura: nenhuma *partitura* corporal,
só *tessitura* no vão e no caos. Testemos *tecitura* em *tessitura*,

3. André Lepecki (2017) não deixa, aqui, de também ser texto de dança, tecido em Derrida (1990), ao valorar o repetir-alterando, a *iterabilidade* (tradição / tradução *com* e *em* tração).

*escritura*⁴ e *versura*, como Agamben (1999) pensa o *enjambement*.⁵ Até que um livro de ensaio vire sala de ensaio, tubo de ensaio, lâmina onde a amostra de corpo acuse dança na cena sangue, saliva ou nasal secreção sob coleta: em centrífuga, a prosa irmã do poema: laboratório de textos porosos a movimentos, gestos. Para além das alternâncias, superpõem-se *literatura & dança*. Simultâneos, os testes das artes, no alarme de um ato *alquimia*. Laboratório-alquimia: até cloroquina faz coreografia. Até o nome *alquimia* delira, para além de *magia*, de *feiticeira*, de *bruxaria*, na busca do signo mais cheio de estigma:

Macumba [nome feio porque negro?] rabisca um laboratório antirracista, no tabu de testá-lo campo de mandinga para o corpo-palavra, sem hífen: *corpopalavra*, sem hímen, servido no alguidar à *encruzilhada*, que rasura mais que o limite entre dança & literatura, mas as ruas da arte e da crítica.

Macumba, quizumba no ocidente, quizomba no poema, no acadêmico. Testemos mironga para alguma virada estética_epistêmica: *saúde* se encontra em sabenças de *encruzas*, cujas culturas resistem à doença colonialista. Laboratório-alforria faz música no giro, nas giras de algum [por algum] *encantamento*: tambor é palavra, corpo é tambor: ao descobrir tratamentos, todo doutor escutou, dentro de si, atabaques no couro da mente.

4. Na *escritura* (BARTHES, 2012, p. 101), já não interessa quem enuncia, mas o próprio enunciado, na “substituição do eu falo pelo isto fala”: do *eu danço* por *isto dança*.

5. Agamben (1999, p. 30;31) pensa o tênue limiar entre poema e prosa por meio do *enjambement*: no seu movimento de *versura*, um duplo movimento de avanço e retrocesso, fissura entre a cadeia sonora (o corte do verso), interrompida bruscamente, e a semântica que se lança à frente, em busca da continuidade de sentido que a linha prosaica pode oferecer. Uma *zona de indecibilidade* contra a estreiteza da cisão bipolar entre o que é e não é poesia, o que é e não é prosa. Neste intervalo, passagem, abertura, no qual a poesia se deseja prosa, sem sê-lo inteiramente, e a prosa se deseja poesia, sem sê-lo inteiramente, a dança se alastra [s]em prosa, nos poros da poesia.

Sem mentir o sentir, o espírito – o *ori* – é carne enquanto força, é fogo no sopro a percutir som e sentido entre a pele do humano e a do animal sem o qual jamais se gera o instrumento musical].⁶ Os gregos testaram, por exemplo, *lira no eu*, só *lirico* se junto à natureza, ao bicho vivo quando morto, à tartaruga que Hermes testou musa. Deus encruzilheiro, trapaceiro, em macumba é por Exu trapaceado. Exu é o dono do axé, do sangue, dos tubos e dos túneis de ensaio. Exu, outro tabu sob teste [ser ou não ser o diabo?]: o senhor do diálogo, o dobrado de *corpopalavra*. Sem ele, não há as misturas das poções mágicas de calundus, capoeiras, candomblés, catimbós, carnavais, rodas de samba em fundo de quintais, quimbandas no quinto dos infernos, na quermesse católica popular, umbandas esotéricas – sem ele não há a *festa das frestas*, a abertura no fechado aqui em casa [esse tubo de ensaio que burla o confinado, o finado, a miséria] na matéria mundana do sagrado. Raspo bailarinos, poetas, filósofos: laboratório-*macumbança* a produzir textos_danças.⁷

Errante, a semântica *macumba*: encruzilha em brasis, mas antes vacila, vaga, varia sua etimologia nas bandas bantas.

Interessa-me o étimo quicongo, em que “*ma-*” pluraliza “*kumba*”, ser sob *encanto* de *corpopalavra*, o poeta do feitiço (SIMAS e RUFINO, 2018), na lembrança, por aqui, de danças

6. Os atabaques são feitos com o couro dos animais oferecidos aos orixás. O atabaque artesanal, feito de madeira (às vezes, jacarandá), é coberto com pele de cabra ou bezerro.

7. Tomando Exu como o grande *performer* e o performativo da linguagem, entendo como, em macumba, *ato* aqui se repete e se altera em *rito*, ou melhor, é *rito* o fundador da noção de ato (DERRIDA, 1990). O ensaio [de dança, de poema, de crítica] enquanto *rito*: macumba. Porque vigorante na *iterabilidade*, todo rito [de macumba] é laboratório. O emprego de “macumba” já consiste em outro *ato*, isto é, a palavra citada, repetida, está alterada, rasurada: compreende a mesma, sendo sempre-já outra. O rito não é só *de* macumba [pertencente à macumba, próprio da macumba], poque ela, a macumba, pertence a um *rito* [laboratório]: ao *ato* poesia-música-dança nomeado *macumbança*.

só movidas por axé [a energia do indivíduo sempre-já coletiva; o dínamo do *corpopalavra*, em oferta, em demanda. Nos câmbios, o axé restitui-se: nos trânsitos, decanta, expande-se e preserva-se por transe, portanto, de *textos e(m) danças*. *Gira* é o Grupo [Ma-] de Pesquisadores [-*Kumbas*], cujas metodologias reservam procedimentos com luas, paramentos, ingredientes de rua e mata para as catálises de Exu, suas gargalhadas frente às análises clínicas, críticas, quando as [re]ações químicas culminam na catástrofe do plano de Descartes, o racionalista. De Platão a Nietzsche, de Nijinski a Duncan – quem escapa à *gira*? Zaratustra zarpa da Alemanha para consulta com Seu Zé Pelintra.

O laboratório *arcaicontemporâneo*⁸ funda o presente na fusão imediata de *passadofuturo*: o *agora-aqui* avulta sem fundo e testa proximidade na distância extrema. Segue longe o instante *já* do movimento: o *agora-aqui* é verbo-vestígio, vertigem. Tem e não tem território. Experimenta *terreiro* na areia da página, na arena do palco, da praça, da mata, da rua ora dentro de casa: “O terreiro está onde o corpo mora”, me lembra o preto-velho Pai Benedito de Aruanda, citando um teórico Exu Caveira. O plano de curso chora e ri a resistir como séria brincadeira em meio ao paradoxo de *eu* mesmo ser e não ser tão remoto.

[o poema no tubo de ensaio]

Quando pensei no texto-plano de aula, antes de testá-lo em livro, queria falar de um poema da escritora Marília Garcia. O *poema* era um *ensaio*. Chamava-se: “O poema no tubo de ensaio”. Mas acabei falando de *outro ensaio* [que nem de dança era ainda]

8. Palavra criada pelo poeta, ensaísta e professor da UFRJ Alberto Pucheu (2016, p. 176).

e passou a ser coletivo: desde o início de 2020, ensaia-se *o dia* e a espera por cura, por vacina. Também a vacina a cada dia testa seu sucesso de público, de crítica e de quem a disponibiliza. Doses excessivas de medo, revolta, ânsia, agonia, desânimo. Trancados, ta[m]pados em casa, eu a chamo: *casulo* de lagarta e o tubo do meu lar me ensaia a metamorfose. Mas, sem ar, na UTI, tanta gente, à deriva, entubada, o que pode?

Eu testaria oxigênio no curso, mas *ontem*, dia 4, um homem que ensaiou e estreou riso, mais que ninguém nos últimos tempos, testou positivo para o fim. Um homem do teatro, do cinema, com talento de ser *mãe*: a sua, a da gente e mais a de seus filhos com dois pais.⁹ Apesar dos exames negativos para casais homoafetivos, a família difundiu-se. Viral, o atestado de óbito ungido no atestado de ódio daqueles que, em nome de Cristo, oram mais ao diabólico. E eu nem sabia que o ódio, *amanhã*, não em óleo viria, mas em pólvora: meu plano convivia com o plano da polícia de ensaiar uma chacina em favela carioca. Se um tira fosse morto, quase 30 morreriam, mesmo que o tiro testasse a testa de um corpo não criminoso. No tráfico, vírus, fuzis são drogas liberadas para o pó de muitas vidas: bom bandido é bandido preto pobre morto. Seria torpe ter fôlego, hoje, para “começar”, de jeito fofo, a disciplina de um Laboratório. Parar é o movimento que posso. Até o repouso estalar meu corpo estatelado, como agora instalo este poema em verso estirado: ofegante, afogado, nadando a falta de borda nos sons das letras, acúmulos de contas e boletos, a dança sem chão, sem ponta, sem pé, sem boia ou colete. Rimar é um eco de rumo no beco do berro, na boca da pele. Peço socorro à Marília Garcia, poeta *ensaística*, irrompida & interrompida no infundável das testagens coletivas:

9. Paulo Gustavo (1978-2021), ator e comediante, vítima de Covid-19.

quando comecei a escrever esse texto
para uma jornada de ensaio na unifesp
eu queria falar de um poema do escritor americano
charles bernstein. o poema era um *teste*
e se chamava “um teste de poesia”. eu queria começar falando
deste teste mas acabei tendo que falar de um *outro* teste.
(...) em outubro de 2014
no meio do surto mundial de ebola (...)
e precisei passar por um teste na semana passada: (...)
para passar 6 meses na França (...)
primeiro os imigrantes passam por uma entrevista e depois
por uma série de exames que inclui entre outros
um teste oftalmológico – em que devemos ler um texto do diderot –
e um raio-X do pulmão para ver se temos tuberculose.¹⁰

Por que partir à Marília, se a poeta não parte para a dança?
A disciplina lembra sua ementa: “dançar a partir de poesia”.
Em “Derivas críticas”, Paulo Caldas (2010), em palco_aula_artigo,
partiu de Clarice Lispector para o teste-dança irredutível
a correlato oral ou escrito. Partir o dançar no signo linguístico
implica retornar com mãos vazias: apalpar o indizível,
lançar o indizível como um *dito* possível para o enigma-dança,
pendente na língua verbal e na língua entre os dentes.
Se a escrita *representa*, como inscrever *presença*? Desaparecendo,
o movimento deixa, no corpo, aparecer poema: a *deriva crítica*,
o devir-poesia da crítica de dança como seu performativo.¹¹

10. Dentre as várias versões de “O poema no tubo do ensaio”, de Marília Garcia, utilizo a publicada na antologia **Sobre poesia: outras vozes**, de Cida Pedrosa e Ida Alves (2016). O emprego das letras minúsculas é procedimento da autora, *testado* por mim e descartado.

11. O devir-poema da dança e o devir-poema do ensaio lembram Deleuze, para quem uma leitura ou escritura tem de ser de intensidades (Deleuze, 1992, p. 16), numa captura, nupcial, do corpo e da palavra: “A vespa e a orquídea dão o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem da vespa, mas de fato há um devir-vespa da orquídea e um devir-orquídea da vespa. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea ao mesmo tempo que a orquídea torna-se órgão sexual da vespa” (DELEUZE, 1997, pp. 8-9).

Marília também se testa *deriva de doença*. Sai ebola, vem covid, eu e ela em narrativa pessoal, cotidiana, artística, da qual deriva o *texto como teste*: ensaio no tubo do verso, do qual deriva o poema no tubo do ensaio, *teste do teste*, no ocaso dos gêneros, se acaso vêm verbos com vírus, com vísceras, [des]ligamentos, tendões em tensão com uma escrita sem tesão, como geralmente são as teses e dissertações.

O poema de Marília deriva em nove porções:

“1,2,3 *testando*”; “*testar o mundo*”; “... *a memória*”; “... *a vista*”, “... *os resistores*”; “... *a solidão*”; “... *o espaço*”; “... *a poesia*”.

Testo mais outros: “... *a dança*”; “... *a macumba*”; “... *o encanto*”.

Testar, o obsessivo: do microfone aos refletores, do linóleo aos leitores, das cepas de vírus aos vírus nos computadores.

sonhei que ia fazer um teste mas não tinha nada a ver
com o raio-X era um *texto*.

eu escrevia um texto e entregava para alguém
a pessoa me devolvia dizendo que não tinha funcionado
a pessoa me explicava que o texto precisava ser feito.
ela se referia ao texto como se fosse uma tradução
e me dava as instruções:

“primeiro, você deve fazer uma versão literal, que é esta. depois, você
deve reescrever o texto”.

o texto voltava e eu tinha uma segunda chance o teste seria repetido.
era estranho pois eu não estava traduzindo e sim escrevendo
porém a pessoa me dizia que era uma tradução
e percebi que no sonho que era a mesma coisa.

tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando
de descobrir algo escrevendo: *descobrir com a mão*.
entrar na escrita *ao modo da tradução*.

Clarice volta com mãos vazias. Marília, no vazio, põe as mãos para descobrir tradução no rastro em [des]aparição: range o significante, ao infinito, em disseminação (DERRIDA, 1975)

dos signos-vírus, dos mínimos de vida que, sem célula,
ao máximo diferem através de quem hospeda:¹² sujeitos
perdidos na linguagem que posterga a dança como espelho
da razão, quando a régua semiótica se quebra. Na fratura
e na fatura do dito, eu quico – entre *a mão* que escava o ouvido
[a mão da fala se pensando e escapulindo] e a *mão* que agarra
o escrito. O ritmo. Desequilíbrio-me: *descubro com os pés*.
Com *rodapés*, eu quedo em notas contra a lógica do “eu digo”.
Quem *me diz* escuto dentro e fora: de murmúrios sou hóspede
e, sem suporte, jamais quito a voz. Gravo-a em aplicativo
WhatsApp [crio um grupo só comigo, no registro do que vem
sem marcar hora; em áudio, o grito do vizinho borra o dito].
Algum texto arromba a porta. Um íntimo estrangeiro aqui se deita
enquanto pelo quarto giro, mas – se deito à página – arromba a linha.
Ouvi-lo, ouvir-me [*o quê e o quanto*] é teste enquanto testo imagem,
som e gesto, em plataforma *online* para aula & arte:
quem me ouve? quem me enxerga em monitor com nitidez?
Ruído ao rés da ruga e a tez tem roupas que nem sei.

a avital ronell escreveu um livro sobre o teste chamado *test drive*.
a avital ronell analisa no seu *test drive*
a centralidade do teste na experiência cotidiana:
“desde os testes de QI aos testes de comércio, motores, testes de esforço
e armas ao *1-23-testando* dos sistemas de transmissão, sem mencionar o
testar o seu amor, testar sua amizade, testar a minha paciência”
(RONELL, 2010, p. 29)
segundo ela não há nada no mundo hoje que não seja testado
ou ao menos sujeito ao teste. neste livro
a avital ronell diz que o teste possui uma estrutura de “pesquisa incessante”:

12. Em Derrida (1990, p. 105): “A iterabilidade supõe uma sobra mínima (como uma idealização mínima embora limitada) para que a identidade do mesmo seja repetível e identificável *na, através e mesmo tendo em vista* a alteração. Pois a estrutura da iteração, outro traço decisivo, implica *ao mesmo tempo* identidade e diferença”.

“talvez uma modalidade de ser, o teste esquadrinha as paredes da experiência, medindo, sondando, para assim determinar o ‘o que é’ do mundo vivido.” (RONELL, 2010, p. 12)

ou seja testa-se o mundo

para se fazer as perguntas mais simples que existem:

“o que é isso?” “para que serve?” “funciona?”

Sem Cavalo de Troia [vírus tecnológico], a conexão de repente se perde: trava a tela, trava a mente, o intermitente afeto é sempre um infiltrado agente, sem que eu tenha consciência: “a diferença entre um texto poético escrito e um texto falado reside na intensidade da presença”, diz Zumthor (2007, p. 69). Sozinho_junto, sob interferências sem controle, escolho procedimentos sem apartar *o quê* do *como* entendo, repetindo o plano-poema, até que, em improviso, acene um movimento imprevisto e aderente ao meu toque, ao meu TOC, ao meu tique nervoso.

no sonho que descrevi eu fazia um teste.

não importava tanto o resultado mas sim *testar*.

(...)

eu testo a paciência de vocês testo o tempo de leitura de cada um.

no sonho que descrevi no qual teria que refazer o texto

as regras para o teste não estavam dadas de antemão:

era preciso *ensaiar*.

Une-me à Marília o texto nunca feito [!]: houve o momento em que ela escreveu [como eu] para falá-lo em evento e depois revisou [também eu] para um livro com vários sujeitos, e depois o pegou, remexeu, relançou, a sós, e ainda cheia de trechos alheios [talvez, de novo eu mexa e o publique “independente”].¹³

13. Primeiro, “O poema no tubo de ensaio” foi uma fala no evento “Jornada de Literatura Contemporânea” da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), organizado por Paloma Vidal e Leonardo Gandolfi em 2014. O texto foi reescrito e publicado no livro organizado por Célia Pedrosa e Ida Alves: **Sobre poesia: outras vozes** (2015). Por fim (tem fim?), saiu no livro mais recente da autora, **Parque das ruínas** (2018).

Pina Bausch repetia para redefinir o movimento: o repetitivo perfazendo no palco a pauta: reiteração reflexiva, reaproveitamento da rotina, a testar novidade no desgaste, eternidade no efêmero.¹⁴ O corpo fora e dentro da fala. A fala dentro e fora da escrita. O escrito fora e dentro do lido. O lido é líquido e vapor de cena. Textos_danças como corpos gagos em cacôs de acontecimentos.

o ensaio é teste experimento prova.
max bense diz que “ensaio significa tentativa”
(...)
assim o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa* de falar – como aqui eu tento falar – e ao mesmo tempo como uma tentativa de *testar* o mundo sendo os dois gestos indissolúveis em relação direta: objeto e sujeito se entrelaçam repensando as discontinuidades.
(...)
os ensaios levantam a possibilidade de pôr à prova o mundo mas também a própria capacidade de testar (STAROBINSKI, 2011, p. 19).

Aqui estou citando *definições* porém tal capacidade de se testar do ensaio que poderia ser usada para *defini-lo* acaba apontando para um dado de “indefinição”: ele testa o mundo e ao mesmo tempo testa a si mesmo mas sabemos que as regras para esses testes não estão dadas de antemão e a cada vez o ensaio deve inventar as ferramentas como diz o montaigne deve-se *pensar com as mãos* *manejar os objetos* a cada vez é preciso produzir as restrições.

Produzir as ferramentas para o ensaio indefinido, a [in]definir *poesia*. E o que define, o que restringe [*ensaio* de] *dança*?

14. Pina conta, por exemplo, que “os passos têm vindo sempre de algum outro lugar – nunca das pernas. [...] É simplesmente uma questão de quando é dança, e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? Tem de fato algo a ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas então não precisa ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança” (BAUSCH *apud* SERVOS; WEIGELT, 198, p. 239).

Qual parâmetro a funda? O confinado, o confiado ao tempo-espaço corpo_casa? Muro dita o passo? O passo a passo o fura? De qual teorema parte o movido e o testa *obra de arte*? Descubro escrevendo. A pele orienta, à procura de cena, uma cena de cura. Não há poema nem dança isentos de ser *tentativa* de silêncio em tubo *sem fim* de experimentos: retém, escorrendo a amostra-corpo em seu continente-abismo. Starobinski (2011) detém o ensaio na imagem da *balança*, que dispõe peso e contrapeso, referência e variável em dois pratos. Leio:

starobinski monta a etimologia da palavra ensaio:
ele diz que *ensaio* provém do latim clássico *exagium* = *balança*
ensaiar deriva de *exagiare* = *pesar*.
já a palavra *exame* designa a lingueta da balança
e conseqüentemente = *pesagem, exame, controle*.
assim “o ensaio seria a *pesagem* exigente, o exame atento”.
(STAROBINSKI, 2011, P. 44)
nessas redes ele inclui também a palavra *exame*:
ensaio seria uma *balança* para determinar o que deve ser pesado, testado
mas também o *exame verbal* liberado pela escrita.

Gosto de pensar o *ensaio* como sendo uma *balança* antiga com dois pratos
que pode ser usado para fazer o *exame*
e de onde deriva um *exame*.

[o ensaio no tubo da dança]

Alice Poppe (2019) pensa dança no peso do corpo. O balé testou elevar, mas o leve no ar *balança* e revela a gravidade como força. Marília e eu moramos no verbo *citar*, hospedeiros da alteridade invasora e dilatadora do *disseminar-se-me*.¹⁵ Em laboratório, nossas variáveis,

15. Junto à *iterabilidade*, a *citacionalidade* seria a propriedade do signo de sair de seu contexto “original” e deslocar-se para outro, produzindo significado. Tal propriedade não seria eventual, mas constitutiva do signo, do ato de fala e, dela, o ato tira sua força. As citações formam o *corpo teórico* do texto no sentido também de materialidade do seu ser.

desloca-se um vetor de texto a outro e o “eu”, já roto, atesta:
sou o que me rouba, incita, excita e a escritora Marília Garcia é uma
das pessoas_citações infinitas de dança como *exame no exame*:
num prato da balança, ponho corpo; em outro, verbos vou pesando.

Há alguns anos li uma entrevista
com o escritor emmanuel hocquard.
(...) para ele um poema podia
ser tão teórico quanto um ensaio.
um poema podia partir de uma experiência
e produzir pensamento.

Roberto Corrêa dos Santos (2001) crê no *poema contemporâneo*
como o “ensaio teórico-crítico-experimental”: fricção de gesto,
imagem, som, conceito; escrita entre risco e rabisco, foto,
fotocópia, desenho, letra, linha, tinta a “borrar uma tese”
numa “zona de rangência” (SANTOS, 1989, p. 33). Ele nomeia
de *quase poema – poema expandido* o texto da fronteira, sem fronteira
de arte e vida, à maneira da *performance*. Eu performo a *quase dança –*
dança expandida no poema teórico, no ensaio que move
a indagação pelo mover quando o próprio mover se alavanca
[quantos chamam isso de *dança contemporânea*?]. Sigo citando,
citar é virótico: Antelo (2003) discorre que ensaio é *perigo* sem
perito. Waizbort (2006) cita Simmel: o ensaio, nunca um *tratado*
[digo: *trancado*], abre-se ao “passeio”, ao contato *ligeiro*.
Preso na casa, a rua me chega, sem correio, com máscaras novas.
Adorno (2003) roga ao ensaio: *heresia*, em vez de gênero
estável, limpo, passível de *isolar-se*. À revelia do francês
que forjou o ensaio como *estudo*, o pioneiro Montaigne o fez
quase diário, sem o jugo analítico. A tradição inglesa, avessa
ao sisudo e impessoal, acolheu como ensaio o que o Brasil
chamou *crônica*: híbrida, informal. O tom, aí, explicativo, repele
a poesia. Mas o que testa *poesia* além do escrito em verso?

Nos anos 1990 o escritor americano charles bernstein escreveu um poema chamado “um teste de poesia”. eu queria falar desse teste mas vou falar de outro teste dos anos 90 que é também um teste de poesia:
um teste de solidão de emmanuel hocquard.
(...)
hocquard se isola numa cabana em bordeaux e busca pensar o mundo pensar a solidão e escrever o livro a história dos *ensaios* de montaigne é conhecida: ele se retirou do mundo seguindo a tradição humanista de refletir na solidão (...)

Solidão, em tese, permite o isolamento *sujeito-objeto, humano-mundo* em 2020-21-[...] Em seu *teste de vista*, Marília enxergou Diderot falando “prova, ensaio, experiência” como conhecimento objetivo, *exame*, e eu, míope, leio *exame* em Agamben (2007, p. 11), propondo “ciência sem objeto”: *gozo daquilo que não pode ser possuído*, ao invés de *posse daquilo que não pode ser gozado* – o inacessível da arte [do corpo] como o bem mais precioso a guardar-se na crítica, o retrato de seu nunca estar onde esperada. Fantasmático pegar-soltando: o corpo expectante não *assiste à dança*, mas, participe do transe, *assiste a dança* [sem a crase] e, na assistência, atinge uma regência intransitiva de “assistir”: *na dança, assiste* – a dança, enfim, o seu lugar de residência, a remeter *teorização na prática*, em si, de si, pensante.

no ano passado publiquei um livro que era um teste e que conversava com o livro de emmanuel hocquard. No meu livro tentava incorporar algumas ferramentas do ensaio para dentro do poema será que assim daria para ver a carga teórica de um poema? depois de publicado o livro me perguntaram:
por que você insiste em chamar de poema?
será que o poema continua sendo poema?

o que faz um poema ser um poema?

talvez seja difícil pesar porque temos um excesso de parâmetros
o hugo friedrich diz que o montaigne
não usa a palavra *ensaio* como categoria literária
e sim como *método*. (FRIEDRICH, 1968, p. 353)

Não uso *macumba* como religião. Talvez seja difícil pesá-la porque tem um excesso de parâmetros: pajelanças, áfrias, cirandas de gêneros num tubo de ensaio *alguidar*. A *gira* é uma balança com dois pratos: num, põe-se o que chamamos *vida*; noutra, o que chamamos *morte*. Até que ambas, sem opostos, se equilibrem, e *corpo* e *verbo* não se oponham. A força da balança – a *macumbança* – está em superpor: [des]encanto é a restrição. *Gira* é o ensaio_aula_trabalho_despacho_consulta_conexão com o remoto, o *fantasma* de toda presença-fumaça, ebulição do que é sólido: em contato virtual, jamais toco meus vivos, parecem amigos e a família *mortos-vivos* na rede social. *Gira*, forno contra o afastamento, estufa que desprende o morto, a medicina originária. A medicina só deixou de ser macumba [a mutação da mutação da mutação de uma poção de fogo, água, ar e terra...] por razões de raça. Deixou de ser dança na ignorância das culturas férteis no *corpopalavra*. Macumbas não excluem rezas, não excluem ervas, não excluem gestos, não excluem versos: excluir é a doença europeia – laboratório de matanças de africanos, indígenas, mulheres. Na encruzilhada popular-erudito, Marília é Marias que *me* [pomba]giram: Molambos, Padilhas, Farrapos, Quitérias. Será que assim se veria a carga de mandinga da pesquisa poética? Seu método? Passagem [*passel!*] para a performance do *espaço*.

“Perguntar-se como passar de um
ao outro é supor que podemos fazê-lo.
E supor isso é levantar a regra do espaço
único.

Que para ir de um ponto a outro seguimos
uma linha que atravessa um único espaço.”
(HOCQUARD, 1998, XXIII).

A pandemia fez da casa *espaço único* de aula, macumba e arte, através de uma janela aberta em *notebook*, de frente àquela de vidro [a que dá literalmente à rua]. As duas sobre pratos de balança a pesar o *aqui-agora*, o *longe-lá*. Nesse meu quarto, um gongá se pesa diante de uma estante biblioteca: *macumboteca* há sempre que rezo livros como velas, velas como livros de cera, parafina, chama, luz, que *citam* caboclos, pretos velhos, exus. Corpo é o lugar todo diferença ao pôr indiscerníveis os limites/áreas do conhecimento – confluência, confirm [no latim, *cum-finis*]: a linha ao longo da qual dois domínios se tocam, unem seus extremos, de modo que não haja *topos* inabitado na hora de testar *terreiro* em letrado território.¹⁷

(...) quero ler outro *poema-teste* de charles bernstein
chamado “o que faz um poema ser um poema?”
esse poema é uma performance
e vou descrevê-la: charles bernstein diz que vai ler um poema
chamado “o que faz um poema ser um poema?”
e diz que vai ligar o cronômetro.
ele usa uma restrição de tempo para a leitura: 60 segundos.
ele liga o cronômetro e lê o poema que segue abaixo:
(...)
“o que faz um poema ser um poema?”
Não é a rima das palavras no fim do verso
Não é a forma
não é a estrutura

17. Parece *macumba* uma palavra, por aqui, deslocada. E é. Não se trata de só deslocar academia, dança, literatura, mas deixar, em tudo isso, a macumba deslocada *para* deslocar. *Macumba* não apenas rasura, porque se encontra também *rasurada*. No rito de citar como incorporar_cruzar o alheio_algures.

não é a solidão
não é o espaço
não é o céu
não é o amor
não é a luminosidade
não é o sentimento
não é a metrificação
não é o lugar
não é a intenção
não é o desejo
não é o tempo
não é a esperança
não é o tema escolhido
não é a morte
não é o nascimento
não é a paisagem
não é a palavra
não é o que há entre as palavras
não é a...”

(nesse momento, o cronômetro apita indicando os 60 segundos e ele diz):

it's the timing

ou seja *é a bora*
é o tempo no sentido de *timing* de “o momento certo”
mas também a medida exata de acordo com alguma restrição pré-definida.
Na balança de Bernstein havia de um lado o parâmetro
(cronômetro marcando 60 segundos) e do outro lado
a lista que compõe o poema
os pratos de sua balança se igualam no momento
em que o cronômetro alcança o limite
encerrando o teste de seu poema.

A cada negação, um parâmetro se afirma e multiplica
o possível passível de dança no abismo ínfimo do instante,
cujo efêmero é imenso movimento dentro do vazio –

ái, eu digo: *dança é poesia*, no performativo do pleno macumbante como um clique de eternidade no momento. No sentido estranho de estar *suficiente, completo, na falta, no fragmento*.

Em tal contingência, o acabado é aberto: *Odara* diz a alegria rara que Exu traduz-performa como *Elegbara*, dono da magia; *Bará*, dono do corpo; *L’Onan*, senhor dos caminhos; *Elebó*, das oferendas, no laboratório de *Enu gbarijó*: a boca que engole, regurgita e devolve tudo de forma diferida: a pandemia é comida e retorna, digerida, *traduzida* em sequência_ensaio_gira_o_que_mais_? de dança & poema.¹⁸

[o poema no tubo da dança]

Um planeta, um país, um corpo, um texto no tamanho de um grão de milho, aquecido em tubo_panela de pressão, estala quando certa umidade íntima rebela-se e revira-se em vapor. A casca externa é rompida no teste de um rosto de flor: corola de fibras, amido – *pi’poka*, em tupi, “estouro da pele”, a nossa, a da terra. Estamos nós, pipocando na febre da terra: o fogo dela roubamos, a queimamos, nos queimamos, já somos sua cutânea erupção. A terra se defende, nos espreme sobre sua face quente, doente da gente, doente de *gente*: nós, de repente, os vírus, e ele, o *corona*, a resposta à nossa coroa. “Vacina” e “varíola”, não à toa, palavras irmãs.¹⁹ Variola, *gripezinha*

18. O suposto ponto de partida (poesia) para a dança (nenhum ponto de chegada) se desdiz na encruzilhada onde “princípios” [de dança] não são normas a serem seguidas (por um corpo futuro), nem controlam o movimento (passado) *por meio das palavras*. Fiéis a uma fonte dinâmica, “princípios” são multiplicadores do movimento. Um texto traz uma outra performance, que gera outra performance, que gera outra, por exemplo, quando *filmo/gravo* essa hora em que estou escrevendo, me lendo, me vendo compor a coreografia e a contra-coreografia *iterativa (exusiaca)* de meu corpo-escritor-leitor, falando alto enquanto escreve, escrevendo enquanto anda pela casa, a dançar a quantas telas?

19. Do latim *vaccinus* (“derivado da vaca”), referindo-se à descoberta da vacina da varíola.

que, aos poucos, tirava do olho sua vista; do corpo, a vida toda. A dor obriga a respeitar o findo, o morto, o vivo, mas fugimos da cara pipocada, fingimos não ter cara de pipoca. Recolhidos em casa, sem palhas, com paredes, máscaras, vendados, vedados na panela do lar, do corpo, resistindo ao tubo lento, ao repouso, ao silêncio: *Atotô!* Reparo na força, na forma da pipoca, no tempo de aquecimento e ofereço-me em laboratório como *deburu* – ensaio, escrevo, explodo alguma dança_expurgo para Omolu.²⁰

[continua]

20. São muitos os nomes do deus. Sapatá é cultuado sob aspecto duplo: *Jebolú* (“Rei das Joias”, que seriam as pústulas trazidas pela varíola) e *Zun-bolú* (“Rei da Floresta”), fazendo-se coberto por rodilhas de ramos secos da palmeira de ráfia “palha-da-costa”. Na diáspora, o culto de Sapatá foi misturado ao de sua versão iorubá: Obaluaê. Absorto entre as palhas, esconde o fogo das lavas, o calor do sol, a beleza do fim, os segredos do existir. Disseram-lhe que era feio, porque cheio de chagas. Na verdade, com luz e calor, decidiu não ofuscar ninguém e vestiu-se para que o mistério e o silêncio o definissem. O mais rico dentre todos os orixás, que mede suas pérolas em cântaros, mostra, em toda pandemia, sua força, provocando a humanidade a pensar-se, a pensar seus textos, seus gêneros. Não é o senhor da cura pela restauração da doença. É a própria doença, que permite a restauração. A doença necessária para que não haja morte prematura. A vida brota de suas entranhas, pois tudo o que morre germina, como obras brotam na morte ou virose de uma primeira. A doença pede respeito, cuidado, ensina o valor da vida, da terra. A sociedade está doente porque se esqueceu da terra e da vida coletiva. Se não tivéssemos uma divindade-doença, não teríamos limite para matar e matar-nos precocemente. Há quem diga que Obaluaê e Omolu se dobram, respectivamente, como forças de fazimento e desfazimento (para o refazimento) dos corpos_textos. Sob a terra, Omolu é o magma magno. O alimento mais associado a Omolu (outra versão para Obaluaê) é a pipoca, que faz menção às várias marcas que a varíola deixou em seu corpo. *Deburu* é a pipoca ritual oferecida ao deus. O milho de pipoca é estourado em uma panela, com óleo e originariamente com areia. É preciso peneirar a areia depois que a pipoca se apronta. Ao fim, é colocada em alguidar (vasilha de barro) e adornada com pedacinhos de coco, rodeado por Bense, Bernstein, Hocquard, Starobinski e outros.

Referências

- AUSTIN, John L. **How to Do Things with Words**. Harvard University Press, 1975.
- _____. **Quando dizer é fazer: palavras e ações**. Porto Alegre: Artes Médica, 1990.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- _____. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.
- ADORNO, Theodoro W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- ANTELO, Raúl. **Crítica Acéfala**. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008.
- BARROS, Manoel de. **O livro das Ignoranças**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF / Martins Fontes, 2012.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. **Revista Serrote**. n. 16. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, abril de 2014. Disponível em: <<https://revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>>. Acesso em: 06/21/2015.
- BERNSTEIN, Charles. What makes a poem a poem? In: **PennSound, 60-Second Lecture, University of Pennsylvania**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=auhINfzRcyY>>. Acesso em: 06 fev. 2015.
- _____. O que faz um poema ser um poema? In: **Le pays n'est pas la carte**. Trad. Marília Garcia. Disponível em: <<https://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com.br/2012/08/o-que-faz-um-poema-ser-um-poema-charles.html>>. Acesso em 06/02/2015.
- _____. Um teste de poesia. **Revista Sibila**. Trad. Haroldo de Campos. Disponível em: <<http://sibila.com.br/poemas/a-test-of-poetry/3154>>. Acesso em: 06 fev. 2015.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CALDAS, Paulo. Derivas críticas. In: NORA, Sigrid (org). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições Sesc, 2010, pp. 56-77.

- DELEUZE, Gilles. **Conversão**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- _____; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **La dissemination**. Caracas: Fundamentos, 1975.
- _____. Limited inc a b c... In: **Limited Inc**. Paris: Galillée, 1990, pp. 61-197.
- FAGUNDES, Igor. **Macumbança**. Poesia Música Dança. Guaratinguetá (SP): Penalux, 2020.
- FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita *com* dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa *com* prática artística. **Dança**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA. Salvador, v. 2, n. 2. pp. 18-36, jul./dez. 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. **Montaigne**. Paris: Gallimard, 1968.
- LEPECKI, André. Inscrever a dança. Trad. Sérgio Andrade e Lídia Laranjeira. **Revista Vazantes**, v. 1, n. 1, pp.36-59. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452>
- GARCIA, Marília. O poema no tubo de ensaio. In: PEDROSA, Cida; ALVES, Ida. **Sobre poesia: outras vozes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, pp. 73-85.
- HOCQUARD, Emmanuel. **Un test de solitude**. Paris: P.O.L., 1998.
- MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- POPPE, Maria Alice. Poética da gravidade. In: FAGUNDES, Igor et al (org). **Entre pares – Partilhas em Dança & Outros Movimentos**, 2019, pp. 47-67.
- PUCHEU, Alberto. Poesia, filosofia, política. In: **Fronteiraz**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, n. 16, 2016, pp. 167-188.
- RONELL, Avital. Pulsión de prueba. La filosofía puesta a examen. Buenos Aires: Interzona Editora, 2008.
- _____. Campo de provas. **Sobre Nietzsche e o test drive**. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2010.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Para uma teoria da interpretação**. Semiologia, literatura e interdisciplinaridade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. **O livro fúcsia de Clarice Lispector.** Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato – A ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? **Revista Remate de Males**, v. 31, n. 1-2. Trad. Bruna Torlay. Campinas: Unicamp, 2011.

WAIZBORT, Lepoldo. **As aventuras de Georg Simmel.** 2 ed. São Paulo: USP; Ed. 34, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Quando é tempo de dançar na rua?

DANIELA DE MELO GOMES

[14 de março de 2021 – Recebi e-mail do Igor convidando-me a escrever um texto para um livro. O convite é bonito, mas tô cansada, tenho que estudar pro concurso, ainda tenho uma disciplina pra cursar no mestrado, não tenho escrito quase nada da dissertação, e não tô dançando nem em pensamento. Talvez seja honesto não aceitar.]

Este é um atestado de aceitação de inconformidade.

Aceitei o convite do parceiro que me orienta na escrita de uma dissertação de mestrado¹ – num percurso tão *coletivamente meu* – para compor esta outra escrita – tão *coletivamente sua*. Então, este passou a ser um texto para aceitar. Registrar o que tenho evitado pensar, diante do inevitável de viver inconformada, dia após dia, num mundo interrompido.

Meus trabalhos, clínico e acadêmico, defendem que a rua, oposta ao manicômio, é mais do que um lugar: é um corpo encantado por uma alma. A rua carrega um estado que anima no sentido da liberdade. Nela, cabem corporeidades e subjetividades diversas, múltiplas, e a loucura não tem compromisso com os diagnósticos psiquiátricos. A alma da rua liberta, corre, gira, tem fome, é sedenta. A rua casa; a rua escorraça; a rua acoberta; a rua... cuidado.

Há mais de trinta anos, a Luta Antimanicomial é Movimento (e movimentada) pela alma da rua. Lutar “por uma sociedade sem

1. Minha pesquisa, no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ, sob orientação do Professor Doutor Igor Fagundes, acontece na interface Dança-Saúde Mental. Traz as danças populares brasileiras para, na saúde, discutir loucura, luta antimanicomial e atenção psicossocial. O presente texto se desdobra dessa pesquisa e a faz desdobrar-se.

manicômios²² é abrir portas, janelas e muros e ultrapassá-los. Ganhar a rua significa recuperar nomes, reaprender caminhos e inventar modos de atravessá-los, entre pessoas que cuidam e pessoas que são cuidadas. A rua, para quem luta contra os manicômios, é o território máximo a se cortejar.

Quando a pandemia do novo coronavírus se instalou no Brasil, em março de 2020,³ as preparações para o tradicional Ato do 18 de maio⁴ em Belo Horizonte já estavam acontecendo. Foi necessário suspender as reuniões preparatórias, mas... que outro ato estávamos instaurando com essa decisão? Pareceu absurdo, desde aquele primeiro momento, que nossa maior ação de cuidado se apresentasse como algo que nos remetesse ao horror do hospício: isolamento social. Nos movimentos, nos nossos locais de trabalho, nos nossos silêncios, perguntamo-nos como realizar essa mudança de perspectiva e estratégia, que carrega um valor simbólico tão representativo à nossa luta.

O contágio afetivo das ruas foi substituído por um esvaziamento desajeitado, que tentava, mambembe, evitar outro contágio, o do vírus temível, ao mesmo tempo imperceptível e letal. Era só o que conseguíamos repetir – e ainda o estamos elaborando, com dificuldades: lutamos há três décadas para que as pessoas possam estar na rua

2. Lema do Movimento da Luta Antimanicomial, que socialmente cumpre papel essencial à mudança do modelo público de tratamento em saúde mental no Brasil. Desde 1987, combate o caráter de exclusão e confinamento das pessoas com sofrimento mental para implementar o modelo de acompanhamento territorial. Este modelo busca dispensar os manicômios e oferecer cuidados em serviços como Centros de Saúde, Centros de Convivência, Centros de Atenção Psicossocial e Consultórios de Rua.

3. O primeiro caso de Covid-19 do Brasil foi registrado em fevereiro de 2020. Em março, foi registrada transmissão comunitária.

4. Data da comemoração do Dia Nacional da Luta Antimanicomial. Em Belo Horizonte (MG), acontecem grandiosos desfiles pela principal avenida da cidade, onde militantes da saúde mental, entre usuáries, trabalhadores, familiares, estudantes, da cidade e de outras localidades de Minas Gerais, rememoram as conquistas da Luta e fazem novas reivindicações.

– como inverter nossa direção? A gravidade da situação exigiu ações rápidas, enquanto ainda tentávamos compreender a amplitude daquele horizonte e inventávamos respostas que validassem as poucas certezas que tínhamos, como a de que todo mundo precisava parar de circular.

[25 de março de 2021 – Os dados indicam que estamos à beira de uma tragédia nacional, com colapso do sistema de saúde em todo país e aumento vertiginoso do número de mortos]

Nossos serviços agitados e barulhentos (extensões de diversas ruas ali encruzilhadas) se desaglomeraram, inflando espaços antes inexistentes, entre corpos que precisam da temperatura um do outro, de um braço para se apoiarem, e que não escutam alguém que use máscaras para lhes dirigirem palavra. Nosso cuidado começou a apelar aos telefones, suplicar pela não presença nesses locais que, com muito esforço, seguem sendo construídos cotidianamente como pontos de amparo para momentos bastante tenebrosos. Receber tal suporte presencialmente tornou-se, passado o ápice da crise, ato de descuido, enfrentado com infinitos protocolos e fiscalizações.

Em serviços que atendem crises subjetivas, aconteceu o esperado: a necessidade do confinamento provocou muitas delas. Enlouquecidas pelo medo de morrer em decorrência da infecção por um vírus tão contagioso, mas também pela falta de recursos para lidar com um momento de vida esvaziado de suporte material (financeiro, habitacional, alimentar), muitas pessoas tornaram a vivenciar crises diversas, ou as experimentaram pela primeira vez. A loucura passou a ser reconhecida não apenas nos locais onde ela supostamente já era familiar, mas também nas vivências coletivas e cotidianas de um país desgovernado, parte de um mundo cindido.

A pandemia da Covid-19 nos trouxe a necessidade de reconfigurar nossos circuitos de vida, para nos ajustarmos à necessidade de

sobreviver. Para que a rua torne a ser viável como local de livre trânsito e encontro num futuro, fez-se necessário preservá-la de nós. Para preservar a rua, ficar em casa. Para ficar em casa, reinventar o trabalho. Para reinventar o trabalho, abusar da tecnologia. Para suportar a tecnologia, evocá-la como alternativa possível para manter laços afetivos.

As reconfigurações acima não foram possíveis para uma grande e crescente parcela da população brasileira, que já iniciou o período pandêmico avizinhada pela miséria. Fomos, todas as pessoas, atiradas em paradoxos, em graus mais ou menos acidentados: buracos, ladeiras, penhascos, abismos. Fomos empurradas nessa direção tortuosa, sob o pretexto de inventar uma nova normalidade. O que, no caso do Brasil, não passa de uma nova mortalidade. Um tal “novo normal” que, especialmente para essa parte da população, é uma espécie de salto sem ensaio em direção à morte multifacetada, impulsionado pelo desemprego, a escassez, a fome, a tristeza, a violência, a doença, a falta de assistência adequada. E que não é amortecido nem mesmo pela própria morte física.

[05 de maio – a semana está muito dura... tanta gente querida morrendo, outras no hospital... compartilhei em rede social um poema do Lucas (Bronzatto), Nota de pesar, que termina assim: “Não há pêsames possíveis / O que sinto muito/ é revolta/ Minhas condolências/ são juramentos de vingança/ Meus ressentimentos”]

O manicômio se reconfigurou com força total, embora disfarçado, pelo avesso. Terminou por revelar o que sempre foi, e que continua sendo: a distância que torna seres humanos invisíveis diante dos outros. O manicômio se faz ostensivo em todos os lugares e atitudes onde ele sempre existiu, embora não fosse reconhecido: nas casas marcadas pela violência, nos ônibus lotados, na tarifa exorbitante do metrô, nas ruas se enchendo paulatinamente de pessoas sem recursos para tentar garantir a próxima refeição, nos comércios fechados de portas abertas, no confisco de mercadorias de trabalhadores informais. E também na

recusa à utilização de máscaras e em seguir regras de distanciamento social por parte de quem poderia (e, portanto, deveria) fazê-lo. O manicômio se fez vigilante em profissionais de saúde que recusaram a vacina contra a Covid-19, grupos de empresários traficando imunizantes, representantes eleitos pela população, que furaram a fila composta por quem os elegeu.

O manicômio mostra que continuou vivo por todos esses anos em que vem morrendo aos poucos, mesmo tendo sido, muitas vezes, considerado superado. Como projeto e lógica, ele fez parte da concretização da nossa república à brasileira, garantindo a ordem necessária e deixando explícito o lugar de pessoas negras, desempregadas, adolescentes e crianças muito ou nada ruidosas, mulheres inconformadas ao patriarcado ou por ele violentadas e emprenhadas: fora da circulação social. Uma escora importante para um sistema democrático já nascido órfão, sustentado pela exclusão. Serviu também para asilar pessoas loucas e para enlouquecer outras tantas. Quem não fosse útil ao país como mão-de-obra ou perturbasse a ordem pública era recolhida e enviada ao hospício. Essa política manicomial escancarada vigorou legalmente por quase 150 anos.

O manicômio se refunda a cada vez que uma pessoa se infecta por Covid-19 sem ter tido a oportunidade de se proteger adequadamente. Ele levanta mais um tijolo a cada vez que uma pessoa tem negado seu direito de ser paga pelo Estado para contribuir com a saúde coletiva, ficando em sua casa com dignidade. Mais outro quando essa mesma pessoa entra para o mapa da fome, e outro mais quando ela espera, sem previsão, por uma vaga num Centro de Tratamento Intensivo. Há mais tijolos: a falta de profissionais para atendê-la, a falta de medicação adequada para tratar seu quadro clínico, o excesso de medicação inadequada para o mesmo fim.

No alto escalão do governo, a indecência lateja, fazendo escorrer obscenamente, de bocas imundas, o desejo de morte. Às vezes gotejam,

outras jorram em nós, aqui embaixo, o visgo nojento da paralisia, que impede providências em defesa da vida das pessoas comuns. Os protocolos sanitários orientam que enfrentemos essa violência sem segurar a mão de ninguém.

Para quem tem teto e sustento, a solidão pode ser enfrentada como desafio pessoal, chegando a oferecer oportunidades de novas descobertas e investimentos em espaços internos, privativos, íntimos. Por outro lado, para os povos, raças, classes e grupos sociais que permanecem há séculos na mira de projetos de extermínio (como os povos originários; as populações negra, pobre, periférica, quilombola; as pessoas que formam o grupo LGBTQIA+), a solidão apátrida permanece como um abandono ativo, que não apenas isola como inviabiliza as oportunidades de reinvenção dos modos de sobreviver e viver.

[12 de maio de 2021 – Meu pensamento não está conseguindo virar a página do calendário há três dias, desde o dia das mães. Passei a data com a minha mãe, nos despedindo e sepultando outra mãe, sua amiga-irmã. Passei o dia das mães consolando a minha, tentando compreender que a última imagem que tenho da minha amiga-tia, não será atualizada. É inevitável sentir que essa dor pesa 420.000 vezes mais do que se tivesse acontecido em qualquer outro contexto. É impossível não pensar que essa situação é absolutamente singular e que nenhum número ou estatística será capaz de descrever e quantificar a profunda violência que fez com que três filhos e uma filha tenham sepultado sua mãe; duas netinhas e um netinho tenham sepultado sua avó; um irmão e uma irmã tenham sepultado a mãe de seus sobrinhos queridos; um homem tenha sepultado a mãe de seus filhos; uma mãe tenha sepultado sua filha. Por um motivo evitável, para o qual já existem medidas eficazes de proteção, inclusive vacina – que ela não pôde acessar por testar positivo no dia tão aguardado. Ontem tive a notícia do falecimento tão precoce de outra pessoa marcante na minha vida, dias depois de sua filhinha completar 1 ano. Que nome tem isso que a sua mãe, sua irmã, seu companheiro estão sentindo? Que nome terá essa ausência para sua filha?]

A vida precível, o desencantamento das ruas e da loucura me fizeram ter dificuldades para encarar as pirambeiras que apareciam à minha frente. Minha pesquisa de Mestrado em Dança despencou, parecendo algo de nenhuma importância ou de suntuosa futilidade, diante do dramático cenário que dados, gráficos e tabelas jamais puderam abarcar. Numerosos afetos foram abafados por equipamentos de proteção individual, que me fizeram um ciborgue artesanal e mal-acabado. Os traços mais marcantes do meu corpo foram encobertos por jalecos, máscaras e turbantes, que passaram, por sua vez, a desempenhar o papel de me identificar diante de pessoas que não me conheciam ou reconheciam sem eles.

Passei meses sem pisar na rua. Substituindo as rodas de dança por outras, mecânicas, que me transportavam da casa para o trabalho. Trocando coletivos por aplicativos de transporte particular, abraços por videochamadas, ensaios por reuniões. O pânico de ser trabalhadora de um serviço de saúde e poder levar a morte para a minha família, amigas e amigos, me fez escolher o compromisso com a distância como um pacto amoroso. Porém, a mediação da tecnologia como única forma de contato tornou-se rapidamente excessiva, atualizando o enfado das telas e a medida das distâncias. Temendo a rua, perdi as estampas, os adereços, o godê das saias. E, com eles, algo que fugiu ao meu cálculo sanitário: perdi a ginga, o compasso, a pisada.

Retomar a escrita foi minha primeira possibilidade de recuperar o movimento e, com ele, alguma saúde. A necessidade de escrever me fez imergir em universos literários e reconhecer continentes filosóficos, ao aportar na Iorubalândia e na América indígena de antes da colonização. Tocá-los aos poucos, cardiograficamente, me colocou em movimento de pensamento-corpo. Cheguei novamente à gira da minha pesquisa, com uma desconfiança: será que eu duvidei que dançar fosse importante, no meio de uma pandemia mundial?

[*Se faltar ar
Dá pra dançar?*]

Sim, duvidei. Duvidei que qualquer coisa para além de sobreviver fosse realmente importante, em muitos momentos. E por causa disso, tive que responder a mim mesma: em nome de quê, continuamos insistindo em viver?

[*O que me falta
Para respirar?
Despir ar?*]

Voltei, então, ao meu eixo desequilibrado, onde não cair de cima dessa linha bamba significa manter o corpo em movimento, buscando sempre esse ponto móvel de *equilibramento*: deslocamento. Que forças seriam capazes de deslocar meu amedrontado pensamento para que meu corpo pudesse, corajosamente, dançar?

Dançar, como possibilidade de me perceber viva em meio ao morticínio deliberado que vivemos, me lembrou ainda outra coisa: a queda faz parte da dança. Pouco importa manter-me, equilibrista, sobre um fio instável... Recordei-me: é mais importante saber que há dança no chão do mundo. E que há também a possibilidade de levantar.

A dança se reapresentou como pensamentos, dando lugar e visibilidade a uma dinâmica impalpável, num curso irrefreável, em diversos sentidos. Observá-los com atenção e interesse tornou possível lidar de outra forma com tantas forças conjugadas. Medo e amor, paralisia e desejo, quedas e saltos, palavras e silêncios, pressas e demoras, puderam ser apreciadas. Em vez de tentar decodificar toda a cena – que nunca terminou de ser elaborada –, acompanhar o possível.

[22 de maio de 2021 – Tava precisando mudar a radiola, parar de escutar aulas e palestras pra tentar destravar a escrita, sacudir o corpo desanimado e tenso e triste do Brasil pandêmico enlutado. Lembrei da música de uma amiga. Eu precisava dançar. Ainda não tinha escutado o álbum todo... Por que adiei tanto? Hoje dancei 4 vezes seguidas o álbum inteirinho, enquanto preparava o almoço!!! A comida quase saiu dançando das panelas, com um saborzim de mundo delicioso!]

Numa direção se estenderam meus olhos; noutra, minha língua; dentro, meus ouvidos; junto, minhas narinas; fora, minha pele; antes, minhas máculas; após, meus fusos. Tudo se instalando e acontecendo concomitantemente, em todos os sentidos, pelo corpo inteiro. Dança. Uma dança independente de mim, que não poderia se dar em qualquer outra pessoa.

*Solo ar
Chão de estrelas
Ar de raro efeito
Constelação de queres*

*Na ponta afiada da íris
E dos labirintos
Mover mente
Nome ar*

Dar nome aos ventos que me gelaram ou aqueceram foi uma forma de criar com eles alguma intimidade e lhes oferecer meu constrangimento para que eles pudessem me conduzir. Mesmo sendo impossível nomeá-los todos, sabê-los passageiros foi importante para identificar que aqueles convites à dança eram, na verdade, flanares. Da mesma maneira que fazem a uma folha num galho de árvore, conduzindo-a, até pousá-la no chão.

Houve muitas conduções nada gentis. Aos trancos, num ritmo não compartilhado, que me causaram tombos e tropeços, levando a interrupções antes do movimento final. Mas aprendi a acolher outras propostas, já que, em muitos momentos, a minha capacidade de sugestão esteve muito diminuída ou ausente. Aceitar o que me parecia desajeitado foi também uma forma meritória de me colocar em movimento, ainda que não fosse a forma mais cômoda. Dançar a dança de outra pessoa pode ser bem desconfortável em alguns momentos.

Entre fluxos e esforços, mais uma parceria irrecusável: dançar com a morte. Numa dimensão que ultrapassa o sofrimento, ela tem me provocado questionamentos sobre a vida. Em nenhuma das possibilidades há leveza. A morte tem sido a própria gravidade, que não apenas tomba os corpos definitivamente ao chão, mas que os direciona, antes, numa verticalidade descendente, vertiginosa. Gravidade é a qualidade fundamental das direções irresponsáveis que vêm transformando o Brasil num desterro.

Reaprendi a olhar para a morte, para o morrer, para as diversas mortes e para as numerosas mortes. Tenho aprendido a prestar-lhes os devidos respeitos para continuar caminhando, viva, em sua indubitável direção e companhia constante. Acolhê-la e afagá-la com certa ternura. Porém, ensina um homem em flor: se a morte é da natureza da vida, a crueldade com que tem sido vilipendiado o nosso direito à memória após a partida, não (FLOR DO NASCIMENTO, 2020). Ele nos diz ainda que, para os povos de terreiro, por exemplo, a morte não é em si aterradorante, pois não rompe a pertença à comunidade. Já sua precipitação é, sim, uma violência, como o que temos vivido diante de centenas de milhares de mortes causadas pela Covid-19, e já evitáveis em sua maioria. Além disso, viver uma boa morte também diz respeito a viver uma boa vida (FLOR DO NASCIMENTO, 2020).

É memória a vida de nossos mortos, o presente do nosso passado, nosso futuro em lembranças. Por causa dela – da memória

– dançamos com honrarias as histórias que nos precedem, fazendo de nossos atos e narrativas o encontro entre as nossas vivências pessoais e a nossa herança coletiva, mantendo e atualizando o pertencimento à comunidade. A memória se move com o tempo, atravessando-o na montaria dos corpos humanos, em histórias, palavras, compassos.

Na saga de dançar, as narrativas de nossas próprias identidades, buscar o rastro deixado nas ruas é pista certa para chegarmos a um passado tão vivo, tão presente e pulsante, que nunca passou. Pisemos, mais uma vez, a rua. Mas não qualquer rua, porque a rua em que posso escolher pisar com minhas letras não é uma rua qualquer.

A rua! Que é a rua? (...) A verdade e o trocadilho! Os dicionários dizem: “Rua, do latim, ruga, sulco. Espaço entre as casas e as povoações por onde se anda e passeia” (...). A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações. Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! (RIO, 2018, l. pp. 49-65).

Nas ruas, a memória brinca nas palavras pronunciadas, nos trejeitos de séculos atravessados pelo giro dos ponteiros, tempera nossos alimentos, dá cadência à correria dos nossos tempos. Foi o que captou João do Rio, jornalista *flâneur*⁵ que viveu no Rio de Janeiro, na passagem entre os séculos XIX e XX. Amante declarado das ruas, registrou suas tantas qualidades com encantamento, afinco e lirismo:

Oh, sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (RIO, 2018, l. p. 138).

5. Segundo suas próprias palavras, seria necessário ser um *flâneur*, praticar “a arte de flunar” para compreender a psicologia da rua: “flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem” (RIO, 2018, l. p. 101).

Essa alma cravejada de esquinas, cantada por inúmeros poetas da vadiagem, não se limita ao breve tempo da carne, do sangue, dos fluidos vitais que cabem numa vida corpórea. Ela é mais, vive muito, se estende além. Sulcar os viventes com seus humores, provocá-los a sentir seu próprio cheiro exalando do outro, refletir nas poças de esgoto e sangue o tamanho de suas relações, é seu modo de respirar. Um respiro que pode durar séculos, inflando, boca a boca, os corpos viventes que, enquanto passam, fazem seu corpo, chão, com os pés.

Esse hálito ruático, esse segredo público, ganha ares de mistério. Porque não basta olhar a rua para ver, de cara, o nome do passado que anda por ali. Os traços das faces, os tons epidérmicos, os formatos dos quadris, os volumes das panturrilhas, as texturas dos cabelos, as cores dos olhos... são envoltos por cheiros de ervas ou de essências de laboratório? Os eles e erres seguem as regras de quais gramáticas? A música entoada distraidamente enquanto se aguarda o verdejar do sinal fala sobre que sagrados e que profanações?

É preciso cautela para andar na rua e, conseqüentemente, incorporá-la. Emprestá-la nossos corpos, sorver sua alma para fazê-la viver. Concedê-la nossos pés para que ela avance pelos muros e fachadas, chegando às intimidades e institucionalidades. Confiá-la nossas mãos para gestualizar, no miúdo das salas de atendimento ou de jantar, que não aceitaremos que o manicômio levante sua voz em nossas direções. Novamente: falamos de dança, falemos em dança. Aquela que é na rua e em estado de rua.

[25 de maio de 2021 – não esquecer de levar pra casa o protetor facial que está guardado no armário do trabalho. Rever os protocolos de segurança para o Ato.]

A rua é um palco onde se apresentam as mais variadas coreografias sociais. Os espetáculos são, também, seus próprios bastidores, elaborados ou improvisados, manipulados ou espontâneos, que exibem

opressões e resistências, lamúrias e festejos. Embora pareça que tudo está escancarado e que a dinâmica de forças está sempre à vista, a simultaneidade de acontecimentos provoca escolhas e parcialidades.

É na relação com a rua que os corpos compõem o tempo. Composição complexa e muitíssimo delicada. Não no sentido da fragilidade, mas da sutileza arguta e tenaz que faz com que uma roda de jongo, uma guarda de congo, um samba à meia-noite embaixo de um viaduto, um verso para vender um produto na esquina devolvam todo o nosso corpo às espirais contínuas do tempo. Passado, presente e futuro se tornam regências antiquadas diante do que a pele ouve, o nariz lambe, os olhos falam.

Esse poder que transmite a alma de cada tempo às ruas dos nossos corpos é o que Leda Maria Martins chama *oralitura*. A professora e escritora, que é rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá e também pós-doutora no universo acadêmico, nos oferece esse conceito, capaz de amaciar, com o corpo inteiro, o entendimento. Quando ouvimos a baqueta deitar no couro do tambor, quando o coro ressoa a agudeza de uma saudade que vem de muito longe..., quando o corpo volteia sobre si, e quando o canto chama por Undamba Berê Berê, é como se os gestos, as palavras, a música e o encantamento da performance sagrada dos Congados, fossem matizes de uma linguagem sinestésica, capaz de conjugá-los de tal forma a não elidir “o sujeito e o objeto, o sopro e o estilete, o ritmo e a cor” (MARTINS, 1997, p. 20).

Num processo similar, o que acontece nos ritos cotidianos da rua é o encontro brincante e provocador dos tempos, que ora arrasta, ora urge. No seu conjunto movente de sons, corporeidade, vozerios, maquinários, nos conclama com seus ritmos e cores ao silêncio e ao grito, com seus estiletos e sopros ao esvaziamento e ao preenchimento. Linguagens e sentidos se embolam e balançam numa vivência espetacular, em que ninguém é apenas observador, e da qual não se sai sem

muitas flechas cravadas no corpo, que podem ser vistas a olho nu, na forma de pelos eriçados.

[29 de maio de 2021 - Por que estou indo me manifestar, se tudo que reivindico é a segurança de permanecermos em casa? Porque enterrei familiares, vizinhos, referências do meu bairro e da minha infância depois de já haver vacina e essas pessoas não a terem acessado. Porque estamos de luto há mais de 1 ano, sem descanso, com descaso desse genocida da presidência. Porque, no meu trabalho, muitas pessoas que precisam do serviço não suportam usar máscaras, estão com fome, não têm dinheiro, não têm auxílio. Porque, nas duas últimas semanas, atendi duas pessoas que tentaram se matar porque foram despejadas. Porque eu perdi as contas de quantas pessoas atendi que me pediram ajuda para morrer porque não suportam mais viver tão precariamente. Porque eu e todes colegas de trabalho fizemos 6 testes de covid em 8 meses, tamanha a nossa exposição. Porque várias adoeceram. Porque várias usuáries do serviço adoeceram por Covid e, inclusive, ficaram em isolamento lá, por não terem outra alternativa. Porque, no meu trabalho, eu já levei cuspe na cara, escarrada dentro da orelha, de pessoas em crise que sabiam que essa era uma forma de me agredir na pandemia. Porque eu tenho sido muito cuidadosa com as medidas de precaução. Porque me sinto segura, responsável, estou vacinada, o local é aberto, uso máscaras eficientes, trago álcool e é possível não aglomerar. Porque eu quero que as mortes evitáveis deixem de acontecer, especialmente se forem por decisão presidencial. Porque eu desejo continuar viva!!! FORA, BOLSONARO GENOCIDA!!!!!!]

Do dia 29 de maio de 2021, eu pude novamente dançar na rua. Muitas ruas, por todo o país, sentiram vibrar sua alma indignada, que reivindica o soberano direito de existir, sem que a violência de Estado acabe com a festa. Fez-se um rito urgente cujo desespero pela perda oficial de mais de 450.000 vidas brasileiras até aquele momento foi transformado em organização e atenção, para que a rua, ainda perigosa, pudesse ser nosso atalho para um adiante menos temerário.

A pressa por um futuro que precisa chegar logo – sob o risco de a demora significar a interrupção de mais outro tanto equivalente de futuros em poucos meses – fez com que as ruas bradassem a plenos pulmões que ainda fazemos questão de viver. Para isso, reivindicamos de volta muitas condições democráticas que nos foram arrancadas nos últimos anos do fascismo cada vez mais aberto que experimentamos. Dentre vários movimentos, organizados ou não, várias bandeiras e cartazes riscavam o ar. O único unísono possível era a expulsão do presidente.

A emoção de estar novamente entre tantas pessoas, depois de mais de 14 meses sem essa possibilidade, me fez dançar, incontrolavelmente. Uma dança de surpresa e improviso, que precisou vencer um corpo pesado, desbotado e paralisado pelos meses de luto, sobrecargas e afastamentos. Embora com o nítido e eficiente esforço de manter o afastamento necessário entre as pessoas presentes, criou-se proximidade suficiente para revitalizar as palavras de ordem e a direção dos passos.

Ao som do baque virado, formamos um batalhão corpulento, cuja marcação guiou os passos entre as praças e monumentos, da questionável Liberdade à revigorada Estação. Não escolhemos o caminho mais curto, pois nele não caberia todo o tempo necessário para desentalar as gargantas, lubrificar os joelhos, recolher o apoio do alto dos prédios, marcar todas as posições necessárias. Trabalhadoras que acenavam durante o trabalho, gritos que deram voz e colo ao que se vive no cárcere, maracas que buscam reassentar o céu e o chão, flâmulas alvinegras que torcem pela memória da grandeza de Marighela e Marielle.

As intenções se interpenetraram tanto quanto o som dos instrumentos e, por fim, o que se ouvia era outro baque, solto. Dentre tantos ritmos ditados, a direção única para onde rumamos tornou visível uma pretensa coesão. Talvez apenas aparente, mas que deseja resistir às pressões pelo endireitamento. Uma fogueira queimou no asfalto, como queimam as fogueiras em volta das quais eu desejaria dançar, no próximo junho de Santo Antônio, São Pedro e São João. E como queimamos

também por dentro e sob o sol forte que acompanhou o ato. Fogo para incendiar nossa paralisia e tornar cinzas o que fez de nosso verde e amarelo uma mortalha de dimensões continentais, suja e respingada de sangue.

Um bandeirão mostrou sua malemolência, fruto de um harmonioso jogo de pulsos incoordenados. Muitos impulsos estiveram por ali, movimentando nossos tecidos: o de encher as praças, berrar nas escadarias, correr nas avenidas, interromper o trânsito. Tudo isso como se, num arco-reflexo, eles pudessem dar passagem às fomes, às dores de morte, aos medos.

Os nós firmes das alfaias pareciam soltar nossas amarras à obrigação de permanecermos morrendo obedientemente em nossas casas, sem considerar o significado de deixar os caminhos livres para um líder tão pernicioso como o nosso presidente. Seu naipe de metais nada tem a ver com os sopros, com os leves. Seus cilindros nos lembram como o medo é capaz de nos faz recuar diante de ameaças tão ruidosas e arrogantes.

Enchemos de corpos as ruas. Recebemos como bônus o encher de rua os nossos corpos. O corpo da rua foi carregado pelas multidões febris de todo o país e, vibrátil, nos contaminou a alma com seu desejo aflito de viver, e viver, e viver.

Contagiada, cansada e eufórica, sete estações de metrô depois da dispersão do ato, preferi dispensar outros meios de transporte e caminhar mais alguns quilômetros. A tentativa foi a de aquietar o que, antes daquela manhã, andava dormente há meses, e reter, em movimento, a sensação da esperança envolvendo o corpo.

Com a carne abrasada, suada e doída, num trecho ermo e inseguro a caminho de casa, um homem negro, retinto, caminhava poucos metros adiante de mim, do outro lado da rua. Quando todos à sua frente tomaram outros caminhos, ele me surpreendeu. Colocou a Alcione para cantar, na grande caixa de som que levava no ombro esquerdo e cantou desavergonhadamente com ela.

Eu não precisei fazer o mínimo esforço para dançar.

Referências

BRONZATTO, Lucas. **Nota de pesar**. São Paulo, 05 de maio, 2021. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/lucasbronzattosilveira/posts/5393783687363206>. Acesso em 27/06/21.

FLOR do NASCIMENTO, Wanderson. Da necropolítica à ikupolítica. In: **Revista Cult**. Dossiê filosofia e macumba. n. 254, fev-2020, pp.29-31.

MARTINS, Leda. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário do Jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: BR75, 2018 (livro eletrônico).



imagina

imaginaria

imaginaríamos

imaginando

... imaginado

imaginante

imaginemos

imaginem!

imaginativa

imaginação

IMAGINE (uma dança).

ALICE POPPE

Uma pedra flutua no céu, sobre o mar. O horizonte projeta a matéria celeste de um todo paradoxal que vem tensionar peso e leveza, matéria e espaço, tempo e imaginação. Uma imagem tão improvável quanto a de um corpo que traz o céu para si ou que faz cair o que seria inexoravelmente ascendente. O movimento é impossível, a flecha aponta um tempo em suspensão. O paradoxo, proposto pelo artista belga René Magritte (1898-1967), na litografia *La Flèche de Zénon*, de 1964, homenageia o filósofo grego Zenão e sua flecha em voo. A força leve de uma imagem improvável persiste em minha memória e me convoca a pensar na imaginação como potência criadora capaz de combater a violência intermitente que nos assola hoje. Sob a tutela de um governo fascista e mortífero, restam utopias, murmúrios e o anseio em ralentar. Por necessidade, algum silêncio e o corpo ao avesso.

Aberta aos ares do pensamento, permito-me sonhar acordada junto a parceiros de aventuras sutis, pelas ponta dos dedos dos pés e das mãos.

Não se trata de pensar sobre utopias do corpo presente, mas, sobretudo, designar utopias do corpo passado coadunadas às utopias de um corpo que não aguenta mais, frente a uma espécie de distopia social. Insisto no corpo porque ele é meu veículo, sempre. Da experiência sensível, da imaginação, extraio forças como as de um vulcão em erupção. Em um tempo-espaço de catástrofe, em que o chão nos falta e o céu se aproxima, parece-me impossível evitar o desconhecido pelo peso de nossas vísceras ou por espaços de uma geometria imaginária (comum).

Este texto decorre de alguns escritos do ano de 2020 (feitos para a plataforma digital *Presença*), junto a uma pesquisa longa acerca da imaginação do movimento, e incide em ficcionar o corpo ou um espaço qualquer. Os sonhos, mundialmente em ênfase, espécie de sintoma da época, despertam-me às forças imaginativas como esperança de uma esfera possível de alcançar com os dedos matérias não palpáveis, artigo imprescindível dos meus estudos nos últimos anos (em torno da dança). O engajamento na força da imaginação serve como gesto micropolítico de resistência em parcerias artístico-pedagógicas de tempos ásperos, uma forma de traçar cadências e proposições pela “escuta do corpo”.¹ Da pedra ao poro. Da casa ao vento. As paredes respiram, a voz suscita, a palavra sopra. Ar!

*

Em 2012, iniciei uma pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ),² na interface da dança com as artes visuais. Nessa

1. O termo refere-se ao título do livro **A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klaus Vianna** (MILLER, 2007).

2. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=508578.

pesquisa, a visão não era posta como protagonista. Sobretudo, a pele é que, metaforicamente, funcionava como um grande olho pela escuta atenta dos poros. Eis como pude definir a pesquisa naquele momento:

A reflexão se inicia em uma exploração tátil do corpo, de natureza proprioceptiva, a partir da emergência do movimento, dos acionamentos invisíveis que o preparam, na busca de uma *dança de dentro*, oculta, que percorre trajetos imaginários, tendo a escuta como símbolo, dadas as suas características de receptividade e direcionalidade irrestritas. (POPPE, 2014, p. 5).

Busco nas artes visuais justamente a problematização do visual, um paradoxo de partida. Ali, a estratégia era traçar *sob | sobre* um corpo imaginado, impulsionada pela hipótese de uma imagem interna do movimento. A motivação surge de uma inquietação em relação às formas preexistentes e imagens externas de movimento que, muitas vezes, servem de modelo ao dançarino em sua aprendizagem, seja pela codificação ou mesmo pela formalização de estruturas preestabelecidas de movimento. De outro modo, procurava por referências de abordagens da educação somática, sobretudo da Metodologia Angel Vianna, para, então, privilegiar a condução e a organização do corpo através de traçados construídos ao longo do percurso de movimento. Isso, por sua vez, sugeria a criação de um mapa mental que o próprio traçar do corpo no espaço o conduz. Assim, surge o traçado de uma pele imaginária que percorre o espaço de dentro e de fora do corpo, como na banda de *möbius* (ou *moebius*).

A linha não é reta, sonha o espaço por vir e não teme o que já passou. A pele, como interface que confunde o dentro e o fora, superfície maleável, linha sem interrupção, se torna ainda mais porosa aos rumores tanto do que vêm como força do outro quanto dos impulsos internos mais improváveis. A experiência cutânea do corpo abre-se irrestritamente ao espaço, a pele torna-se espaço, como afirma em algum lugar o filósofo José Gil. O espaço não é dado, ele surge à medida que o

corpo avança, recua, sendo inventado a cada vez na diferença imanente. A busca por uma cartografia do espaço interior revelou-se em um processo investigativo de inúmeras descobertas para além das notas agudas e para além das graves, o que me conduziu a buscar novas palavras. À procura delas, surgem mobilidades internas, quase visíveis, no esforço mesmo do pensamento. Pela soltura da cabeça, ou mesmo por imaginar o espaço entre a costela flutuante e a bacia, nasce o giro do pensamento na direção fortuita da palavra, que resulta ou não no seu pronunciamento. Balbuciar também se torna uma possibilidade. Isso me conecta à escrita poética em recomposições do corpo dançante tornado corpo de texto. Quase sempre me faltam as palavras. Não me falta o gesto. Balbucio. Gaguejo. Desloco, tropeço, danço. E eis que surge a escrita.

Parto, então, de três pressupostos: 1) a escrita, seu conteúdo e forma, gesto e grafia, serve como prolongamento de uma dança que busca se pronunciar sempre como se fosse a primeira vez; 2) irrefletida, a dança escapa a qualquer tentativa de significação; 3) a confluência dessas instâncias, dança e escrita, se dá no ato puro do traçado, desprovido de antecipação.

*

Se a bailarina do *ballet* apagava todo o traço dos seus órgãos genitais, a nudez contemporânea não faz paradoxalmente mais que sublinhar a continuidade da superfície única da pele, não deixando por igual os órgãos do interior manifestarem-se ou tornarem-se visíveis. (GIL, 2001, p. 79).

Uma brecha para o encantamento das peles. A lida com as matérias do sensível em um momento de comunicações efêmeras, dispersivas e distantes me repuxam para a gravidade, e me conectam à especificidade da escuta da pele. Como diz Angel Vianna, a pele é dotada de toque ininterrupto com o mundo, ar, objetos, superfícies, ela possibilita a troca

e relembra a cada instante o corpo como agente e reagente, ativo e receptivo por tocar e ser tocado. Parecem-me um grande enigma as direções que se projetam e que, por vezes, inclinam-se em geometrias jamais vistas. Roçar o outro, sentir cheiros, ver o brilho dos olhos, escutar gotas que saltam despreziosamente ou engolir o ar expirado aleatoriamente. O corpo esteve aqui, aparece ali. Eu vivo a melancolia de presenças passadas.

Como respirar quando o ar se torna rarefeito? A pergunta feita pela psicanalista Hélia Borges insiste em meu pensamento. Engulo a saliva e penso no ciclo respiratório, na alternância dada pela inspiração e pela expiração, assim como na falta de uma e de outra, e faço analogia com o circuito político-ético-social no qual estamos inseridos. Trata-se não somente da passagem de ar pelas traqueias e por todo o sistema respiratório, mas, também, de revelar a suspensão do ar. Em alguns momentos, somos submetidos a uma espécie de apneia coletiva, consequência do medo vigente em nossos corpos à custa de forças ético-políticas, sem perspectiva pulmonar proclamadas pela medíocre liderança à qual somos assujeitados ao longo dos últimos dois anos. Testemunhamos um eixo antidemocrático que retira todos os ares possíveis e torna o espaço público uma máquina rarefeita de agenciamento de forças brutais *anti-vida, anti-amor, anti-oxigênio*. E são os nossos corpos que refletem a falta de moléculas vibráveis do entorno adoentado. O (des)governo operante em nosso país não teme a falta de ar em nossos espaços de convivência e rejeita com veemência a possibilidade de pensar sobre as noções de cuidado, diferença e, sobretudo, amor, fomentando o ódio, a violência e o apagamento das forças minoritárias. Um sopro de ar, por favor!

*

Corpo, peso, passado-presente, utopia, fome, sonho, imaginação distópica são prerrogativas que se juntam a mim, agora. A imaginação me transporta ao privilégio da coabitação do presente e do passado

no horizonte da força utópica do imaginário. E, ainda, sob a pressão contínua do presencial em contraponto ao remoto, penso em como (re)incidir na forma da realidade se a imersão nos coloca no espaço virtual das telas? Acrescento. Não tenho respostas, somente perguntas que se desdobram em outras que questionam o corpo como possibilidade de troca apesar da falta de pele sem, contudo, esquecê-la.

De uma forma geral, o meu exercício como professora e artista da dança se dá pela entrega e escuta irrestrita às demandas do presente, pela atenção ao lastro histórico que nos cerca em consonância com o que nos coloca ali, na primeira universidade pública deste país, gratuita e de qualidade; “em uma escola de dança brasileira de e para todos os corpos, referenciada de e para todos os corpos”, como disse a professora doutora Katya Gualter, atual diretora da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na primeira defesa de dissertação de mestrado do recém-implementado Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan). Tal afirmativa expõe a força da diferença que une os corpos, discentes e docentes. Portanto, para onde e como aponto o conteúdo de práticas e estudos em questão, hesito sobre a forma de tratar cada um destes conteúdos e busco preferir os caminhos às cartilhas (prontas), que incluem seus desvios e frustrações, suas magias e desencantos.

*

Em diálogo constante com alunes dos cursos de Dança da UFRJ desde 2010, aprendo sobre como perceber o mundo sob outras perspectivas a partir de diferentes contextos, culturas e danças. A diversidade de corpos e corporeidades (precisaria de um outro texto para descrevê-las) incitam provocações instigantes, borboletas na barriga. Em situação de aulas remotas, a pesquisa do corpo imaginado serve como um dispositivo necessário e urgente, integrando a possibilidade

ficcional sobre tantos corpos e expressões que são, neste momento, eximidos do toque. Se a maquinaria do ensino remoto se revela como um imenso desafio, imagine no campo da dança, no qual a lida com práticas corporais e sensíveis parecia anteriormente impensável sem o toque das peles?

Privados do contato direto, reinventamos o sentido do tato, apesar da falta de pele, veículo deflagrador do nosso campo de conhecimento, e dirigimo-nos para aquém e para além dela na tentativa de uma esfera possível de interação. A escuta propicia a vacância experimental sobre os tons das ondas vibracionais que nos comportam neste *não-lugar* da experiência virtual, atual. No dia a dia presencial, somos pele com pele de corpos estrangeiros, advindos de estruturas socioculturais adversas e a heterogeneidade nos dá acesso a um dos princípios mais caros da dança contemporânea, que é a possibilidade de expressar o singular, sob a custódia de um toque (metáfora que englobaria os cinco sentidos) e que age como gesto de permissão, acolhimento, entendimento, instrumentalização do diálogo entre corpos e suas diferenças. O comum que há entre nós alarga os horizontes de pontos de vista e gesta a promessa de um amanhã subvertido pela presença ausente de hoje. Como tratar a tridimensionalidade da tela? Como fazer dessa tela uma janela?

A voz, mais corpo do que nunca, torna-se um veículo explosivo. Ela vaza a superfície e nos dá a possibilidade de flunar por texturas e cores, ritmos, o leve, o lento, o fluxo livre, o deslize pelas tantas gramaturas do corpo sensível, nuances indispensáveis à dança. Em uma disciplina de Prática de Montagem do curso de Bacharelado em Dança, desenvolvemos juntas uma *RadioCoreografia*. Investigamos autorias, de Lygia Clark a John Cage, experimentamos a força da palavra, escrevemos coletivamente, enunciamos o corpo pela conscientização de nossa expiração. A experiência da voz nos possibilitou habitar qualidades do gesto dançado pela exaltação de simplesmente imaginá-los. A respiração nos levou ao giro, à queda e a imaginar trilhas e trajetos no espaço.

Ao longo do processo, iniciado em agosto de 2020, por ocasião do Período Letivo Excepcional (PLE), fizemos o que chamamos de MINHOCÃO, um ajuntamento de escritas a partir da experiência sensível de nossos corpos no espaço de nossas casas, filtradas pela pulsão de quem se lembra da dança e através dela pode se perder no encontro. Sonhamos juntas práticas expressivas pela imersão no silêncio ensurdecido de nossas vísceras. Sonhar a vida, sonhar a pele, sonhar o corpo e o espaço tornaram-se treinamentos de sobrevivência. O sonho como regime de cuidado. Assim, surgiu **Cair para o céu – uma dança imagética sonora sensorial**, que se fez na superfície entre sensações e provocações, uma espécie de poesia dançada *RadioCoreográfica*, cujos meios flertaram com os tremores destes tempos.

*

Veio à imaginação o sopro da voz emergindo no fundo preto do palco. A promessa do gesto ou o ar recém-saído dos pulmões, repleto de topografias imaginárias. Trata-se, portanto, de uma peça de dança cuja estrutura não se priva do corpo e do espaço, entretanto, os conduz a esferas suprassensíveis. Na tentativa de trazer para alunes da disciplina de montagem, experiências investigativas de dança que tratassem destas espécies de “imaterialidades corporificadas”, surgiram zonas de escape. Os corpos, ali, sentiram a vibração das matérias impalpáveis.

A coreógrafa Denise Stutz incita a imaginação como motivação em seu instigante trabalho **Entre ver**, de 2015.³ **Entre ver** afirma a dança sem colocá-la como presença, tampouco como ausência, o que, paradoxalmente, a artista chama de um convite ao imaginário (através da dança e com o corpo que dança). Stutz exercita incessantemente a descrição e a memória se dá como gatilho nesse processo que garante a criação feita pelo espectador ao longo da apresentação, uma vez que

3. Disponível em: <https://vimeo.com/15163175>.

a cena acontece no imaginário de cada um, guiada pela labiríntica construção rítmica de sua fala.

A dançarina nos convida inicialmente a um “tempo do teatro”, ao tempo do espaço imaginário. O enlace entre história e vida, presença e ausência, pulso e passo, perturba qualquer possibilidade de controle do autor (no caso da própria Denise) sobre sua obra. O espaço não é dado, mais uma vez. O tempo é tempo descrito. A bailarina se refere ao próprio trabalho como uma criação com o espectador e não para ele. O espectador constrói, assim, a sua própria obra. **Entre ver** é parte de uma trilogia junto a **DeCor** e **Finita** que, como conjunto de peças, resgata o processo de memória, história e presença, reposicionando o público como cocriador de sua obra através de um percurso imaginativo que, de alguma maneira, se (re)constrói a cada vez, por cada um, imbuídos da trajetória de vida de Denise. A arquitetura sugerida por ela viaja desde os passos de uma dança clássica por vir que já passou, por casas onde morou, músicas e sonoridades que perpassam seus trajetos ao longo de sua vida, até traços marcantes de seus familiares e suas idiossincrasias notáveis. A costura de **Entre ver** utiliza uma linha maleável que tece a vida na arte e vice-versa.

A cena abre com o palco, grande e vazio, com uma luz que, embora tênue, ilumina todo o espaço da cena que promete ali acontecer. A luz apaga. A dança começa. Por dentro da fala de Denise Stutz, transportamo-nos às cores, formas, sabores e cheiros de uma dança-história imaginada, que correlaciono à certa geometria da imaginação presente na obra do artista Marcel Duchamp. Ele se refere ao calor deixado em um assento recentemente ocupado ou ao som do veludo das calças que roçam umas nas outras de modo a tratar uma noção fulcral em sua obra, o **Inframince**. Considerado o pai da arte contemporânea, Duchamp inaugura, com o conceito de **Inframince**, o pensamento sobre uma realidade ligada a pequenas nuances surgidas entre as coisas enquanto qualidade do sensível pelo devir, uma espécie de método

da imaginação calcado na espacialidade quadridimensional. Do que é visível resta o sensível, “a luz fica mais clara e a valsa é brilhante” (diz Denise Stutz em sua fala-dança), o tremor do espaço decorre de uma ocupação repentina de tanto som, que perturba as tábuas de madeira do palco vazio, e cheio de tanta história. Um chão calcado, recalçado de história.

*

Relembro a pergunta que me fiz em maio de 2020, no início da pandemia, por ocasião das primeiras incursões de escrita em *Pressenza*, na coluna “Desmorona e assopra – o futuro pode esperar”:

Que futuro é esse que estamos falando? Em tempos de pandemia em que a noção de futuro se transmuta, privados de planos e da ideia de projeto, me pergunto qual seria o modo de ação. O que se faz sem relógio? Como evadir do progresso e se entregar a uma espécie de involução que refute os pressupostos ditados a nós? (POPPE, 2020).

Agora penso: o futuro não pode esperar, pois o presente grita e o passado desencanta! Assim, passado, presente e futuro só podem existir sob outra lógica que não a do tempo cronológico. O sonho clama por um espaço outro, exorcizando esse tal de futuro que ainda nos assombra para, então, pinçar estratégias de sobrevivência do que não se sabe, e isso é incessante.

Assim, imbuída de pensar que o futuro não será melhor do que o presente, como o “pessimismo alegre” mencionado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2014), quando se refere ao pensamento dos indígenas, busco um tempo que acelera o futuro na direção do passado. Ou um tempo que ralenta o presente para imaginar o ainda porvir.

Não posso esquecer, não consigo esquecer! A voz emana o gesto que retrai o pulmão até as costas. Do poro à pedra, percebo a força da

gravidade nas minhas escápulas, levo a sensação até o topo da minha cabeça, onde o ar vibra nos meus ouvidos. Assim, finalizo com a reverberação desse som, a voz de Denise Stutz cantando no meu ouvido um trecho de Baden Powell: “Se não tivesse o amor, se não tivesse essa dor...”.

*... E se não tivesse o sofrer
E se não tivesse o chorar
Melhor era tudo se acabar...*

[Baden Powell]

Imagine (uma dança).

Referências

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 2001.

MILLER, Jussara Correa. **A escuta do corpo**: abordagem da sistematização da técnica Klaus Vianna. São Paulo: Campinas, 2003.

POPPE, M. A. C. **O Corpo imaginado**: em busca de uma cartografia do espaço interior. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

POPPE, Alice. **Desmorona e Assopra**: o futuro pode esperar. Disponível em: <https://www.pressenza.com/pt-pt/2020/05/desmorona-e-assopra-o-futuro-pode-esperar/> 2020.

STUTZ, Denise. **EntreVer**. Espetáculo de dança, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/15163175>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Diálogos sobre o fim do mundo**. Entrevista de Eliane Brum ao Jornal *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283_365191.html. Acesso em novembro de 2014.

[PRO_CURAS ORIGINÁRIAS]

*Estava a morte por perto
e por isso a vida
armon sua vingança*

[Ana Martins Marques]

*eu vou continuar indo
ao que queima
vingando
os frutos não vingados
como vingam as folhagens
fincadas no meu dorso
na frente e no verso
eu vingo de novo
está traçado
no meu corpo
e estou só começando*

[Danielle Magalhães]



Iwi pitang,¹ chão vermelho: sanar o corpo-terra

RUTH SILVA TORRALBA RIBEIRO

*O coração desta terra, chamada Brasil, é coração de mulher indígena.
A mulher indígena gerou o povo que insiste em esquecer sua origem. (...)
Nós, mulheres indígenas e povo indígena, permanecemos
porque somos a força que une toda a biodiversidade.
E por isso somos Guerreiras.
Não por estimularmos a guerra ou os conflitos,
mas por defendermos os nossos, as nossas memórias,
a ancestralidade e a nossa própria vida.
Uma vez desta terra, sempre desta terra.*

(Aline Rochedo Pachamama)

Como escrever sobre aquilo que, durante tanto tempo, foi preciso esquecer? Como escrever sobre aquilo que estava guardado em um canto secreto e agora jorra? Uma sensação de solidão. Sustentação de um silêncio. O encontro com o chão: corpos-território que acolhem íntimas sensações e que ressoam intensidades próximas. Um amargo de injustiça no fundo da boca. Um nó na garganta. Um grito querendo sair. Vontade de vingar como a vida vinga novos seres. Necessidade de deixar peles mortas para trás e não mais esquecer. Desejo de encontrar histórias inscritas na pele, memórias que fluem pelas veias e que saltam do coração. Vontade de coletar memórias. Anseio de curar antigas feridas. Encontrar Flor, Joana, Margarida e Felicidade.

1. *Iwi*, terra, e *pytang*, vermelho em *Ꞥe'egté*, língua do povo Tenetehara Guajajara, do Maranhão.

Tapuyas² guerreiras.

Margarida era parteira e curandeira, mulher de saber ancestral. Foi ela que ajudou sua neta a me botar no mundo e a enterrar meu umbigo na terra do quintal em Cedral, Maranhão, onde nasci. Margarida e muitas tapuyas aparecem para mim em sonho. Num deles, estavam todas ao me redor e eu deitada entre elas que acarinhavam meus cabelos e secavam minhas-nossas feridas. Elas vivem em mim. O corpo se viu feito e afeito de muitas histórias da curva materna do rio do ser, vértice de veios de ventre materno que devaneiam, devoram, devolvem a memória e levantam tantas terras de origem. Minha mãe “não sabe” de que povo é originária, mas sempre me dizia que somos “*tapuya* guerreira” e que era assim que falava sua mãe, que ouviu de sua avó.

Tapy'ya ou *tapúia*, segundo o dicionário de tupi antigo (NAVARRO, 2013) tem pelo menos três sentidos distintos: casa ou choupana; indígena não falante de tupi; cativo, escravo. Além de denominar o nome de um grupo indígena tupi do Maranhão (NAVARRO, 2013, p. 464). Esses sentidos da palavra não fecham um sentido de nossa origem, ao contrário, abrem um caleidoscópio de memórias silenciadas, palavras caladas, matérias necessariamente esquecidas e múltiplos caminhos, como as curvas do rio, as ondulações do corpo de uma cobra grande.

Kaká Werá Jecupé (2020) nos ensina que, antes do século XVI, viviam nas terras do *ibirapitanga*, ou pau-brasil em tupi, os filhos da Terra, os filhos do Sol e os filhos da Lua: os Tupinambá, os Tupy-Guarani e os Tapuia. Kaká nos conta que os Tapuias, assim chamados pelos Tupinambás, eram mais de mil povos nômades, de muitas línguas que percorriam a vastidão das terras daqui e que seguiam a tradição do sonho. Os tapuias “teceram cantos e danças que ligavam o sonho à terra, no gesto das cerimônias.” (JECUPÉ, 2020, p. 35; 36). Os brasis, assim chamados pelos colonizadores pelo tom de pele avermelhado,

2. Dentre as várias possibilidades de grafia da palavra, escolhi *tapuya* com “y” por ser o “y” uma vogal sagrada para as línguas do tronco tupy-guarany.

acentuado pelo urucum, eram muitos povos que falavam mais de 1.300 línguas (MUNDURUKU, 2017, p. 47).

Com o estabelecimento de colonos e o início da exploração do território, houve uma tentativa de escravização dos corpos nativos. Como os nativos não se rendiam às imposições, os colonos aproveitaram as diferenças entre povos para incitar guerras e adquirir escravos. Tupinambás e Tupiniquins eram inimigos dos Tapuias, Goytacazes, Potiguar, entre outros povos não tupis. Os colonos aproveitaram essa rivalidade para escravizar “índios”. Foi assim que os Tapuias, também chamados negros da terra, foram os primeiros corpos escravizados de nossa história (JECUPÉ, 2020, p. 56). Reconhecemos aqui o sentido de *tapy'ya* no dicionário de tupi-guarani como cativo ou escravo.

Os povos chamados “Tapuia” no século XVI pelos Tupinambá e “negros da terra” pelos primeiros colonos portugueses de São Paulo são catalogados hoje por antropólogos em 206 “nações” indígenas, somados os que restaram dos guerreiros descendentes dos Tupy (JECUPÉ, 2020, p. 90).

Seguindo o caminho sinuoso da cobra grande, contam que o território onde nascemos, chamado de reentrâncias maranhenses, “era” um território tupinambá até o século XVII. Nesse momento, começa o processo de colonização da região e a chegada dos primeiros colonos de Portugal e Açores. Só que as lembranças de criança de minha mãe me mostram que a doutrinação da fé católica e evangélica não apagou a força da encantaria. Curupira, mãe d’água, boitatá, caipora, cobra grande. Cresci com minha mãe contando histórias destes seres que constituem seu imaginário até hoje. Lembro-a sempre contando a história da cobra grande que habita o espaço abaixo da ilha de São Luis, *Upaon-Açu*, “ilha grande” em tupi. Conta a história que uma enorme cobra adormece embaixo da ilha: sua cabeça se encontra na Fonte do Ribeirão e a cauda, embaixo da igreja de São Pantaleão. No dia em que a cabeça da cobra grande encontrar a cauda, ela acordará e a ilha

submergir para emergir este outro mundo encantado. Nas narrativas ouvidas no tempo de agora, percebo que tais encantados da nossa terra são os narrados pelos tupinambás e outros tupis em tempos anteriores à catequização, à imposição da fé, à violação dos territórios.

Rastros de origens semeadas no chão

Carregamos na memória do corpo a ancestralidade de muitos povos. O chão em que está enterrado meu umbigo é terra Tupinambá. A tradição de enterrar o umbigo da criança no lugar onde nasceu permanece para além da imposição da fé cristã. Minha mãe é descendente de pai e de mãe, que são também descendentes de pai e de mãe. Somos *tapuya* guerreira como me ensinou minha mãe. Mas a mulher “laçada no mato”, cujo nome se perdeu nas memórias de minhas mulheres maternas foi “laçada” por volta de 1900. De que fugia essa *tapuya*, para onde ia e por que foi “laçada” ou “caçada”?

Nessa época, houve o Massacre do Alto Alegre, em 1901, no Maranhão, uma antiga taba indígena situada no município do Barra do Corda. Um terrível massacre contra o povo *tebetehara* Guajajara pelo poder colonial estatal que fez com que o povo fugisse e se dividisse. Os que passaram a se chamar Tembé subiram em direção ao Pará e os Guajajaras desceram em direção ao interior do Estado. A história do Alto Alegre é mais uma história que vem se repetindo desde que o colonizador aqui pisou. O poder colonial, para conquistar territórios, precisa colonizar corpos e mentes dos “povos sem alma”.³ Fincar a cruz da Igreja e abrir escola para catequizar e educar os “selvagens”. Foi assim que os padres capuchinhos criaram a escola internato para as meninas indígenas no Alto Alegre em 1895, mesmo ano em que chegaram à cidade. Afastar

3. Como nos conta Viveiros de Castro (2011:368), a partir da leitura de Levis Strauss, a diferença de perspectivas entre os chamados “índios” e os “brancos” em relação ao “outro” era que, enquanto os “índios” duvidavam de que a natureza de seus corpos era igual ao dos estrangeiros, os brancos duvidavam de que os índios tivessem alma.

da língua, dos parentes e da cultura sempre foi um dispositivo que a colonialidade usou para se impor de modo violento aos *corpos-território*. É no dia-a-dia, no con-viver que o saber ancestral é partilhado. Tirar as crianças deste ciclo é um dispositivo de aculturação e dominação pela imposição da fé e princípios cristãos. O projeto colonial, ao negar a diversidade, opera o genocídio, o epistemicídio e o ecocídio.

A tribo dos índios Guajajara, localizada nos municípios de Barra do Corda e Grajaú, bem como às margens dos rios Mearim e Pindaré, era bastante numerosa e dividia-se em muitas tabas, cada qual governada por um chefe ou tuxaua, escolhido entre a sua gente em razão da bravura, caráter e honradez. Havia nas tabas, além do cacique, o Pajé, os anciãos conselheiros e os índios iniciados nos mistérios da Mãe-d'água, com suas lendas e crendices do Reino do Fundo. (CRUZ, 1982, p. 23).

Como as filhas dos colonos também precisavam se alfabetizar, foram abertas vagas para elas na escola do Alto Alegre. Dentre tantos conflitos provocados por este encontro, houve uma epidemia de sarampo no internato e várias meninas indígenas acabaram morrendo. Os *tenetehara* se sentiram extremamente traídos e, liderados pelo tuxaua Cauiré Imana, se rebelaram numa ação de vingança. Este evento que foi denominado Massacre do Alto Alegre desencadeou uma perseguição violenta ao povo *tenetehara*, provocando o assassinato de vários indígenas. Cauiré Imana, o João Caboré, principal liderança da ação, foi condenado e depois de mais de dois anos de prisão, não resistiu e morreu na cadeia pública da cidade de Barra do Corda. Cauiré é bisavô do José Urutau Guajajara, uma das lideranças da Aldeia Maracanã,⁴

4. A Aldeia está localizada no bairro do Maracanã, no espaço que abrigou o antigo Museu do Índio e que atualmente é sede da Universidade Indígena Pluriétnica e Multicultural Aldeia *Marakà'nà*. A Aldeia é um espaço de acolhimento e encontro entre diversos povos do país e da América Latina, além de abrigo e proteção para indígenas que escapam da violência de seus territórios. A Aldeia *rexiste* com “x” para marcar a insistência em existir, em continuar viva numa política de massacre ao povo originário deste chão.

aldeia em contexto urbano localizada na cidade do Rio de Janeiro. Como tantos indígenas, Urutau e outros Guajajaras precisaram escapar da violência colonial imposta a seus territórios. Os Guajajaras de hoje, século XXI, continuam escapando do massacre contra seus corpos-território, continuam re-existindo. Como conta Potira Krikati Guajajara, esposa de Urutau e importante liderança da Aldeia...

Invadiram nossa terra e assassinaram o meu povo. Na época, minha avó falou que eram os fazendeiros... Tomaram conta da terra que hoje é uma cidade e poucas pessoas sabem essa história que aconteceu na época. Queimaram a aldeia. Meus avós que contavam a história. (PACHAMAMA, 2019, p. 99).

Muitas mulheres da minha família maranhense também precisaram “escapar”, seja pelo acultramento, seja pela fome, seja pela violência que assola especialmente as mulheres. Muitas vieram morar no Rio de Janeiro, na periferia da cidade. O projeto colonial também assombrou Cedral, como tantas “antigas” terras indígenas. Minha avó Joana, entre os anos 1950 e 1960, ensinava crianças “caboclas” na escola durante o período letivo e nas férias viajava com outras professoras à cidade de Guimarães para estudar no convento das freiras. Estas ensinavam as filhas da terra a ser “gente”, transmitiam a língua portuguesa, os saberes escolásticos e os ensinamentos de Deus. Depois da igreja católica, veio a evangélica, o novo cristianismo, que afastava ainda mais os filhos da terra, dos encantados da terra, afinal encantaria é “coisa do diabo”. Foi assim que minha avó foi “esquecendo” que era índia, mas quando “recebia o espírito santo” falava “língua de índio”.

Por que foi preciso esquecer para sobreviver? De que foi preciso escapar? Hoje os tempos são outros, mas o massacre ainda se perpetua contra os povos originários. A necessidade atual de autodeclaração, de demarcação e retomada de territórios é uma imposição da violência

colonial que ameaça terras, culturas, vidas. Ailton Krenak aponta que a violência colonial ainda impõe ao indígena a condição de escapar:

Os povos originários ainda estão presentes neste mundo, não porque foram excluídos, mas porque escaparam. É interessante lembrar isso. Em várias regiões do planeta, resistiram com toda força e coragem para não serem engolfados por esse mundo utilitário. Os povos nativos resistem a essa investida do branco porque sabem que ele está enganado, e, na maioria das vezes, são tratados como loucos. Escapar desta captura, experimentar uma existência que não se rendeu ao sentido utilitário da vida, cria um lugar de silêncio interior. (KRENAK, 2020, pp. 111-112)

Provavelmente, nunca saberei de que escapava minha ancestral. Mas encontrei os Guajajaras da Aldeia Maracanã e com eles tenho acendido a fogueira, acordado a memória, ressoado o canto, ativado o som do maracá e a força do pé no chão. Com eles *re-aprendi* a sonhar. Com eles, a cobra grande me mostra os caminhos invisíveis que se fazem em seu serpentear por debaixo da terra, no Reino do Fundo.

Colonialismo, antropoceno, capitalismo e a violação do corpo-terra

*Enfim, plantamos vida, não alimentamos a morte.
Eis o que aprendemos e o que queremos ensinar,
pois somos os nossos sonhos.*

(Sônia Guajajara)

A invasão das terras, a imposição da cultura, da fé e da língua são dispositivos coloniais que se mantêm presentes na atualidade e são regidos pelo racismo e pela lógica capital que transforma inumanos em mercadorias e humanos em escravos dessas mercadorias e do sistema que as produz. Como nos conta Eliane Potiguara (2018), o garimpo, a

madeireira, a mineradora, a hidrelétrica, a empreiteira, as invasões coloniais violam o território indígena, trazendo muitos malefícios, como a fome, a doença, a pobreza, o alcoolismo, a prostituição, a precariedade de moradia, o subemprego e outras mazelas sociais, levando em muitas situações as pessoas a migrarem. Em termos subjetivos, as invasões violam a autoestima, levam ao enlouquecimento, à depressão, ao suicídio, a perda de reconhecimento coletivo e territorial. Tanto a terra como os povos da terra são massacrados em nome de uma dominante lógica normativa e universal.

A feminista comunitária guatemalteca Lorena Cabnal (2018) nos lembra de que, neste território, denominado Abya Yala pelo povo kuna, não existia monoteísmo, matrimônio, monocultura, moral, propriedade privada e pecado. Todas essas estruturas coloniais foram impostas através da invasão e da violação. Esse novo modelo econômico se impôs pela expropriação de corpos e territórios. Para a autora, precisamos entender o modo como foi se consolidando este tipo de economia já que “violência sexual, genocídio, saques e invasões são as bases fundantes desse modelo.” (CABNAL, 2018, p. 23).

Nossas avós não foram pegas no laço. Foram violadas, expropriadas, dominadas, assim como seus territórios. Por este motivo é preciso defender a terra e os corpos da terra. Cabnal (2018) nos diz que o patriarcado é uma construção feita por homens vindos de outras terras e não algo natural. E, se o patriarcado é uma construção, ele pode ser desconstruído. Para tanto, precisamos exercitar uma criatividade política que desmonte suas estruturas que, para Cabnal, são: o machismo, o racismo e o colonialismo.

Ailton Krenak (2019; 2020) também aponta como o capitalismo, a colonialidade, a racionalidade e o antropoceno⁵ nos distanciam da realidade pluriversa das cosmogonias originárias, impondo a abstração

5. Criado em 2000 por Crutzen e Stoermer, o termo *Antropoceno* designa a época geológica marcada pelo imenso impacto da ação humana no planeta (SCARANO, 2019, p. 27).

da unidade, a lógica da monocultura, da monogamia e do monoteísmo. Estes são modos universais de entendimento do mundo que negam a pluriversidade imanente às culturas originárias. Por outro lado, a lógica antropocêntrica toma a humanidade como centro do Universo, negando a heterogeneidade que nos constitui, o *co*-engendramento entre mundos humanos e não humanos e a *co*-dependência dos seres necessária à vida. Para o filósofo Emanuele Coccia (2020), não é o desenvolvimento, mas o nascimento que une todas as espécies. O nascimento é a experiência que compartilhamos com cada ser do planeta com os quais temos uma “consanguinidade cósmica”. Somos filhos da terra, crias de Gaia, carne do planeta. O cordão umbilical não só nos liga ao corpo de nossa mãe, mas ao corpo da Terra. Por este motivo enterramos nosso umbigo na terra. Nascer “é experimentar ser parte da matéria infinita do mundo, que inventa uma outra forma de dizer ‘eu’.” (COCCIA, 2020, p. 31).

O mundo atual do capitalismo colonial nos afasta dessa experimentação encantada e transforma tudo em mercadoria. A terra é o bem mais cobiçado. Para os Yanomami, como nos conta o pajé Davi Kopenawa (2015), os garimpeiros são comedores da terra. A terra é a pele do planeta. Os minerais são seus ossos. Quando se escava demasiadamente a terra, rasga-se a carne do planeta, enfraquecendo seus ossos e liberando seres que estão debaixo da terra e que produzem as doenças *xawara*, as quais os pajés não têm tecnologia para lidar. Além disso, as *xawara* afastam os espíritos *xapiris* que fazem os pajés dançarem e “suspenderem o céu” (KOPENAWA; ALBERT, p 2015). Há muito tempo, os Yanomami nos têm alertado sobre os perigos desse gesto de comer a carne da terra e sobre os “buracos no céu”, as fissuras na camada de ozônio no planeta.

A lógica colonial opera tanto pela ortopedia dos corpos e pela tentativa de epistemicídio, impondo sua cultura, sua língua, e demonizando as práticas culturais originárias, como também através da

transmissão de vírus, da contaminação das águas, da destruição da carne, dos ossos e do sangue do planeta. Além de matar, estuprar, violentar, escravizar os filhos da terra, massacra também seus territórios sagrados. A dança, o canto, o grafismo, assim como os sonhos e o uso de medicinas são modos de acesso a outros mundos desconhecidos pela racionalidade colonial. Por este motivo, foram e são afirmados como demoníacos e, logo, perseguidos. A dança, como o canto, é, para os indígenas, parte integrante da vida. Através do canto e da dança nos mantemos conectados com a energia vital, preservando a saúde e a alegria dos corpos: “Quando você canta e dança e suspende o céu, está dilatando o tempo.” (KRENAK, 2019b, p. 67). Segundo Kopenawa, os habitantes da floresta estudam através dos sonhos, conectando-se como o mundo dos *xapiri*. No “tempo dos sonhos”, eles podem ouvir os cantos e contemplar as danças dos *xapiri*. Lá é sua escola, onde aprendem as coisas da vida. O modo de conhecer/relacionar-se com o mundo se faz pelo corpo, pela dança, pelo sonho, não o corpo sozinho, isolado, imóvel, mas o corpo em coletivo, em abertura, em transe, numa experiência transcórporeal intensiva que conecta os corpos e os multiplanos da vida.

Essas experiências são sustentadas numa relação com o espaço e com o tempo totalmente distintas à normalização e disciplinarização do processo de trabalho capitalista e ao sistema racional e individual alicerçadas pela ideia de sujeito moderno individual. Essas experiências tecem uma relação com o tempo em espiral onde não há futuro e em que o presente é um verdadeiro presente vindo das flechas guardiãs do passado. Elas abrem os portais para a experimentação do substrato encantado da corporeidade que se funda numa concepção da natureza em que não há separação entre matéria e espírito, corpo e natureza, nem entre os reinos da vida que partilham o colo da mãe Terra. O cosmos é um organismo vivo em que cada elemento constituinte está necessariamente em relação.

Para Krenak (2019b), essa cosmovisão instaura um “pensamento mágico”, em que não há a angústia da certeza e é possível experimentar a “incerteza viva”. Esse pensamento potente se comunica em múltiplas direções com “transmundos” como várias flechas lançadas nas espirais do tempo. É um exercício vital de comunicação com o cosmos e que caça beleza no mundo: “A gente caça beleza no mundo, na paisagem, em tudo quanto é lugar. E quando nós pintamos nosso corpo, estamos trazendo para essa base, para esse suporte que é nosso corpo, os espectros da criação.” (KRENAK, 2019b, p. 79; 80).

Precisamos “caçar beleza no mundo” e ativar uma potência sensível aberta às plurais cosmovisões dos corpos-terra, para criar estratégias de desmonte das estruturas coloniais universais. Como afirma Eliane Potiguara (2018), para curar as feridas colonias, precisamos defender a cultura, a espiritualidade e as cosmovisões de nossas mulheres originárias. Para sanar a terra, é preciso cuidar dos povos da terra.

(R)Encantar o corpo-terra

*(...) Nasci na Uka sagrada
Na mata por tempos vivi.
(...) Minha selva em pedra virou
(...) Minha cara de “índia” não se transformou
Posso ser quem tu és
Sem perder quem sou.*

(Márcia Wayna Kambeba)

Encontro a Aldeia Maracanã junto com onucleo⁶ em 2017. Naquele momento, era preciso retirar o asfalto, reflorestar o espaço,

6. Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança, que coordeno na UFRJ com a minha grande amiga professora Lidia Lorangeira.

reparar as feridas deixadas em 2013⁷ e plantar as sementes para a Universidade Indígena Pluriétnica Aldeia Maracanã. Neste dia, ouço do pajé Korubo que a Universidade não entende os “índios” porque afasta ciência e espiritualidade e que era preciso retornar. Korubo nos alertava o quanto era preciso lutar, já que a invasão e a violação dos territórios indígenas ainda se perpetuam nas florestas e nas cidades. Para ele, se cada um de nós “descendentes” buscasse saber suas origens e se autodeclarasse, o território voltaria a ser “nosso”. Suas palavras ressoaram no meu corpo. A pele do espaço da Aldeia grudou em minha pele e fui incitada a lembrar.

Nos anos seguintes, retornei à Aldeia. Conheci a roda do Círculo Sagrado de Mulheres no dia em que várias mulheres indígenas partilhavam suas experiências na “Primeira Marcha das Mulheres Indígenas: território, nosso corpo, nosso espírito”, que ocorreu em 2019. Neste dia, conheço Potira Krikati Guajajara e muitas parentas que me têm dado à mão desde então. Vou mergulhando na grande floresta dentro da cidade que é a Aldeia Maracanã. Aproximo-me de Urutau, meu *purumu’è maè*, professor em *ze’ egté*, com quem venho aprendendo um pouco da língua, dos cantos, da cultura do povo Guajajara.

A roda de mulheres, as aulas de canto e de línguas e os vários rituais da Aldeia conectam com as origens, *re-encantam*. As marcas coloniais são sanadas no chão da Aldeia. A roda do Círculo Sagrado de Mulheres cuidado por Potira é a afirmação prática do cuidado e defesa do corpo-território-coletivo entre mulheres como caminho cósmico-político. Uma cosmogonia sanadora. Potira, em entrevista

7. Em 2013, houve uma violenta ação do governo do Estado contra a Aldeia numa tentativa de reintegração de posse. Nesse momento, Urutau Guajajara passou quase 48 horas resistindo sobre os galhos das árvores da Aldeia. Em 2016, a Aldeia foi novamente ocupada com a liderança de Urutau, com o projeto de criação de uma Universidade Indígena e de reflorestamento da área, asfaltada no período da operação do Estado.

a Judith Payró Jordan (2019), nos conta que a roda iniciou com um movimento de comunicar o sagrado indígena, de falar das medicinas, mostrar como são feitos os remédios para cuidar dos ciclos e também pela necessidade de criar um espaço de confiança entre mulheres. Potira percebe a mulher indígena como central na luta por sua conexão com a natureza. Por isso, a *kuzá*, mulher em *xe 'egté*, precisa fortalecer seu sagrado com outras *kuzá*. O cuidado entre mulheres é vital para sanar as feridas ancestrais justamente porque foi através da dominação de seus corpos que a marca colonial se instaurou em nosso solo. As rodas acontecem na noite de lua cheia, *zaby bu*. A lua e a mulher têm uma comunicação cósmica. A lua rege os ciclos de nossas águas uterinas, nosso sangue sagrado gerador de vidas. A lua cheia é a “mais forte para a espiritualidade”, como nos conta Potira, e por isso as rodas acontecem na lua cheia. Os cantos evocam a força espiritual e acordam a memória da língua originária. A roda cria um espaço afetivo de cura e de ensinamentos entre mulheres. Luta, memória, ancestralidade e cuidado se fiam neste chão.

Na Aldeia, o território nos abraça e nos veste. Encontramos pouso para ser corpo-território-ancestral. A cobra grande escorre pelos leitos do rio da pele e eu reconheço os mistérios do reino do fundo. Os grafismos Guajajara acordam o canto, rezo-o, e a dança da serpente das águas que vêm encantar corpos em noite de luar. Semeio a tecnologia *tapuya* de sonhar. Banho-me nas águas da Mãe D' Água. Retorno aos cantos e às danças que ligam o sonho à terra.

Na Aldeia Maracanã, dançamos para suspender o céu e sanar o corpo-terra. Plantamos as sementes para uma Universidade Pluriversal que conecte saber e encantaria e exercite uma cosmogonia sanadora. Nesse território sagrado, minhas *tapuyas* guerreiras sonham o chão.⁸

8. Compartilho um trabalho de minha autoria gestado juntamente com esta escrita e que é um desdobramento em dança e poesia das experiências que narro: <https://youtu.be/WeE3JKny9II>.



1ª Conferência de Línguas Indígenas da Resistência Aldeia Maracanã (Foto: Wagner Cria)

Referências

CABNAL, Lorena. Sanación, bem-viver e a rede da vida In: **Outras Economias: alternativas ao capitalismo e ao atual modelo de desenvolvimento**. Instituto Políticas Alternativas para o Cone Sul – Pacs, Rio de Janeiro, 2018.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da Alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

CRUZ, Olimpio Martins da. **Caiuré Imana: o cacique rebelde**. Brasília: The-saurus, 1982.

GUAJAJARA, Sônia. **Coleção Tembetá**. Organização Kaká Werá. Rio de Janeiro: Azougue, 2019.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 2020.

JORDAN, Judith Payró. Mulher indígena: arte e resistência, Entrevista com Potira Krikati Guajajara. In **Arte e Ensaio**. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro. n. 38, julho de 2019, pp. 184-188.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay Kakyritama: eu moro na cidade**. São Paulo: Polén, 2018.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. Coleção *Tembetá*. Organização de Kaká Werá Lisboa: Oca Editorial, 2019b.

_____. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MUNDURUKU, Daniel **Mundurakando 2: sobre vivências e piolhos: roda de conversa com educadores**. Lorena (S.P): UK'A Editorial, 2017.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de Tupi Antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. São Paulo: Global, 2013.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. **Guerreiras (M'baima Miliguapy) Mulheres indígenas na cidade. Mulheres indígenas na aldeia**. Rio de Janeiro: Pachamama Editora: 2018.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. Rio de Janeiro: Grummin, 2018.

SACARANO, Fábio. **Regenerantes de Gaia**. Rio de Janeiro: Dantes, 2019.



Para saber que ainda posso dançar: ancestralidade, cura e processo artístico

TATIANA DAMASCENO

*Como a lua e como o sol no céu,
Com a certeza da onda no mar,
Como a esperança emergindo na desgraça,
Assim eu vou me levantar.*

(Maya Angelou)

Devido à pandemia da Covid-19, o mundo vem passando por transformações que induzem os indivíduos a novos desafios. As métricas se transformaram e, quase como uma epifania, o corpo, mais uma vez, se localiza no centro das discussões e reflexões dos sujeitos sociais. Na verdade, ele nunca saiu do centro, da esfera, dos círculos pensantes, mas, agora, o que se fez emergente é que todos pensassem em como sobreviver no dia a dia com saúde e esperança de dias melhores.

O corpo, na experiência imposta pelo isolamento social, percebeu paulatinamente o desenvolvimento de novos comportamentos: “O indivíduo só toma consciência de si através do sentir, ele experimenta a sua existência pelas ressonâncias sensoriais e perceptivas que não cessam de atravessá-lo” (LE BRETON, 2016, p. 11). Diante de outra possibilidade de ser corpo, o corpo confinado, encapsulado, amedrontado, que sofre a perda de familiares e amigos, e que, a cada dia, consome, através das mídias, o número total de mortos no planeta, padece de descompensações e desequilíbrios físicos, emocionais e espirituais.

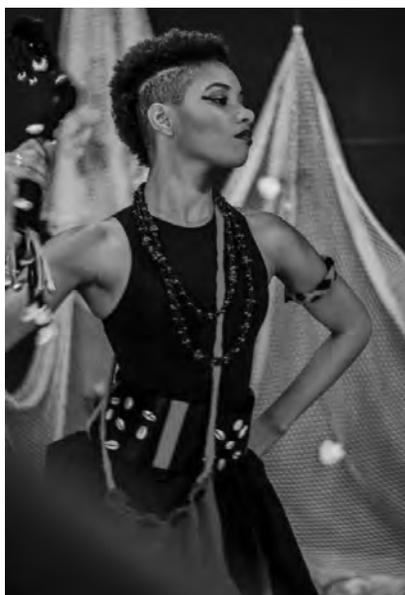


Figura 1 – Apresentação da performance **Exu**.

Intérprete: Mirian Miralles – II Fórum Dança e Cultura Afro-Brasileira
Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (CCORJ) – 2017 (Foto: Amauri Alves)

Boaventura de Souza Santos destaca que “o sentido literal da pandemia do coronavírus é o medo caótico generalizado e a morte sem fronteiras causados por um inimigo invisível” (SANTOS, 2020, p. 10). A sabedoria da ancestralidade Congo, há muitos séculos, versa que o ser humano não é forte o suficiente para evitar a manifestação violenta das forças da terra, impedindo-a de devorar milhares de seres humanos (LOPES, 2005). Silêncio! A terra está comendo. Nas religiões afro-brasileiras, Obaluaê, o Senhor da Terra quente (Omulu, Onilé, Sapatá, Xapanã) é o rei e dono da terra. Doenças, febres, feridas são a ele associadas. Obaluaê tem o domínio sobre a doença e sobre a cura. A ele é dedicada a cerimônia pública chamada Olubajé, quando são servidas as comidas dos orixás. É um ritual muito esperado no mês de agosto pelas casas de candomblé, momento em que os fiéis agradecem a cura de enfermidades e pedem o livramento das doenças.

A Terra, também denominada por diferentes culturas de Gaia, Patachamama, Aiê, Agbon parou, estando em movimento. Diante disso, os pés que saboreavam o caminhar livre percebem o chão tremendo, esgarçando frestas que revelam as raízes de muitas vidas. Buracos gigantes, que quase nos permitem enxergar o outro lado do mundo. Envolta nessa paisagem, imediatamente reflito acerca das palavras: suspensão, parada, movimento potencial, interrupção, desorientação. Isso parece um programa de performance em tempo real. Um roteiro que determina as ações do corpo no espaço e no tempo do lugar habitado pelo indivíduo. O corpo confinado percebe o estado do aperto, do esmagamento, da falta de liberdade e da necessidade de recriar os seus campos de atuação no ambiente familiar, no trabalho e no lazer, procurando novas maneiras de interagir consigo e com as outras diversas vidas da natureza. Antigos e novos comportamentos, neste novo e velho lugar de habitação, a casa, que Diana Taylor (2020) define como um universo alternativo estranho, silencioso, quieto e assustadoramente familiar.



Figura 2 – Ofã de Oxóssi. II Fórum Dança e Cultura Afro-Brasileira. CCORJ – 2017 (Foto: Amauri Alves)

CurA...uneM...casA...dançaR...

*a questão sobre escrever é que
não sei se vou acabar me curando
ou me destruindo*

(Rupi Kaur)

Em agosto de 2020/2021, o Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira (NUDAFRO)¹ iniciou um novo processo de criação artística, propondo o entrelaçamento dos saberes ancestrais, práticas de curas e composições de danças. Em que medida esses fundamentos contidos nos saberes e práticas de cura, conjugados à criação artística podem renovar as forças (física e espiritual), a compaixão e a saúde individual e coletiva dos componentes do projeto? Em que medida essa experiência pode nos ajudar a encontrar o curador interno?

Nesse período turbulento, quando as relações pedagógicas, profissionais e pessoais não são alimentadas de forma convencional, no habitual corpo-a-corpo que envolve, entre muitos aspectos, o contato físico por meio do toque e a percepção tridimensional dos fazeres e dos movimentos da corporeidade são inteiramente prejudicados.

1. O NUDAFRO, formado por discentes, docentes, técnicos-administrativos, parceiros de outros projetos e simpatizantes, originou-se do Projeto Memória Corporal da Cultura Afro-Brasileira, ativo de 2003 a 2007.



Figura 3 – Performance Fé no Corpo ou Corpo em Fé?

Intérprete: Tatiana Damasceno. 11º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política. UNAM, Cidade do México – 2019. (Foto: Instituto Hemisférico)

O projeto migrou abruptamente do formato presencial para o modelo remoto. Os encontros acontecem virtualmente, por intermédio dos aplicativos instalados nos telefones e computadores. O virtual se configura como o único espaço de comunicação entre os componentes do projeto. É nesse espaço que coexistimos e compartilhamos nossas angústias, medos, intimidades, trocas afetivas e novas criações artísticas.

Descobrimos que os encontros, em um primeiro momento, nos ajudavam a falar sobre as mudanças no mundo e como isso afetava cada um. Conversávamos sobre questões que nos atravessavam, deixando transparecer a nossa impotência, mas percebemos que a prática de dançar, movimentar o corpo e criar, mesmo minimamente, significava dar um passo a mais em direção à reconfiguração de nossas energias, do equilíbrio que tanto almejávamos, da cura física, mental, emocional e espiritual.



Figura 4 – Cena do espetáculo **Agô** – NUDAFRO.

Intérpretes: Luís Silva, Bellas da Silveira e Lucas Santos – CCORJ, 2019.

(Foto: Julius Mack)

Entendendo isso, iniciamos um ciclo de estudos e debates sobre como a pandemia potencializou as desigualdades sociais, raciais e como o corpo preto, periférico padecia em diversos lugares nas *zonas de invisibilidade* (SANTOS, 2020). Boaventura de Souza Santos destaca que

Qualquer quarentena é sempre discriminatória, mais difícil para uns grupos sociais que para outros. É impossível para um vasto grupo de cuidadores cuja missão é tornar possível a quarentena ao conjunto da população. Neste texto, porém, analiso outros grupos para os quais a quarentena é particularmente difícil. Eles têm em comum alguma vulnerabilidade especial que precede a quarentena e se agrava com ela. Tais grupos compõem o que chamo de sul. Na minha concepção, o sul não designa um espaço geográfico. Designa um espaço tempo político, social e cultural. É a metáfora do sofrimento humano injusto causado pela exploração capitalista, pela discriminação racial e pela discriminação sexual. (SANTOS, 2020, p.15).

Comecei a propor imersões de práticas corporais a partir de princípios contidos na experiência de rituais de cura das religiões afro-ameríndias. Sugeri práticas criativas de dança, com o intuito de acordar os sentidos (tato, visão, olfato, audição e paladar), a sensorialidade afetiva,

as memórias e a força vital motivada por elementos da natureza (água, terra, ervas, sementes etc.), objetos simbólicos, a oralidade, o canto, a escrita e o desenho. Matérias presentes nas culturas tradicionais artísticas e religiosas de matriz africana e afro-ameríndia, em que o sagrado é vivido por meio da experiência sensível: visual, gustativa, tátil, auditiva e olfativa. Tenho pensado muito na sensorialidade afetiva. Um arquivo afetivo que o corpo tem e que acessa em diferentes experiências. Um arquivo que é memória, mas que, em diferentes situações e informações, se restaura, gerando outras sensorialidades afetivas. Sensorialidades que ajudam o indivíduo a sobreviver e se entender como parte importante do coletivo.

O objetivo é que cada dançarino se reconecte com as potências criativas do seu corpo, invocando sua ancestralidade por meio do movimento, e que, no estado de encantamento, possa construir rituais curadores, potencializando o axé individual, o poder de realização, ativando a vitalidade do corpo físico, mental, emocional e espiritual. O corpo, segundo Elbein dos Santos (1986), só adquire vida quando recebe e contém o ar, a respiração – o sopro de vida chamado *emi*. No corpo, a cabeça – *ori* – e seu suporte – *apere* –, são modelados com porções de massas progenitoras. O interior de cada pessoa, segundo a autora, o *ori-inu*, é único e representa uma combinação de elementos intimamente ligados ao destino de cada um. Consiste no conteúdo do *ori*, que expressa a essência de cada pessoa, sua existência individualizada, que varia de acordo com a matéria mítica – o orixá – de que provém.

A matéria com que são moldados os corpos chama-se *ipori* ou *oke ipori*. No *ipori*, encontra-se a herança de cada um, especialmente a do pai e a da mãe. Assim, a cabeça, o *ori*, relaciona-se com o *odu*, destino único daquela pessoa, graças a uma combinação exclusiva feita pelas partes que a constitui e que existe no *orun*, já que, ao escolher uma cabeça, cada pessoa também escolhe o seu *odu*, que regerá toda a sua vida no *aiyé*.

Na série **Arte como respiro**, do Itaú Cultural (2021), transmitida via *YouTube*, Ailton Krenak, no encontro “Arte Como Construção de

Futuros Possíveis”, lembra que a primeira cura é pessoal. É uma disposição interior. Depois, podemos recorrer à alimentação, hábitos que ajudam a conservar a sanidade e cuidados com o corpo, fatores essenciais no processo do bem-estar. Curar o nosso ser e o nosso redor a partir de uma disposição afirmativa da vida. Krenak menciona a importância de inspirar e expirar o ambiente, a natureza, o mundo. O cuidar de si para o líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro da etnia indígena Krenak, só tem sentido se existir o cuidado e respeito às diversas vidas do planeta. Para Krenak, a experiência da arte produz respiro que potencializa a presença da vida que devemos celebrar como um dom.



Figura 5 – Cena do espetáculo **Agô** – NUDAFRO – CCORJ – 2019.

(Foto: Julius Mack)

As religiões afro-brasileiras celebram a vida. Assim, um corpo saudável é essencial. Elas entendem que, tanto no indivíduo como no coletivo, a disposição afirmativa da vida e do equilíbrio da saúde é mediada pela restauração constante do *axé*, por meio de rituais específicos que, muitas vezes, combinam procedimentos diferentes, mas complementares como, por exemplo, o ritual do *bori* (dar de comer a cabeça), feitura de *ebós* (oferenda), banhos de ervas, rezas, cantos, danças etc. O *axé* é compreendido como energia vital, presente em todos os elementos da natureza. Uma

força que assegura a existência dinâmica. Sem axé não haveria existência, pois é o princípio que torna a vida possível. O axé pode ser transmitido a outros objetos ou seres humanos, é a força invisível, a força mágico-sagrada das divindades, dos seres animados e todas as coisas. O axé possibilita que a existência desabroche, venha a ser.

Um princípio dinâmico de existência está ligado ao corpo de cada ser humano. Esse princípio é representado por Exu. Cada ser humano tem seu Exu individual, o Exu Bara (*oba + ara = rei do corpo*), responsável pelo interior do corpo. Exu Bara constitui aquele que fala e guia, que indica os caminhos do indivíduo. Mas Exu também se caracteriza como o dono do movimento, da comunicação. Sem Exu, nada acontece, ele é o princípio do movimento não só dos seres sobrenaturais, como também de tudo que existe.

Acreditamos que o corpo criado a partir da matéria mítica, água, fogo, terra e ar é sagrado por natureza. Ele contém, em si, a força da existência, o axé que pode aumentar ou diminuir. Ele possui a potência criadora, Exu Bara, que transforma, restaura, inventa, institui. O corpo é o lugar da memória, das trocas simbólicas e dos significados construídos e atribuídos pela comunidade sobre suas ações.



Figura 6 – Performance **Fé no Corpo ou Corpo em Fé?** Intérprete: Tatiana Damasceno.
11º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política.
UNAM – Cidade do México – 2019 (Foto: Instituto Hemisférico)

Segundo Mignolo (2010), a utilização de princípios tradicionais e seculares da diáspora africana em processos criativos nas artes cênicas abre o campo para descobertas de outras pedagogias da presença do corpo desenvolvidas à luz da noção de desobediência colonial. Reforçamos que, nos processos artísticos do NUDAFRO, o emprego de nomes e de saberes desenvolvidos nos rituais das comunidades do candomblé e outras práticas afro-diaspóricas, assim como da filosofia africana, é uma estratégia político-pedagógica de descolonização epistemológica acadêmica na produção de danças e no desenvolvimento das possibilidades expressivas e energéticas do corpo, em oposição a paradigmas eurocentrados.

Continuamos, em 2021, num processo de dança, procurando fortalecer nossos corpos a partir de saberes e práticas de cura. No intuito não só de criar um produto para exposição, mas também de renovar as forças (física e espiritual), a compaixão, a saúde individual e coletiva dos componentes do projeto. Quem sabe, poder, com a nossa dança, produzir respiro, potencializando a presença da vida em que venha a nos assistir.



Figura 7 – Diálogos de Saberes: cantos e danças tradicionais e criações artísticas NUDAFRO – EEFD – UFRJ – 2019 (Foto: Luís Silva).

Neste momento pandêmico, estou me dando ao luxo de visitar alguns espaços, pessoas, coisas com a simples missão de divagar sobre e com elas. Puxar fios, lançar flechas, encontrar-me num ponto ou simplesmente caminhar lado a lado sem saber aonde o caminho vai dar. Entrar e sair do corpo. Entrar procurando o que se tem e sair buscando outras possibilidades, olhares, cheiros, toques, paladares, saberes. E, nesse jogo, permitir que o meu corpo tomado, fertilizado nos tantos atos de estar no mundo, crie danças, movimentos, novas sensações, expressões, composições. Regar água na terra do meu corpo e deixar florescer potencialidades arquivadas nas profundezas das camadas vividas ou dispostas na superfície da pele. Pele, além da pele. Camada energética que habita as partículas cósmicas de minha ancestralidade.

*Fique firme enquanto dói
faça flores com a dor
você me ajudou
a fazer flores com a minha
então floresça de um jeito lindo
perigoso
escandaloso
floresça suave
do jeito que você preferir
apenas floresça.*

(Rupi Kaur)

Referências

ANGELOU, Maya. **Ainda assim eu me levanto**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/maya-angelou-ainda-assim-eu-me-levanto/>. Portal Geledés. Acesso em: 22/10/2018.

ELBEIN DOS SANTOS, J. **Os nagô e a morte: asésé e o culto égum na Bahia**. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

KAUR, Rupi. **Outros jeitos de usar a boca**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2017.

KRENAK, Ailton. Arte como construção de futuros Possíveis. Arte como respiro. Itaú cultural. Transmissão dia 16/03/2021. Disponível no *YouTube*: (378) Arte como construção de futuros possíveis. Com Christian Dunker e Ailton Krenak.

TAYLOR, Diana. **Cultura covid**. Trad. Sérgio de Andrade. New York City. Disponível em: <https://contactos.tome.press/cultura-covid>. Acesso em: 25/08/2020.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática da descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus** [recurso eletrônico] – 1ª ed. - São Paulo: Boitempo, 2020.

Lab Corpo Palavra: encruzilhadas cartográficas nas criações e pedagogias artísticas

ALINE BERNARDI
LÍGIA TOURINHO

Ao nos perguntarmos sobre o que nos motiva a dançar e re-inventar alternativas para seguir em processo de criação, mesmo em tempos tão adversos, como os da pandemia da Covid-19, revemos a experiência artística vivida entre janeiro e março de 2021, durante a realização do projeto “Lab Corpo Palavra: coreografias e dramaturgias cartográficas”, com o patrocínio da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria Especial de Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal, através do Prêmio Fomento a Todas as Artes da Lei Aldir Blanc.

O projeto consistiu em uma residência artística virtual, com uma ação formativa desdobrada em processo de criação artística na área da dança, da performance, das artes do corpo e da cena. A proposta artístico-pedagógica foi direcionada às investigações das interseções entre o corpo e a palavra na relação vida-arte-vida, oferecendo dinâmicas que convidam a uma prática de modulação das conectividades entre presença corporal, qualidades de movimento e produção-processo de (des)conhecimento.

A direção artística geral foi de Aline Bernardi e a dramaturgia, de Lígia Tourinho. Como autoras deste artigo, as duas artistas se propõem a refletir sobre a prática pedagógica implementada no Lab Corpo Palavra e suas implicações nas escolhas de construção dramaturgica e da produção das obras artísticas resultantes. O projeto foi desenvolvido

como um curso formativo em dois módulos do Lab Corpo Palavra, prevendo a realização de produtos artísticos e uma Mostra Artística. Processo formativo e criação de obras eram igualmente importantes; porém, diferentemente de muitos projetos artísticos contemplados por editais de fomento, o foco principal não estava na obra, mas equilibradamente distribuído entre o processo e o resultado. A valoração das etapas estava equilibrada entre esses aspectos desde a idealização do projeto, sua análise, aprovação do fomento, pré-produção, produção e pós-produção.

Entendemos também que pressupostos e conclusões que relacionamos nesta escrita se aplicam a esta experiência e têm bases ideológicas, não podendo se darem de forma diferente. Demarcamos que não acreditamos em outra possibilidade de mover a arte. Não há movimento descolado de contexto e intenção. Não há continente sem conteúdo. Não há produção artística que não manifeste um posicionamento ético e político frente ao mundo.

Compartilhadas as bases que tecem nossa reflexão, revelaremos algumas perguntas que nortearam nossas práticas durante o percurso deste projeto: Como criar em tempos pandêmicos e de isolamento social? Como nos lançar a uma *poética do isolamento*, de uma corporeidade do espaço íntimo, da casa, do corpo casa, e – nessa imersão – encontrar uma poética? Como reinventar uma metodologia de trabalho feita para a sala de ensaio, com base no encontro presencial, no toque, na pele, na aglomeração? Como criar outras formas de presença, a partir do distanciamento físico, que não desejam substituir a anterior, mas que afirmam a ausência e suas consequências? Como, ao ajustar e equilibrar a valoração entre o processo e o resultado, potencializamos a qualidade da obra produzida, a intensidade de sua recepção e seus desdobramentos?

O contexto pandêmico nos tirou o chão de dança, fechou as salas de ensaio e nos lançou às salas da casa. Colocou-nos frente ao isolamento social. Cada um na sua bolha mais íntima. Estamos de frente ao

arquétipo do Eremita, que no Tarot representa a solidão e a procura, um convite a aproveitar o silêncio e a introspecção para uma busca pelo autoconhecimento. Este Arcano Maior simboliza a sabedoria, o isolamento, a concentração, a capacidade de reavaliação da vida e dos objetivos. Curiosamente, em 2020, foi realizado o VII Encontros Arcanos,¹ dedicado a esta carta, a do Eremita, refletindo sobre a experiência de imersão em seus princípios fundamentais de investigação. Com o tempo, passada a sensação de introspecção temporária, demo-nos conta de que a pandemia não seria tão temporária assim, estávamos alijadas(os/es) do contato físico e presencial, da aglomeração. A experiência pandêmica nos convida a reposicionar a relação com a alteridade, o diferente. Por mais que estejamos imersos em um mundo que nos faz acreditar na individualidade, somos interdependentes. Não existimos fora da interação. Nossa existência se dá na relação recíproca com o outro.

A pandemia da Covid-19 tirou nosso chão, descarrilou nossa cultura de criação em dança e nos lançou o desafio de criar. Ao olhar para este novo cenário, percebemos o quanto a estruturação e as metodologias de criação adotadas pela equipe de criação revelariam um posicionamento ético e político em relação à criação artística. Essas alternativas dependem de possibilidades, recursos e disponibilidades individuais em estado de alteridade. Escolher como lidar com a diversidade de pessoas em estado de arte, envolvidas no projeto, é um posicionamento político frente aos tempos distópicos que nos assolam. Considerando a conjectura pandêmica e a crise política, e de todas

1. Os Encontros Arcanos foram pensados a partir das atividades de pesquisa desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa ÍMAN – Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena, certificado pelo CNPq e com vínculo de origem na Universidade Federal de Goiás (UFG), em parceria com docentes-pesquisadores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como um dos mecanismos para viabilizar o estabelecimento de pesquisas e intercâmbios interinstitucionais. Disponível em: <https://encontrosarcanos.org/sobre/>. Acesso em 11/06/2021.

as instâncias que ela implica, em especial no Brasil, mas que não se restringe unicamente ao nosso país, afirmamos no Lab Corpo Palavra a prioridade de preservar a vida e nos lançamos ao desafio de tentar mover um processo de criação com base em práticas corporais realizadas integralmente na plataforma digital *Zoom*.

Lab Corpo Palavra: coreografias e dramaturgias cartográficas

O Projeto “Lab Corpo Palavra: coreografias e dramaturgias cartográficas” consistiu em uma residência artística realizada integralmente em modo remoto, entre janeiro e março de 2021, fomentado pelo Prêmio Fomento a Todas as Artes, da Lei Aldir Blanc. A equipe de criação teve Aline Bernardi na direção artística e concepção, além de Lígia Tourinho na dramaturgia. Lia Petrelli assumiu a direção de arte e a assistência de direção. Julio Stotz esteve na direção de fotografia e montagem audiovisual. Foram selecionadas 33 artistas, educadores e pesquisadores, entre 17 a 55 anos, oriundos de todas as regiões do Brasil, que permaneceram em convivência num período de sete semanas consecutivas, de segunda a sábado, totalizando 100 horas.

O lançamento² ocorreu com transmissão ao vivo pelo canal do *Facebook* do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, com mediação de Richard Rigueti, tendo Diego Dantas, diretor do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, como anfitrião junto a Aline e a Lígia, e contando com as(os) seguintes convidadas(os) para a roda de conversa: Dulce Aquino (ANDA e PPGPDAN/FAV), Márcia Feijó (FAV), Maria Inês Galvão (PPGDan/UFRJ), Sueli Guerra (CPII), Rosane Campello (FAETEC), Bete Spinelli (SPDRJ), Flavia Meireles (CEFET), Tânia Alice (UNIRIO), Adriana Pavlova (O Globo), Fabiano Carneiro (FUNARTE). Para além de apresentar o projeto e divulgar

2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o4WMWEH2Aas&t=259s>.

sua convocatória para o maior número possível de pessoas, a proposta foi de aproveitar a oportunidade de criar um espaço de troca, em que representantes de várias instituições da cidade pudessem apresentar seus pontos de vista sobre o momento pandêmico e falar sobre os desafios e proposições de cada instituição.

Encontrar é uma ação de extrema potência e que gera partilha de saberes e articulação em rede. Ao longo de nossa escrita, revelaremos como o projeto, através das suas redes e convites, foi tecendo um escopo reflexivo, edificando suas teorias de base a partir de encontros e conversas, isto é, da *prática* como pesquisa.

A convocatória de artistas residentes priorizou os critérios de ações afirmativas: três vagas para mulheres, três vagas para pessoas negras, três vagas para indígenas, três vagas para LGBTQIAP+, três vagas para pessoas com deficiência, cinco vagas para estudantes de Ensino Médio e Técnico da rede pública de ensino, cinco vagas para estudantes de graduação e pós-graduação em Artes de universidades públicas. As demais dez vagas estavam destinadas à ampla concorrência. Do total, 70% das vagas foram destinadas ao município do Rio de Janeiro e 30%, destinadas ao restante do Brasil e à América Latina. Foram recebidas 100 inscrições. A primeira etapa da seleção consistia no preenchimento de formulário *online* e envio de um currículo/memorial junto com uma carta de motivações. Na segunda etapa, foram realizadas entrevistas/conversas coletivas, com o objetivo de escutar e perceber a disponibilidade para a interação em um grupo plural e numeroso.

A programação da residência foi realizada gratuitamente ao longo de sete semanas. Parte da programação era destinada aos artistas residentes e a outra parte, aberta ao público em geral. Os encontros com as pessoas residentes eram síncronos e diários, nas plataformas virtuais, oferecendo aos 33 artistas-educadores-pesquisadoras(es/os) um percurso coletivo imersivo e intensivo de formação e criação artística. A seguir, apresentamos as ações que compuseram o projeto.

A primeira delas, o processo formativo em dois módulos do Lab Corpo Palavra, através de encontros diários síncronos de duas horas cada, nas plataformas virtuais, perfazendo o módulo I (eixos éticos, estéticos e políticos) e o módulo II (poéticas da queda) do Programa de (Des)Aprendizagem, elaborado e facilitado por Aline Bernardi. Foram realizados também encontros de criação para ensaios e desenvolvimento da videoarte **Mãoebius**, do *ebook* **Forças Intermoleculares** e da videoperformance **Encantografar: estado de verbo desconhecido**. Foram três encontros síncronos por semana, de duas horas cada. Os/as residentes participaram de vivências com professoras(es) convidadas(os): Soraya Jorge, Ruth Torralba, Lidia Laranjeira, Ana Paula Bouzas e Pedro Sá Moraes. Realizamos um total de quatro encontros síncronos nas plataformas digitais, de duas horas cada. Com o intuito de completar a rede de convidadas(os) e apresentar a base teórica do projeto de forma prática, foi organizado um ciclo de palestras de duas horas cada, com tradução de libras durante a primeira hora de transmissão *online* no canal do *Youtube* Celeiro Moebius. A segunda hora de debate se realizou na plataforma *Zoom*, exclusivamente para residentes. Foram sete encontros de duas horas cada. Participaram Hélia Borges, Ciane Fernandes, Sandra Benites, Maria Alice Poppe, Katya Gualter, Ana Kfourri e Ondjaki. Realizamos rodas de conversa sobre as práticas do corpo com Soraya Jorge, Ruth Torralba, Lidia Laranjeira, Ana Paula Bouzas e Pedro Sá Moraes. Tudo transmitido pelo canal do *YouTube* Celeiro Moebius e traduzido para Libras.



QR Code Canal *YouTube* Celeiro Moebius

Ao fim da residência, realizamos a Mostra Artística Cartografias Sensíveis, quando as obras artísticas do projeto foram exibidas no formato *online*, com tradução de Libras. A Mostra foi um espaço para artistas integrantes do percurso e público vivenciarem juntos as criações desenvolvidas ao longo de toda a residência artística do Lab Corpo Palavra. A Mostra contou com quatro dias de encontros de até duas horas cada, com transmissão ao vivo no Canal do *YouTube* Celeiro Moebius, trazendo rodas de conversa com a equipe de criação do projeto; leitura performática do *ebook* **Forças Intermoleculares**; depoimentos dos(as) residentes; lançamento de livros; estreia de videoperformance, videoarte e videodança; show e performance solo **Decopulagem**.



QR Code da Revista **Mostra Cartografias Sensíveis**

Sobre a metodologia Lab Corpo Palavra

O Lab Corpo Palavra – o Lab – vem se constituindo como abordagem ético-estético-política que integra ensino, pesquisa e criação, trazendo a sua práxis para um ambiente de experimentação no exercício de uma escrita cartográfica e sensória, propondo a liberação da motricidade das escritas dos códigos preestabelecidos e pré-fixados para a produção de conhecimento. O que se pensa quando se dança? Qual a implicação do corpo durante o ato de escrever? O Lab é uma proposição de pesquisa guiada-pela-prática (HASEMAN, 2006). É uma prática laboratorial que estimula a investigação dos movimentos e das motricidades em torno da relação entre corpo e palavra.

A cisão entre mente e corpo foi e ainda é historicamente defendida por uma “maioria dos professores (...) radicalmente contra – chegavam até a desprezar – qualquer abordagem ao aprendizado nascida de um ponto de vista filosófico que enfatizasse a união de mente, corpo e espírito” (HOOKS, 2017, p. 31). O direcionamento, focalizado em um conhecimento significativo, muitas vezes desvincula a vontade de saber da vontade de vir a ser, desassociando o exercício pedagógico das necessidades vitais do cotidiano. No propósito de *re-tecer* esses vínculos, a prática pedagógica e artística do Lab articula a convivência da vontade de saber com o acolhimento do que nos é desconhecido, bem como das errâncias.

A perspectiva da Cartografia dá suporte à construção pedagógica do Lab Corpo Palavra. A pesquisa cartográfica envolve a feitura investigativa em uma escavação sem planejamentos prévios e pré-determinados. Essa bússola de orientação para a prática de criação coreográfica e dramática abarca a possibilidade de desorientação no meio do percurso, assumindo a errância como ondulação do processo de conhecer que está em imbricamento com o fazer. Reconhecer que estamos continuamente em processo é uma pista de acionamento vital, sintonia de convivência com o desconhecido.

A cartografia pressupõe um vínculo de implicação com o acompanhamento de processos, contrapondo os métodos que buscam resultados para os objetos de pesquisas, através da aplicabilidade de regras que demonstram eficiência e eficácia. Isso pressupõe indicativos de que a investigação não se orienta por hipóteses a serem comprovadas. Na inversão da lógica que se apoia em planejamentos e previsão dos obstáculos, assume-se uma implicação com a experimentação, que, no caso do Lab Corpo Palavra, é uma pedagogia a nutrir-se e fazer-se através de processos de criação artísticas.

No contexto da ciência moderna, as etapas da pesquisa – coleta, análise e discussão de dados – constituem uma série sucessiva de momentos separados. Terminada uma tarefa, passa-se à próxima. Diferentemente,

o caminho da pesquisa cartográfica é constituído de passos que se sucedem sem se separar. Como o próprio ato de caminhar, onde um passo segue o outro num movimento contínuo, cada momento da pesquisa traz consigo o momento anterior e se prolonga nos momentos seguintes (BARROS e KASTRUP, 2009, p. 59).

O método cartográfico é complexo e tem diretrizes, pistas que não se configuram como regras a serem cumpridas, mas são balizas do posicionamento político-ético no ato de pesquisar. A cartografia se afirma como um método de pesquisa implicada em produzir ativações que atuam na construção de mundos, interferindo nos processos de produção de realidade. Ao expor a afinidade com a perspectiva cartográfica, apresentamos as reflexões desta residência artística em situação de envolvimento e implicação com a prática laboratorial, de modo que “a análise aqui se faz sem distanciamento, já que está mergulhada na experiência coletiva em que tudo e todos estão implicados” (PASSOS E BARROS, 2009, p. 19). Nesse sentido, as linhas de errância e os encontros com o desconhecido são mote para o acontecimento de sensações inusitadas, que possam ser integradas como parte do percurso da pesquisa.

Viver essa imersão LAB tem sido de grande entrega e aprendizados nos diversos sentidos. Em especial, a reconciliação com a palavra! Essa pesquisa divertida baseada em encantamentos convida o corpo a uma experiência rica no trato com a materialidade da palavra. Para além da experiência estética/artística/criativa nessa rede Lab, é também uma experiência humana fantástica de muita escuta, fala e acolhimento. No momento em que estamos vivendo, (talvez) o ápice de uma pandemia mundial de Covid-19, o ambiente que se criou tem sido de verdadeiro respiro, em meio ao caos!³

3. Depoimento da artista residente Michelle Belcanto, publicado na Revista **Mostra Cartografias Sensíveis** (2021), que pode ser acessada através do link: https://issuu.com/contacto.alinebernardi/docs/revista_lab_2021.

Outro alinhamento pedagógico que é vinculado ao Lab é o conceito de *encruzilhada*, que se apresenta como um espaço de vivência dos atritos, tensionamentos, encontros que geram mobilidade nos campos de forças moleculares. Processos pedagógicos e de criação artística estão constantemente praticando o cruzamento de corpos e palavras, por isso a natureza dos fluxos opera continuamente na construção de linguagem, assumindo suas características de múltiplas direções. Essa mobilidade fluídica é uma característica da encruzilhada.

Na concepção filosófica nagô-iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos (...) Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz signíca diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva, destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos (MARTINS, 2003, pp. 69-70).

A encruzilhada entre corpos e palavras é uma constante nas tramas relacionais cotidianas e também é o terreno a ser manejado nos processos de criação artística. No Lab, praticamos os fluxos do escrever-falar-ler em composições de concomitância e simultaneidade, com a articulação do pensar-mover-sentir num cruzo dos saberes letrados com os saberes orais. Exercitamos um cruzamento de poéticas pulsionais expressadas de maneira híbrida, através dos trânsitos relacionais entre corpos, papéis, texturas, canetas, palavras, letras, cheiros, sons, silêncios, ruídos e tantas mais materialidades e superfícies que sejam trazidas pelo desejo de cada integrante do coletivo.

A partir desta proposição de encruzilhada, podemos perceber no ambiente pedagógico do Lab Corpo Palavra o convívio de grafias existenciais intergeracionais, a exemplo da residência artística, em que tínhamos um grupo de pessoas entre 17 e 55 anos no mesmo percurso de aprendizagem, cocriando uma partilha de saberes intergeracional, o que colabora com a redução das hierarquias e dos conflitos. Um outro cruzo manifestado no Lab é a convivência de histórias de vidas plurais, de pessoas que moram em territórios e regiões distintas, e que possam trazer a riqueza singular de sua cultura no encontro horizontal com os outros modos de existir.

Experimentamos a feitura artesanal da Fita de *Moebius*, superfície topológico-relacional que mobiliza a percepção do dentro-fora como dobras indissociáveis. Ela é um operador prático e conceitual fundamental no Lab Corpo Palavra, a partir da ativação de escritas de palavras-traços-letras-desenhos-frases nos dois lados da superfície moebídica. Nessa encruzilhada das muitas direções possíveis entre os poros do dentro-fora, estabelece-se um jogo de alternância entre as possibilidades que se apresentam como dobras das relações entre o sentir-pensar-mover. Esses trânsitos de um dentro-fora indissociável que a Fita de *Moebius* viabiliza inspiraram a nomeação da prática de aprendizagem do/no Lab Corpo Palavra como uma *pedagogia moebídica*, de modo que não há a categoria “erro”; o que há é um conjunto de errâncias que compõem o aprendizado.

Minha escrita estava perdida no meio desse meu motor falante, ouvir a doce Aline em suas orientações sobre a palavra, sobre a escrita, me alimenta profundamente. O Lab me fortalece na criação, no fazer artístico e na diminuição do medo de errar. Não existe o certo e o errado, esse trabalho me abriu fissuras e me atravessa de ponta à cabeça.⁴

4. Depoimento da artista residente Marluce Medeiros, publicado na Revista **Mostra Cartografias Sensíveis** (2021). Disponível em: https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/revista_lab_2021.

Na *pedagogia moébidica*, queremos vivenciar ativamente uma relação paradoxal de convívio com o campo de forças, para, assim, fertilizar a dimensão afetiva na constituição de outras formas de pensabilidades (BORGES, 2019), nas quais se entrelaçam, nos ambientes de ensino-aprendizagem, as transversalidades dos saberes da corporeidade. Isso se dá através da prática não hierárquica entre oralidade e escrita letrada, entre mover as articulações do corpo no espaço e as modulações das atitudes atencionais (KASTRUP, 2009) que promovem as sinapses do gesto de pensar, em um ambiente onde “esses diferentes modos de educação, gerados nas frestas e nas necessidades de invenção da vida cotidiana, evidenciam a potência dos saberes de mundo” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 46).

Uma outra desconstrução hierárquica proposta nesse ambiente pedagógico e artístico é a coletivização dos caminhos de aprendizagem, de modo que a educadora(e/o), ou seja, quem se propõe a estar com responsabilidade e compromisso, oferecendo a estrutura do percurso pedagógico, é tão aprendiz quanto a educanda(e/o). Esse posicionamento tem ressonância com a perspectiva afirmada por uma “educação [que] só pode ser libertadora quando todos tomam posse do conhecimento, como se este fosse uma plantação em que todos temos que trabalhar” (HOOKS, 2017, p. 26). Essa analogia da construção do conhecimento como uma plantação foi um mote de criação ao longo da residência artística do Lab, em que nos propomos a germinar e plantar uma semente por semana. Algumas pessoas chegaram a plantar muitas sementes por dia, fomentando um cultivo caseiro. As realidades eram muito distintas: muitas(es/os) estavam em contextos urbanos, geralmente em apartamentos, e outras(es/os) tinham espaço de quintal e horta, em contextos mais interioranos e rurais.

A educação progressiva e holística, a “pedagogia engajada”, é mais exigente que a pedagogia crítica ou feminista convencional. Ao contrário destas duas, ela dá ênfase ao bem estar. Isso significa que os professores devem ter o compromisso ativo com um processo de

autoatualização que promova seu próprio bem estar. Só assim poderão ensinar, de modo a fortalecer e capacitar os alunos. (...) Nos Estados Unidos, é raro ouvir alguém comparar os professores universitários a curadores. E é ainda mais raro ouvir alguém afirmar que os professores têm a responsabilidade de ser indivíduos autoatualizados. (HOOKS, 2017, p. 28).

O Lab Corpo Palavra busca a sintonia com a *pedagogia engajada* (HOOKS, 2017) nessa perspectiva de uma educação progressiva e holística com a proposição de cocriação de um ambiente onde todas(es/os) estejam se sentindo convidadas(es/os) a gerar o bem-estar coletivo, o que não se reflete numa ação de evitar compartilhar processos de dor e ferida e, sim, uma constante atualização de nossas presenças para acolher e cocriar qualidades de escutas dessas dores e feridas, antes de desejar criticá-las, julgá-las ou abafá-las. Essa tonalidade pedagógica da sintonia com o bem-estar coletivo se tornou e se torna ainda mais vital no quadro pandêmico que atravessamos, em que habitamos as telas de telefones celulares e computadores, de modo massivo, cotidiano.

Optamos por nos lançar a uma *Poética do Isolamento*, de uma corporeidade do espaço íntimo, da casa, do corpo casa. Nosso desafio era encontrar uma poética a partir dessa imersão. Coragem e ousadia. Com a insistência na escuta deste *corpo casa* como território da dança, mesmo sem nosso chão de madeira da sala de ensaio, sem o corpo-a-corpo, pele-com-pele e sem a reunião de pessoas em um mesmo espaço físico, restava-nos a experiência através de telas vinculadas às sabedorias do movimento e da ação de cada pessoa envolvida. Criamos um espaço de investigação nessas novas condições de trabalho e nos lançamos à experiência de nos relacionarmos através das telas, contribuindo com a geração de um ambiente de *afetabilidade* coletiva, descobrindo novas possibilidades e potências.

Investimos em criar afetos, contato, fricção e relação com as outras pessoas através das plataformas de reunião virtual, em cocriar através dessa mediação. Investimos profundamente no processo,

confiando que ele nos levaria a cenas, potencializando a qualidade das obras geradas dessa relação. Com presença implicada na busca e no processo e na confiança de que, no percurso de experimentação, reside a essência da obra artística, tecemos as cenas e obras apresentadas no final do processo, na Mostra Artística **Cartografias Sensíveis**.



QR Code do ebook **Forças Intermoleculares**

O processo de construção da dramaturgia de um projeto como o Lab Corpo Palavra foi construído em meio a alguns desafios: dialogar com pessoas de distintas referências, idades, regiões do Brasil e distintas relações com as práticas corporais e com a dança; lidar com proposições diárias, às vezes mais de uma por integrante, colocando toda a equipe de criação em atenção multifocada e sem perder o propósito de construção das obras. Movemos a dramaturgia, articulando pensamento e intuição concomitantemente na organização dos materiais, na interação com o elenco e no desdobramento das propostas apresentadas até se consolidarem nas cenas.

A dramaturgia contribui com as feitura dos roteiros, com as escolhas dos nomes, com a produção dos textos formativos do projeto, com o levantamento de materiais nos encontros de criação e com os burilamentos das cenas. Deu suporte às principais questões presentes nas discussões do grupo, oferecendo material reflexivo, analítico e material teórico, quando necessário. Articulou a difusão e exibição das obras com os demais agentes do projeto, trilhando um diálogo crítico e exigente com as conexões estabelecidas no processo.



QR Code para a videoarte **Mãoebius**

Em um projeto fruto de tantas vozes e muitas mãos, a autoria da dramaturgia é partilhada com o coletivo. A pessoa que assina a dramaturgia é aquela que concentra o foco de sua atenção no encaideamento das ideias e na busca pelo corpo da obra. É uma repetida abertura de espaços para a escuta poética, alargamento da escrita em movimento, fazendo a inscrição do movimento e o reconhecimento dos gestos mínimos, que, mesmo na ilusão da pausa, na paragem, expressa movimento. Na dramaturgia, insiste-se na manutenção da atenção a cada participante e ao todo da obra. Percebem-se os traçados propostos, a pulsão da construção coletiva como um ser que urge em dizer suas primeiras palavras. Este é o exercício de *enquantar* coletivamente e, ao mesmo tempo, gerar algum tipo de distanciamento, para tentar vislumbrar o todo da obra. É estar dentro de forma diferente, gerindo uma ponte com a apreciação das obras artísticas gestadas durante o processo: o *ebook*, a videoperformance e a videoarte.



QR Code da videoperformance **Encantografar: estado de verbo desconhecido**

Este é o exercício de mediar a idealização e a ação. Há sempre um aspecto preparado e sonhado, e as lacunas, preenchidas pelas experiências. Essa dramaturgia, tecida por muitas mãos, é fruto de um trabalho coletivo na busca de reencantar-se em tempos distópicos, tentando reencontrar-se com a esperança, desejando contribuir para alargarmos nossa imaginação e podermos fabular outros mundos possíveis, com mais liberdade e dignidade para todas as pessoas. A percepção de que, neste momento e para este trabalho, o que importou foi a relevância do processo para cada participante e, a partir dele, a sua capacidade de gerar afetos, relações com a(e/o) outra(e/o), dar suporte individual, coletivo e artístico para lidar com as dificuldades de um momento tão delicado, *enquantar* esperança, confiar na fabulação como potência de reencantamento com as coisas, como estratégia de adiamento do fim do mundo, como ensina Ailton Krenak (2019).

Venho pensando em escavar brechas de mundos possíveis durante este contexto duro da realidade brasileira, e sinto você facilitando com maestria esta escavação. Sua proposta de “encantografia” é uma ousadia-bela *enquantando* germinar uma semente por semana: uma ode à Vida! Tão precioso quanto as sementes na terra são estas pequenas esperanças plantadas em nossos corações.⁵

Através da experiência com este projeto, revisitamos os motivos que nos fazem seguir criando danças. Colocamo-nos frente ao desafio de continuarmos em estado de criação em tempos tão adversos e de seguirmos em processos autoatualizados, holísticos e que consideram a errância como uma potência para os aprendizados, como convida a pensar HOOKS (2017). O processo de pesquisa em Arte não está organizado em etapas (KASTRUP, 2009). Somos seres

5. Depoimento da artista residente Bianca Andreoli publicado na Revista **Mostra Cartografias Sensíveis** (2021) que pode ser acessada através do link: https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/revista_lab_2021.

em processo, em meio a uma trama de experiências e sensações. Conectar-se a esses princípios é viver os mistérios e confiar na beleza do movimento.

Referências

BERNARDI, A. **Lab Corpo Palavra**: corpo que escreve Corpo e o artista cartógrafo. Monografia (Especialização em Preparação Corporal das Artes Cênicas). Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2019.

_____. **Lab Corpo Palavra**: Micropolítica ativa nas atividades remotas. In: SILVA, B.; BASTOS, M.; TOURINHO, L.; ROCHA, L. (Org). **Carnes Vivas**: Dança, Corpo e Política (Coleção Quais Danças estarão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 9). Salvador, ANDA, 2020.

_____; TOURINHO, L; PETRELLI, L. **Forças Intermoleculares** (Coleção Cadernos Sensorios Corpo Palavra, edição verão). Ed. Corpo Palavra: Rio de Janeiro, 2021.

BORGES, H. **Sopros da pele, murmúrio do mundo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: Seminário de Pesquisas em Andamento SPA/PPGAC/USP (3.1), 2015, São Paulo. **Anais do 5o Spa**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. pp. 41-53. HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura; Corpo, lugar da memória. **Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, Santa Maria, n. 26, 2003, pp. 63-81.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da (org). **Pistas do método da cartografia**: intervenção e produção e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Ciclos de Palestras e Rodas de Conversas do Lab Corpo Palavra

1. Palestra com Hélia Borges:
<https://www.youtube.com/watch?v=vo-glBdpPQc&t=261s>.
2. Palestra com Katya Gualter:
<https://www.youtube.com/watch?v=DOnmKU3K4Qg&t=1s>.
3. Palestra com Sandra Benites:
<https://www.youtube.com/watch?v=Weq7ONbi0uI&t=41s>.
4. Palestra com Maria Alice Poppe:
<https://www.youtube.com/watch?v=oijnfflpcVI&t=27s>.
5. Palestra com Ondjaki:
<https://www.youtube.com/watch?v=qm3UK0dhpBE&t=37s>.
6. Palestra com Ana Kfourir:
<https://www.youtube.com/watch?v=7JlcXAlOaqI&t=35s>.
7. Roda de Conversa com Soraya Jorge, Ruth Torralba e Lidia Larangeira:
<https://www.youtube.com/watch?v=o3mznWfMX4M&t=31s>.
8. Palestra com Ciane Fernandes:
<https://www.youtube.com/watch?v=6uSLeNq-DhA&t=498s>.
9. Roda de Conversa com Ana Paula Bouzas e Pedro Sá Moraes:
<https://www.youtube.com/watch?v=zvf4XJaxtzM&t=103s>.

Corpo_terra_casa_em_obra: dança como cura ou *milagre*¹

MARLÚCIA FERREIRA GOMES
IGOR FAGUNDES

Conceber o sagrado como espaço poético de dança na cozinha de uma casa em obra, durante o período de isolamento social ocasionado pela pandemia da Covid-19 no ano de 2020, implica: *nós* – Marlúcia & Igor – a questionar os sentidos culturalmente *construídos* de

casa,

obra,

poesia,

sagrado.

Martin Heidegger (1880-1976), um nó nestes nós, habita o espaço das questões, que ontologicamente desdobram:

proximidade – distância; presença – ausência; diálogo – solidão.

EU, Marlúcia, nomeio TerraCéu a dança-habitação, o milagre que EU, Igor, testemunho, a cada pró-cura do humano pelo humano em meio à doença como circunstância e à finitude como condição.

Na cozinha,
estreito lugar da casa (de Marlúcia),

1. Versão revista, atualizada, transformada do artigo “Por um milagre de dança: corpo-casa em obra dentro (e fora) da pandemia”, originalmente publicado em **Memórias e histórias da dança do porvir** (in GUARATO; MARQUES; CADÚS, org., 2020).

onde se conserva, se prepara e se libera alimento
para a vida,
esta obra: abre-se porta (em uma parede)
e
abre-se janela (em uma câmara de
telefone celular).

Por essa janela, outra casa (de Igor)
adentra e compõe, no duplo, a dobra dos corpos.

Poética e metafísica: pensamento por dança

Abrimos mais janelas quando, abertos, os livros: os de Heidegger são quartos de uma casa-hóspede no livro-corpo das nossas. Em todas as casas, livros, corpos do ocidente: Platão, Aristóteles. A partir deles, o mundo ocidental se fez um acordo tácito sobre a interpretação do *ser* como *o ente fundamental*. A tradição filosófica grega, metafísica

isolou, confinou

ser e corpo,
essência e existência

e, após a Idade Média,

o divino e o mundano.²

2. Em outro livro-casa, foi escrito: “O pensamento que articula ‘corpo’ e ‘sagrado’ não foge à compreensão de um ocidente marcado pelo desprestígio e rebaixamento da carne face à dimensão tida como elevada do espírito. Ao corpo, entendido como lastro das paixões, afetos, instintos, ficou associado o lado obscuro, confuso, descontrolado da vida, enquanto ao espírito concede-se a contrapartida da luz, da verdade, da razão. Se tal paradigma (...) consiste no triunfo e perpetuação – ao longo de cada época e mediante

Tanto a idealização do *ser* quanto a sua *lógica* proposição como Deus fez com que o *corpo* deixasse de ser *real* (?), *verdadeiro* (!), *divino* (...). O *distanciamento* entre

Deus e corpo

é *social*: ambos, impedidos de *conviver*; de ser-no-mundo, *reunidos*.

Tal *isolamento* do divino, o qual gerou uma *separação* & um *confinamento* do corpo e do sagrado em dois mundos, advém de uma filosofia que, na mesma proporção, *se distanciou* do

poético,

justamente por considerar que “poesia” nada tem de essencial, real, verdadeiro. Como a vitalidade criativa do corpo, a poesia se fez também

isolada e confinada.

O ocidente é a história deste *distanciamento* entre
pensamento e corpo,
pensamento e poesia,
teoria e prática de dança.

A poesia, o corpo e o que veio a se denominar *arte*
foram considerados *irreais*, mas, por conta da possibilidade mesma
de escapar de todo confinamento – de toda *ideia/ideal* – de real,

novas roupagens – do platonismo e aristotelismo greco-romano, são seus herdeiros os discursos religiosos que instauram Deus no lugar magno e suprassensível do fundamento: da medida das coisas todas, e não como a desmesura delas: o não-limite que – nelas – as revela transbordantes. (FAGUNDES, 2016, p. 149).

passaram, às avessas, a ser *essenciais* para uma vida mais vida, mais real quando sequiosa de

abertura,
liberdade.

Para o povo grego originário, “divino” e “poético” dizem o mesmo: o vigor *sem fundo* de todos e em todos os corpos. O grego *poiesis* designa a *ação criativa & abissal* de

vida como vida,

anterior e ulterior a qualquer sujeito, agente, fundamento e criador;
anterior e ulterior a qualquer objeto, paciente, fundamentado e criado;

criação é todo o *acontecimento*
onde e quando vida se consuma
sem se consumir.

Neste sentido, “deus” (agora, com inicial minúscula, porque, *entre nós*, tudo o que é minúsculo *acontece* sempre-já de modo maiúsculo, ou melhor, o maiúsculo de tudo reside no minúsculo *entre de nós*), coincide com a poesia-corpo.³

Se, na palavra “metafísica”, o *além* (*meta-*) do físico (*-physis*) for entendido só como um *fora* e/ou *acima* deste, perde-se o sentido *não* locativo de “além”: o prefixo “*meta-*” pode compreender o “além-do-físico” como “entre”, “entre-o-físico”. Por entre a *physis*, o sagrado se dá como vazio de uma (em uma) rede. É o vazio que possibilita,

3. Heidegger em nossa casa: “Pois o ‘poético’ parece pertencer (...) ao reino da fantasia. O habitar poético sobrevoa fantasticamente o real. O poeta (...) diz, com propriedade, que o habitar poético é o habitar “esta terra”. (...) acrescentando as palavras “esta terra”, remete para o vigor essencial da poesia. (HEIDEGGER, 2001, p. 169).

intensifica, expande e perpetua o enredar: compreende o ser do ser, o *poder-ser*, consoante a porta de outro livro, de Manuel de Castro (2020):

Distraídos pelos movimentos nos fios da rede como teia da vida, nem notamos que sempre estamos pendurados no abismo dos vazios. (...) O sistema parece configurar tudo, inclusive, os vazios em que ele não só se estende e perdura como também se expande. (...) E de repente somos assaltados pela gratuidade (...) da possibilidade de a rede ser rede e, ainda, ser rede em funcionamento e expansão, porque a rede é uma doação do vazio, do silêncio, do nada. (CASTRO, 2020).

Antônio Máximo Ferraz, outro corpo, outra casa, outra porta, outra janela *entre nós*, é citado [hospedado] para dizer que

Deus, aqui, está sendo citado como a questão do vazio criador, um não ente: o originário dos entes que, em si, não é um ente, mas a abertura que se dirige ao humano. (...) Deus não pode ter sua existência judiciada como um ente, embora nele ocorra, uma vez que excede o homem. Deus, como questão, extrapola qualquer institucionalização ou doutrina. Ele é a questão que se refere ao sagrado da doação da vida. (FERRAZ, 2014, p. 108 *apud* FAGUNDES, 2016, p 152).

A tradição *meta-física* deslocou o *além* do *agora-aqui*, em *corpo*, como *corpo*. O divino (o poético) reside nesta (im)possibilidade de (in)definir o que, sempre *além*, persevera *ausente*, *distante*, ao mesmo tempo que, *agora-aqui*, em *corpo*, como *corpo*, se exclama *próximo*, *presente*, *em rede*. A admissão do físico (*physis*) como simultânea

força de manifestação (vida, presença)
e força de nadificação (morte, ausência)

torna o sagrado e/ou o poético não mais uma ideia, proposição lógica, objeto, sujeito, substância, fundamento, mas o fundo sem fundo da/na

superfície-corpo.

Sobre o que *não é* e *escapa* (o sagrado, o poético), *não há captura*.
Todavia, capturando-nos e permitindo-nos sempre *estar sendo*,
diz o *ser* (o vazio-além) como a possibilidade *agora-aqui, presente*.
Ao mesmo tempo, a possibilidade de estar sendo *agora-aqui*, diz o *ser*
como este sempre *ausente, além*.

Corpo enreda: presença-ausência,
proximidade-distância,
sagrado-humano.

Corpo enreda:
ser (que é *não ser*) e *não ser* (que é *ser*).

Neste *entre-ser*,
corpo diviniza
e
corpo humaniza

Estamos em casa com os gregos, somos seus herdeiros: princípio
(*archê*) e o fim (*telos*) coincidem. “Fim”, aí, não como “término”, mas
o *limite* onde e quando o corpo pode, no não-limite, principiar. “Fim”
(*telos*) é tal plenitude do princípio: sua consumação como sem-fundo
fundante. Disso resulta que

o sagrado é proximidade tão próxima que
dele sempre estamos distantes, embora
o que pareça distante seja sempre
o mais próximo.

Este concreto e corporal *entre-ser* diz, de modo originário, “ver-
dade” (*aletheia*), experienciada como acontecer poético, doação do
sagrado: *desvelamento* (sentido)
que já e sempre se *vela* (silencia)
e, assim, tão-somente se dá como *re-velação*.

Arte põe em obra, em atividade, em ação,
o desvelar-corpo – *mundo* –
e o velar-corpo – *terra* –.

Arte põe em obra a *revelação* do corpo como corpo: *terra* – *mundo*.
Desse modo, *obra* passa a não ser
objeto de um *sujeito* (seja divino, seja humano).

Sujeito-objeto institui e difunde o esquecimento do *ser* como *não-ser* que, *aqui-agora*, está *entre-sendo*. O *ser* humano, *confinado* em sua racionalidade instrumental, *se isola* como *sujeito* humano, que *objetiva*, *confina*, *explora* e *esgota* terra-mundo. Como parte destes, também *se objetiva*, *se isola*, *se confina*, *se explora* e *se esgota* como sujeito humano. Isso quer dizer também que Deus, quando não é teologicamente representado como o sujeito *acima* de todos, se representa antropologicamente como objeto de alguma subjetividade.

A obra de arte deixa de constituir, em pensamento originário, um objeto (produto) de qualquer sujeito (produtor), porque ambos – criador e criatura – são desdobramentos da dobra da criação como *acontecimento* prévio a quaisquer duplos. A criação é, antes de toda mediação,

a *imediação* de um *entre-ser*.

Desse modo, “ser” e
“ser humano”

não *se relacionam* funcionalmente, lógico-racionalmente e, sim,
se referem poético-ontologicamente como – respectivamente –

“vazio” e

“figuração”

(“vazio” na “figuração”).

Ou: como

“terra” e

(*physis* fonte da *poiesis*)

“mundo”

(*logos* como consumação
[*telos*] da *physis*).

Perdido deste sem-fundo poético, o *logos* resultou em *fundamento* lógico: em um ser – melhor: *no* Ser – que não suporta silêncio, o aberto e, então, se torna um suporte, o suporte para justamente eliminar silêncio, abertura. No lugar do poético, o corpo e o sagrado ficaram presos, confinados no lógico – mesmo o *ilógico* é uma criação, para eles, da Lógica. E, apenas, por Lógica, “mundo” é objeto, coisa dada, diante e/ou em torno do humano, até porque todo humano já é “mundo” se dando em corpo, anterior à parede sujeito-objeto tanto quanto dela possibilitador).

Do *sentido* do ser,
do *mundo*,
ao nos aproximar, só podemos
nos afastar:
mundo é mundo na terra e para a terra.
Aproximar-se do sentido, do mundo é tornar
a terra/silêncio

a proximidade.

Terra é o sagrado *do (no)* mundo,
o silêncio *do (no)* sentido,
o húmus *do (no)* humano,
o sem fundo *do (no)* corpo que se funda,
o repouso *do (no)* movimento
(repouso não como inação, mas potência
e plenitude do mover).

Ser (terra) e ser humano (mundo) querem dizer, sem dicotomia, sem antonímia, “essência” e “existência”. Na palavra *ek-sistência*, “*ek-*”, no latim, diz “fora”, “para fora”, “no aberto”, isto é, “além do limite”, enquanto “*sistere*” compreende “estar”. *Ek-sistência* consiste em estar no aberto do ser, no vazio do ser, sempre para além do que é e está sendo. Daí,

ser (*não-limite*) e ser humano (*limite*)
instauram uma referência mútua, da qual
o corpo é a *dimensão*
em que a *imensidão* se dá: dentro, entre.

Fora do âmbito epistemológico de distanciamento, o ontológico “ser-no-mundo” não prevê o humano sujeito do mundo nem este seu objeto ou meio ambiente. Ser-no-mundo é o *imediato* acontecimento de

imensidão-dimensão, distância-proximidade,
sem que tanto
proximidade quanto
distância procedam
geometricamente, mas como
condição
essencial-existencial. Aí,
“presença” supõe *ser-com*.
diálogo.
Solidão é conquista,
em meio ao diálogo,
de diálogo.
Como condição humana,
Solidão se cava e se crava
como desvelo
de proximidade (presença)
na distância (ausência)
e *de* distância (ausência)
na proximidade (presença).

A proximidade nunca anula a distância, como também nunca encontra a proximidade plena. A solidão traz consigo a força que não nos

isola, mas funda existência: proximidade/presença como distância/ausência.

Ser só é só ser: ser-com e ser-entre.

No latim, o “pré-” (*prae*) da palavra “presença” não indica uma antecipação cronológica, porque, ontologicamente, nomeia a ultrapassagem do “sendo” que sempre-já *foi* e sempre-ainda *virá*. O latim “-sença” evoca “*sentia*”, do verbo “*esse*”: “ser”. O “ser-no-mundo”, portanto, se refere ao diálogo experienciado ou conquistado na solidão e à solidão experienciada ou conquistada no diálogo:

terra-no-mundo,
sagrado-no-humano
e, reciprocamente,
mundo-na-terra,
humano-no-sagrado:
mundo-no-ser.

A obra de arte é a dimensão em que o húmus é mais humano (em que a terra/poesia/sagrado/silêncio é mais mundo/linguagem/sentido) na medida mesma em que o humano vem a ser mais húmus (em que o mundo/linguagem/sentido vem a ser mais terra, poesia, sagrado, silêncio). Daí, ser-no-mundo não se estende só ao imediato

“silêncio-no-sentido”, mas à “poesia-na-linguagem”.

Originariamente, *linguagem* é
este acontecimento de irrupção
do ser como ser,
da terra como terra,
da poesia como poesia,

do sagrado como sagrado,
da realidade como realidade,
do mundo enquanto tal:
o real nele mesmo e como ele
mesmo, desde e a partir de *corpo*.

Fora da linguagem, nem mesmo “ser” pode “não ser”;
nem mesmo “ser” pode ser o “vazio” (o não ser) que é
(não sendo);
nem mesmo o “silêncio” pode fazer “sentido”.

Fazer sentido, quer dizer, de novo, *ser-no-mundo*, *ser-na-linguagem*.

Se “terra” (silêncio, ser, sagrado) faz sentido como “terra”, é porque terra já se fez “mundo”. Pensar, não sendo raciocinar, é justamente participar da poesia do real na linguagem: o real como instauração de mundo.

No princípio,
o *logos*, a linguagem, o verbum, a *ação*:
o corpo entre
mundo-e-terra.

No princípio,
o ser (que é não ser) já faz
– precisa já fazer – sentido,
até para fazer silêncio.

No princípio,
o divino/a terra já é – precisa ser – mundo
para ser *poiesis*. Silêncio-sentido!

Daí, resulta: o sagrado (a *poiesis*) se consuma no *logos*:

É sempre no corpo, como corpo, que o sagrado se dá a ver, humanamente, como “deus”.

Ser *humanamente* é poder falar na medida em que escuta e em que já se escutou a linguagem como o sentido do ser e de ser. A linguagem fala, manifesta e nomeia aquilo que é como isto que é e não é.

Ela não descobre o ser como algo atrás, acima, por baixo daquilo que já é – corpo – porque atrás, acima, por baixo do que é, há

nada:

só mais corpo.

A linguagem, em seu vigor originário, não representa, não aponta para o que, no corpo e como corpo, não é - *corpo*.

O simbólico, neste horizonte, é o vazio de sentido porque o vazio de corpo, o vazio de fundo *na* superfície. Desaprender o símbolo (a *ideia* de que um corpo representa ou expressa algo para além, para fora, por trás, por cima ou por baixo de si mesmo) consiste em deixar a linguagem vigorar como irrupção plena do estar-sendo-*corpo*. Para realizar tal experiência, para escutar o que a linguagem fala – e sempre fala como corpo – é preciso silêncio – que sempre fala-faz sentido. Sentido é: corpo!

Na medida em que o ser humano deixa a linguagem falar, ele é intérprete, não como agente do sentido, mas seu zelador ou cuidador: *pastor*. A experiência da linguagem, portanto, é escuta, silenciamento e isso – a escuta – compreende *diálogo* na e como *solidão*.

Como experiência extrema da linguagem (do *logos*) no poético (na *poiesis*), a arte (*techne*) é, nos gregos de nossa casa, desvelamento-humanização radical do divino. E, como experiência extrema do poético (da *poiesis*) na linguagem (no *logos*), a arte (*techne*) é velamento-divinização radical do humano. Entenda-se “extremo” como o que habita o “limite” e experiência, aí, o “não limite” do ser: o vazio como excesso, reserva, e não falta, carência. Entenda-se, também, “radical” como o

que habita a “raiz”. O não-limite *de* e *em* tudo o que é – corpo – a denominar-se *divino*. Este, assim, não é qualquer *céu* diante e acima do mundo, a convocar o corpo a uma *elevação*. O não-limite (o *além*), que se diz *agora-aqui*, condiz com isto que *extrema* o mundo quando mais traz o céu (o *além*) para a raiz, para a *gravidade* da terra, para rede da vida. *Terra-céu*, no extremo do mundo, é a imensidão do e no corpo. Chama-se, por excelência, “corpo”, a dimensão (mundo) na imensidão de *TerraCéu*. Nesse abismo, que é o infinito-aqui, *cai-se para o alto* e *eleva-se para baixo*, *para o chão*.

A dança deixa, então, o corpo mais grave, mais gravitante, mais corpo, porque lhe permite habitar plenamente *TerraCéu* para ser-no-mundo. O fragmento 84 de Heráclito (in LEÃO e WRUBLEWSKI, 1991), assinala: “Transformando-se, repousa”.

EU, Marlúcia, descubro, em minha casa – literal e poeticamente – em obra, o corpo em dança: transformando-se, o corpo-casa repousa, habita a terra. O sentido de “obra” reside no “transformar-se” mencionado por Heráclito, enquanto “casa” aponta para o “repousar”. Na solidão provocada pela pandemia da Covid-19,

EU, Marlúcia, aprendo que, repousando, transformo-me.

Casa em obra como corpo em obra

Se linguagem é *casa* do ser (HEIDEGGER, 2003), o *corpo* do ser (o onde e quando o *ser* propriamente *está*; o onde e quando *terra* se cultua, se cultiva, se colhe e, como colheita, se torna *cultura: mundo*), “casa em obra” ou “corpo em obra” dobra

cultura e natureza,
terra e mundo,
sagrado e humano,
enquanto dança.

O mundo, no limite da casa construída e habitada, se abre ao não-limite da terra inabitada e sem construção, por construir-se.

Mas obrar não é *construir*,
para poder *habitar*.
Obrar é *habitar*
para poder *construir* (HEIDEGGER, 2001).

No habitar poético do corpo, dança é deixar-habitar para construir. O humano vem a ser *casa*, um *próprio*, como construção e reconstrução (*obra*) ininterrupta.

Casa é o *próprio* (a *obra*, isto é, nada *acabado*) do corpo:

O próprio como obra não é individualidade, individualismo, isolamento, encapsulamento paralítico, porque é, “no-mundo”, experiência contínua de transformação e repouso, expansão e recolhimento. Por isso, a dança, enquanto obra de arte, deixa o corpo *ser*. Poetizado na linguagem, o *corpo* libera diálogo em seu próprio e para ser corpo-próprio, isto é, *casa*, como estado e estada de escuta: solidão. Em obra, a casa se mantém *aberta para ser*. Em obra, a casa se preserva *livre* e, desse modo, lugar nenhum onde corpo se confina, se aprisiona, se prende, mas o *lugar* onde-quando aprende sua liberdade.

Se, em casa, um corpo se sente *preso*, *longe* dos outros e, ainda, *ausente* de si próprio, do seu *próprio*, é porque se encontra ainda impedido de ser (*ser-com* e *ser-entre*) e, certamente, em casa não está. E, porque o corpo precisa *sempre* se apropriar do que lhe é próprio, persevera sempre *a caminho de casa*. O equivalente a dizer: mesmo em casa, estamos sempre *a caminho de casa*. Casa, aí, não é mais uma representação espacial, mas *a presença* com a qual rua, palco, teatro, igreja seguem próximos, próprios, em corpo, como parte do corpo, como arte do corpo. O imperativo do isolamento social, no período da pandemia da Covid-19 aprofunda uma pesquisa em torno do

sagrado como espaço poético de dança, de corpo-casa em obra. Ficaram suspensos *os cultos nas igrejas, as aulas presenciais, as apresentações públicas de arte.*

EU, Marlúcia, deparo-me, no confinamento, com a experiência de habitar o limitante, o limitado e, ao mesmo tempo, o ilimitado de um corpo-casa obrando.

EU, Igor, *coabitante* dessa casa, compreendo-a em obra não só porque entre cimento, tijolo, martelo, furadeira, mas porque a corporeidade do sagrado poeticamente dança em Marlúcia, em nós, antes mesmo da pandemia.

Na pandemia, cada um dos lugares tidos como estanques, distantes, ausentes – igreja, universidade, teatro, rua e demais gentes *incorporadas* – tão-só coincidem, com maior evidência, no lugar próprio e originário, *solitário* e *solidário* desta casa em obra.

A deflagração de uma proximidade *existencial* – Igor e Marlúcia – por redes *virtuais* como redes *reais*, cheias de *virtus* (vigor, virtude) atesta que a proximidade de “corpo” e “sagrado” *existe*: como *presença*, resiste à *representação* geográfica;

a virtualidade metafísica do divino se desdiz e se rediz como
a vitalidade física do ser humano em seu acontecer poético.

Tal convergência entre o “físico”, o “poético”, o “real” e o “sagrado” dispara ontologicamente as questões do corpo, da arte e da dança: em obra, a casa-corpo atravessa o confinamento na retroalimentação e liberação de mundo na terra e de terra no mundo. Sob a ameaça da doença, o movimento dançado se torna a nossa

pró-cura como o cuidado de ser: *milagre* da (re)criação.

Neste sentido, “igreja”, “teatro”, “palco”, “rua” deixam de ser espaço-temporalidades geográficas, geométricas, cronométricas, cronológicas,

porque o sagrado está concretamente liberado para estar sendo (corpo), para dançar-no-mundo e mundificar na dança. Isso quer dizer que o sagrado, como espaço poético, *dança* em qualquer lugar que deixe de ser um lugar qualquer, pronto, acabado, porque sempre na procura por casa, isto é, sempre em obra. Negando-se como um *a priori* transcendental e, também, como extensão, o espaço aparece como abertura de todo e para todo lugar. O ser não está no tempo e espaço: o ser instaura tempo-espaço.

O humano *doente* do humano e a dança como *cura* (ou *milagre*)

Uma pandemia chama o corpo a habitar-construir (reabitar-reconstruir) *casa* e, nessa proximidade conquistada na distância (diálogo apropriado na solidão), tornar-se mais próximo da terra de todos os mundos possíveis. Uma pandemia escancara

cada corpo, há muito, já isolado em suas convivências diárias,
os corpos há muito não coabitam.

Uma pandemia mostra como, de passagem pelas ruas, pelos corpos,
pelos palcos, pelos teatros, pelas aulas, pelos cultos, pelas igrejas, mais
representávamos do que *éramos*,
mais nos valíamos de *máscaras*,
para não *contagiarmos* o “próprio” por um “outro”, nem um “outro”
pelo “próprio”, sem o corpo-a-corpo da *presença*.

“Máscara” advém do latim “*persona*”: personagem.

Uma pandemia chama a desmascarar as personagens que vestimos
sem trégua. Uma pandemia chama o corpo a desvestir-se, isto é, a
estar em casa,
lugar em que ele pode retirar as máscaras, as roupas, as personagens,
as representações e, plenamente, ser:
vestir-se tão-só com o corpo, o qual desveste o mais próprio e
presente-ausente.

Mesmo pela chamada “casa” estávamos só de *passagem* (ainda só de passagem pela casa insistimos?), sem espaço-tempo para abraçar a casa que nos abraça, como sem espaço-tempo para abraçar a terra-mundo que ignoramos, seja *dentro*, seja *fora*, sempre *entre*, porque, na pressa, seguíamos, seguimos, sem concreta habitação. Uma pandemia evidencia o quanto não havia e, talvez, ainda não haja espaço-tempo para, em casa, olharmo-nos no espelho. E para, no espelho, ver terra-mundo *sendo* o nosso corpo.

Um *vírus*, de repente, nos obriga a permanecer não só em casa,
mas a mirá-lo no espelho
e, assim, vermo-nos no vírus, como vírus.

Já éramos doentes da pandemia antiga-contemporânea dos distanciamentos, dos isolamentos, do individualismo e de um confinamento *dentro da rua* (quer dizer: confinamento em todo lugar). O sujeito humano ocidental, enquanto *isolado* e *isolador*, projetado *acima*, *maior*, pode se descobrir mais poderoso quando no tamanho de um vírus, na altura e à altura do miúdo, do ínfimo. Mais poderoso e, de um outro modo afirmativo, mais contagioso, mais próximo e parte de tudo e todos; da terra, do divino. Assim, faz-se

mais *milagroso* onde-quando mais *poético*;
mais *dançante* onde-quando dançar parece
impossível no limitante e pouco poroso.

Heidegger (2006) afirma o “ser-no-mundo” como “ser-para-a-morte”. A pandemia é uma circunstância, dentre outras, para nos defrontarmos com a *finitude* enquanto nossa condição. O *sujeito humano racional*, que tudo objetiva, explora, expulsa, ignora, destrói, mata, se viu e se vê como o limite – o *Deus* – de tudo. Mas o *deus* do humano era e sempre será a *terra*, a qual não o expulsa sob a forma

diminuta de um *vírus*, mas o chama a não o ignorar, a não ignorar o poder de contágio do mais microscópico e invisível. Aprendemo-nos mais terra quando nos aprendemos menores, já não mais acima de coisa nenhuma, nem ninguém. O limite da razão humana é a morte (nenhuma razão humana, científica e/ou religiosa, pode eliminá-la) e, por isso, sendo-para-a-morte, a existência pode ser-para-a-vida.

Diz-se “finado” o “morto”: “confinado” é estar “morto com”.

Com ou sem pandemia, todo dia é *dia de finados: confinando, concentrando*, tornando memória (presente, presença) uma ausência ou distância. A experiência de confinar, de “morrer-com” acena para a experiência de “nascer-com”, “co-nascer”. O limite da casa, se racionalidade nenhuma suprime, pode ser com *arte* atravessado.

A dor da existência não é – só – a dor de uma Covid-19.

Antes, é a dor que o humano é, à medida que ele é necessidade de ação, superação, a necessidade de fazer-se e, assim, vir a ser.

A um só tempo, o humano cumpre a necessidade de desfazer-se e, assim, deixar de ser. Portanto: dor é nome para existência.

Se há, porventura, pandemia, ela advém para lembrar ao homem de sua finitude.

Rebelar-se contra esta condição de limite, finitude, torna-se doença.

A dor maior passa não a ser mais a finitude, mas a revolta contra ela.

À medida que tal revolta se torna doutrina (individualismo, antropocentrismo), este humano se faz doente de si, uma vez que não pode controlar, dominar a vida e a morte; não pode racionalmente se representar como o fundamento-Deus e, na ilusão de ser-Deus, prolifera há muito pandemicamente.

A vida ascendente, criadora e concretamente divina acontece quando a dor constitutiva do humano, assumida ou aquiescida, se transforma em ação, superação da finitude na finitude, cujo maior exemplo é a obra de arte.

Tem-se a transfiguração da dor na alegria da obra, da dança.

*O homem doente do homem e a transfiguração da dor procuram percorrer
o caminho de volta para a casa: solidão é método.*

*Para existir infinitamente enquanto finito, é preciso parar de insistir num
confinamento fora de casa, dentro da rua: desistir do projeto “indivíduo”,
“individual” – isto que pode ser resumido no pronome pessoal “eu”.*

Um trabalho – obra – não é, por isso, individual: não conjuga “eu”, mas “nós”, “laços”, “fios”, “vãos”, “redes”: Marlúcia e Igor enredados entre si e com tantos e tantas. Distantes, seguimos compondo. Daí, a necessidade de uma câmara no telefone celular como parte do método-solidão (diálogo), pois a tela separa os corpos tanto quanto os reúne e abre uma janela. Nesta, o enquadramento emoldura o mostrado, à dança, como corpo-casa obrando-se, extrapolando sua moldura. Com o telefone celular num tripé, Marlúcia o posiciona dentro de um armário próximo ao chão da cozinha. Deitada sobre o chão, seu corpo se recolhe à terra e espera, espalha, respira, solta, pesa, expande. Decupando-se, o corpo-casa vai em partes se apropriando inteiro. Na janela-câmara do telefone, pernas estendidas e que, no corpo recolhido, estendem e recolhem a casa-corpo. A câmara é presença no espaço: ela é espaço, lugar, corpo, limite que se instaura no não-limite que permite, *ilimitado*, o espaço poético da casa. Marlúcia aprende a deslocar-se em uma casa estreita: *entre e com*. A pequenez geográfica ganha a surpresa de uma grandeza ontológica.

Uma passagem onde a casa parece sem passagem.

Trata-se de aprender a amudar-se para dançar e deslocar-se no simples, deslocar-se para o simples. Cavar abertura onde, sim, ainda há; produzir movimento onde o espaço parece prender, apertar, espremer, paralisar. Descobrir fartura onde há falta.

Milagre de dança na cozinha

Abrindo-se à solidão como escuta, diálogo, as possibilidades de habitação liberam espaço. O corpo-Marlúcia que, em obra, rasura o *eu*, procura no quarto, no banheiro, um *espaço de dança*, até descobrir, num corredor, no *entre* dos móveis da cozinha, um lugar. Ao demorar-se junto à cozinha, o corpo se nutre de alimento. Na cozinha, cultiva terra. Cozinha é este lugar em que cuida do crescimento das coisas e colhe o que ali cresce. Mais do que lugar de cultivo e colheita (*colere*, em latim, origina “cultura”), a cozinha se torna lugar de culto:

Não é a cultura que faz o homem nem ela se opõe à *physis*. Se o homem, parece, está referenciado à cultura, na verdade, pela cultura o homem se referencia à *physis*. (...) Diante do enigma da *physis*, o ser humano não só cultiva, mas, sobretudo e, em primeiro lugar, cultua. O culto na e pela cultura já evidencia que tudo provém da terra porque nela se funda: o ser humano, o cultivado, a cultura e o culto. Nesta evidência, não é a identidade cultural que faz o ser humano, mas o ser humano, manifestando, na cultura, a *physis*, manifesta-se como ser humano e, manifestando-se como humano, eleva a *physis* ao seu grau máximo de realização. (CASTRO, 2011, p. 264).

Na cozinha, lugar em que se conservam, se preservam e se liberam alimentos para a vida,

milagre é dançar no limite.

Uma porta é aberta – em duplo sentido: arquitetônico e poético – na parede. Uma porta abre o pequeno-grande mundo da cozinha para a terra.

Ali, um corpo se cozinha junto aos alimentos e se alimenta de si, alimentando a casa: o corpo alimenta seu mundo de terra e alimenta a terra de mundo.

Ambos saem da geladeira, se descongelam, se lavam, se fervem, se comem, se bebem, e movem. E tudo, ali, aqui, dança. A cozinha dança. A dança se cozinha. Mesmo o chão – principalmente o chão – é casa, alimento, cozinha, dança.

Repousar no chão permite escutar as necessidades do corpo. Deslizando pela terra, os pés cavam, enraízam, azeitando as articulações. Flexionando os pés, os dedos dos pés e dos dedos das mãos, bem como seus vãos, tudo que se deita vai ao teto e flexiona o teto. A água que adentra as paredes e se mistura com a tinta fresca da obra, a tinta gasta da casa também adentram a pele e tangem a tinta do corpo. O dançar põe o corpo a pesar no chão. Neste, o movimento cria raízes, como planta que só cresce em contato com o solo e, empurrando-o, abre espaço.

Ao invés de elevar-se incessantemente ao céu metafísico, o corpo poético cai, pesa e dirige-se ao chão, que é céu também. O culto se dá menos com as mãos e braços para o alto e mais com a cabeça e tronco reclinados para baixo, com as mãos lavrando o solo (ainda que este, como *TerraCéu*, suspenda os pés também). O sagrado, assentado, irrompe físico: presença-ausência (e não representação). A gravidade, puxando o céu para a terra, torna-o uma abertura palpável, dançável.

Dança é *milagre* quando vida se *pró-cura* em meio à morte e reúne princípio e fim no acontecer poético do sagrado, no qual “cozinha” é dança enquanto cultivo, colheita e culto. Dançando, há cura: cuidado. O esquecimento do ser, do sagrado como terra rouba a procura do humano pelo humano e este adocece. Nesta poética de conservação, preparo e liberação de alimento, que toda cozinha é, a dança cozinha o corpo, cozinha o humano. A cozinha dança a dança.

Ao habitar-construir casa-corpo, Marlúcia vive outro desafio: habitar-construir a casa-página, o corpo-escrita. Em meio à pandemia, Marlúcia se confina na página e põe-se a distância do dançar para dele se aproximar. A solidão, foi dito, é diálogo, em vez de isolamento. Cava-se no estreito do texto uma janela: cozinha-se um texto. Até que escrever possa também ser um milagre de dança. Marlúcia, então, dialoga, em sua solidão, com o corpo que é mais palavra na página: Igor. Está sempre em casa o corpo de Igor quando na página. Em palavra, o confinamento se desdiz e se rediz como recolhimento para expansão: liberdade.

Escrever, ou melhor, inscrever é pôr em obra o corpo e, portanto, mover, dançar na cozinha, a cozinha. A página vira obra, cozinha.

O individualismo que adoece o humano faz com que duas casas, artes, obras, lado a lado, dança e literatura, continuem distantes. Nós, Igor e Marlúcia, habitantes de cidades diferentes, separados por inúmeras ruas, se unem há muito (não se distanciam) enquanto movidos e comovidos pelo poético. Assim, procuramo-nos nas telas-janelas dos computadores, dos telefones celulares, nas *redes*.

A fé no corpo (a fé de que “corpo é palavra”: *corpo tem poder!*) coincide com a fé na palavra (a fé de que “palavra é corpo”: *palavra tem poder!*). “Ter poder” quer, sobretudo, dizer: *palavra-corpo* e *corpo-palavra* desfazem distanciamento. Evocam, convocam, provocam *presença*. Ter fé é mais do que crer, mas ser isto em que se crê. Ter fé é *ser* presença para *ter* presente e, nele, crença, qualquer representação. E é por isso que o sagrado emerge aqui, não como *objeto* de ciência, de religião, mas como acontecimento, *obra* de arte.⁴

Produzir memória deste *entre*, ao compor um ensaio audiovisual, consiste em filmar, gravar, guardar para ver e se ver, ou melhor, para ver que se vê e que um corpo vê, viu, virá; para ver o que um corpo pôde e pode estar vendo e para este corpo ver que pode estar se vendo como corpo que pôde e pode ver ao ser visto por outro. Ver, aí, repercute escutar, perceber: sentir-pensar. Corpo percebe, sendo percebido. Corpo escreve, sendo escrito. Corpo dança, sendo dançado. Corpo move, sendo movido. A câmera delimita e deslimita. Deixa, em suas bordas, a dança-texto, o corpo-casa – a *obra* – transbordar.

4. A portuguesa “palavra” provém do grego e se forma do verbo “*para-ballein*”, do qual também se originou “pará-bola”. Enquanto “*para-*” diz “junto de”, “entre”, o étimo “*-ballein*” implica, passando pelo “*bolus*” latino, jogar, lançar, bailar (por extensão, dançar). Não à toa, falamos em “bola”, em “*ball*”, em “*ballet*”. Palavra é o vigorar do humano como o lançado, o jogado, o bolado, o bailado, o dançado *entre*.

Referências

CASTRO, Manuel Antônio de. Rede. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). **Dicionário de Poética e Pensamento**. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br/index.php/Rede>, 2020. Acesso em 03 set 2020.

_____. **Arte: o humano e o destino**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

FAGUNDES, Igor. Céu no chão: da sagração do corpo à sagração no corpo. In: MONTEIRO, Maria Conceição; GIUCCI, Guillermo (org.). **Desdobramentos do corpo no século XXI**. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis (RJ): Vozes, 2006.

_____. **A caminho da linguagem**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis (RJ): Vozes, 2003.

_____. Construir, habitar, pensar. Poeticamente o homem habita.... **Ensaios e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001.

HERÁCLITO. In: *Pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis/RJ: Vozes, 1991.

GOMES, Marlúcia Ferreira; FAGUNDES, Igor. Por um milagre de dança. Em: **Memórias e histórias da dança do porvir** / Rafael Guarato; Roberta Ramos Marques; Eugenia Cadús, organizadores. Salvador: ANDA, 2020, pp. 318-334.



[MUTAÇÕES DA CENA E PARA ALÉM DA CENA]

*Continuo aqui, na cela íntima,
filtrando a luz possível das frestas,
em lives, versos e vídeos. Vigas de oxigênio!
Aprendo novidades:
o sol bate breve na varanda.
Treino colbê-lo quando se oferta.*

[Carmen Moreno]

*pousa a cabeça nos livros
percebe o texto que esboça teu corpo
o desenho dos pelos crespos de margarete
essa outra mulher que rascunha
tesoura no lugar de caneta
risca silabicamente o silêncio
e te ensina na pele
como se
ler*

[Danielle Magalhães]



Quatro fases de uma borboleta

LARA SEIDLER

Todo processo criativo em arte revela modos particulares de enfiamento, de trabalho e de elucubrações com a matéria. No caso da dança, em sendo o corpo sujeito e objeto da arte, a matéria se desfaz de sua rigidez e se transforma em ser vivo, arejado, vivido e sentido. Este mesmo corpo que dança é o mesmo que incorpora experiências do dia a dia, das relações que estabelecemos com as pessoas e que temos o privilégio e o compromisso de gestar e ativar em nossas obras. Meu respeito àqueles que entendem a personalidade artística distinta da personalidade humana ou àqueles que defendem que a arte mantém uma distância da vida, mas, neste momento e neste trabalho, não há como impedir de sustentar, com Pareyson (2001), que “a obra informa sobre a vida e a vida ilumina a obra” (PAREYSON, 2001, p. 90).

Assim, as fases da borboleta ganharam visibilidade, carregada de vida e de uma dança do presente. E, sim, acredito que a dança é sempre a de hoje, a de agora, porque o corpo, a cada dia, é um, e acredito que temos o privilégio de experimentá-lo sempre novo, mesmo quando aquele gesto usual aparece. E ele aparece com frequência.

Quatro fases de uma borboleta traz uma série de quatro pequenas produções de videodança, baseadas num processo autobiográfico de um corpo só, em tempos de separação e de pandemia. Um corpo que se desenvolve, aqui, na construção de um exercício filosófico e especulativo sobre os processos artísticos. Neste sentido, há a tentativa de evidenciar a experiência como objeto de verificação do pensamento e, ao mesmo tempo, de convocar o pensamento a ser guia da interpretação da experiência.

De antemão, peço licença ao leitor pela escolha do uso das imagens fragmentadas, mas a vida é assim: sem nexos, fragmentada. O nexo vem da leitura gestáltica das partes. No caso, aqui ela transborda em arte sem pedir licença. O tempo cronológico é uma invenção, convenção do homem, mas não representa a leitura dos sentidos, nem a leitura das sensações. Estas últimas, são muitas vezes inomináveis. A palavra, por vezes, chega e alcança, mas às vezes a palavra é puro adorno, forma incompleta. Para tanto, convido o leitor a completar minha obra e a percorrer meus processos, não somente com o cérebro, mas com o corpo todo.

Um corpo só em tempos de isolamento. Incerteza no ar, no corpo e no lar.

Lar que não respira mais aquele ar.

Mudanças que vêm de fora e dentro, ou de dentro para fora.

O vírus do isolamento que assola todo lado de fora invadiu os cômodos do corpo.

Isolado, ele se viu do avesso e repleto, transbordou.

Vazio ficou. Não havia mais porta, não havia mais diferença entre a rua e o lar, apesar de a separação estar lá, lembrando alto em todos os momentos.

Sós, ficamos todos. Cheios de dores, dúvidas e perguntas. Uma separação aconteceu. Separação de corpos, do meu e do seu.

E só, como muitos, caminhei. Mas neste corpo só se mostraram muitos tantos.

A necessidade de falar fazia pensar em sair por aí dizendo: eu sou e, só, não estou.

O pouco que ainda resistiu é muito e, apesar de isolado, o corpo e o lar revelavam, pela separação, a abundância e a potencialidade de renascer.

Por sete meses, gastei. Então, este é um trabalho fruto do tempo. Durante as ações e reações, os fatos eram incorporados, bem como as sensações, emoções, dores, angústias, imobilidades, incapacidades, descobertas e desafios foram ganhando no corpo a vontade. O corpo como receptáculo. Enchia-se de mais corpo e, assim, o processo artístico começou: enchendo o corpo.

Só se ouvia: “Fique em casa!”. A arte, então, para onde iria? Não havia saída, ela precisava ser deslocada novamente. Novamente, digo, porque a arte sempre se deslocou de espaços, bem como desloca as coisas. Alojou-se, assim, no meu lar e lá era meu palco. Palco da vida real, onde o espaço de tensões fazia encher meu corpo de vida e de arte. A arte, com seu espírito materno, me parece que sempre está à procura de um ventre para gerir a sua obra. Ela achou o meu.

A primeira dança veio na mesa. Forte. Na mesa¹ de negociações. Na mesa que a palavra saiu e entrou cortando, ferindo, e dura. As palavras saíam juntas, atropeladas, amontoadas e rápidas. Nem deu tempo para a pergunta: Como transformar, transmutar, transfigurar? Por onde começar?

Eu só acordei, me sentei e terminei o café e foi na mesa mesmo. Foi por goles. Porque a obra começou na vida. Nem foi propriamente no ato de alocar a câmera e de mover o corpo. Onde começou este trabalho? Parece-me que, antes, bem antes, por aí, pela vida... Quando me dei conta, já estava em gestação. Não houve ruptura, foi por transbordamento, foi por canalização apenas. Vazou. Quando escolhi o ângulo, pus a câmera na mesa, só pude abrir a torneira e deixar escorrer. A dança saiu. Foi na superfície dura, plana, que a dança quis sair, porque a arte é assim, brincalhona:

Não se trata de composição de personagem, mas de decomposição da pessoa, decomposição do homem ali sobre o palco. O teatro só é interessante quando se vê o corpo normal de quem (tenso, estacionado, defendido) se desfazer e o outro corpo sair brincalhão malvado querendo brincar de quê (NOVARINA, 2005, p. 21).

Foram várias tentativas. Um tempo de ensaio foi necessário para que o pensamento ou a ideia chegasse aos músculos, ganhasse a velocidade e se encontrasse com as articulações. O aquecimento, necessário, se dava nas tentativas. O aquecimento aproximava os fatos e as situações da movimentação. Posicionei o dispositivo móvel sobre a mesa,

1. Endereço eletrônico: <https://youtu.be/eIs1WprCdUM>.

medi ligeiramente o enquadramento e pus-me a falar com os braços. Somente os braços e as mãos. Eles e os músculos. As veias saltantes e a apneia. Não dava tempo de respirar. O ar saía comprimido. Sentada, diante da mesa, a movimentação dos braços ia ganhando cada vez mais velocidade, o corpo era tenso. Casca dura como escudo. Corpo ardido, doído e queimado pelo fogo das palavras. Corpo de luta que a arte acomodou e que ali se aliviava para que não morresse de sufocamento. Talvez, o artista sofra de falta de ar, às vezes...



Apresento-lhes, agora, então, o corpo que fala: corpo mãe, mulher, pesquisadora, professora, amiga, irmã, filha e, sobretudo, artista. Aliás, é a artista que dá sentido a todas essas versões de uma só; é a

que dá sentido às muitas mulheres que sou. É a artista que me realinha com a vida, me fortalece no papel da mãe, da mulher, da professora, da pesquisadora. É a artista que me faz lembrar que posso ser o tal *extra-cotidiano*. O artista parece ser assim: aquele que se dedica a qualificar de modo especial e característico os conhecimentos, visões e contemplações do mundo. É pelo olhar do artista que se revelam os sentidos das coisas, faz com que estas falem de um novo modo e ensinem uma nova maneira de ver a realidade. Talvez, neste trabalho, pude perceber que sempre tenha sido treinada para ver/expressar de modos particulares, como Luigi Pareyson propõe:

Com frequência o artista educou-se para viver e vive segundo certos esquemas artísticos e, com frequência, propôs-se a viver e vive em vista de certas possibilidades de arte: ele faz experiências de propósito, visando já à possibilidade de desfrutá-las artisticamente e, de modo geral, endereça seus atos e os seus pensamentos a êxitos artísticos, pensa e age por formas, considera sua própria existência como um viveiro de embriões de arte... (PAREYSON, 2001, p. 91).

Contudo, não me via tanto provocadora das situações para delas extrair meus alimentos poéticos, mas me via revisitando os fatos da vida, para dali redesenhar, transfigurar e depurar em argumentos, temas e sensações. Fatos sofreram interpretações e traduções sob a égide da linguagem do corpo e das minhas possibilidades e os sentimentos, tais como foram vividos, ganhavam novas fantasias e se dissolviam na totalidade da minha espiritualidade. Os fatos e atos específicos não se presentificavam mais. Ficaram apenas os ruídos, os ecos, as sensações e os substratos. Com estes ingredientes salpicados, meus braços se moviam. Era somente aquilo que tinha: uma mesa e meus braços. Meu corpo que, ao longo de um ano, permanecia imóvel, na verdade estava muito mais em movimento do que imaginava, porém, um movimento não visível. Só os músculos ainda estavam adormecidos, por isso, não sabia como ele todo se moveria novamente e nem como eu me reconheceria dançando.

Não havia como, obviamente, me desligar das minhas limitações. As articulações ainda travadas, músculos duros acometidos pelas tensões. O exercício era de soltar as articulações para ajudar a soltar também os pensamentos. O físico, aos poucos, foi forçadamente acompanhando.

O processo criativo envolvia o manuseio dos dispositivos de captação e de edição de imagens. O dispositivo móvel me dava apenas um recorte do meu corpo, aquele suficiente para me ver mover com certa comodidade. Além disso, foi um grande aliado no tratamento das imagens que ganharam novos contornos estéticos. Foi usado em todos os fragmentos. O trabalho de edição foi através do programa *Momavi*, que, com suas ferramentas, completei a poética desejada. Os movimentos de braços ganharam uma temperatura mais quente e ainda mais velocidade. Cortes e recortes davam mais fôlego e dinâmica à fruição das imagens.

Nasciam os quatro pequenos vídeos de dança: a arte de casa invadia as redes para sobreviver. Esta foi a forma que escolhi para deixar ir a dança feita na mesa da sala. A imagem capturada e gravada me alimentou. Via-me e revia-me, colocando-me num processo de reconhecimento, redescobertas, de criação, crítica, trabalho.

Por este caminho, o processo de criação dos fragmentos não se designou como único. Ele me revelou muitos processos num só. Mover-me, capturar a imagem, observar as imagens gravadas, reorganizar e lapidar estas imagens e, por fim, construir um novo corpo dançante são processos de ir e vir, de exercício artístico que não mais se findava na minha primeira dança, mas se prolongava em outras inúmeras danças, graças aos recursos digitais. O resultado me parecia desencadear um amálgama de imagens sobrepostas, de danças e corpos múltiplos que se encontravam e geravam um último. A dança dos braços ali, de manhã, na mesa do café, era só o começo. A dança saiu do meu corpo para dançar no universo virtual e nele se atualizava, expandia e se

complementava organicamente a cada fruição. Essa foi a minha escolha nos tempos de isolamento. Um processo em camadas sobrepostas sem início e fim.

Via-me retroalimentando-me o tempo todo ao ver meus braços ganharem novas qualidades nas edições. Processo de feitura e de fruição ao mesmo tempo recorrentes, que, aliás, revelava o quão crítico, fabril e criativo é o exercício do artista. Além de não saber mais onde começava a artista e onde terminava a mulher, onde começava o corpo da vida e onde terminava a corpo que dançava, a dança já era muitas. Eu podia experimentar meu corpo dançando de várias maneiras através do jogo de imagens e isso era o alimento necessário para a continuidade do exercício.

Pelo meu ponto de vista, a minha experiência dançante acontecia na experiência das imagens intermitentes do corpo em movimento. Observava-me com a capacidade de convergir este fluxo de imagens para construir, não um movimento oco, mas um gesto em profundidade, retroalimentado tanto pela criação de seus movimentos, como na observação de si mesmo e de seu fazer.

Mesmo que, em primeira instância, este processo tenha partido do corpo fora do ambiente digital, em última instância, eles se misturaram e se relacionaram em um único e, ao mesmo tempo, vários corpos. Porque ainda havia o meu corpo artista intervindo nas imagens digitais e se alimentando delas para minha brincadeira, assim, como no jogo físico do espaço real. Em suma, toda a experiência dançante que se construía por intersecções de movimentos e corpos me parecia evidenciar de maneira especial o exercício de gerenciamento dos muitos aspectos da minha espiritualidade artística e das minhas matérias de trabalho: corpos, movimentos e imagens. E, assim, encontrava-me em um estado de investimento e gerenciamento das várias camadas que envolviam minha experiência dançante. Encontrava-me novamente num estado de *dancidade*, um estado contagiante, reverberante, fruto

de um processo ou atividade de gerenciamento de movimentos *micro* e *macro*, na e através da corporeidade dançante – um estado eminente de movimento e relação em todos os níveis, dos mais sutis aos visíveis.

Por vezes, entendia-me como espectadora de mim mesma e meu movimento se tornava aquilo que eu “via”, e aquilo que me retornava o “olhar”, parecendo produzir sempre uma atividade de “escape”, de “abertura” na experiência, pela qual era possível brincar de criar imagens, de sair de mim, de provocar-me em muitas figuras imagéticas, como nas palavras de Huberman:

É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre a sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir (HUBERMAN, 1998, p. 38).

A primeira experiência não foi suficiente. Fui, então, impulsionada a me enveredar pela segunda fase. A fase da caminhada, porque o caminho² se faz caminhando. O imperativo era seguir em diante. Não havia possibilidade da imobilidade e, a partir das dores, que no silêncio falavam, o movimento segue imperativo na vida e na arte. Inspiro-me nas palavras do teatrólogo Valère Novarina: “O silêncio mais profundo é uma fala, da mesma forma que a imobilidade verdadeira é o movimento” (NOVARINA, 2003, p. 20).

Caminho. O caminho era de metamorfose e de mudança de tudo: de corpo, de perspectiva, de crenças. Ato do tempo. Fases de uma fase: pés pretos no chão branco, num contraste que não fere, porque o chão é o limite. Não havia caminho, só os passos, um frente ao outro, indo para onde o vento soprava. Liberdade, leveza e até divertimento. O passo a passo cuidadoso redescobria os detalhes e prazeres desta pequena parte e até ensaiava um sorriso com os pés. Havia três diretrizes: a parte

2. Disponível em: <https://youtu.be/ibZW4pUAFNc>.

que falava pelo todo, o soltar e o caminhar. No discurso do pé, as falas eram lembradas, mas com um novo frescor. O soltar era de deixar ir, porque o chão era o limite e, então, só me restava caminhar e saborear o caminho. Este caminhar era o da metamorfose, da passagem, da cura e da entrega. Tempo de passagem de um corpo a outro. Nesse processo de pôr em fricção as muitas experiências vividas, meu papel de artista me convocava, ainda mais, a insistir nesse estado de *dancidade*, ou seja, no estado de esforço em gerenciar o entremeio de movimentos e incansáveis relações. Era nesta intensificação das passagens, entre as muitas experiências, pensamentos e movimentos, que meu corpo revelava vários ao mesmo tempo: corpos em camadas interligadas.

Metamorfosear-se me parece ser inerente à experiência de dançar e tem duas vias: deixar o dentro sair, virando-se do avesso para mostrar o embate entre as forças dos muitos movimentos e, a um só tempo, desprender-se dos estereótipos de si mesmo, alargar-se, inquietar-se, extrapolar-se, não se reconhecer, criar-se outro, desterritorializar-se, sair da zona de conforto, buscar novas formas de saber-se em relação.

Percebi-me como um radar hipersensível, capaz de captar e vigiar as muitas informações do corpo para trabalhá-las, subvertê-las e liberá-las em gestos, ressonâncias e ambiências. Talvez, assim, o artista seja capaz de esgarçar os limiares do corpo e da mente, encontrando as forças que ainda não têm *nome*, dando visibilidade a sua presença ou a de um outro:

O corpo do ator é seu corpo-de-dentro (...) seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente, os líquidos (quimo, linfa, urina, lágrimas, ar, sangue), tudo isso que, pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfíncteres, desaba nas encostas, volta a subir apressado, transborda, força as bocas, tudo isso que circula no corpo fechado, tudo isso que enlouquece, que quer sair, fluxo e refluxo, que, de tanto se precipitar nos circuitos contrários, de tantas correntes, de tanto ser levado e expulso, de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boca, de tanto, acaba encontrando

um ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplica-se pelo ritmo – o ritmo vem da pressão, da repressão – e sai, acaba saindo, ex-criado, ejetado, jaculado, material (NOVARINA, 2005, p. 20).



Segui, então, o caminho para tentar achar-me em arte e, apesar de me ver só, encontrava-me em multiplicidade.

A câmera, fixada no nível do chão, abria a imagem de baixo para cima. O pé ganhava volume, assim como o chão, o limite. O preto

saltava no branco para o contraste que pretendia ressaltar sua face, sua boca, na brincadeira dos calcanhares, dos cruzamentos, dos apoios das bordas, dos desequilíbrios, giros, passagens arrastadas pelo chão e pequenos voos. A captura das imagens foi feita por etapas. Várias pequenas cenas foram feitas e, neste trabalho, as imagens foram unidas num trabalho quase artesanal do vídeo. Foi usado o desfoque de movimentos e a ambiência foi aos poucos ganhando uma ventilação leve e solta, mas não menos densa em termos de movimentação.

As escolhas das partes segmentadas do corpo, por mais que me interessassem pela ideia de que meus fragmentos eram as minhas perspectivas no momento, não conseguiam deixar de evidenciar o rigor na investigação da linguagem corporal que, de fato, me alimentava e me alimenta como pesquisadora do movimento e da pedagogia da dança.

O jogo entre a criação e o trabalho fabril que se utiliza do vocabulário corporal me interessa pelo que a palavra “técnica” me perpassa: um fazer que, ao mesmo tempo que produz e cria, recria os próprios moldes e perspectivas do fazer. Por esse viés, Pareyson: “há na arte alguma coisa que se aprende” (PAREYSON, 2001, p. 169).

A escolha pelas partes do corpo, não de forma aleatória, se me restringia a dança, me convocava ao mesmo tempo a aprofundar relações ainda mais com os elementos técnicos do movimento, fazendo assim com que meu corpo não conseguisse esconder o rigor da pesquisa inerente ao processo de criação. O uso das pausas, das variações dos movimentos articulares, o uso das posições dos membros inferiores, as relações de apoio bilateral e unilateral e o estudo dos apoios do pé evidenciavam que o ato artístico é criativo e, simultaneamente, técnico (PAREYSON, 2001).

Parti para a terceira fase e a parte eleita foi a cabeça. De fato, a cabeça não estava só, trazia consigo todo o corpo e os movimentos desta nova fase. Contatos entre as partes, giros e camadas de sentimentos de liberdade, ruptura, rasgo e entorpecimento agiam comandando meus

caminhos. O foco da câmera em pino recortava de cima para baixo o espaço suficiente para o jogo do visível e invisível em velocidade. Soltura não é sinônimo de leveza. Corpo tenso, mas se arriscando. Vertigem.³ Cabelos soltos, as mãos em contato com o rosto, ambiência em preto e branco, a caminhada ora mais urgente.



Nesse jogo de imagens que se atropelavam para chegar primeiro ao gesto, descobria-me ainda em muitas outras que ainda não tinham aparecido desde então. Senti minha parcela artista intensificando cada vez mais esses movimentos que me atravessavam. E observava que, na experiência performática, existiam momentos em que parecia que a sensibilidade ia galgando níveis e, a cada insistência no envolvimento psíquico e corporal, meu controle se dissipava por todo o corpo e, ao mesmo tempo em profundidade, nas emoções e sensações mais remotas. Fugindo da representação de qualquer tema ou personagem e mesmo de qualquer movimento reconhecível, o pensamento percorria

3. Disponível em: <https://youtu.be/4NVimdkqRvA>.

um caminho que logo abandonava o corpo para se manter apenas nas sensações e imagens. Estas surgiam e levavam o corpo para o descolamento. Ora a consciência estava agindo num plano detalhado de mim, ora ela se prendia em alguma parte do corpo ou de fora, ora ela simplesmente desaparecia. E, aí, o que acontecia? Parecia que não se tratava de um automatismo (proveniente de um treinamento), de um ligar o *piloto automático*, mas de uma escapulida, *uma perda repentina de fôlego*. Era como se o pensamento suspendesse o movimento sobre o movimento, separando-se do corpo, que, por momentos, em vez de apenas produzir a força dos movimentos, se tornava puro movimento das forças.

O ator não habita seu corpo como uma casa de família, mas como uma caverna provisória e uma passagem obrigatória (...) É um transfigurado que avança, um migrante, um pássaro que não é daqui, que diz adeus aos homens da frente, um liberado do espaço, um que vive num ar mais leve, onde mil palavras se fundem por segundo sem ninguém. Não um que faz, mas um que foi. Ele está em cena como uma aparição milagrosa, aquele em que meus olhos e meus ouvidos mal conseguem acreditar pois não posso tocá-lo. Uma presença miraculosa fora do alcance das mãos. É sempre um ressuscitado que entra. Um intocável. Sempre um espectro que me aparece. Um defunto que avança. Que vem cometer todas as suas ações desfeitas. Um que não é daqui. É a ausência do ator que impressiona, não sua presença. Ele deixou a carne com oito mil buracos (NOVARINA, 2005, p. 32).

Nada mais me comandava, nem emoção, nem nada, mas somente a circulação das forças. Meu corpo podia adquirir qualquer forma porque ele não respondia à anatomia de um “corpo normal”, ele podia se deformar, se amassar, se rasgar, porque ele quase não era mais orgânico. Era quase um corpo insensível, porque ele brincava neste lugar do aparecimento e desaparecimento das sensações o tempo todo. Talvez, por ser tão monitorado, meu corpo se permitia

escapar por alguns instantes de mim mesma. Mas, quando retornava à consciência, as imagens e sensações ganhavam “nomes” e ali podia direcioná-las para onde eu desejava: para qualquer movimento, para qualquer tema de movimentação, para qualquer emoção representativa, para qualquer narrativa ou para jogá-las de volta ao limiar do invisível-visível, para o buraco das forças: “Todo corpo é percorrido por um movimento intenso. Movimento disformemente disforme, que remete, a cada instante, à imagem real do corpo, para constituir a Figura” (DELEUZE, 2007, p. 27).

Destarte, parecia-me que o artista se desconstrói, se aniquila, se transforma, se mata, se mastiga em cada gesto, “até se tornar invisível” (NOVARINA, 2005, p. 29), ou quase isso: torna-se esburacado. O corpo do sujeito desaparece. Aparecem forças, o fluxo, o trânsito de um corpo energizado, intensificado pelos embates, energizado pelas faíscas que escapam da fricção dos encontros e de sua insistência.

Na perspectiva de que minha dança seguia na passagem de um corpo a outro e na ideia de que um pertencia ao outro, ela apontava para o múltiplo: uma circulação de corpos, movimentos e relações. A quarta fase, então, se criava como um campo de gerenciamentos. Assim, vi-me descobrindo de novo minha dança, no mais honesto e sincero diálogo, o corpo alcançava águas tranquilas e maduras. O chão ainda era a base e nele me assentava as partes. Agora, todas elas se encontravam e, juntas, falavam de um todo reconstruído ou, ainda, em reconstrução, porque o movimento continua. As bases de apoio e giros, bem como o fluxo contínuo e o ar arejavam meu corpo, fazendo sua sinfonia acontecer na harmonia da música. Imagens de mim, sem preconceitos, críticas, julgamentos, me colocavam de volta ao presente, assim como eu sou, como é minha dança: “nem ontem, nem amanhã”.⁴

4. Endereço eletrônico: <https://youtu.be/5yDJSaTYmY8>.



O performer não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre sua presença física, um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação (...) num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (PAVIS, 2008, pp. 284- 285).

O que se apresentou diante de mim, foram diversos processos em um só, diversas experiências, falas e situações pelas quais vivi. Meu trabalho, foi, então, de depurar todas elas, dar forma, dar cor, temperatura, ambiências, cortes, fugas, enfim, qualidades, como fazemos em nossas relações. Num gole só, a vida aparecia e o corpo marcado traduzia. Ato de cura, ato de necessidade. Talvez aí, a necessidade da arte se justifique, mesmo como algo que, para além do possível, ganhe vida por um ato de emergência. Um transbordamento da alma. A necessidade da arte.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

HUBERMAN, Georges Didi. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. Ed. 34, São Paulo, 1998.

NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores**. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2005.

_____. **Diante da palavra**. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SEIDLER, Lara Seidler. **Dancidade**: gesto como campo de circulação de forças. Tese (doutorado) – UFRJ/EBA, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2012.

Tornar-se ilha

ALINE TEIXEIRA

Desde o início da pandemia do novo coronavírus, minha relação com a dança tem sido instável, seguindo o contexto de um entorno inseguro e imprevisível. O isolamento social, uma das medidas restritivas para conter a propagação do vírus, me fez concentrar todas as atividades em um só lugar. A casa virou, ao mesmo tempo, espaço de trabalho, de lazer, de estudo, de encontro familiar e de tarefas domésticas. Dessa maneira, tudo o que deixei de fazer anteriormente nesse espaço, por falta de tempo, me abordou, pedindo uma solução: a lâmpada queimada do quarto, as pilhas de papel em cima da mesa, os livros fora da estante depois de consultados, o resto da mudança que não coube no armário, entre tantas outras coisas. A rotina de transitar anteriormente por outros espaços deixava a casa com ar de dormitório, mas também de aconchego, de esquecimento dos problemas, pois, como nos lembra Bachelard (2008, p. 24), “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo”.

Em casa, o desejo pela dança foi minado, não só por um acúmulo de atividades obrigatórias, mas também pela ansiedade de tornar esse período produtivo. A impossibilidade de dar conta de tudo trouxe a frustração e, em seguida, o vazio. A sensação de um esvaziamento artístico me trouxe a dúvida e me fez recuar, pisando, sem olhar, no caminho construído até então. Diferente da desconfiança, que me leva a um olhar ampliado das possibilidades existentes e não me deixa afundar em verdades absolutas, a dúvida me paralisa. E me paralisou por uns bons tempos.

E assim os dias seguiram... Tentando resolver as coisas urgentes, fechando os olhos para coisas importantes localizadas, porém, no final da fila de prioridades. Com o vazio, a corrida pela produtividade e o desejo de dançar estagnado, o corpo silenciou, querendo, ao mesmo tempo, gritar e sumir.

Para os que puderam ficar na segurança de suas casas, houve um coabitar de manifestações artísticas diversas. De início, uma grande onda de solidariedade levou artistas de toda parte do globo a compartilhar seus trabalhos *online*: dança, teatro, shows musicais, festivais de cinema, documentários, entre outros.

Como a pandemia perdurou mais do que o imaginado (ainda estamos nela depois de um ano – “concluo” este texto em julho de 2021), a luta pela sobrevivência fez com que alguns conseguissem monetizar suas ações, outros tiveram simplesmente que abandoná-las e buscar outras formas de sustento. A arte salva o público, mas não salva os artistas. A falta de políticas públicas, de projetos de apoio do governo em prol das classes mais atingidas pela crise decorrente do novo coronavírus tem deixado o difícil à beira do abismo do impossível. Viver uma pandemia no Brasil não é para principiantes.

Mas esse foi um lado da pandemia (ou meu olhar sobre ela). Existem tantos lados quantas pessoas vivendo, cada uma com sua perspectiva sobre o momento. Dessa maneira, este artigo busca tensionar, como conceitos, as palavras “isolamento” e “restrição”, trazendo diferentes significados, de acordo com alguns contextos pesquisados.

A restrição da quarentena

Quando a pandemia chegou ao Brasil, trazendo uma série de medidas sanitárias para a não propagação do vírus, entrou em choque com muitas condições sociais não resolvidas anteriormente. Situações de descaso, de vulnerabilidade, de invisibilidade de grupos sociais já

considerados de quarentena. Apartados de direitos básicos como saúde, educação e moradia, esses grupos em sua maioria negros e periféricos, não puderam desfrutar do isolamento social em seus lares, onde em pequenos espaços coabitam muitos. Dependentes, a cada dia, do pão de cada dia, foram novamente postos de fora das regras de convívio social impostas pelo momento. Passaram da invisibilidade a superexposição, trabalhando nas ruas para garantir que uma parcela da população pudesse ficar em casa: “Por um lado, ao contrário do que é veiculado pela mídia e pelas organizações internacionais, a quarentena não só torna mais visíveis, como reforça a injustiça, a discriminação, a exclusão social e o sofrimento injusto que elas provocam” (SANTOS, 2020, p. 241). Invisíveis ou superexpostos, essas pessoas trazem a experiência do exílio no lugar ao qual deveriam pertencer (MORRISON, 2017, p. 58).

Processos

Sempre olhei o mundo de modo desviante. Minhas pesquisas sempre se povoaram de imagens que trouxessem a deformação e a fragmentação do corpo humano, apartada de uma noção de beleza (harmonia e proporção de linhas e formas) e, portanto, próximo do *feio*, do *estranho*, do *abjeto*. O desvio me faz olhar para os lados, me tira de um caminho localizado no centro onde se encontra a norma, o modelo a ser seguido, sem ser questionado.

Minhas danças nunca foram expansivas, apesar de ter braços e pernas compridas, as extremidades eram maiores do que o *normal* e o ímpeto inicial era de escondê-las e não de revelá-las. Com o passar do tempo, a relação com as minhas extremidades desproporcionais foi do estranho ao familiar. A dificuldade de caber em determinadas estéticas me fez embrenhar em uma pesquisa individual e solitária. Passei a me interessar pelos pequenos gestos... Dancei em quadrados de 2x2, em

retângulos de 3x1. Descobri *na limitação* a potência da criação. Sinto que a solidão da pesquisa individual me trouxe prazer na minha companhia, uma espécie de *solitude*. Não que eu não sinta falta das pessoas, mas não sofro tanto por estar só. Talvez por isso, atualmente, não seja incomum me encaixar no espaço entre a parede e o sofá, fazer laboratórios em cadeiras e bancos... Talvez, a maior dificuldade agora seja o tempo, pois tudo se acumula em um mesmo espaço, os tempos se atropelam e quando os sons externos cessam tem um silêncio que grita.

Encontros

A virada do ano de 2020 para 2021 me trouxe esperança. Mas a continuidade da pandemia me fez ter uma atitude diferente, já que o prolongamento sem vislumbre de uma saída desta situação me levou a muitos ajustes necessários. A ânsia pelo movimento driblou a pausa. No início deste ano, fui convidada pela amiga e professora Maria Inês Galvão a acompanhar as reuniões do grupo de estudos que coordena, junto com suas orientandas do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan/UFRJ). Foi Inês também quem me apresentou a artista Fernanda Nicolini e seus Grupos de Estudos em Processos Criativos.

O grupo da Inês é composto de mulheres artistas e pesquisadoras em dança, que, além do acolhimento, me proporcionou um arejar de ideias através de tantas propostas diversas. A leitura e discussão de artigos, as diferentes perspectivas sobre um mesmo assunto, me aguçaram o desejo de voltar a pesquisar. Leituras, danças e escritas automáticas, práticas que me despertaram para tantas potencialidades adormecidas. O vazio, a falta de estímulo para criar, o não saber por onde continuar foram compartilhados e, aos poucos, o caminho para um processo de redescoberta começou a ser trilhado. Inês tem o dom de reunir pessoas, de promover encontros de escutas e trocas profundas, que se consolidam em verdadeiras redes de apoio, cuidado e cura.

O Grupo de Estudos da Fernanda não é continuado. Tem a duração de quatro encontros, suficientes para despertar o desejo de prosseguir. Longe de trazer soluções para problemas, propõe que cada participante desenvolva um olhar questionador para si e para as suas escolhas, no intuito de revelar recorrências, protocolos, regras e modos de fazer que vão tornando reconhecíveis seus próprios processos de criação artística. Provoca reflexões, desestabiliza certezas e potencializa as dúvidas, estimulando a investigação e a descoberta.

Ao participar do segundo Grupo de Estudos em processos criativos da Fernanda Nicolini, um dos exercícios propostos foi observar uma *nuvem de palavras* compostas aleatoriamente a partir das que foram proferidas pelos(as) participantes do grupo e escolher apenas três. Em seguida, foi solicitado criar algo fora de seu meio de atuação, a partir das palavras escolhidas. Em um terceiro momento, foi proposto um desdobramento em outra linguagem, ainda distante do seu campo de atuação primeiro. Coincidentemente, as três palavras escolhidas por mim começavam com a letra “D”: “Despertar”, “Desvio” e “Dança”. Inicialmente, fiz um desenho, depois tudo começou a transbordar em palavras. Das sensações advindas das palavras, de suas formas, intensidades, sons e significados, foi brotando o desejo pelo mover.

O desenho elaborado a partir das três palavras escolhidas me levou a compor um texto apenas com palavras que comesçassem com a letra “D”. Um exemplo de uma estratégia de restrição que me trouxe na limitação da escolha, um ampliar de possibilidades. No dia da apresentação do trabalho, chamei Inês para dar sua voz ao texto. Lembrei-me de uma passagem do livro **Uma voz vinda de outro lugar**, em que Maurice Blanchot (2002) evoca o **Fedro**, de Platão, para colocar algumas diferenças entre a palavra escrita e a palavra falada, onde a verdadeira linguagem seria a falada pela garantia do interlocutor que a profere:

O que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem (...). Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, assim como no oráculo onde fala o divino o próprio deus jamais está presente em sua palavra, e é a ausência de deus, então, que fala. E o oráculo, não mais que a escrita, não se justifica, não se explica, não se defende: não há diálogo com a escrita e não há diálogo com deus. Sócrates permanece assombrado com esse silêncio que fala. (BLANCHOT, 2002 p. 53).

No momento em que estamos inundados da ausência do outro, a voz é presença. O tom, a intensidade, a intencionalidade, a vibração, a respiração, a pronuncia, o sotaque, fazem toda a diferença na recepção do conteúdo proferido. Ouvir Inês dar corpo ao texto foi como dançar, só faz sentido com o atravessamento do outro. Reproduzo em seguida o texto lido por ela:

Dês

Desde Dezembro Demônios Despertavam Dandara De Delírios Diurnos.
Deixava Doces Doses De Desespero Desaparecerem Dentro De Disfarces
Duvidosos.
Dormia De Diversos Decúbitos Desejando Diluir Dores Do Desvio Dorsal.
Desfalecia.
Desanimada. Destituída De Desejo, Dandara Deixara De Derramar-se.
Diagnosticada Doente De Desamor, Doída. Difícil Descrever...
Duas Doses Diárias De Diazepam. Dúzias De Drinks Destilados.
Despretensiosamente Dissociou Dedos De Dúvidas.
Deixou-os Deslizarem Delicadamente Descobrimdo Dádivas.
Deslembrou Da Dor, Do Dano, Da Degradação.
Descobertas Datadas Da Diáspora Desembrulharam Diabos Disfarçados De
Deuses.
Desconhecimentos... Desordem.
Dandara Deixou De Dar Duro Debaixo De Doutor.

Dispensa Deferida. Descobriu Dons De Divindade.
Dama. Dona. Digna. Desencobriu Dicotomias, Doxas, Dogmas.
Desencorajada, Desvelou Descompassos De Desistência.
Destemida, Descobriu Desilusões. Distinguiu Dor De Desprezo.
Desconsiderou Domar Dinossauros.
Dobrou-se, Desdobrou-se, Duplamente.
Decidiu Desativar Dispositivos De Dominação.
Demasiadamente Determinada Definiu Direcionamentos Derradeiros.
Desinteressada, Desculpou-se.
Desarmada, Disparou.
Descentralizou Discursos.
Desarticulou Destinos.
Dançou.

As propostas de exercícios que inicialmente me afastaram da dança me lançaram em novas experiências por outras linguagens e depois me jogaram de volta para ela, a dança. Foi o desvio necessário para o reencontro. A partir dessas experiências, comecei a escrever mais e a trocar textos e danças com Inês em um processo criativo moldado por palavras e gestos. E ainda seguimos.

Isolamentos

Restringir, limitar, isolar, separar, dissociar, fragmentar. Estes são verbos recorrentes em meu percurso como artista da dança, presentes em meus processos de criação. Palavras que se desdobraram em sentidos outros desde que a pandemia causada pelo novo coronavírus nos trouxe medidas restritivas para conter a disseminação do vírus. Uma delas, o distanciamento social. O isolamento.

Antes de entrar na universidade, eu nunca tinha ouvido falar que limitar pudesse ser um caminho para ampliar; nunca havia percebido

que meu corpo era composto de partes e que essas partes juntas não constituiria um corpo, mas muitos corpos.

Aprendi a conhecer o meu corpo pelas partes; analisando e compreendendo o que cada uma delas fazia a partir do movimento de suas articulações. Esse exercício de me debruçar em cada parte fazia com que possibilidades até então desconhecidas fossem se revelando. Conhecer minhas partes me fez reconhecê-las como todos/as, estruturas inteiras que traziam a ideia de sistemas autônomos.

Para Henry-Pierre Jeudy (2002, p. 98), “somos levados a crer que a parte possa ser tomada pelo Todo, mas a visão do corpo desmembrado impõe o fato de que a parte é em si – e já – um Todo”. É isso, segundo ele, que nos ensinam os artistas: “Uma parte do corpo tem sua beleza própria; ela pode fazer parte de um conjunto composto ou existir soberanamente em seu isolamento” (JEUDY, p. 98).

“Isolar” em português vem do francês *isoler*, que, por sua vez, vem do italiano *isolare*. *Isolare* vem do latim *insulare*, de *insula*, ilha. Isolar é tornar(se) ilha. Isolar é um verbo recorrente em meus processos de criação em dança. Está presente em aulas e composições coreográficas como princípios metodológicos.

Estudar e conhecer a anatomia do corpo humano me levou a investigar os movimentos que cada articulação pode executar. O estudo dos movimentos das partes do corpo me ampliou o conhecimento sobre as possibilidades das mesmas. Executar movimentos isolados traz, na ideia da restrição de uma parte, um detalhamento, como se, ao olhar essas partes através de uma lente de aumento imaginária, pudesse aproximar e aprofundar a percepção sobre elas.

Pensar em dispositivos restritivos na dança, porém, vai além de mover partes do corpo de maneira sucessiva. Consiste em uma lógica de organização que não compreende o limite como impedimento, mas como ampliação. Nos processos de criação em dança, a restrição diz respeito à seleção de elementos, a percepção de caminhos reincidentes

que delineiam modos de fazer específicos de cada artista. Dessa maneira, os dispositivos restritivos não são impeditivos, ao contrário, promovem continuidades no processo.

Em sua dissertação de mestrado “Uma proposição para a dança: restrição como possibilidade”, Aline Vallim (2014, p. 22) coloca que “toda dança tem restrição. No momento em que uma dança se configura, denuncia um conjunto de qualidades que podem funcionar como pistas para reconhecermos a coerência dos acordos entre as informações que delineiam suas especificidades”.

A restrição como autoimposição de regras, proporciona um reconhecimento de suas próprias recorrências através da percepção de elementos que insistem em aparecer em seus processos de criação e/ou em suas obras. Diz o artista, pesquisador e professor Paulo Caldas:

Quando, no universo da dança, um coreógrafo se propõe seus próprios regramentos de composição – suas restrições, seus algoritmos, seus protocolos –, é porque também ele comunga daquela mesma expectativa de que aquela nova proposição possa desviá-lo de sua própria banalidade e conduzi-lo a invenção de um infinito de novas formas e sentidos. A restrição emerge, nesta perspectiva, como um dispositivo ligado à produção de novas corporeidades: novos modos de mover, novos circuitos cinestésicos, novas sensações. (CALDAS, 2009, p. 29)

Percebemos, assim, que independente dos modos de operacionalizar a restrição, ela nos leva à descoberta, à abertura de possibilidades. É como imaginar seus pés pisando em um chão conhecido e, aos poucos, ir afundando em uma terra incógnita. Depois da pausa abrupta, mas necessária, a dança voltou a habitar essa ilha em que me encontro e que sou hoje. A imagem da ilha com seu entorno de água por toda sua periferia, me faz pensar, por um lado, no entorno do meu próprio corpo que eu não consigo alcançar com meus olhos e que me desperta a curiosidade pelo desconhecido. Por outro, traz-me a possibilidade do movimento de rotação em torno de um eixo fixo que leva meu corpo

a girar e poder olhar para todos os lados, um farol que percorre a sua volta em 360°.

Dançar com as palavras sempre me pareceu um fazer distante, mas o silenciar gestual do corpo me obrigou a buscar outros canais para que as sensações pudessem emergir e muitas vezes transbordar.

Sendo assim, neste ano, tenho experimentado uma dança com as palavras, estimulada pelos encontros com Inês Galvão e Fernanda Nicolini, duas artistas que me têm proporcionado um reencontro menos crítico comigo mesma.

A sensação é a de que engoli uma semente. Meus pés voltaram a se enraizar na terra, meus braços balançam ao sabor do vento e o sonho voltou a habitar esta ilha.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CALDAS, Paulo. O movimento qualquer. In: WOSNIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Orgs.). **Seminários de dança**. O que quer e o que pode (ess)a técnica? Joinville (SC): Letra d'água, 2009.

JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MORRISON, Tony. **A origem dos outros – seis ensaios sobre racismo e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VALLIM, Aline. **Uma proposição para a dança**: a restrição como possibilidade. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2014.

CACOSfonia: sinfonia de um corpo embriagado

MARIANA DE ROSA TROTTA

O café bem forte passa dentro da minha garganta, sem açúcar, amargo, movimentando-se para baixo, encontra o meu estômago, que aperta no instante em que leio um *e-mail*, recebido às sete horas da manhã, com uma carta de suicídio. Talvez uma descrição da desistência da vida.

O remetente é uma estudante, jovem, atravessada pelo desgosto, pelo distanciamento social e pelo luto. Enxergo em seu corpo uma bailarina doente, como descreve Hijikata, em seu lindo livro **A dançarina doente**, um livro-performance, que conheci na pandemia pela descrição e crítica de Kuniichi Uno (2018), no qual o dançarino de butô propõe um mergulho na escuridão do corpo e uma revolta da carne.

O escuro do café se mistura, nesse instante, com a escuridão do meu corpo, uma jornada intensa e dramática que minha escritura percorre a partir de agora.

Não sei como respirar, cada palavra que leio no correio eletrônico me eletrocuta. Faíscas se distribuem em mim, desesperadas. Minha dança está percutida e cada vez mais vai se curvando, o quadril se quebra, o corpo diminui e do espaço só resta a minha autorreferência. Escolho não dançar.

A nossa pesquisa em dança na pandemia parte da leitura de um raio-X da kinesfera, lugar que o corpo ocupa no espaço, e de análises laboratoriais que detectam presença de álcool na corrente sanguínea. A primeira cena é filmada em uma noite fria, vê-se uma sala, um corpo com uma garrafa de vinho, ao som de *Moonlight*, de Beethoven, acende velas e escreve uma carta. Será uma cena? Sob a luz de velas,

a personagem devaneia sobre encontros e desencontros do acaso. Na cena seguinte, outra pessoa aparece, sentada em uma mesa, refletida pela luz de um abajur, tomando vinho e bastante entediada.

Corte para a primeira sala de estar, o corpo sente exatamente o mesmo tédio. Uma taça de vinho enorme, em primeiro plano, aparece “se enchendo” e logo se esvazia. A personagem inicia sua jornada de embriaguez. Delira e vê uma mulher com um vestido vermelho. Reaparece arrumando o cabelo. Uma lembrança do passado? Enche outra taça.

Novo corte para a mesa, a personagem toma seu vinho ainda mais entediada.



Figura 1 - Frame do vídeo-confinamento *CACOSfonia*,
dirigido por Gabi Lopes e Mariana Trotta
Disponível em: <https://youtu.be/EIugcsBRgK0>

De volta novamente para a sala da primeira cena, a personagem termina de encher a taça e, em seus devaneios, uma mulher abre a geladeira e se lambuza com leite condensado. De onde surgiu o leite condensado? O que ele está lhe lembrando? Sente nojo.

Em meio a seus delírios, o corpo segue para o banheiro, já embriagado, com sua taça, ninguém foi encontrado naquelas tentativas. As

personagens continuam sozinhas em suas casas, entediadas, bebendo vinho. Inebriado, o corpo cai no corredor da casa e se dirige ao banheiro, engatinhando.

Ao som de *Moonlight*, o corpo assertivamente aperta o interruptor, um clarão de luz fere a retina. Sente o calor do álcool dentro de si. Debruça-se na superfície fria do granito da pia.

No corte seguinte, em outro banheiro, a dançarina doente, debruçada na pia, continua a tomar sua segunda dose de vinho e de cloroquina, companheiras das noites frias da pandemia. Percebe-se, na cena, uma mudança de perspectiva: a personagem toma consciência de que está enlouquecendo. Vê-se a si mesma com uma camisa de força. A cloroquina e a taça, a taça e a cloroquina. E o espelho. Do outro lado, a imagem de um corpo que quer gritar, engole o grito, seu peito se mancha de vinho.



Figura 2 - Frame do vídeo-confinamento *CACOSfonia*,

dirigido por Gabi Lopes e Mariana Trotta

Disponível em: <https://youtu.be/ElugcsBRgK0>

Corte. Novo espelho. A personagem da segunda cena percebe que seu rosto é outro, um jacaré toma a forma, o que por algum motivo faz todo o sentido na construção do roteiro, se olha e se reconhece no

espelho: Jacaroa!!! Mas o jacaré não anda, ele rasteja. Rastejando, toma seu caminho até a próxima taça de vinho. O jacaré segue sua saga atrás do vinho. O vinho é o sangue, a escama, a carne.

Finalmente o grito consegue sair, assustadoramente.

Outra dançarina doente assiste a corpos na televisão, ela está em seu quarto. Muitos corpos são vistos em retângulos, parecem cair do espaço, esvaindo com lágrimas, fluidas. Ela chora. Corpos tombando como lágrimas. *Moonlight* perde o sentido. As lágrimas e ela tentam dançar, agora, um tango, misturado às vozes dos noticiários, um tango dos mais clássicos em um filme de ficção científica. Muito estranho.

Paralelamente, a personagem da primeira cena continua a escrever sua carta. Velas, muitas velas, volta a ouvir a sinfonia *Moonlight*. Acende um cigarro para pensar melhor.

Enquanto a dançarina tenta dançar, outra personagem, aquela do leite condensado, coloca a taça de vinho no micro-ondas por engano. E gira como o prato que “esquenta”. Cambaleante. Uma chora, o outro escreve, a outra roda.

A carta está pronta. O que ela diz? No ponto final, a personagem queima, depois de intensos devaneios, a própria carta, como catarse de emoções e luzes. O calor do fogo esquenta a noite. Será o fim da cena?

A cena descrita pela carta desaparece, só o gole é uma ação possível nesse momento, assim como as sombras que se formam na parede. O jacaré não mais existe. Embriagado, não compreende mais as luzes, tira suas escamas e desiste de ser jacaré.

No próximo corte, a personagem atira a carta em chamas em cima dos cacos de vidro. Ela pisa nos cacos. Seu pé sangra. O corpo rastejante não quer mais escrever, não quer mais sombras, quer sair pelas ruas, se enfeitar para dançar, aquele corpo rastejante precisa resgatar a sua memória corporal e voltar a ficar sobre duas pernas, é raro, é dolorido. O movimento precisa acontecer, mas o corpo pesa, bamboleia, até que flui, como o vinho derramado. A personagem sangra e

continua impedida de sair de casa e de si. Desliga a televisão, na qual é a sua imagem que aparece.

A vela se apaga na taça de vinho.

O corpo flui e a garganta seca, ela precisa de água, precisa limpar o sangue. Vai para a cozinha. O corpo já não rasteja mais, ele é fluído e desconexo, solto e desequilibrado. Anseia nada mais do que enfiar seu rosto debaixo da torneira. O corpo agora é tomado pela água, antes pelo fogo.

O vinho, esse sim, é o sangue que pulsa naquelas veias. Do corpo? Do jacaré? Ou o efeito da cloroquina?

As velas se apagam, escuta-se um suspiro.

As frases suicidas se refizeram no argumento descrito para a construção do filme. Um roteiro um tanto desconexo, que revela a distopia sentida por nós, artistas, em momentos de delírio e embriaguez solitária.

Em 2021, segundo ano pandêmico, iniciamos, no Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC/UFRJ), a criação de um vídeo-confinamento intitulado **CACOSfonia**, que traz para a tela um roteiro dramático, questionando a vida submetida ao isolamento, a necessidade de fuga e a depressão como parte constituinte da criação artística, revelando a embriaguez e a automedicação como escapes e resposta para suportar o caos político, social e interno a que estamos submetidos no Brasil durante a pandemia.

CACOSfonia talvez seja uma videodança que escolhe não dançar, ou quase dançar. Assume uma dança que se autolastima, rasteja, levanta e se move. Um dançar sobre os cacos de vidro.

O roteiro, criado coletivamente por Camila Gonzalez, Flora Bulcão, Gabi Lopes, Jackeline Karen, Juliana Arantes, Letícia Morado, Marcilio Fernandes, Manuella Lavinias e Mariana Trotta, revela uma pessoa sozinha em casa, prestes a se embriagar, desacreditada, questiona sua sanidade, em cacos, tem sede, delira. O cenário do vídeo são

cômodos de diferentes apartamentos, em que cada intérprete está em uma parte da casa sozinha(o). Mas existe uma cena de fundo, exibida durante todo o vídeo, que se passa na sala da personagem do prólogo do vídeo.

O roteiro se realiza durante uma única noite, em que as(os) sujeitas(os) tentam se embriagar, buscando escapar do tédio. Inicia-se na sala, acendendo velas, ao som de uma sinfonia. A personagem segura uma taça de vinho, escreve silenciosamente uma carta, que descreve uma cena e, em seguida, coloca fogo na carta, que é apagada e atirada aos cacos de vidro. A taça cai e a personagem sai pisando em cacos de vidro, sangrando sua jornada de delírios, que termina pela manhã na cozinha, lavando seu sangue.

O roteiro, embora filmado dentro de cômodos da casa, utiliza as intervenções externas que entram no apartamento, como barulhos de carros e ruídos ambientes, notícias da televisão, que afetam profundamente a personagem, e os delírios que envolvem problematizações políticas, tais como se transformar em jacaré após a vacina, excesso de leite condensado, panelaços, tomar cloroquina, entre outras possibilidades.

As filmagens realizadas em casa, por cada intérprete/criador, foram totalmente dirigidas nos encontros virtuais semanais do LALIC/UFRJ, projeto de pesquisa e criação em dança e audiovisual, coordenado por mim. A maioria das cenas é feita com a câmera parada, dada a dificuldade de ter alguém para filmar a intérprete. Impasse este vivido pelo isolamento social a que estamos submetidos, que gerou diversas discussões teóricas acerca do conceito de videodança, que sempre foi entendido pelo projeto como uma bailarina com uma câmera na mão, que filma outro corpo que dança, na qual a edição também é pensada como montagem coreográfica.

Ao repensar o próprio conceito de videodança, entendemos que, não sendo possível, no momento, devido ao isolamento social, utilizar

a câmera em movimento em todas as cenas, seria necessário buscar enquadramentos experimentais com a câmera parada, utilizando o telefone celular de cada intérprete.

Pensamos a construção de um vídeo-confinamento, um possível devir de uma videodança, que revela uma quase impossibilidade de dançar, seja pelo espaço confinado, que não permite o fluir expansivo do movimento, seja pelo corpo que se percebe com seu interior fragmentado, em cacos, muitas vezes em um processo de se autolastimar, se automedicar e fazer sangrar o próprio corpo. Uma urgência de se anestesiarem para sentir o mínimo possível os cortes.

Constatamos, em longas conversas no projeto, durante os encontros virtuais, que estamos todos doentes e em lutos, tomando antidepressivos, embriagando-nos sozinhos, questionando a própria existência, necessitando de escapes e fugas da realidade. Transformar isso em arte, respeitando e cuidando dos processos internos de cada uma(um), foi uma ação urgente e necessária para possíveis curas.

A embriaguez não é posta no roteiro somente como uma fuga, no sentido de uma alienação. É um inebriar-se decorrente da desestabilização do corpo, do corpo caótico, que se embriaga também como uma resposta, uma reação ao caos, que o transfigura. O sujeito vive uma experiência outra de caos, que não é só negativa e destrutiva, mas afirmativa de uma certa *loucura criativa*, que desafia os conceitos normativos de “bem-estar” e de “saúde”.

Embriagar-se é uma espécie de alquimia, a transformação da dor e do caco em um ardor, em fogo. O corpo, anestesiado e emudecido, necessita se contrapor para deixar emergir uma dança cambaleante, rastejante, produzindo formas de danças possíveis, de vidas e mortes possíveis.

Mais que uma válvula de escape, a embriaguez pode ser interpretada como um enfrentamento, um campo de batalha, de combate, de um corpo que insiste em dançar. Assim nasceu **CACOSfonia**.

O *autofilmar-se* e a captura das cenas à noite, no escuro, foram escolhas estéticas que trouxeram grandes desafios para a realização do filme, em decorrência e além do próprio confinamento.

A fim de buscar uma verossimilhança com a rotina que estamos vivenciando durante o isolamento social optamos por filmar à noite. Para nós, não fazia sentido escrever a carta e se embriagar durante o dia. Ao escolher filmar à noite, esbarramos na dificuldade de utilizar o telefone celular, única câmera que os intérpretes/criadores tinham disponível, câmeras essa que, em geral, é pouco recomendada para filmagens noturnas.

Para que as filmagens ficassem boas e com qualidade, fizemos uma ampla pesquisa e muitos laboratórios para conseguir a iluminação que estávamos buscando. Utilizamos a luz da vela para dar ambiência e a sensação de cena escura, a luz emitida pelo aparelho de televisão ligado, luzes de abajur vazado, em que a luz se desenha em formas e sombras no espaço, a luz da geladeira e do forno de micro-ondas.



Figura 3 - Frame retirado do vídeo-confinamento **CACOSfonia**,
dirigido por Gabi Lopes e Mariana Trotta
Disponível em: <https://youtu.be/ElugcsBRgK0>

CACOSfonia faz uso da câmera parada para a autofilmagem, já que as tomadas foram feitas pelas(o)s próprias(os) intérpretes, em suas

casas e com seus celulares. No desenrolar das filmagens testamos diversos enquadramentos experimentais, com o intuito de conseguir uma fotografia bonita para o vídeo e que acompanhasse a sensação das personagens.

Além dos enquadramentos possíveis, percebemos a importância de inserir no processo de criação o corpo da editora, para que a edição do vídeo-confinamento não acontecesse somente no final do processo e não se estabelecesse apenas como uma montagem de cenas.

Convidamos a participar dos nossos encontros de criação e experimentação a artista visual Gabi Lopes, que tem experiência em edição de videodanças e clipes musicais, para compor nossa equipe de criação. Formase, dessa maneira, uma rede interdisciplinar entre a dança e o audiovisual.

CACOSfonia pretende oferecer ao espectador uma experiência audiovisual sensível e sinestésica, a partir da copresença das linguagens da dança, da música e do cinema, que o leve a refletir sobre o seu próprio isolamento e o genocídio social e político, que estamos vivenciando no Brasil, durante a pandemia.

A sonata de *Moonlight* de Beethoven é ouvida tanto no vídeo-confinamento, como na trilha sonora, e é escutada, ao mesmo tempo, pelo intérprete. O mesmo se dá ao ouvir-se o tango, na versão instrumental, *Por una cabeza*, de Carlos Gardel. Cria-se, dessa maneira, uma sinestesia mostrada para o espectador e uma sinestesia sentida dentro da própria cena. Uma sinfonia que faz mover os corpos ou será uma disfonia? Uma **CACOS-fonia**, uma dissonância dos cacos.

A *sin-fonia* é uma reunião harmônica de sons, em **CACOSfonia**, a harmonização do corpo embriagado revela-se de modo antagônico, como uma disfonia. A embriaguez é um estado de desconcentração, de esgarçamento, de desfiguração. Ou será uma *não-fonia* do corpo embriagado? Uma desarticulação do som, uma cacofonia, que impede a personagem de falar.

Outro desafio que tivemos, durante as filmagens, foi o de trabalhar com os cacos de vidro. Por ser um material muito cortante e bastante perigoso, e a ideia nunca foi se lastimar verdadeiramente,

apenas na ficção, fabricamos de forma caseira vidros de açúcar, que se parecem muito com o vidro real, mas não cortam. Utilizamos corante vermelho com mel para fazer os sangramentos.

Muito importante ressaltar que a criação do roteiro se deu por uma necessidade das(os) artistas de trazer para suas pesquisas em dança os incômodos e angústias que a pandemia nos impôs. Acreditamos que a principal matéria-prima para a criação em dança é o mergulho na escuridão do corpo, como propõe Hijikata.

Não é o corpo que mergulhou nas feridas do corpo, mas as feridas formam o corpo desde o início. A voz da carne na qual são enterradas as feridas infinitas são como gritos da matéria envelopada de novo em um lenço. (UNO, 2028, p. 72).

Somos corpos precários e feridos, que sobrevivem no precário e na ferida, alimentando-nos do que nos precariza e lastima para potencializar novas escritas e criações. Dançar sobre/entre os cacos de vidro traz a força imagética por si. Abro mão, nesta escrita, das interlocuções conceituais e teóricas, devolvendo para a cena e para a performance na tela a sua potência poética, com a intenção de construir pensamento sem ter uma sobrecarga conceitual externa, que, apesar de muitas vezes ter-me alimentado, pode, nesta escritura, enfraquecer e desnutrir as próprias potências performativas e discursivas, que representam a valorização da vida deste próprio texto.

As interlocuções se fizeram com outras experiências artísticas e performáticas, com o dançarino de butô e com o coletivo chileno *Yeguas del Apocalipsis*. A performance “*La conquista de américa*” (1989) nos inspirou. Trata-se de uma intervenção na Comissão Chilena de Direitos Humanos, em que os dançarinos Pedro Lemebel e Francisco Casas, estando com os pés descalços, dançaram a *cueca* (apropriando-se da *cueca-sola* – dança chilena protagonizada pelas mães, filhas e esposas dos desaparecidos políticos), sobre um mapa da América do Sul, desenhado no chão, coberto de cacos de vidro de garrafas de Coca-Cola, traçando

um paralelo entre o processo colonial da “Conquista” e o suporte que o imperialismo norte-americano cedeu aos governos militares latino-americanos. O objeto da performance era a denúncia da matança que as ditaduras militares realizaram na América Latina.¹

CACOSfonia é, também, um vídeo-confinamento de denúncia. Em meio a uma gravíssima crise sanitária, o governo federal nega a mortalidade causada pela COVID-19, chamando o coronavírus de “gripezinha”. Além de ter impedido a compra de vacinas, a medida mais eficaz de contenção do vírus, o atual Presidente da República (estamos em 2021) afirmou que quem tomasse a vacina se transformaria em jacaré, incentivando a população e seus seguidores a negarem a doença e a não tomarem a vacina. Gastou milhões na compra de cloroquina, remédio ineficaz e que causa problemas graves no fígado, e distribuiu nos postos de saúde como medida preventiva, desincentivando os protocolos sanitários, dentre os quais, a obrigatoriedade do uso de máscaras.



Figura 4 - Frame retirado do vídeo-confinamento **CACOSfonia**,
dirigido por Gabi Lopes e Mariana Trotta
Disponível em: <https://youtu.be/ElugcsBRgK0>

1. Informações retiradas do site <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>

Totalmente imersos neste caos político e sanitário, somos atravessados por notícias de corrupção, de superfaturamento de leite condensado, por chacinas promovidas pelo Estado, pela venda de empresas estatais de serviços básicos. Vem daí também a escolha por uma dança que rasteja, se embriaga e chora.

Dançar, não dançar ou quase dançar sobre os cacos de vidro da ditadura ou do fascismo é deixar as veias abertas, é conseguir olhar o corpo por dentro. É estancar o sangue para seguir viva.

A dançarina doente continua viva.

Referências

TROTTA, Mariana. Excorpos: um corpo confinado que insiste em criar. In: SANTOS, Bárbara *et alii* (ORG). **Carnes vivas**: dança, corpo e política. Salvador: Editora ANDA, 2020, p. 546-559.

UNO, Kunichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. São Paulo: N-1 edições, 2018.

A somatopolítica do desbunde: acessando os subterrâneos da dança¹

FELIPE RIBEIRO

Para Marcelo Evelin

*Posso não crer na verdade,
Mas ela dobra comigo*

(Caetano Veloso)

I

Os últimos cinco anos de macropolítica brasileira têm ensinado, e de maneira muito cruel, que toda possibilidade diagramada como forma inclusiva das diferenças, está fadada a ser reapropriada, descontextualizada de seu intuito original e devolvida em forma de ataque como difamação, chantagem, *Fake News* ou falso problema. É a era dos performativos tristes e da aparente vitória das estratégias de marketing sobre a forma de se fazer política.

Enquanto a guerra de narrativas constrói sua disputa comunicacional entre desconstrução de discursos inconsistentes e disseminação de conteúdos que impactam tanto quanto são popularizados, pergunto-me o que seria uma atuação em dança que atue divertindo do

1. Este texto consolida reflexões propostas em uma aula-palestra ministrada na MIME, em Amsterdam, posteriormente desenvolvidas ao longo do segundo semestre letivo de 2020, junto à turma da disciplina “Teoria da Dança A”, vinculada ao curso de Bacharelado em Teoria da Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Agradeço aos envolvidos em ambas as situações!

real só para dobrá-lo sobre si mesmo, e que, sem arrefecer diante das possibilidades cerceadas, aja de maneira fugidia a essa trama, materializando os impossíveis. Como identificar esses movimentos de dança ou identificar dança nesses movimentos? A pergunta, certamente, é imensa e suas respostas processuais. Este texto lida especialmente com processos nos quais a dança acontece sem se fazer notada enquanto tal. Produção assintomática, esses processos são muitas vezes subversivos, e penso que são ainda mais *subcutâneos*. Sua percepção nos ajuda a identificar e acessar *os subterrâneos da dança*. Os dois termos, um fluindo sob a pele, e o outro, movendo-se sob a terra, não são casuais e certamente se interligam. No primeiro caso, aproximo-me da dança por operações somatopolíticas e, no segundo, imagino como essa eletrização corporal e os fios desencapados do desbunde se acumulam em uma série de *não-eventos*, que, apesar de opacos e invisíveis, sustentam o chão sobre o qual se dança.

Somatopolítica é um termo criado por Paul Preciado para reposicionar o corpo em suas diferentes tramas de composição. Contrário à narrativa arraigada que fetichiza a aparência anatômica, Preciado define o corpo com um arquivo biopolítico de diferentes substâncias e seus fluxos, deparando-se não só com os discursos, mas com os funcionamentos do sêmen, do leite, do sangue, com a preponderância de diferentes hormônios, com o prazer e o vício da glicose, da cafeína, da cocaína, com a eletricidade que flui nos nervos, e a dependência do petróleo. O corpo é substancial e é através de seus fluxos que a história se transmite. A fisiologia gera performativos, não só por lógicas metafóricas, mas sobretudo pelo modo como o funcionamento e suas químicas condicionam os desejos. Tramado na política e na economia, o corpo não tem um funcionamento interna e individualmente organizado, não é um templo, não é natural, nem mesmo é próprio ao sujeito. Ele é um acúmulo, soma, somateca. O corpo é partícipe de uma gestão imprópria, muitas vezes inapropriada, de matérias, e que em muito extrapola

seus limites visíveis. E, no entanto, é justo, no fetiche anatômico, no contorno como um clichê de si, que a modernidade exacerba a improbidade dessa administração sócio-político-econômico-ambiental. A ficção do indivíduo soberano – e seu imaginário macho-adulto-branco – surge como uma tática eficaz que acelera no mesmo passo em que oblitera os processos extrativistas e exploratórios. O que fazer? Um contra-investimento estratégico se torna, portanto, aquele que desestabiliza o olhar normativo e a concepção moderna de sujeito. Preciado chama tal operação de *somatopolítica*, uma justaposição de palavras que clama à desalienação do corpo e de suas percepções ensimesmadas, frequentemente reafirmadas na crença numa essência inerente e/ou autonomia a ser conquistada. De meu lado, considero igualmente importante pensar em como *soma*, quase prefixo de *política*, injeta-a também com forte carga experimental.

Oxalá seja essa carga que nos permita manifestar os *não-eventos*. Assim como *evento* é um termo sob disputa, os *não-eventos* bifurcam ainda mais sua gama de definições. Ao delinear-los através da dança, sugiro olhar para os *não-eventos* gerados por gestos que, sem força performativa *a priori*, abrem sua energia fugidia em fabulação. O que não foi capaz de agir diretamente no mundo pode sempre retornar como assombro.

Tomo este termo, *não-evento*, em seu deslocamento narrativo, emprestado de Tavia N'yongo (2018), que, por sua vez, cita Saidiya Hartman. Aplicado aos estudos de negritude, Hartman chama *não-evento* aquilo que, respondendo por um nome, só existe enquanto insinuação. Ao tornar o fim legal da escravidão contíguo à perpetuação do sistema de plantação e à reconfiguração da subjeção, a emancipação dos negros é um caso de *não-evento*, nos diz. (HARTMAN, 1997, p. 116). Com efeito, a emancipação existe e inexistente, e acontece sem acontecer. N'yongo resgata essa ambivalência desdobrando o não-evento como uma tática de reinscrição que, no mínimo, revela a história como uma elaboração insuficiente. Sem força de ressonância, o *não-evento* chega

muitas vezes como um protesto sem efeito, atrasado e silenciado dentro de uma lógica narrativa (N'YONGO, 2019, p. 5). Em vez de olhar para esses acontecimentos como atos decisivos de agenciamento, N'yongo prefere notar a cotidianidade e o ordinário como texturas de onde o evento de fabulação deslança. Essa premissa torna o que o autor denomina de *Afro-fabulação*, uma teoria e uma prática do tempo e da temporalidade negra, e, aprendendo com ela, podemos pensar como diferentes sujeitos vulneráveis movimentam-se não para fazerem suas dinâmicas formalmente tangíveis, mas para assombrar as matrizes normativas com outros regimes de temporalidade.

Pode parecer estranho propor tecnologias fabulatórias em meio a um ambiente perpetrado e desorganizado por notícias falsas. Mas penso que, justamente, há que se disputarem os modos de invenção de dentro de um campo ético. Afinal, as potências do falso experimentadas ao longo de mais de um século frente ao reconhecimento dos limites da representação, e de sua crise, não devem ser agora obliteradas ou desqualificadas devido à demanda de se coibir a disseminação perversa de falsas notícias. Há que se afirmar ainda mais a força de transversalidade da ficção, sua operação de bifurcação e dobra do real. É essa transversalidade que torna o falso tão mais potente quanto menos seu discurso se forja como verídico. A esquiva de N'yongo em vincular os *não-eventos* ao poder de agenciamento é reveladora neste sentido, e me faz crer que, enquanto a ficção é o acontecimento de um *não-evento*, a falsa notícia é um não-acontecimento dissimulado em *evento*. Ato de atravessar o real, a ficção desponta como a potência ética e amoral que, bem planejada, nos ajuda também a escapar do ressentimento. Sob seus efeitos, o movimento se inverte e, ao invés de sermos enquadrados pelo problema, abrimo-lo em uma encruzilhada.

A tomar pelo caminho que estou traçando, essa encruzilhada é bem explícita: enquanto uma via é traçada no escrutínio desses falsos discursos, conferindo sua veracidade, revelando inconsistências sempre

que existirem e expondo os urdimentos de sua rede de interesses, uma outra via atravessa a primeira, exercendo sua capacidade experimental de invenção. Enquanto uma atua na desconstrução simbólica dos discursos, a outra performa a construção de imaginários. Enquanto uma responde às demandas sempre demasiadamente urgentes, a outra impacta pelo acesso às demais temporalidades e pelo uso tático que faz sua energização oscilar entre o restaurativo, o preventivo e o projetivo.

É inegável que a arte brasileira, incluída aí a dança, tem demonstrado forte atuação na composição desta encruzilhada. Enquanto inúmeras obras artísticas contemporâneas demarcam sua oposição radical à prevalência das forças hegemônicas que tornam o racial, o colonial e o capital faces do mesmo evento (FERREIRA DA SILVA, 2017, p. 8), considero igualmente relevante tonificar a força de transversalidade que essa segunda via nos traz, como um legado de nossas vanguardas artísticas experimentais. Neste caso, *a vontade construtiva geral*, de Hélio Oiticica, é evocativa, e uma memória potente de que esse atravessamento obtuso ao contexto político não é uma sublimação, senão um planejamento tático e desestabilizador das forças repressoras que o compõem. A crise sócio-político-sanitária a que estamos submetidos, em muitos aspectos ecoa o terrorismo de Estado no Brasil dos fins da década de 1960, quando Oiticica escreve seu **Esquema geral da nova objetividade**, cujo ímpeto era menos o de construir o que aqui não está, mas de construir *apesar* do que lá já estava!

O papel da arte experimental, neste sentido, já não era o de avançar rumo ao progresso, senão o de persistir nas operações estéticas, até que estas abrissem buracos nas tramas do real. Esse intuito permanece. Ademais, esses experimentos nos lembram dos riscos dos pequenos fascismos, sempre prontos a encarnarem em nós, inclusive quando, de tanto lutar, nos apaixonamos pela batalha e fazemos dela um modo de vida. Transversalizar o contexto é lembrar que ele também nos atravessa, também se transmite em nossos atos, em nossos funcionamentos

psicossomáticos e, principalmente, educam nossos desejos. Essa operação transversal importa, sobretudo, por ser uma usina generativa de forças somatopolíticas libertárias.

Curioso pela força fabulatória dos *não-eventos*, tenho-me dedicado a estudar um conjunto de filmes nomeado como *cinema marginal*, de um grupo de cineastas que não necessariamente tinham relação entre si, mas cujas operações estéticas e performáticas fazem com que se agreguem. Dentre estes cineastas, alguns nomes despontam, como Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Ivan Cardoso, José Agrippino de Paula e Mujica. Majoritariamente rodados no Brasil pós-1968, justamente quando a ditadura endurece suas ferramentas de censura, repressão e controle, esse *quase-gênero* se constrói como uma via transversal aos acontecimentos macropolíticos do país. Filmes, em geral, de roteiros insuficientes, que mais funcionam como gatilhos para acontecimentos. Uma estética precária entre gritos dublados, andarielhos desorientados e alegorias muitas vezes despropositadas abrem o cinema definitivamente às artes do corpo.

Vejo dança vendo cinema, porque enxergo melhor esse cinema através da dança. Movimento de mão-dupla: não apenas acesso os filmes marginais a partir das forças disruptivas que vêm de experiências corporais intensivas, como prevejo a dança a partir de sua impropriedade – aquilo que é seu, sem lhe ser próprio. O cinema marginal brasileiro experimenta dramaturgias corporais, na mesma época em que a dança pós-moderna e a arte de performance se desenvolvem no hemisfério norte. A falta de ligação explícita não impede que um campo assombre o outro.

É aqui que meu enquadramento conceitual se fecha, ao perceber estas ficções cinematográficas como um *não-evento* da dança. Esses corpos que são e não são de dança, que dançam sem dançar, que só existem em ficção, e justo por isso se fixam em nosso imaginário, mobilizam nosso corpo e educam nossas fantasias – muitas das vezes

reeducando-as por deseducá-las. Habitantes do submundo do cinema marginal, esses são corpos que, socialmente fadados a não acontecer, já aconteceram. É o caso de Sonia Silk, protagonista de **Copacabana, mon amour** (1970) de Rogério Sganzerla. Sua existência fabular abre uma fenda no chão que nos permite acessar os subterrâneos da dança no Brasil das décadas de 1960 e 1970.

Dentro de um estudo mais amplo, pergunto-me como este subterrâneo está ligado às artes da noite que prevalecem no Rio de Janeiro há muito, fomentando genealogias que abarcam os cabarés, o teatro de revista, a malandragem de rua, as décadas de festas sob o viaduto de Madureira, os fundos de galerias de compras de Copacabana, as vedetes dos programas de auditório, os inferninhos *queers* e os bailes de favela. A escuridão da noite perpetua atuações tão potentes quanto precariamente iluminadas pelos holofotes semânticos da dança. Similarmente, é pelos subterrâneos que a dança e o cinema marginal também chamado de *udigrudi* – referência neologista a *underground* – se encontram e se interpretam.

Sob o viés das artes do corpo, o disparate das opções estéticas nestes filmes é percebido e afirmado como performativo, operação que diverge da via negativa que encerra as alegorias como fatores de dissimulação face à iminente censura de estado. Neste último caso, a desorientação é vista como um sintoma dessa violência, muitas vezes sem notar que, apesar de todo o contexto opressor, ela persiste em suas fragilidades e diagrama-se como produção. Temo que bastar o disruptivo como um sintoma seja justo negá-lo enquanto força, e de certa forma seja dar mais ouvidos ao regime do que aos artistas. Há algo assombroso nesses filmes e suas opções alegóricas que, sem intervir diretamente no mundo, retorna sobre ele repetida e indefinidamente. Da mesma forma, insistir na transversalidade dessa atuação é fabular uma dança que se insinue a despeito de seus clichês.

II

Mas, afinal, que presença é esta, a de Sônia Silk? É uma presença marcadamente ubíqua, de um sujeito não coeso que vive vulneravelmente e no limiar do hedonismo. Descendente de Zezinho preto velho, e atormentada há 345 anos por Exu Corcovado, Silk, “a fera oxigenada”, é uma elaboração somática da história colonial. Com ela, a cronologia se mostra uma redução formal frente à transmissão muito mais complexa que se dá na produção de corpo. Efervescência somatopolítica, Silk é acompanhada por um encosto enquanto anda pela praia de Botafogo. “Um fantasma! Um fantasma! É um pesadelo vivo!”. Aparição concreta do corpo negro vagando coberto por um lençol branco, o encosto é o corpo estranho que, atrelado à Silk, explicita a impropriedade de sua presença. Sônia Silk responde e não responde por si. O encosto deixa tudo viscoso. Enquanto a fera caminha, o narrador nos informa dos performativos que a atormentam e a todos nós, visto que são os performativos que fundam e mantêm o Brasil. São eles, o samba, a necrofilia e a saudade. Três facetas da presença de uma ausência, e a tomar pelo momento atual, o torpor social em que vivemos, a necrofilia, essa afeição pela morte, rege-nos de forma ainda mais assombrosa – tanto mais presente quanto mais silenciosa. Enredada nas tramas de diferentes forças sobrenaturais, entre a magia e o estado autoritário, Silk está possuída por poderes que ela nem sequer tem como confrontar diretamente. É a vida diagramada sob os decretos da ditadura, imersa na imobilidade dos estratos de classe, e “dopada de magia e de cachaça”. Uma vida assombrada por fantasmas que atravessam o século, e que fazem de cada ação da personagem, espelho de algo maior, mesmo se por vezes a imagem refletida se distorça. É como se suas ações não fossem motivadas por um fim, mas por ressoarem um contexto social mais amplo, imerso em questões que não se resolvem individualmente, e que outrossim, se revelam na forma

de um impasse. Sob a possessão, tudo o que é concreto, é também viscoso (MORTON, 2013).

A viscosidade fenomenológica que percebe o corpo não como uma entidade, mas como uma interseção de fluxos, é também gerada através da assincronia entre gesto e voz. Operação estética, o recurso da dublagem *a posteriori* imprime nos gestos a sensação de escape do agora. Nem tão passado, nem suficientemente presente, a precariedade tecnológica reafirma a impropriedade da possessão e sua existência no interstício dos tempos.

Mas só a possessão é pouco para dar conta dos processos ubíquos de Silk. É necessário condicioná-la, já que há muitas possessões possíveis. Há muitos afetos que, potencializados, se elevam à magia, cuja certeza performa o absoluto. Abundam, aí, não só os transe místicos, mas a pulsão esquizofrênica e as lideranças perversas. No limiar das três, e sem ser nenhuma delas, Silk encarna *a possessão dos despossuídos*, daqueles que pouco ou nada têm, dos que são mais familiarizados com a perda do que com os ganhos. Epicentro desimportante e somatopolítico, sua vida demasiadamente vulnerável processa muito, mas pouco firma, quando muito, resta; suas vontades não se realizam e suas ações são pouco estratégicas nesse sentido. Sua força não é de agência. Suas ações são mera gestão do agora, que, fugidias, retornam em fabulação. Silk habita uma favela com a qual não se identifica e nem mesmo sabemos o que na sua biografia narrada condiz com a vivência da personagem. Ela se diz advinda de uma família rica, mas a mãe também mora na favela. Diz ter engravidado aos treze anos e, por isso, expulsa da alta sociedade. No entanto, não vemos nem filho, nem menção ao aborto: “Topa um programa? O pior é que eu tenho pavor da velhice! Pavor da Velhice!”. Aversa aos apegos que sustentam o conservadorismo, sua vida parece se constituir por circulações provisórias e irresolutas. Paroxismo extensível ao que considera seu único escape efetivo: cantar na Rádio Nacional. Enquanto essa solução transversal

não se realiza, sua vida segue oscilando entre a possessão sobrenatural e a despossessão que a joga aos subterrâneos.

É difícil falar de despossessão quando se sabe que essa é, há muito, a estratégia colonial de gestão da alteridade. Primeiro, distinguem-se corpos, subjugando-os a categorias anatômicas, que se tornam decisivas na seleção de quem tem direito à propriedade sobre si, sobre terras e sobre mercadorias. A questão que se coloca através de Silk, no entanto, não é a de se definirem estratégias de como participar desse sistema lutando pela legitimação de suas capacidades de governança e posse, mas em como operar apesar dele. Como fazer da possessão tanto quanto da despossessão forças complementares das quais o sujeito é um epifenômeno? Como assumir a existência paradoxal de, ao responder, não responder por si?

Engajar-se nessas perguntas é considerar a própria falência do sujeito e conviver com o fato de que não há ação nem reação possível capaz de confrontar definitivamente os biopoderes, pois estes não se bastam nas entidades que os incorporam e, mais que isso, perseveram como fenômenos arraigados em nossa formação. Genealogia somatopolítica. Só explicitar seus funcionamentos é insuficiente. Há que se operar de dentro do ambiente viscoso dos biopoderes, mover-se surpreendentemente de forma a interromper seus fluxos, desestabilizá-los justamente por fugir, deixando vaga a resistência que lhes serve de contorno. Onde não há saída, criam-se fugas. Foge-se quanto mais se evita fazer da fuga um instrumento de autoprodução de si como herói da contracultura. Ou, como diz Fred Moten, fugir sem que a fuga gere o fugitivo (MOTEN & HARNEY, 2013 p. 94).

Possuída dos despossuídos, Silk manifesta pouco a conscientização do desarme das heranças colonialistas. Incoerente, sua vida não funciona como modelo. Sua inteligência opera radicalmente na empiria dos acontecimentos. Ali, onde a semiótica falha, surge o performativo (FISCHER-LICHTE 2019, p. 45) A normatividade simbólica perde

força de representação quando abordada pela perspectiva de Silk. Diante da cronologia histórica, ela é a ficção somatopolítica; diante do roteiro, o gesto; diante do decreto, a fuga. Abaixo da lei e à margem da história, o submundo é via de escape dos comandos. Fugidia, Silk é a face cruel e precária do libertário.

A tática de Silk não é estar acima de lei, mas ainda mais abaixo, onde suas inscrições nada ou muito pouco imperam. Quando a lei se impõe por uma autoridade sobrenatural, ela nos empurra para o submundo. Silk segue pela via do que não se legitima, do que não se inscreve nem contra, nem a favor, mas apesar da lei. Essa falta de confiança na palavra de ordem e a impotência diante dela fazem migrar a política da negociação pelo verbal à desobediência e embate físico. Foi assim na ditadura. Em pleno autoritarismo militar, duas forças movimentaram o terreno opaco do submundo: a resistência radicalizada na luta armada e a experimentação libertária e amoral do desbunde. A primeira, aceitando a guerra polarizada, a outra, transversalizando sua verve repressora. Os desbundados eram os desertores da luta armada. É interessante que, dado o teor fálico das armas, a repulsa de agir sob a orientação de seus poderes seja justamente o ato de desbundar. Novamente, essa irradiação anal e seus múltiplos vetores obtusos não sublimam o problema, outrossim, explicitam sua larga escala fenomenológica. Endereçando-o sob essa temporalidade persistente, a somatopolítica do desbunde afirma um regime de prazer junto, e apesar, da cruel precariedade da vida.

Sem tentar fazer qualquer revisão ou juízo de valor da luta armada, percebo que há problemas que se configuram de dentro de situações urgentes e que merecem ações enfáticas – sejam lá quais forem. Mas mesmo com essa ênfase, é tanto quanto necessário pensar que os problemas de comando e hierarquia que identificamos na produção de nossa subjetividade e sociabilidade não se resolvem em uma vida. Firmada no impasse e assombrada pela promessa, essa situação não é um atestado de derrota; do contrário, é um entendimento de que se

fazem necessárias outras estratégias de luta. Como lutar, ciente de que as mudanças de comportamento mais contundentes levam tempo para prevalecer, ultrapassando em muito o tempo de um indivíduo, mas nem por isso sucumbir ao gozo hedonista como modo de vida? Como não se limitar à resolução das urgências, mas justo perseverar, construindo outras temporalidades? Como não amargar o amor à própria luta, que destrua a noção mesma do que é amor?

O desbunde é potente tanto quanto for capaz de performar o êxtase sob o escopo de um coletivo que, tão heterogêneo, só exista enquanto promessa. É necessário manter a promessa viva, assombrando-nos. Aqui, o binômio despossessão-posseção o sustenta.

A luta armada constrói uma dramaturgia de reconquista, numa cadeia de ação e reação, que encontra seu termo com a vitória. De outro modo, não há vitória possível numa situação de impasse e, justo por isso, faz-se necessário ganhar enquanto se luta, e não como um resultado consequente. A um só tempo, o desbunde não é para ser enaltecido, mas só para ser vivido, trabalhado e retrabalhado de dentro de suas possíveis (quicá, inevitáveis) incoerências. Elaborado já, de partida, como um paradoxo.

Quando penso o desbunde como uma força que não apenas explicita a somatopolítica mas a coloca em operação, penso o quanto sua energia informe ajuda a dança a se desvencilhar de uma tradição forjadamente modelar. É aqui que vejo uma relação profunda com o que há de experimental na dança, e que muito do que identifico no modo de vida de Silk como oferta de modos de composição: o acionamento entre posseção e desposseção, a energia erótica gerada por esse movimento oscilante, os performativos que surgem da fisicalidade, a capacidade de deter-se sobre os problemas, evidenciando sua irresolução, enquanto se fabulam formas de divertir e retornar, de contornar e transversalizar. Esses mecanismos energizam a dança e possibilitam escapes toda vez que sua definição parece consolidada demais para ser

modificada. Se sua determinação vem com uma autoridade sobrenatural, o erotismo desbundado a chacoalha pelos subterrâneos, por aquilo que, não legitimado como o campo, está, no entanto, sustentando o seu desenvolvimento. Entre assombros e opacidades, a dança vai experimentando suas matérias invisíveis. A tomar pelos trabalhos mais recentes da Improvável Produções, de Marcela Levi e Lucia Russo, essas operações já estão em curso.

Referências

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida impagável**: Lendo cenas de valor contra a flecha do tempo. Oficina de imaginação política. 2017.

FICHTER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Orfeu Negro. Lisboa. 2019.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of Subjection**: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America-Oxford University Press. 1997.

MORTON, Timothy. **Hyperobjects**: Philosophy and Ecology After the End of the World.Univeristy of Minnesota Press. MN. 2013.

MOTEN, Fred et HARNEY, Stefano. **The Undercommons**: Fugitive Planning & Black Study. Autonomedia, NY. 2013.

N'YONGO, Tavia. **Afro-Fabulations**: The Queer Drama of Black Life. New York University Press, NY. 2018.

PRECIADO, Paul. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: N-1 edições, 2018.



Dançar pela insistência em um requinte de banalidade ou Dance pelada na quitinete!

GLÁUCIO MACHADO SANTOS

*O segredo é simples:
voar como borboleta,
picar como abelha.*

(Muhammad Ali)

A oportunidade de constituir um raciocínio sobre dança nas breves linhas a seguir, em plena pandemia de Covid-19, constitui-se para mim num chamamento à responsabilidade de manter e estimular o impulso individual de bailar, ainda que em confinamento, pois não se sabe o momento do retorno às salas de ensaio, às interações dos cheiros, aos suores compartilhados, aos palcos com a presença real do público.

De início, preciso avisar que meu ponto de vista ainda é o de uma pessoa das artes do teatro, mais especificamente da direção teatral, que recentemente tem dedicado atenção ao campo da dança. Dessa maneira, possuo referências predominantemente ancoradas em registros teatrais sobre o uso do corpo em desempenhos artísticos.

Retornando ao impulso que me sinto obrigado a estimular, percebo que ele pode ter uma natureza individual, conforme já qualificado, mas ele essencialmente se nutre de um ânimo coletivo, o que acirra a crueldade do distanciamento social para nós que fazemos, ensinamos e pesquisamos dança, movimento, teatro, cena, espetáculo.

Num arroubo de devaneio de um docente dessas artes, incluindo-se a da iluminação cênica, e na condição de quem sofre atualmente os efeitos de morrer de inveja da borboleta que vejo voando pela janela – pelo menos, ainda temos as borboletas –, ousou dizer que a própria luz das casas de espetáculo está à espera dos movimentos de quem dança, ela sente falta de seus corpos. Imagino que os equipamentos de salas de apresentação devem agora amargar uma saudade intensa dessas pessoas em seus focos.

Por outro lado, resguardando-se a doçura de algumas quimeras, não posso esquecer, evidentemente, da regalia que é a chance de constituir a minha casa como o meu local pleno de vivência neste período de pandemia. Não precisei me deslocar e pude continuar o meu trabalho de forma remota. Vale, assim, o destaque para o lugar privilegiado de composição deste texto.

No título, como provocação assumida, utilizo a palavra “banalidade” e aqui evidencio sua importância como referência para a continuidade da vontade de viver nesta situação de isolamento. Tal condição sublinhou a função vital inerente aos singelos atos de dançar, ouvir uma música ou ler um poema. Trata-se da delicada licença de preencher o tempo num exercício estrito de ação lúdica. Neste espaço da casa, que se tornou todo um pleno universo cotidiano, a sanidade também depende da riqueza trazida pelas atividades banais.

Borboletas à parte, vamos às picadas de abelha

O presente ensejo me fez lembrar de minha participação durante o ano de 2012 na Conferência Internacional “Corpos (Im)perfeitos na performance contemporânea”. De modo evidente, a natureza do nosso momento atual gera um quê de séria imperfeição em minha vida, recrudescida pela falta de aconchego na interação humana. Mas, no título da conferência, o termo “imperfeitos” com parênteses adicionados no prefixo, era uma

mordaz crítica ao capacitismo, esse preconceito que usualmente aparece nos meios profissionais das artes do espetáculo, da dança, da cena e do teatro através da valorização do corpo bem treinado, sadio, eficiente, bonito e perfeito, em detrimento do corpo “com deficiência física”, o qual não seria capaz de alcançar um desempenho com a devida, digamos, perfeição. Assim, a conferência visava a valorizar a dança inclusiva e, especialmente, o fato desse termo ter sido cunhado para desaparecer, pois a dança inclusiva deverá ser registrada, de fato e de direito, apenas como *dança*, sem precisar de qualquer adjetivação. Em acréscimo e exatamente pela justificativa anterior, o evento não se limitou à dança inclusiva, abrindo-se para raciocínios gerais sobre todo e qualquer corpo em performance.

A partir da qualidade transitória na proposta de nome para a dança inclusiva, penso haver um potencial de interseção com a situação atual dos corpos dançantes em meio ao confinamento. A exigência de isolamento deverá desaparecer e, graças a essa experiência, espero, algo aprenderemos no sentido de ampliar nossas percepções e conceituações acerca das artes do movimento.

Sobre o conteúdo da minha comunicação na Conferência (MACHADO SANTOS, 2012), a inspiração à época para pensar “corpos (im)perfeitos” partiu da afirmativa de Jacques Lacan sobre a palavra “*merdre*”, na qual ele define a introdução da letra “r” como uma “banalidade requintada de lapso, de devaneio e de poema” (LACAN, 1998, p. 667). Essa palavra, “*merdre*”, encontra-se logo no início da peça teatral *Ubu Rei* (*Ubu Roi*, na língua francesa), de autoria de Alfred Jarry, que escandalizou a sociedade parisiense em sua estreia pelo uso de um palavrão, “merda”, ou “*merde*” no idioma original, numa corruptela linguística com a inserção da outra letra “r”. “*Merdre*” foi gritada no início de um espetáculo de teatro em plena *Belle Époque* de Paris. Confesso que eu tenho repetido algo análogo a essa cena em bom português, numa tentativa de expediente terapêutico, à janela, vislumbrando borboletas e abelhas. Mas deixemos esse parêntese e voltemos à narrativa.

Muito influenciado pela perspectiva de Lacan, eu havia encenado, em 2009, o texto de Alfred Jarry. A montagem de Ubu Rei foi a minha primeira experiência dentro do que eu compreendia como Teatro Pós-dramático, sob o impacto premente da obra homônima de Hans-Thies Lehmann (2007). As apresentações aconteceram no Palacete das Artes, também conhecido como Museu Rodin, na cidade de Salvador, Bahia. A proposta do espetáculo surgiu a partir do consórcio entre o Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ET-UFBA) e o projeto de pesquisa “Encenação: práticas de ensino e caminhos para a sustentabilidade” desenvolvido por mim como professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição (PPGAC/UFBA).

Os estímulos durante os ensaios foram orientados com vista à essência de dois dos três substantivos utilizados na já citada afirmativa de Lacan: lapso e devaneio, em favor de um desenvolvimento de cena que pudesse sublinhar o poder da brincadeira e os rumos de inventividade por ela encaminhada. Dentro desse arcabouço, o uso do corpo obedecia ao universo de crueldade e sarcasmo construído por Jarry. Com isso, a natureza, ora sagrada, ora profana, das relações corpóreas expandia os limites da investigação para sugerir novas imbricações relativas à habilidade, à condição e à capacidade de cada pessoa do elenco. As mobilidades e deslocamentos foram constituídos de modo a desobedecer e desordenar as características de ficção ou de discurso estruturado, mantendo aspectos mais primitivos de suas relações humanas.

No texto da comunicação, procurei aprofundar minhas considerações sobre a expressividade e a maleabilidade imagética do corpo. Para tanto, eu discuti o uso da palavra “necessidade” na **Poética** de Aristóteles (1992). Existe, nessa obra, um conjunto de exigências para que a ação de quem está em cena seja uma, qualidade elementar que

torna o mito um ser vivente. Para tal, o encadeamento das ações deve obedecer a um desenvolvimento de modo a haver a necessidade clara e coerente na sua consecução.

No trabalho dos ensaios, o que sempre persegui foi a composição de movimentos, posturas, agitações e agrupamentos que, conforme já mencionado, não pretendia evidenciar uma construção ficcional estruturada. Mesmo assim, o que percebi foi a possibilidade de inventar-se a necessidade particular de cada pessoa do elenco a partir da própria reprodução exaustiva do movimento. Dessa maneira, o princípio motor era gerado por uma noção de necessidade que era consolidada pela repetição contínua.

O fluxo intenso de composição de ações germinou e consolidou a constituição de uma completude particular para cada indivíduo. À medida que amadurecíamos esse procedimento, caminhávamos no sentido de investigar, revelar e desenvolver aspectos mais pontuais da criação, como a prontidão de resposta, a generosidade com colegas de cena e a atenção sobre a expressividade de cada movimentação executada. Assim, a qualidade expressiva de cada integrante do espetáculo foi tomada como significação pura, uma célula de criação à espera de uma articulação desobrigada de compor qualquer discurso, mas com o intuito de gerar alguma elaboração artística.

Com isso, as ações físicas tornaram-se a própria finalidade do exercício. Essa dinâmica gerava a nossa coerência interna num somatório das razões específicas de cada pessoa para colocar o seu próprio corpo em movimento. Tal conclusão tomou contornos mais nítidos para mim quando, anos após a escrita e a publicação da comunicação nos anais do evento, eu tive meu primeiro contato com o artigo de Kostas Valakas (2008) sobre o desempenho de atores em tragédias e peças satíricas na Grécia Antiga. Esse texto oferece uma visão calcada em esforços recentes de compreensão da cena grega já imbuídos de percepções contemporâneas sobre performance. Valakas (2008, p. 97)

chega a indicar uma espécie de “maneirismo” no uso do corpo nas tragédias e faz questão de sublinhar a referência a essa qualidade de “maneirismo” com consciência de seu momento histórico ancorado no Renascimento, em aparente oposição à Antiguidade Clássica grega.

O autor prossegue e compõe uma intrincada exposição sobre o corpo em fluxo na cena antiga. Na leitura, eu percebo que, por vezes, há a indicação de impossibilidade de distinção entre a função de bailarino e a de ator para quem estava em cena. Reforçando esse *borramento* de fronteiras, seria possível identificar que o espetáculo “tinha como objetivo a criação de um sentido de unidade heterogênea em transformação. [...] representava uma contraparte imaginária do mundo de uma forma mutante, e dava-lhe um significado mutável” (VALAKAS, 2008, p. 97). Agregando essas considerações ao que eu já havia elucubrado sobre minha experiência com *Ubu Rei*, percebo que o conceito de necessidade definido por Aristóteles (1992) é um motor que, de fato, pode se originar da vontade pelo movimento e sua exaustiva repetição, pois a intenção final é a mutação em si. A busca por uma fruição artística da realidade instável de nossa vida faz com que a ação crie necessidade e a necessidade gere ação, indiscriminadamente.

O postulado de dançar pelada na quitinete

Durante o primeiro semestre do ano letivo de 2020, que aconteceu através de ensino remoto entre o final do ano civil de 2020 e o início do ano civil de 2021 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tive a oportunidade de ministrar a disciplina “Concepções de linguagem” para as graduações em Dança. Dentre as várias discussões brotadas nas aulas, uma em particular emergiu a partir da exploração da pertinência do termo “linguagem” e suas correlações, interseções e diferenciações com o termo “expressão”. Para essas conversas, propus à turma imaginar alguém que dança pelada numa

quitinete. Mantenho o feminino na palavra “pelada” em homenagem ao gênero das estudantes que me estimularam a elaborar este raciocínio com as suas perguntas.

Para complementar a situação, inventei que, durante esse pequeno desempenho dançante, havia gente em prédios próximos a assistir pela fresta de suas cortinas ou cantos de suas janelas. Desse modo, quem dançava não fazia ideia de que estava sendo assistida. Então, passei a discutir em classe o que a plateia presenciava. Havia dança. Havia público. Havia linguagem?

Confesso que tenho implicância com o uso da palavra “linguagem” para designar as expressões em dança, teatro, performance ou afins, mas aviso que o presente texto não é um manifesto contra essa aplicação. Eu gostaria de explorar a intenção de quem dança pelada na quitinete no esteio do resultado mutável apontado por Valakas (2008, p. 97). Acredito que a necessidade dessa pessoa aparece pelo vislumbre da mudança, da transformação de um cotidiano que nos cansa pela sua monotonia, pela sua desgraça ou por algum outro motivo intrínseco à vida da dançarina solitária. Já as vizinhas ou vizinhos, que a assistiam secretamente, construía(m) os seus sentidos ou os seus símbolos a partir de interpretações livres que poderiam ser sublimes ou nem tanto, num escopo tão largo quanto o número de pessoas dessa plateia. É possível que houvesse uma conexão direta de cada indivíduo com a bailarina, propiciando até alguma forma de linguagem estabelecida a depender da experiência pregressa de quem vê. Afinal, a criação em dança contemporânea equilibra a autoridade de uma escrita, proposta, discurso, expressão ou intenção particular com o estímulo de uma inventividade coletiva compartilhada por quem está dançando e quem está assistindo. Assim, essa criação parte de uma intenção, mas não garante uma definição discursiva, uma linguagem, pois para garanti-la é necessária uma relação restritiva com a plateia. Quando eu digo que “não garante”, eu não digo que é “impossível”, pois essa linguagem pode se estabelecer a

depende do nível de fruição do público, o qual depende, conforme já dito, da experiência progressiva de quem vê.

Mas o meu interesse aqui reside no impulso de bailar no confinamento. Saliento a vontade de mutação como um ímpeto de achar outros caminhos para a vida, outras razões e outras necessidades. O meu postulado buscava delimitar um âmbito criativo anterior à própria premissa de conceber uma linguagem, um laboratório involuntário motivado pela necessidade interna, nativa, inerente a quem se expressa pela dança.

Conecto as considerações anteriores à assertiva de Pareyson (2001, p. 57), ao descrever o esforço criativo na arte e as implicações sobre a produção de conteúdo e forma:

... quando um artista encontra seu próprio caminho, isso não acontece porque ele enfrenta problemas técnicos ou tenta resolver dificuldades formais, ou se exercita numa determinada linguagem artística, mas só e sempre por uma íntima vontade expressiva. (PAREYSON, 2001, p. 57)

A crueza de nossa situação em confinamento veicula um momento de busca de caminhos alimentada por essa íntima vontade expressiva tão cara a nós, artistas. O isolamento social, piorado pela situação política que vivemos, acirra nossa dependência de uma dança livre, para nós, no nosso espaço, porém objeto de uma possível assistência secreta. Abre-se a oportunidade de um vazio de consciência e uma plenitude de estímulos que caracterizam a investigação solitária através do uso do próprio corpo sem compromissos com linguagens ou entraves técnicos. Evidenciando tais características, a oportunidade da dança pelada na quitinete incita nossa experimentação no caminho do preenchimento desse vazio através do aproveitamento dos estímulos captados interiormente. Ao percorrer tal caminho, acredito que a pessoa mergulha num movimento de fuga que permite repensar a situação vivida. A simplicidade da ocasião oferece uma especial oportunidade

de exercício no sentido do que Ileana Diéguez (2020, p. 308) indica ao reconhecer os esforços de artistas contemporâneos:

Para acompanhar estes tempos a arte tem necessitado desafiar os procedimentos de representação de uma realidade altamente espetacular. Mas tem necessitado também transcender o lugar da arte, afirmar a sua condição de ato ético e de prática social. (...) os criadores (...) em diversas ocasiões têm produzido as suas obras como uma forma de dar conta da extrema fragilidade da vida sob a onipotência dos soberanos.

A oportunidade de uma dança pelada na quitinete alivia nossa fragilidade de vida, altera nossa cadência cotidiana e concretiza um ato ético e uma prática social que nos protege de um momento histórico triste, para dizer o mínimo. Mesmo solitária, essa dança ainda é uma prática social, pois carrega as impressões de sociedade que permanecem dentro, corroendo o indivíduo. Ela também se propõe em sentido *anti-espetacular*, *contra-espetacular* ou *desespetacular*, indicando procedimentos afastados da grande vitrine em que fomos inseridos hodiernamente. Talvez, no futuro, alguém tenha direito a 15 minutos de privacidade. Se a ameaça da plateia *voyeur* incomoda, fechemos nossa cortina. Ileana Diéguez (2020, p. 309) continua expondo e cutucando nossa condição de artista, percebendo que

O *comportamento adequado* indica que se deve viver sob luzes do século, não importa que o resplendor nos cegue. Em nome desse comportamento se disse que se deve estabelecer também a *distância correta* frente a um mundo cada vez mais incerto e por isso é preciso manter a distância correta frente a tudo aquilo que nos contamina, especialmente as imagens. (DIÉGUEZ, 2020, p. 309, itálico da autora).

Curiosamente, o livro de Ileana Diéguez foi publicado pouco antes do início do confinamento. Acredito que essa experiência de vida promoveu mais do que uma “distância correta” do mundo e suas imagens, a distância social nos proporcionou um esquecimento de mundo

e uma dissolução de imagens. Hoje em dia, vivemos o “novo normal”. Por mais laica, gasta e simplista que seja essa constatação, eu tomo a liberdade de aproveitá-la e dizer que, graças a este momento, nossa dança isoladamente reinventa outras luzes, ainda que afastada daquelas que nos esperam nas casas de espetáculo. Sinto que estávamos de fato cegos por formas determinadas de resplendor artístico.

Não digo que estávamos num caminho errado, não se trata aqui de uma identificação de erros e muito menos da sugestão de correções. Quero chamar atenção para a ampliação de caminhos propiciada pela banalidade.

Aproveitemos, então, o requinte de nossa banalidade

Precisamos dançar por isso, por esse requinte que é a banalidade de estar em movimento no seu espaço particular, talvez infinito. A insistência na necessidade de uma dança pelada dentro da quitinete é requintada. Trata-se de um excesso de apuro comprometido consigo mesmo. Esse aperfeiçoamento pessoal permite a manutenção de uma sanidade somática, quase holística, a depender das conexões etéreas de cada dançante. Também se veicula a sua própria percepção como artista através do afloramento de uma vontade íntima de expressão.

Conforme já mencionei, há um potencial de interseção da qualidade transitória na proposta de nome para a dança inclusiva com a situação atual dos corpos dançantes em meio ao confinamento. A exigência de nosso isolamento será suspensa e talvez teremos aprendido a dispensar a necessidade da vitrine, de compor um espetáculo forçado pela nossa vida profissional. Estamos vivendo um período prévio à concepção de qualquer linguagem, pois, se dispensamos a conexão virtual, não sabemos ao certo quando nossa plateia estará preenchida com presenças reais à nossa frente. Não sabemos para quem dançar além de nós mesmos. Dançamos no isolamento porque dançamos.

Temos a oportunidade de tratar nossa intimidade com a dança, pois ela compartilha essa função vital com outras atitudes, como ouvir uma música ou ler um poema. Vamos efetivar nossa delicada licença de passar o tempo num exercício estrito de ação lúdica. De fato, nossa sanidade depende da plenitude trazida pelas atividades banais.

A qualidade de quem baila em seu espaço individual de confinamento pode ser tomada como expressão pura, célula simbólica e significativa. Ela está ali, talvez à espera de uma articulação, livremente desobrigada de compor qualquer discurso, mas realizada como resultado de alguma forma de elaboração artística. De modo muito particular, somos nós cuidando de nós.

post scriptum 1

Caso a insistência na manutenção da palavra “pelada” no feminino não provoque identificação em você que leu estas linhas, pense que é uma sugestão à sua alma, a qual ainda possui esse gênero gramatical. Coloque a sua alma para dançar pelada na quitinete. Vai lhe fazer bem.

post scriptum 2

Se ficou a dúvida sobre o porquê de a pessoa estar pelada, bem, aí já é assunto para uma outra oportunidade, quando as raízes da culpa pelo corpo exposto sejam objeto de questionamento.

post scriptum 3

Por que numa quitinete?
Não sei.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Eudoro de Sousa. 3ª ed. Lisboa: INCM, 1992.
- DIÉGUEZ, Ileana. **Corpos sem luto**: iconografias e teatralidades da dor. Ilhéus, BA: Teatro Popular de Ilhéus, 2020.

LACAN, Jaques. **Escritos**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Cosacnaify, São Paulo, 2007.

MACHADO SANTOS, Gláucio. Banalidade requintada em performance: o atrito entre lapso, devaneio e necessidade como estímulo à ação física. *In*: Conferência Internacional **Corpos (Im)Perfeitos na Performance Contemporânea**. n. 1. 2012. Almada (Portugal). **Livro de Atas da Conferência Internacional Corpos (Im)perfeitos na performance contemporânea**. Cruz Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 2012. pp. 123-128.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VALAKAS, Kostas. O uso do corpo por atores na tragédia e nas peças satíricas. *In*: EASTERLING, Pat; HALL, Edith. (Org.). **Atores gregos e romanos**. São Paulo: Odysseus, 2008. pp. 79-106.

O que separar do que você separou de mim: proximidade no remoto e *digi-itinerância* de dança

DINIS ZANOTTO
TAMIRES COUTINHO

Sem grande parte daquilo que constitui a insubstituível beleza da existência humana, a convivência próxima...

(Trecho de texto do espetáculo **O que você separou de mim?**)

Tudo está sendo recolhido à monotonia e uniformidade do que não tem distância.

(Martin Heidegger)

A pandemia da Covid-19 exige reinvenções e apavora com um cenário insuportável, pouco favorável às atividades artísticas. O mundo migrou para o remoto, para o digital, para o virtual. Com a arte (e mais especificamente com a dança) não é diferente, numa oscilação entre o ilimitado e muitas limitações. Mais do que pensar adaptações, mostrou-se necessário que se criassem formas e processos outros de criação em dança que não envolvessem encontros presenciais, amplas salas de ensaio, espaços cênicos convencionais e outros detalhes que pareciam irrelevantes antes de percebermos a falta que fazem. Aqui, dialogamos com uma obra de dança criada nesse contexto: **O que você separou de mim?** – manifesto de uma nova identidade, uma nova fase e, ao mesmo tempo, lançamento de nosso Grupo Mnemoni.

As investigações de como criar uma obra em meio à quarentena levaram os artistas a pesquisar possibilidades e desdobramentos do

dançar e da cena. O trabalho foi todo pensado, criado e ensaiado remotamente. Da mesma forma, é performado, apresentado e transmitido dessa maneira. Foi preciso, à época, entender como seria esta realidade de produção artística local para a classe e tensionar os limites de como levar isso ao público. Além disso, a continuidade na produção artística, ainda mais de forma independente, como neste projeto, é sempre uma ação de resistência e para marcar existências. A obra estreou em julho de 2020 com um elenco de sete artistas da dança e do teatro;¹ teve uma segunda temporada em setembro do mesmo ano e foi remontada para uma terceira temporada com novo elenco de nove artistas² em maio de 2021.

Durante a concepção, desenvolvia-se um misto de cenas gravadas previamente e transmitidas ao vivo com outras realizadas em *lives*, bem como com outros materiais gravados e escritos para serem enviados em arquivo e, por fim, materiais criados exclusivamente para cada espectador individualmente. Utilizar redes sociais, plataformas e *sites* com que a maioria das pessoas já tem familiaridade foi importante para a criação. Propor este formato pouco explorado demandou que fossem aproveitadas facilidades de recursos já conhecidos pelo público. Um de nossos principais objetivos como idealizadores, diretores e coreógrafos – Dinis Zanotto e Tamires Coutinho – compreendia gerar oportunidades de aproximação da dança com o público, ainda que remotamente.

O formato misto propõe também interação com a obra, com a dança, mais do que apenas transmissão. Misturadas possibilidades, referências, e encontrado o *tempero*, chegou-se ao formato *digi-itinerante*, que é um passeio por plataformas e formas de assistir à dança e interagir com ela, com a obra, com os artistas. A obra tem aproximadamente

1. Anna Franco, Camilla Rocha, Caroline Monllo, Denise Guerchon, Dinis Zanotto, Iago Damázio e Tamires Coutinho.

2. Anna Franco, Caroline Monllo, Davi Benaion, Dinis Zanotto, Iago Damázio, Julia Moraes, Nathalia Amata, Tamires Coutinho e Thaís Mothé.

60 minutos; começa via aplicativo de mensagens (*WhatsApp*) e é toda conduzida dessa forma enquanto percorre plataformas de exibição de cenas audiovisuais de dança e performances ao vivo, como *YouTube* e perfis no *Instagram*.

A seguir, faremos um percurso pela obra e por reflexões que as cenas propõem. O texto poderá ser lido de diferentes formas. Se forem lidos os parágrafos na ordem em que foram numerados, você, leitor(a), experienciará um percurso com pausas e retomadas à obra. Se forem lidos os parágrafos ímpares em ordem crescente e, depois, os parágrafos pares na mesma ordem, você terá uma experiência mais próxima da condução que o público tem ao vivenciar a obra, seguida de um espaço de reflexões reunidas. Nas notas de rodapé, estarão indicadas as orientações desta segunda opção de leitura da sessão.

Experienciar uma jornada *digi-itinerante* de dança

§1. Primeiro, segundo e terceiro sinais são ainda campainhas, não mais do teatro, mas da sua casa. “Pode entrar!” – responderam os espectadores diversas vezes. Com uma saudação, a artista se apresenta, explica algumas regras simples e indica fones de ouvido para maior imersão. Vai estabelecendo, assim, mais uma face do seu fazer artístico ao dispor-se a não mediar, mas a conduzir a pessoa participante pelos caminhos da obra: “Em diversos momentos vou mandar por aqui as orientações, *links* ou direções para onde você vai precisar ir, de modo a assistir à próxima cena. Mas não se preocupe, se ficar em dúvida, é só falar comigo por aqui a qualquer momento” (trecho do texto de **O que você separou de mim?**). Com estas palavras em tom de convite e de acompanhamento, cria-se um laço de cumplicidade inicial, ainda que artista e espectador não se conheçam.³

3. Siga para o §3 para leitura completa da obra.

§2. A obra só pode seguir⁴ quando houver consentimento. Semilar aos primeiros passos que damos numa exposição em museus, o ritmo com que as cenas são reveladas e entregues se assemelha ao ritmo de caminhada do visitante pelas salas. Adentramos de início e já nos faz sentido algo de *essencial* e sutil das obras e do caminho a que nos propomos. *Essência* (aqui, nada essencialista, universalista) diz do que, a cada novo passo ou nova sala, vai continuar por revelar a coisa no seu vir-a-ser – seja a obra, seja o caminho, seja a experiência do que não está dado, acabado, fechado ou preconcebido, mas, sim, por dar-se, dando-se, aparecendo e revelando-se a cada contato, a cada interação e troca. Os primeiros momentos de uma obra – ou mesmo de uma exposição, para nos mantermos próximos à semelhança indicada – tem o potencial de instaurar o tom, indicar um tempo e espaço de possibilidades nos quais os encontros se darão. Mudam-se as lentes, ajusta-se o foco, adiciona-se um filtro, muda-se a roupagem. O tempo? Uma espera levemente ansiosa pelo misterioso próximo (primeiro) passo. O espaço? O trânsito. A itinerância.⁵

§3. Dada a primeira entrega, quando participante e artista dão as mãos para começar a caminhada, são lançadas as perguntas: o que você separou de mim? O que separou de todo o oceano que somos nós? Estas perguntas interpelam as coisas que guardamos, as coisas que ficaram em nós com essa separação das pessoas que amamos, coisas que nos dizem *proximidade*. Entretanto, ainda assim, perguntam sobre o que a distância faz aparecer em cada um. São também um jogo de palavras com “o que você separou de mim?” e “o que separou você de mim?”. No passar dos dias em isolamento, o cronológico perde nitidez e nos perdemos nos *trânsitos* e *transtornos* emocionais. A obra se apresenta

4. A obra apenas segue. Não necessariamente tem um início, marcado no tempo. Acreditamos que os limites sejam desde já borrados, visto que o obrar da obra se dá como acontecimento, sem hora marcada ou esperada: é instantâneo, permanente, contínuo.

5. Siga para o §4 para leitura das reflexões e diálogo com a obra.

alternativa para reunir, e não para separar: possibilidade de conexão humana, mesmo que digitalmente.⁶

§4. Permitiram que a dança entrasse pela porta da frente e a receberam no sofá quando se dispuseram a participar de uma experiência *digi-itinerante* de dança. Este neologismo já nos dá pistas do que está apontando como fenômeno. É também um neologismo de forma? De estrutura? A arte itinerante já marcou expoentes no mundo todo. No Brasil, destacamos a experiência de Paulo Nazareth, narrada por Costa (2016) e Ribeiro (2016), artista que percorreu a pé as entranhas e trânsitos do interior de Minas Gerais, por toda América Latina, até Nova Iorque. Sua arte itinerante é um retrato do interior de países latinos experienciado e vivido nas estradas, cidades e casas, mas veiculado e disseminado num *blog*, plataforma digital. De forma equivalente, **O que você separou de mim?**, como obra *digi-itinerante* de dança apresenta (e convida) aos interiores das casas, rotinas e experiências dos(as) artistas, levando-os(as) ao diálogo e troca através de plataformas *online*. Tal condição da obra tem o potencial de apresentar interiores de maneira poética, metafórica e literal. Interior em sentido amplo, não apenas ambíguo, ao passo que falamos dos nossos interiores pessoais, dos ambientes e do *interiorizado* como normal, como comum. O andarilho, quer dizer, seja o artista *digi-itinerante*, seja o espectador posto em jornada, em caminho, “ao caminhar, carrega dentro de si a mais precisa e incontornável pulsão comunitária que se pode conceber, o que o faz produzir sentidos como o poeta lírico, ou seja, ao mergulhar em sua própria intimidade, acaba trazendo a reboque as mais radicais figurações da comunidade” (RIBEIRO, 2016, p. 432). Dança itinerante digital é compartilhamento de experiências com o público participante desde o momento em que há identificação com as doses de cotidianidade que as cenas também trazem. Os artistas oferecem em obra seus interiores-casa, interiores-corpo, interiores-personalidade.⁷

6. Siga para §5.

7. Siga para §6.

§5. Seguindo os caminhos da obra, já em outro local (*site*), parte da dança acontece sobre uma cadeira. Os corpos, alternando entre desconforto, urgência e inquietação, são enquadrados por contagens compassadas e não lineares nas vozes do próprio elenco. Contados são os dias corridos, os dias restantes, as vidas tiradas, as notícias revoltantes e os números de casos da doença e demais infecções que aumentam, aumentam, e seguem por nos prender à casa, às cadeiras, à impotência. Sabendo que, mesmo assim, não podem esperar sentados o momento que novamente poderão estar num palco, os artistas criam a cena em qualquer lugar. Suas casas são agora o palco, assim como uma transmissão ao vivo no *YouTube* se transforma em palco. Basta um encontro, basta que haja uma dinâmica de afetos, visto que, como em Zanotto (2019), os limites espaciais, geográficos e geométricos da cena já foram borrados mesmo antes do digital. Agora, mais do que nunca, borrados o digital e o não digital, o *ao vivo* e o gravado, o editado e o sem cortes. Deslocar por entre plataformas digitais acaba por criar uma plataforma virtual de encontro. Deslocar o ambiente da obra de dentro de um ambiente que a põe em destaque, como um teatro, museu ou qualquer palco, e fazê-la acontecer nos ambientes cotidianos atuais: nossas casas, nossas redes sociais, nossos celulares e computadores.⁸

§6. Sentados, os dançadores não esperam sentados. Gritam com seus corpos pelos números que não param de crescer e assustar, pelos recordes de mortes por dia atingidos no Brasil em abril de 2021. Trazendo estas contagens para ser trilha sonora dançada sobre uma cadeira (objeto que a maioria das pessoas tem em casa ou vê cotidianamente), o social e o humano são trazidos para o interior da obra. Lembramo-nos de dizeres de um filósofo acerca desta (hoje ainda mais inevitável) junção e coexistência: “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo dentro dela”

8. Siga para §7.

(ADORNO, 2003). Na “Palestra sobre lírica e sociedade”, Theodor Adorno discorre sobre os teores individualistas maiores ou menores para que uma obra se mostre social e vice-versa.⁹ Ele aponta que há uma direção por onde as obras podem se deslocar para que o individual do artista acabe por fazer aparecer o mais comum e latente, seja de humanidade, seja cotidianidade, e não escorregue para o individualista ou individualizante no sentido de alienado ao coletivo/social. Ele realça que o sujeito poético, que sempre representa um *sujeito coletivo muito mais universal*, mantém relações concretizadas com a realidade social que lhe é antitética: “Diversos graus de uma relação contraditória fundamental da sociedade são expostos por intermédio de um sujeito poético” (ADORNO, 2003, p. 79). A experiência dos sujeitos poéticos, ou então, personagens-artistas da obra, não só é afetada e muitas vezes interrompida, mas também é *senal* da sociedade na qual está inscrita e disposta – da qual é fruto, retrato e denúncia¹⁰

§7. Algumas cenas adiante no percurso e somos surpreendidos por um discurso que nos pega distraídos com o corpo que move na janela logo abaixo. Uma das artistas retrata a impaciência e o desconforto remanescentes de um ano de isolamento, cuidados, tensão e preocupações. Enquanto fala, desabafa, pede socorro pela pouca sanidade à qual com força se agarra, o corpo continua se movendo. É preciso seguir adiante, continuar movendo, mas também é preciso escutar. Segue-se dançando porque, em algum lugar das memórias, sempre ressoa a máxima nostálgica de que *quem dança seus males espanta*. São muitos os medos enfrentados numa realidade que não valoriza arte ou cultura de forma ampla nem parece saber da sua importância. Enfrentam-se os fantasmas de conseguir continuidade ou não, o risco da pandemia,

9. Os teores de obras que acabam constituídas muito mais voltadas ao social e que perdem identidade e possibilidade de identificação desde o individual.

10. Siga para §8.

a perda de pessoas próximas etc. Os artistas continuam fazendo por crerem que isso também cura.¹¹

§8. A obra se mostra também experimento de travessia. Deslocamento de um início até aqui, trajetória que parece se afastar de um fim, nossas subidas e descidas de ânimo e disposição. Todos atravessamos locais instáveis, turbulentos e pouco confortáveis. Ficamos estarecidos ao mesmo tempo que nossos mesmos viciados caminhos dentro de casa se repetiam dia após dia. Ser experimento de travessia é propor explorar o mistério que há no já conhecido. Os caminhos da *digi-itinerância* são caminhos que percorremos diariamente, mas que nunca nos aparecem como entre, dado que apenas olhamos para a chegada, para o que vem a seguir. **O que você separou de mim?** desloca para o trajeto parte da atenção dos espectadores, compondo com ele intervalos de movimento e repouso e de continuidade de ação, suspensão e retomada. Desloca também o público da posição ou lugar *de quem assiste* para quem *participa e interage*. Espectador não é, na obra, uma espera passiva, mas uma participação, pois se desloca (se abre) para onde a obra *acontece*: no *entre*. Sujeitos poéticos são, assim, na verdade tanto os artistas quanto os espectadores-participantes, deslocados do lugar de um *fora de* para um lugar *fora já dentro*, isto é, *entre*, o qual suplanta a estrita recepção de algo que acontece à frente para a liminaridade da participação, sem a qual a esperança (o esperar) não se dá como disposição para o aberto, para o porvir. Essa mobilização ata conexões. Espectador e participante se fundem, afirmando o sentido de proximidade que se tem com a obra e que se tenta acentuar na proposta imersiva tanto quanto itinerante. Remotamente, não são “telespectadores” ou *viewers*, mas agentes de constituição da obra, do e no encontro; ou seja, o sentido é outro.¹²

§9. Numa outra parada, uma das artistas se esconde em seu quarto e, enquanto dança, parece procurar por algo em seu guarda-roupas.

11. Siga para §9.

12. Siga para §10.

Muito longe de buscar roupas que componham uma imagem-a-ser-positada no *Instagram*, plataforma em que nos reunimos para esta cena, ela parece buscar por sentido. À sua forma, esta cena, assim como muitas do espetáculo, é tanto cena quanto *não-cena*, tanto espetáculo quanto cotidiano. Embora sozinha, a artista serve duas taças, responde, pergunta e quase esvazia seu interior (dela? do guarda-roupas?). Roupas pelo chão, interior bagunçado, ela – deitada sobre tudo. Suas investidas no outro (de si e em si) nos indicam que algo do sentido se dá no entre.¹³

§10. A busca pelo sentido é maior do que uma busca por significados ou funcionalidades. Revela-se como caminho no qual o humano se apropria de si mesmo, como diz Manuel Antônio de Castro:

Achar o sentido não é determinar alguma funcionalidade. Não é perguntar: para que serve, qual o seu porquê? Pois no porquê já está implícita a causa que conduz ao para quê. Achar o sentido é deixar o sendo ser em sua plenitude, isto é, realizar-se em todas as suas possibilidades. Sentido diz então a plena realização. Como toda realização só acontece realizando-se, é impossível determinar de antemão o sentido de qualquer sendo. Nisto se funda a identidade da diferença, se compreendermos aí identidade por apropriar-se do que é próprio. Sentido é o estar a caminho da apropriação. O próprio ou sentido é o isto de cada sendo. (CASTRO, 2010, p. 214).

Criar obras de dança (ser por obras criado!) é, de certa forma, estar em busca do sentido da dança e, junto com isso, um sentido para o humano, para a existência. Por mais que se mostre, se revele, o sentido sempre também se retrai, escapa, porque não se esgota nem se fecha. Por isso, pode ser entrevisto, escutado ou experienciado no entre: mora no entre. Na travessia da quarentena e do período de suspensão das formas antes tradicionais de se criar e fazer dança, o sentido do dançar se revela também como possibilidade de encontro digital e remoto. Entre

13. Siga para §11.

possibilidades diversas de cenas e composições de dança digitais, audiovisuais e/ou ao vivo, um sentido do dançar, tanto como o do fazer artístico, é possibilitar conexões. Conectamo-nos quando compartilhamos nossa condição humana de produção,¹⁴ de trazer ao mundo (HEIDEGGER, 2010), isto é, de morar na linguagem e escutar o poético como essência do agir humano (CASTRO, 2014). Conexões humanas, poéticas, de sentido *interposto* podem ser também conexões digitais e remotas, bem como itinerantes, caminhos que conectam quando há percurso, travessia, atravessamento, tanto de vidas quanto de tempo-espaço.¹⁵

§11. A última parada na itinerância de dança proposta na obra **O que você separou de mim?** reúne três cenas que dão o clímax e final do percurso. Numa delas, os artistas voltam a estar sentados, agora à mesa de jantar. Um encontro marcado com antecedência e pelo qual todos estamos ansiosos: quando finalmente poderemos sair e estar em comemoração uns com os outros, sem medo ou risco de vida pela pandemia. Nesta cena, os artistas se sentam à mesa, tendo à sua frente o novo, o possível, o promissor de um futuro de cura e vitória. Cara a cara, num diálogo silencioso, embalado pela música e pelos gestos de dança. Para este dia, já guardaram suas mágoas e aflições, e separaram apenas momentos alegres para compartilhar. Veremos ficar no corpo, na memória, os momentos de aflição, desespero e incertezas que solitariamente foram cantados à companhia da lua. Ao fim, é possível perceber que, mesmo separados geograficamente, isolados em suas casas e interagindo remotamente, os artistas estão juntos. Seja num propósito, seja num movimento, seja numa forma de lidar com as dificuldades e absurdos que o contexto pandêmico nos revelou desde março de 2020. Estamos juntos. Movemo-nos, deslocamo-nos e esperamos juntos que a algum lugar chegássemos e cheguemos.¹⁶

14. Para discussão ampliada do sentido de produção, ver Heidegger (2008).

15. Siga para §12.

16. Retorne ao §2.

§12. Experimentando, mesmo que parcial e mediatamente, os caminhos da obra, pode-se senti-la como próxima, isto é, pode-se ter maior proximidade com suas questões e com seus desdobramentos. Na proximidade, percebemos particularidades que tornam isto que é *ainda mais*. Conforme Heidegger (2008), *proximidade* não diz de maior ou menor distância ou afastamento, mas, sim, de saber acerca do ser da coisa, tê-la como próxima ainda que longe ou tê-la como algo incógnito, distante, ainda que muito junto e sem algum afastamento. O pensador discorre sobre a proximidade que (não) temos com as coisas, reservando-as a objetos, sem ter conexão com o modo próprio do seu ser. A dinâmica de proximidade e distância fala do que é misterioso no sentido de ainda não se ter conexão ou saber e, por isso, é distante, mas fala também da experiência do mistério como o que guarda possibilidade de afinidade, que é proximidade. Por não sabermos como será o mundo pós-pandêmico e quais as dinâmicas de criação artístico-cultural exatamente como experiência de mistério e tentativa de aproximação, é que a obra em questão se localiza como exercício de proximidade. A experiência possibilita esta proximidade, mesmo que não capture todas as nuances e/ou possibilidades de desdobramento artístico no contexto pandêmico-remoto-digital. A jornada de **O que você separou de mim?** é única, mas ainda vale lembrar que se trata de um formato novo que torcemos para que se institua como possível, habitual, principalmente por possibilitar interação, inovação e aproximação com a obra. Em tempos de redes por toda parte e de todo tipo, estratégias para continuar possibilitando o contato com a arte e com a experiência cênica são de grande necessidade.

Proximidade: conhecer pelo vazio

O que você separou de mim? é experimento/experienciação (de diálogo) que nos possibilita viver um exercício de proximidade. É fenômeno de conhecer (algo, alguma coisa) pelo experienciar, pelo

tornar próximo, com afinidade e reconhecimento. Mas isso não é garantido a essa obra apenas, e sim um próprio da arte. A arte, o obrar da arte é também obrar no sentido de aproximar, promover ou experimentar proximidade. Na obra – e na dança como arte – o que se evidencia e se põe em conhecimento e diálogo é a realidade da condição humana. Castro (2011), acerca disso, pensa que a arte não tem um sentido outro além do sentido que já faz, isto é, não quer dizer nada além da própria arte – dança – como sentido (silêncio), presença (ausência). Quer dizer, arte faz sentido, é interposição de sentido(s), para quem e além da representação (de significados outros). Condição humana, arte e realidade estão diretamente imbricadas no pensamento de Heidegger (2008, 2010), de Castro (2011, 2014) e outros(as), ao passo que é da condição humana (através e pelo humano) que a produção da arte opera como ação poética desde e na realidade. É dessa forma, ainda, que exercício de proximidade é também exercício de deixar o sentido fazer sentido, mostrar-se e aparecer como o que é. Para Heidegger (2010), no apelo à palavra grega arcaica *aletheia*, isso se chama *verdade*, anterior aos conceitos tardios de correção, adequação e certeza.

Do jogo de retrain-se e revelar-se da coisa como coisa, fazendo sentido e aparecendo como tal – a que chamamos originariamente *verdade* – conforme Castro (2021), surge a questão da proximidade e da distância. Dialogar com a coisa em questão na obra, realidade e dança já em se realizando e dançando, na agência e no acontecimento do verbo, é sempre já se lançar no entre de proximidade e distância, identidade e diferença, na vigência de mundo e memória: “A proximidade se dá e se desenrola fundamentalmente na questão do diálogo, pois diz respeito tanto a nós mesmos, no que somos e não somos, como também aos outros, no que eles são e não são. A proximidade é a própria essência do entre” (CASTRO, 2021, s/n). Realidade e sentido do dançar não são as únicas coisas que a obra, entretanto, restitui ou instaura como a-ser-pensado. Quanto a isso:

É fácil achar que o mistério do que cabe pensar está sempre muito distante e escondido bem fundo, em camadas secretas e de difícil penetração. Mas o que cabe pensar tem seu lugar vigoroso na proximidade, que aproxima tudo que há de vigorar, resguardando o que é próximo. Na sua atenção ao vigente e ao que o vigente nos recomenda, o vigorar da proximidade é tão próximo de nossos hábitos de representação que nos sentimos despreparados para fazer a experiência e para pensar com suficiência o vigorar da proximidade. (HEIDEGGER, 2008, p. 248).

Para Heidegger (2008), o que leva ao modo próprio de ser da coisa é a proximidade e o que doa este modo é o vazio em doação. Ele assim denomina que proximidade tem de ser experiência e, para tanto, tem de ser reunião de acolher e reter. Afirma que, neste recebimento, podemos deixar a coisa ser coisa: seja a dança ser dança, o outro ser outro, o sou ser sou. Quer dizer, o ser da coisa está menos nela do que na doação de vazio que ela possibilita. Vazio é dito aqui como possibilidade, de vir a ser, de abertura. Assim, ouvimos que o ser da coisa, seu sentido, se dá pelo que nela acolhe e retém, faz-se *próximo*. É para que *proximidade* seja feita experiência que perguntamos “o que você separou de mim?”. Para que *o que foi separado seja aproximação* (acolhimento, retenção): um saber, na medida de saber o sabor, do amar como cuidar, do saber-amar-cuidar como tornar próximo e próprio.

Após a experiência, permanecem rastros na conversa de *WhatsApp*: (quase) todo o espetáculo fica registrado e arquivado, ainda que de forma *não-ao-vivo* e com espaços agora vazios. Na verdade, o que fica da obra são as conversas e alguns arquivos de vídeo enviados. Pistas do comportamento itinerante ou rastros de itinerância que contêm uma parte finita do todo da obra. O todo será sempre mais do que a soma das partes, mas estas pistas, tanto quanto seus vazios, reativam a experiência da itinerância da obra no participante, bem como marcam questões da efemeridade do ao vivo, da dança, do caminho e do digital. O que fica, ou o que separamos, o que

guardamos são os momentos de entre(s) e vazio. Mais do que nunca, vida e arte se confundem, pois o que dá sentido à existência e é caminho para a unidade é a memória, a qual também é – mas não só – a tessitura entre marcos, a rede que conecta locais, os deslocamentos entre vales e picos de emoções.

O que fica da e na obra é uma (nova?) abordagem para o contemporâneo da arte: deslocamento do espaço cênico (para onde for, até mesmo para o suposto *não-lugar* do *online*), a presença do cotidiano e do extraordinário no ordinário (inclusive como método para descobrir e dialogar cotidianidades), a tentativa de fuga da representação, a ambiguidade de personagem e personalidade nas artistas (bem como as alternativas de espectador-participante) e o peso dos corpos, não só em relação à gravidade e à queda, mas muito em relação à política de morte e desencanto que vivemos no Brasil em 2020, 2021, ... O que fica para conversa são os caminhos de subsistência da dança e nosso diálogo com elas enquanto surgem e acontecem. Diálogos que nos aproximam do que é proximidade (e sua ausência), do sentido da arte e da forma como a realidade tem-se mostrado.

Dança pandêmica ou dança contemporânea, pouco difere e importa o adjetivo dado, posto que é sempre desnecessário adjetivar por não dar conta de dizer o fenômeno em acontecimento, a obra sendo obra *substantivamente*. Não diz o contemporâneo da dança ou a dança de hoje, do atual em termos cronológicos. O espetáculo (a obra) nasce, vem a mundo, é e está em obra para que nos aproximemos do que dança está *sendo* hoje. O *hoje* que dança é o modo próprio de seu ser: o seu sentido. Ainda assim, Heidegger nos lembra que “toda apresentação de um vigente [...] nunca chega até a coisa” (HEIDEGGER, 2008, p. 146), isto é, todas as possibilidades, novas ou não, de acesso e acontecimento do dançar ainda não darão conta do sentido da dança em sua totalidade: são pistas, caminhos, resquícios, evidências do sentido de seu ser.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

CASTRO, Manuel Antônio de. Proximidade. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br/index.php/Proximidade>. Acesso em: 10/05/2021.

_____; FAGUNDES, Igor et al (orgs.). **Convite ao Pensar**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

_____. **Arte: o humano e o destino**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

_____. Fundar e fundamentar. *In*: SANTORO, Fernando et al (org). **Pensamento no Brasil, v. I - Emmanuel Carneiro Leão**. Rio de Janeiro: Hexis, 2010, p. 214.

COSTA, Luiz Cláudio da. Ambiguidade relevante: experiência itinerante e documentação visual. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016, n. 31, p. 60.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad: Manuel Antônio de Castro e Idalina Azevedo. São Paulo, São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. **Ensaios e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcanti Schuback. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

RIBEIRO, Guilherme. **O fim do fim da arte: a poética itinerante de Paulo Nazareth. Landa**. Florianópolis: UFSC, 2016, vol. 5, v. 1, p. 427.

ZANOTTO, Dinis. A dinâmica dos afetos como cena: um encontro entre dança e filosofia. *In*: **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança**. Salvador, Bahia: Editora ANDA, 2019. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/a-dinamica-dos-afetos-como-cena--um-encontro-entre-danca-e-filosofia>.



Corpos-algoritmo em danças entre espaços e memórias

CIDA DONATO

Há mais de um ano, ouvimos falar de pandemia. Mais precisamente, desde o final de 2019 que a sombra da dor e da morte paira sobre o mundo e vem transformando as estruturas civilizatórias de todo o globo. Ninguém está livre; ninguém está a salvo. Dia e noite os noticiários despejam em nossas casas informações acerca do número de óbitos, de pessoas infectadas, do percentual de vacinados, da situação de fome e miséria dos que perderam seus recursos, além de toda e qualquer matéria que tenha como argumento principal o vírus corona e seus efeitos devastadores. Um verdadeiro caos que impõe, dia após dia, novas ordens socioeconômica e cultural. Nesse cenário, a arte desconstrói seus cânones e se fortalece, ainda mais enquanto refúgio do pensamento, ressignificação da realidade, voz de contestação e prazer estético. E quais são as consequências de um mundo em plena desordem? Que motivos encontramos para dançar em meio a tantas perdas e falências? Das inúmeras mudanças vivenciadas, que incluem o cuidado maior com a higiene e a aplicação constante de álcool nas mãos, três são consideravelmente difíceis de lidar: o uso de máscaras, o isolamento domiciliar e o isolamento social — medidas de segurança que modificam completamente a relação humana com o espaço, com as coisas, com as pessoas, e, também, se refletem na percepção dos sujeitos com relação si mesmos. Se, por um lado, isso significa grandes transtornos, por outro, traz para o cotidiano novas maneiras de agir, pensar e produzir. Encontros, partilhas, reuniões de trabalho, aulas, consultas médicas e tantas outras atividades, antes essencialmente

presenciais, com a nova ordem são deslocadas do espaço concreto, material, para o espaço virtual: o mundo se move nas redes, controlado por algoritmos e pela linguagem de programação. Nesse panorama, as referências de presença, lugar e tempo se desmancham no ar, uma vez que, no ciberespaço, esses elementos deixam de ser referências para os acontecimentos, pois, de certo modo, é possível “estar” em diferentes “lugares” ao mesmo “tempo” e sob quaisquer circunstâncias por meio da mediação dos computadores e demais dispositivos.

A virtualidade sobre a qual a arte se enreda a lança cada vez mais ao ciberespaço, de onde podemos ver despontar *ciberpoiesis*: criações poéticas mediadas por computadores e aparatos tecnológicos que acontecem por meio das relações intersemióticas entre as linguagens da arte e as linguagens de programação. A obra surge como resultado das traduções dos códigos computacionais para os códigos dos movimentos corporais (no caso da dança) e o espaço de criação e de exibição artísticos se fundem nas telas. O artista fica diante de sua tradução algorítmica e torna-se espectador de si mesmo enquanto encena, enquanto dirige a sua cena, enquanto se recria a partir das projeções de sua imagem, colocando frente a frente o criador e a criatura; o ator e o seu autorretrato; o ator e a personagem. A dança se envereda para as redes, tornando-se dependente dos algoritmos e das linguagens de programação, além dos meios de transmissão: ao mesmo tempo que consolida a sua perenidade, uma vez que o espetáculo permanece, também pode, a qualquer momento, desmanchar-se no ar. A *ciberpoiesis* vigora, portanto, como fruto das dissoluções dos limites entre a obra e o processo, entre o sujeito que encena e o sujeito que assiste, entre a cena que afeta e a ação do afetado. São essas as dissoluções de fronteiras da arte computacional. Embora pareça que arte computacional seja algo novo, seus primeiros vultos aconteceram ainda na década de 1960 com alguns pioneiros, a maioria formada por engenheiros, uma vez que eram os profissionais que dominavam os conhecimentos e

tinham acesso aos recursos computacionais em universidade e laboratórios, por exemplo. Um dos pioneiros a experimentar as artes visuais mediadas pela tecnociência foi o professor britânico Desmond Henry ao construir máquinas de desenho a partir da modificação de computadores de mira de bombas utilizados na Segunda Guerra Mundial. Também podemos destacar Joan Shogren, autora do primeiro programa de computador, Michael Noll, o primeiro a programar um computador para criar imagens com propósitos artísticos, influenciando artistas como Piet Mondrian e Bridget Riley. O que começou envolvendo um grupo seleto de engenheiros, tecnólogos e artistas, ao longo dos anos foi ganhando mais adeptos empenhados em diluir as fronteiras entre a arte computacional e as demais expressões da Arte. Em 2010, por ocasião do meu pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Arte e Tecnociência, passei a conviver com programadores, biomédicos, fisioterapeutas e artistas, todos pesquisando a computação de forma colaborativa, cada qual dentro da sua expertise. No meu pouco conhecimento acerca da arte computacional, as manifestações presenciadas por mim me pareciam buscas e ensaios para se alcançar uma aproximação entre as linguagens artísticas mais consolidadas e as tecnologias contemporâneas. No campo da dança, pude assistir espetáculos com bailarinos localizados em países diferentes interagindo entre si; projeções de imagens sobre corpos em movimento; hologramas e animações interativas; jogos em realidade virtual expandida; todos tendo em comum mediações por computador e conexões no ciberespaço. Contudo, as criações que se ancoravam nas tecnologias computacionais se restringiam aos que detinham conhecimentos na área da computação ou a grupos híbridos formados por artistas, engenheiros e programadores.

Sabemos que os movimentos artísticos são transitórios e na maioria das vezes chegam como frutos do impacto que os acontecimentos causam nos artistas. Podemos confirmar isso ao longo da

história, a começar pela revolução neolítica, por exemplo, quando, a partir da fixação do homem na terra, o estilo naturalista foi substituído pelo geométrico abstrato, com representações de cenas coletivas e mais voltadas à vida cotidiana do grupo. Também no Renascimento, cujos reflexos da ascensão burguesa, da reforma protestante e da falência do continente europeu, causada por acontecimentos como a peste negra e a guerra dos cem anos modificaram completamente a ordem social, permitindo à arte gozar dos conhecimentos científicos e buscar novas formas de representação. O mesmo aconteceu com a Arte Moderna, quando a Revolução Industrial chegou ao seu ápice e trouxe consigo sérias consequências de ordem socioeconômica, fato que levou os artistas às criações que negaram os valores clássicos (harmonia, equilíbrio e beleza) em favor de expressões mais condizentes com uma sociedade em crise, na desilusão com a ideia de progresso.

Da Pré-história ao Pós-moderno, se quiséssemos trazer aqui as referências, uma a uma, necessitaríamos de um volume bem maior de páginas. Contudo, podemos dizer que foi no final do século XIX, quando as cidades passaram por grandes reformas urbanas e os espaços público e privado sofreram mudanças consideráveis, que o corpo em cena investiu em novas formas de expressão, mais adequadas aos eventos que se sucediam, rompendo com os estilos clássico e romântico, já não mais semelhantes com as questões que imperavam no momento. Do edifício teatral aos mínimos elementos do espetáculo, grandes encenadores como Adolphe Appia (1862- 1928), Edward Gordon Craig (1872-1966), Isadora Duncan (1877-1927) e seus contemporâneos iniciaram um movimento que aboliu os telões, abandonou o *to to* e deu aos corpos novos gestos e expressões. A cena expressionista levou para o palco a atmosfera das incertezas que pairou sobre as cidades modernas, a partir de linguagens artísticas de ruptura.

Na metade do século XX, principalmente após a Segunda Grande Guerra e a ida do homem à Lua, três elementos importantes

surgiram e foram preponderantes para os rumos da arte mediada pelos aparatos tecnológicos: a câmera Sony Portapak (1967), com sistema de gravação analógico de fita de vídeo independente, possibilitando a manipulação por uma só pessoa; a Internet (1969), consolidada a partir do ARPANET (1969), quando um computador da Universidade da Califórnia (UCLA) se conectou a outro do *Stanford Research Institute* (SRI) com sucesso pela primeira vez; e o *Personal Computer* (1971), posteriormente aprimorado pelo primeiro chip processador de computador a *giga-hertz*, desenvolvido pelo engenheiro Mark Dean, tornando as máquinas mais velozes e compactas.

A Segunda Guerra Mundial promoveu novas formas de compreender o corpo a partir das tecnologias, uma vez que homens e as armas passaram a compartilhar o mesmo plano físico-temporal, além de viverem destruições físicas e conceituais. Sob a forte influência das forças armadas e das tecnologias desenvolvidas nesse período, novas tendências artísticas surgiram declarando a morte da figura e a ruptura com a *mimesis*, negando-se ao papel de espelhamento dos sujeitos para se assumirem enquanto vozes de si mesmos. Produto das estratégias militares, para os ideais da guerra, as armas eram a continuidade dos corpos humanos, e os corpos humanos, encerrados em pesadas artilharias, não passavam de uma extensão do próprio armamento. O desejo da criação de máquinas inteligentes que pudessem substituir integralmente o homem foi fortalecido por esse ideal, provocando a desvalorização do sujeito e a metaforização do corpo, antes já mecanizado pelo sistema bélico. As investigações científicas para a obtenção do humano-máquina e da máquina-humana perpassaram o campo das ciências e influenciaram, dentre outros, artistas e filósofos. Máquinas com “cérebros” dotados de razão, numa transposição do biológico para o tecnológico, possibilitada pela “presença de uma estrutura reprodutível de processamento de informação: a memória” (FONTAINE, 2014, p. 50)

A velocidade com que as tecnologias computacionais avançaram no último terço do século XX resultou num século XXI com alta performance no desenvolvimento de equipamentos. A travessia rápida do *mini chip* ao *nano chip*, passando pelo *micro chip*, permitiu o desenvolvimento de processadores cada vez mais rápidos, menores e muito mais fáceis de usar, como por exemplo, os *Tablets*, *iPads* e demais dispositivos portáteis e com telas sensíveis ao toque, que desaguaram no revolucionário *Smartphone*. Não podemos esquecer da descoberta da fibra óptica — uma estrutura em uso até os dias atuais e que oferece uma internet com conexão capaz de transmitir um grande volume de dados, como baixar vídeos, filmes, e transmissão em tempo real.

A relação estreita ou mesmo inseparável que arte e os movimentos socioculturais sempre estabeleceram entre si — e a capacidade de amoldamento entre eles — se faz evidente no atual momento (2021), quando nos encontramos atravessados por uma pandemia causadora de transformações de toda ordem. Nessa perspectiva, podemos observar que tanto na vida cotidiana quanto nas criações poéticas a reverberação dos fatos e acontecimentos refletem-se nos corpos dos sujeitos e nos espaços em que habitam, seja numa esfera ou noutra. A arte plasma a realidade, que plasma a arte, num jogo de troca permanentes, múltiplos sentidos e influências mútuas. Assim, as tendências dos movimentos artísticos não se dissociam dos movimentos socioculturais, os quais, por conseguinte, não se dissociam das pulsações humanas. Então, quais motivos encontramos para dançar em meio a tantas perdas e falências diante de um mundo pandêmico? Que “realidades” se compartilham dentro do “novo normal”?

Da noite para o dia, esvaziamos as salas, trancamos as portas e seguimos para nossas casas com a ideia de que voltaríamos em quinze ou trinta dias para a “realidade”. Não houve tempo para qualquer planejamento ou até mesmo um até logo. Ficamos todos na expectativa e dependentes de um sinal verde, sem, contudo, sabermos o que fazer

ou como proceder. Foram dias vazios, repletos de incertezas e medo, como se uma fenda no espaço estivesse sido aberta diante de nós, colocando-nos numa outra esfera de vivências. Uma “nova realidade”, como chamada por muitos. Tivemos que nos adaptar. Aulas *online*, novas regras de trabalho e de formas de relacionamentos totalmente diferentes das anteriores. Como proceder? Como trabalhar a dança à distância? O que propor no lugar das práticas corporais presenciais?

Num curto espaço de tempo, tivemos que descobrir funções pouco ou nunca utilizadas dos *smartphones*, aplicativos, plataformas de ensino e conferências *online*, tais como *Google Meet*, *Zoom*, Ambientes Virtuais de Aprendizagem, programas de edição de áudio e vídeo, tudo em tempo imediato, e ainda lidar com problemas de conexão, falta de equipamentos, alunos sem condições de acesso, disponibilização de materiais nas redes. Mesmo assim, aos poucos as aulas foram acontecendo e o isolamento se estendendo sem qualquer promessa de fim. Uma normalidade dentro do anormal. Não tardou e começaram a surgir iniciativas independentes exibidas nas redes sociais — *Instagram*, *Youtube*, *Facebook* — e produzidas com o suporte de diferentes equipamentos eletrônicos, como, por exemplo, computadores e *iphones*.

Com a chegada do aparato cibernético e sua popularização, principalmente após o aparecimento dos computadores pessoais, foram estabelecidos novos modelos de relações entre os humanos, e entre os humanos e a máquina, com leis, regras de comportamento e linguagens, colocando em jogo o legítimo e o ilegítimo, o discurso e o método, a construção da linguagem e a palavra, os signos e suas representações, articulados a partir de uma *inteligência computacional* fundamentada em uma memória eletromagnética, a qual, segundo Lévy, na palavra de Aguiar, “no caso da informática, se encontra tão objetivada em dispositivos automáticos, tão separada do corpo dos indivíduos ou dos hábitos coletivos que nos perguntamos se a própria noção de memória ainda é pertinente” (AGUIAR, 2012, p. 37).

A arte mediada por computadores vem dando outra configuração para a dança, uma vez que não há mais uma relação direta do ator-bailarino com o público e sua apresentação, antes no teatro, e que agora acontece entre quatro paredes ou em lugares mais isolados. Como num espelho, o criador fica frente a frente com sua imagem em processo, inspirando-se nela enquanto cria e se apresenta, tornando-se espectador, diretor e crítico de si mesmo. O isolamento social, assim como alguns fatos que impactaram a humanidade no passado, vêm deixando suas marcas nas conformações do corpo em estado de confinamento: condição na qual os ambientes, os objetos, o cotidiano e as relações humanas limitadas exigem do criador-intérprete da dança diferentes posturas e reflexões diante do seu universo de criação. As experimentações artísticas limitam-se ao espaço da casa, do quarto, do espelho, do sofá, do quintal ou de lugares recônditos, onde a criação se torna possível. O corpo dançante isolado produz no embate entre seus espaços internos e externos. Das condições impostas ao ator-bailarino, suas recordações mais distantes dialogam com as mais recentes, de que brotam poéticas nascidas de estados afetivos diferenciados, resgatando os inúmeros corpos com os quais atravessa a sua vida. Memórias afetivas, impulsionando a plasticidade do corpo em isolamento, em pleno estranhamento daquilo que lhe é pertinente. Mas quem dança? Seria dançar sem estar presente na própria dança? Seria diferente de um ator e sua personagem no cinema? Ou do intérprete na videodança? Essas e outras questões são tão difíceis de responder quanto à pergunta “o que é arte?” e a mais recente “o que é arte computacional?”.

Os limites tênues que separam o ator-bailarino de sua imagem computadorizada são invisíveis a um observador qualquer, no entanto, é aí que se dá o encontro dos rios: a arte computacional, antes restrita aos movimentos de artistas-programadores, engenheiros da computação, servindo-se das tecnologias para firmar-se enquanto uma categoria ou um estilo, nesse momento seus instrumentos passam a ser

o ancoradouro para as demais linguagens, que, dadas as circunstâncias, são atraídas para a *ciberpoiesis*. O espetáculo passa a pertencer ao ciberespaço de modo *continuum*, só terminável quando autor ou espectador interrompem o processo, ou por algum problema técnico.

Diante de um celular ou de uma câmera de vídeo, o ator-bailarino entra no jogo das relações virtuais e do simulacro, colocando em cena a contemplação de si, como Narciso diante do espelho. Porém, entre o sujeito que dança e sua imagem, há um tradutor intersemiótico, cujo domínio do conhecimento está na linguagem de programação. Um tecnoscritor, que, segundo Aguiar, “é aquele que define o nome da coisa observada ou aquele que, com a ajuda de um conhecedor do objeto a ser modelado, o define no simulacro virtual, através de um processo de codificação, determinando a sua forma e existência” (AGUIAR, 2012, p. 20). A dança em tempos de pandemia e de isolamento transita entre gestos, expressões e algoritmos. Seria uma das faces da arte computacional?

Durante todo o período do isolamento, o Núcleo de Pesquisa CorpoÉtico, por mim coordenado na UFRJ, buscou adaptar-se à virtualidade realizando estudos de forma remota. O incômodo por estamos limitados aos lugares e distantes uns dos outros nos levou à proposta de explorar o micro espaço, a partir do micro movimento, pautados nas poéticas de Bachelard, buscando em nossas habitações os cantos, o ninho, o sótão, o casulo, a concha... Cada elemento nos trazia surpresas ignoradas até então. Muitas vezes nos percebemos estranhos na própria casa. Um estranhamento surpreendente, ao descobrirmos lugares por nós não habitados e cheios de possibilidades. De posse de *smartphones*, cada um construiu sua *selfie* e compôs histórias. Essa dança exploratória, pela qual os bailarinos deslizavam por entre os mínimos detalhes das casas, trouxe para a cena narrativas de corpos assustados, pandêmicos, desejosos de criação. Como dançávamos? Para quem? Ao ficarmos diante do “olho observador” percebíamos a nós mesmos. Movimentávamos por nós e para nós. Não havia o outro, mas

a presença imaginada do “outro” que poderia vir a se conectar (ou não) em algum lugar, em qualquer momento. Sabíamos que não ouviríamos aplausos ou vaias calorosos. Criávamos para nosso olhar; um olhar que pertencia ao (outro) “eu” programado. Um corpo híbrido, que pulsa de um lado e, do outro, dados são processados em alta velocidade.

Questões de perda da subjetividade e do desaparecimento do sujeito surgem hoje com nova roupagem em meio às tramas cibernéticas. O corpo desaparece e reaparece sustentado por linguagens de programação. Um enigma a decifrar na tentativa de não se deixar perder o sujeito pulsante no humano que se apresenta por entre as parafernâlias computacionais. O sujeito desconstruído transita qual um nômade pelos territórios ciberespaciais. Cabe à arte reavê-lo. Cabe à Arte tornar-se o lugar possível das experimentações, em que, ainda que virtualmente, os indivíduos se encontram, híbridos, identificados por *login* e avatares. que corpo dança?

Apesar de tudo, o estranhamento que deveria haver se dissipa no turbilhão de ações cotidianas realizadas por meio dos dispositivos móveis. Transações bancárias, videochamadas, mensagens, compras e tantas mais, tornando a arte apenas mais uma delas. Retrocedendo até um pouco antes da pandemia, podemos verificar pelos rumos dos acontecimentos que o que se dá hoje já estava anunciado ou acontecendo. Possivelmente o estado pandêmico do mundo tenha acelerado o processo. A virtualização da dança e demais linguagens da arte já estava escrita e, por sinal, é apenas mais um degrau que a arte mediada por computadores alcança. Ou melhor, mais uma das formas de manifestação da Arte Contemporânea. Segundo Mucci (2008, p. 27):

O conceito de contemporâneo marca a adequação da obra à atualidade, de maneira que torne o artista incapaz de desenhar antecedentes e perspectivas. A confusão do empreendimento criador e do “aqui” e “agora” promove uma estética da metonímia, que procede pela composição a partir de elementos menores, propostos pela cultura e

percebidos segundo um jogo de contiguidades. Nesse sentido, tudo é passível de composição, tudo é sujeito ao relativismo, igualando-se o antigo e o novo, o convencional e o subversivo, bem como ocorrendo uma simultaneidade, onde a obra se dá como a retomada de uma cultura em mosaico.

Como podemos observar, a estética contemporânea possui um movimento autofágico que se alimenta da própria carne e transforma seus resíduos em obra. Sendo assim, tudo é aproveitável e reaproveitável; tudo é possível e tudo pode acontecer. Sob a marca da desconstrução e desterritorialização, as rupturas, perdas ou transformações do espaço agem diretamente sobre os indivíduos e provocam modificações em seus corpos ou na maneira de como são representados. O sujeito não detém mais o controle das barreiras que o separa dos objetos.

No casulo da quarentena, dançar, cantar, encenar não é só uma vontade, mas uma necessidade. A ausência da presença e a falta até das incertezas coloca a arte contemporânea à beira do abismo e reaviva os seus fantasmas, ainda despertos. Nossa dança virtualizou-se como todas as manifestações artísticas do planeta, colocando mais uma vez arte e realidade na mesma frequência. Na complexidade da pandemia, dançar significa estar entre espaços e memórias, significa para o sujeito que dança alçar voo para longe da dor. Que dança dançamos? Aquela cujas tramas a arte nos embala.

Referências

AGUIAR, Ricardo Portella. **A literatura e o leitor na fricção entre o homem e a máquina**. Tese de doutorado. Letras. UFF, 2012.

FONTAINE, Celine. **O Império Cibernético: das máquinas de pensar ao pensamento máquina**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

MUCCI, Latuf Isaias. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Editora Pé-da-Letra, V.1, 2008.



De comum acordo na prática de si e do outro: a construção artística de *TransMoção*

LETÍCIA TEIXEIRA

Desbravo, comunico, relato aqui o percurso trilhado ao longo da construção criativa de um projeto que coordeno na UFRJ. Originalmente intitulado “O despertar da sensibilidade corporal: por uma prática de si”, passou a ser conhecido pelo título abreviado, “Prática de si”, em função do hábito de referenciá-lo como tal.

Antes de sermos surpreendidos pela pandemia e por todas as mudanças que a crise sanitária causaria em nossas rotinas, tínhamos grandes planos para o ano que se aproximava. Com que aventura nos desafiariamos em 2020? Em um de nossos ininterruptos encontros para praticar, vivenciar, improvisar, dançar e conversar, alguém do grupo lançou a seguinte proposta: “Por que não ocuparmos o Cacilda?”¹ Animados, iniciamos todos os contatos necessários e, em fevereiro de 2020, já dispúnhamos de uma agenda de ocupação no teatro para os dias 18, 19, 20, 21 e 22 de março, semana exata do primeiro *lockdown* nacional (*#isolamentosocial #fiqueemcasa #pandemia*).

Contudo, antes mesmo de estarmos inseridos na agenda do teatro e de sermos surpreendidos pelo contexto atípico que enfrentariamos, já havíamos perpassado algumas trilhas. A principal delas era a composição investigativa do movimento somático na dança – *TransMoção* – em seu formato de 50 minutos, cuja estreia ocorreu no evento *UniversiEncontro*,²

1. Referência ao Teatro Cacilda Becker, na cidade do Rio de Janeiro.

2. Evento realizado por alunes dos cursos de graduação em Dança da UFRJ, com apoio do Centro Acadêmico de Dança (CADAN), Pró-Reitoria de Políticas Estudantis (Divisão de Esporte, Cultura e Lazer), Projeto Corpo em Cena, S.U.A.T, LaVida, entre outros.

em novembro de 2019, encerrando o processo criativo maturado desde 2017.

De antemão, neste prévio mapeamento descrito e no momento realizável da escrita, o fator tempo emerge, justapondo-se à engrenagem amalgamada entre minha coordenação e a dos integrantes. Como se deu este processo de três anos de construção artística? Existe um tempo determinado de criação? Quanto tempo leva para a criação de uma obra? A obra artística deve cumprir um tempo estipulado para sua execução? Em algumas situações isso pode ser possível, mas não foi e não é o caso do projeto que aqui discuto no itinerário por vir.

TransMoção evocou-se a partir de dinâmicas experimentadas nas investigações somáticas, sensíveis, corpóreas, cognitivas, gravitacionais, relacionais e meditativas durante os encontros semanais do grupo. O projeto foi iniciado em 2016, após a procura por parte de alunes do Bacharelado em Dança, da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da UFRJ. Pessoas oriundas da disciplina “Introdução ao Estudo da Corporeidade”, ávidas por aprofundar o contato com algo que não pode ser exatamente expresso em palavras, sendo possível formular, no máximo, um balbuciado de si mesmo. Ao perceber o interesse e a vontade desses alunes em assimilar o que trago como legado de uma trajetória encarnada, decidi assumir a coordenação do projeto, gerando um espaço de transmissão da prática sensível, que tanto prezo, difundo e que promove um saborear em constante ruminação.

O projeto não visa ao produto artístico, mas ao processo de lapidação de si mesmo como obra artística (FOUCAULT, 2006). A proposta consiste em depararmo-nos com a matéria viva enquanto presença constante; não só como suporte da arte do movimento/dança, mas como elaboração do cuidado, da ocupação e de certa inquietação consigo como condição de existência. É importante salientar, no entanto, que o cuidado de si implica em uma relação de alteridade (FOUCAULT, 2006), múltipla e variável, que provoca envolvimento e

cumplicidade entre os membros do grupo, no que tange à atuação cênica e aos encontros semanais traçados pelo plano do “corpo vibrátil” (ROLNIIK, 2018), responsável pela relação entre os vivos integrantes e a ambiência avivada pelo sensorio motor poroso (GIL, 2001), que se abre para o mundo em explosão de afetos, integrando a realidade sensível e corpórea aparentemente invisível, mas que é ativada, presentificada e conectada.

Na corporificação desta escrita, *insights* ressurgem do intrigado debate corrente no projeto sobre o movimento. Seguimos basicamente a concepção do movimento provinda da mestra Angel Vianna, segundo a qual “Movimento exterior é o prolongamento de um trajeto interior” (POLO, 2005, p. 379). Trajeto que requer apuração sensorial para ser desenvolvido e oportunizado no ofício ininterrupto da transmissão, não no sentido de cumpri-lo e/ou desempenhá-lo, mas de gerar outras conexões moventes ou grades sensoriais (TEIXEIRA, 2018), de forma que o modo meramente “motor” de mover associado à habilidade física mecânica, automática, reproduzida é descartado. Movemo-nos. Jamais nos exercitamos! A palavra “exercício” tende a ser acompanhada por alguma dispersão mental e/ou exigência de esforços desnecessários por falta de atenção e/ou bloqueio dos sentidos, impedindo a permissão de integrar-se com a totalidade corpórea. Exercícios seguem uma cópia da idealização de um repertório demarcado, um modelo à frente de repetições necessárias para o desenvolvimento das valências físicas.

Assim, familiarizamos com o mover nas conveniências e peculiaridades da dinâmica corporal, o que – a meu ver – acarreta um modo sensorio-motor poroso de movimentar-se, ou melhor, de comportar-se. Esse modo sensorio-motor poroso está relacionado com a aptidão natural do mover e com a corporeidade, que tem como intrínseco “o sentir” (ROQUET, 2011), concentrando no aqui/espaco e no agora/tempo, integrados com a atenção dirigida sobre si, o que impede a dispersão mental, já que a mente dimensiona ativamente a percepção.

De acordo com minha perspectiva, e exercendo a função *didática* de oferecer a vivência do movimento com base na referência acima exposta, justifico-o não pela vertente analítica, teórica, explicativa, que lança ideias (JULLIEN, 2000), pressupondo certo encadeamento epistemológico para sistematizar ou elaborar um método, mas, sim, pela vertente experimental, que versa sobre uma abordagem margeada pelo vir a ser das circunstâncias, uma possível condução interceptada pelo momento.

Então, dentro desta perspectiva do mover espontâneo, lancei a primeira proposta de criação, partindo da ativação de alguma surpresa, na memória, vivida com o movimento somático investigado e manifestado nos encontros. Foi uma tarefa possível dentro da compreensão de cada corpo, uma vez que a proposta é incomum e sua elaboração depende da familiaridade com o trajeto movente que, vindo de dentro, prolonga-se para o exterior.

Compreendi que não bastava o contato com essa abordagem de experiência sensível do movimento. Há que se ter tempo para semear, germinar, brotar, colher e absorvê-lo no instante conjugado do sentir e do mover. Novamente, o fator *tempo* se impõe pela preciosidade durável, prolongada da junção entre sentir e mover, “que se torna, ao final, uma única coisa: a consciência que tenho de meu corpo, que é meu presente” (BARDET, 2014, p. 191).

A tentativa de criação do projeto prima por fortalecer o movimento liderado pelo fluxo e pela potência emanada da corporeidade despertada. Nem sempre a condução chega de forma clara, pois foge do protocolar estabelecido nas sequências contadas e decoradas. Como deixar fluir? De onde partir, se a incorporação da familiaridade com o que vem ainda se processa? Como transportar para a composição a memória surpreendida no passado, que se articula com a escuta sensorial e que se encontra defasada do tempo presente? O que se deseja transmitir? De que forma investir no momento proporcionado pela escolha memorável?

Lembro-me de quando o aluno Luís Silva, integrante de nosso grupo, lançou um acordo para que cada participante do projeto criasse um laboratório de sensações, elaborado como oficina, no sentido de ser experimentado por todes. Essa proposta resgatou a escolha do movimento oriundo da vivência sensorial, consolidando-se na transmissão do si para o outro. A partir disso, pude – dentro do que me coube decidir – realizar escolhas dos fragmentos que os integrantes Ailla Caroline Farias, Clarisse Monteiro, Elisabete Arcanjo, Jéssica Louzada, Luís Silva, Muryell Dantie e Rafael Lemos trouxeram para a primeira criação do projeto – *Primeiro Estudo* – composto a partir da estruturação espacial e auditiva da música escolhida.

A partir de inúmeras apresentações oportunas e emergidas pela experiência deste processo, ainda surgiam inseguranças e desentendimentos, atropelando a coesão no cumprimento da atividade de criação, a tal ponto que se elaborou uma sequência de transferência com o chão preestabelecida, marcada e configurada fora do desejado. Essa situação mostra o quanto estávamos em ebulição, sem questionar ou julgar o melhor artifício do processo criativo, mas o atualizando no dia-a-dia com nossas capacidades de digerir o caminho possível. Atualmente, reflito sobre a condição de fixar a estruturação detalhada de cada movimento; não mais atrelada ao espaço e à condução musical. Não pretendo usar o modelo da contagem, mas alicerçar o movimento sequenciado de forma que este seja incorporado pelo agente que o executará. Porém, essa proposta foi adiada, não só por conta da pandemia, mas devido ao fato de que praticamente todes que participaram do processo concluirão sua graduação até o fim de 2021.

Mesmo sem a perspectiva de alcançar algum resultado fantástico, qualificável, mensurável e arquetetado no esplendor da capacidade criadora, continuamos a travessia que se compôs gradativamente na maturação. Até porque essa trajetória se compromete com a transmissão do legado supracitado, incorporado em um território/espaço/casa Angel

Vianna demasiado percorrido, explorado, alcançado e potencializado, o que me permitiu alcançar um novo território, um processo de “reterritorialização”, que faz “valer pelo’ território perdido” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 224) a sustentação da força do que se firmou na trajetória referenciada.

A ampliação da investigação transmutável do **TransMoção** em seu formado de 50 minutos aconteceu em decorrência do envolvimento com a Organização Não Governamental (ONG) Apadrinhe um Sorriso, coordenada pela pedagoga Fabiana da Silva e sediada no Assentamento Colômbia, no Parque das Missões, em Duque de Caxias (RJ), envolvendo jovens do curso livre de Dança-Teatro e musicalização através do canto com idade entre 13 e 21 anos. Esse contato nos possibilitou adentrar uma trilha inesperada, desviando nossa trajetória para uma nova aventura.

Recordo-me de quando Bruno Arlacon – morador do Parque das Missões, estudante de Bacharelado em Dança e recente integrante do projeto – surpreendeu ao nos convidar para uma ação extensionista, apesar do enfoque de projeto de pesquisa contemplado pelo edital do Programa de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC) e, como tal, não ser qualificado como projeto de extensão. Indubitavelmente, há sempre alguma atuação do acaso *extramuros*, que nos toma de surpresa e nos convoca a transpor nossa própria ilha e desbravar outros territórios.

Diante da nova missão, estávamos abertos a avançar em nossas práticas sensíveis e traçamos um plano em concordância de todes, com suas heterogenias e comprometimentos ético-políticos no processo de residência artística, coabitando o território proposto. Esse “plano em comum” teve metodologia cartográfica, que coloca à risca o contato direto com a realidade a qual estávamos prestes a conhecer (PASSOS *et al*, 2014), sendo essencial a articulação entre nós e nós mesmos; entre a universidade e a comunidade; entre alunes de Dança e jovens da ONG; entre o chão/superfície e as camadas/texturas sensoriais.

O primeiro passo foi elaborar um trajeto de idas e vindas com propostas de oficinas de sensibilização, como corpo/casa/papel, coordenado e facilitado por mim; *Inter-ações* entre si, o outro e o espaço, facilitado por Clarissa Monteiro, Elisabete Arcanjo e Muryell Dantie; Corpo/tecido, facilitado por Rafael Lemos e Anne Loise Cruz; e Corpo/cena, facilitado por Bruno Alarcon, Elaine Canedo e Luiz Fernando Picanço. Essas oficinas culminaram em um processo colaborativo, a partir dos saberes empreendidos, tornando “a dimensão da realidade em que ela se apresenta como processo de criação, como *poiesis*, o que faz com que, em um mesmo movimento, conhecê-la seja participar de seu processo de construção” (PASSOS *et al.*, 2014, p. 16). Rapidamente, fomos impregnados por essa *poiesis*, partilhada em lugares “outros”, tanto físicos quanto emotivos e existenciais, resultando na coreografia **Tem gente aqui** e na videodança **Saída 124-F**.

A proposta de criação emergiu do desvelar do comprometido, na pesquisa, pelas vivências das oficinas. Foi o caso de limpar, sacudir, bater, espanar o pó da casa/corpo, redimensionada na ação figurativa que serviu de indicação para a primeira cena do **Tem gente aqui**, composto em duos, quartetos e solo, assim como o movimento da cena seguinte, com o preenchimento dos corpos no espaço em locomoção.

Essas mesmas movimentações, propostas para a composição do **Tem gente aqui**, ganharam destaque na estruturação da segunda parte do **TransMoção**, restabelecendo a credibilidade na inspiração investigadora do movimento somático e deslanchando na continuidade também impregnada dessa parceria/partilha, que nos contaminou em montagem espacial dos corpos acima referida.

Lembro-me de que o integrante Muryell Dantie, de imediato, resolveu a composição restante ao inserir, na rota traçada, a proposta para que os(as) novos(as) integrantes (Anne Loise Cruz, Artur Barros, Bruno Alarcon e Eliane Canedo) trouxessem movimentos para serem compartilhados entre si ou em solo. Assim, Anne Loise Cruz e

Artur Barros compuseram um duo de uma consistência sensível, que desencadeou afetos e devires a partir de um resgate vivido na prática sensível. Eliane Canedo revelou um corpo ampliado, vibrado, intenso, circular na limpeza do corpo, tornando-se solista final da abertura da segunda parte. E Bruno Alarcon, ainda imerso na condição de elaboração coreograficamente estabelecida de seu fragmento, foi capaz, na única e última apresentação completa do **TransMoção**, de ressaltar, por meio de sua experiência e presença teatral, uma gargalhada audível e expansiva, convocando os integrantes a embarcar na última cena com gritinhos, olhares, sussurros, tagarelices, cochichos, caretas e murmúrios. Essa cena ilustra o quanto o grupo é comprometido com a ação de desfazer o lugar estabelecido por uma ordem decorada, marcada, coreografada. Desde o *Primeiro Estudo*, nos momentos agrupados, evidenciava-se a qualidade singular da subjetividade emanada de cada um. A primeira cena do *Primeiro Estudo* (que se tornou a terceira cena do **TransMoção**), na qual os integrantes entram gradativamente em locomoção contínua, só se efetivou por causa do contágio travado entre eles. O mesmo ocorre no momento seguinte de pausa, suspensão e relaxamento, sincronizado a partir do solo da Ailla Caroline, que se distancia do grupo, realizando-o de inúmeras modos. Trata-se de uma atitude presencial nas formações em várias instâncias cênicas: as cabeças grudadas, as corridas laterais, os corpos vibrantes espalhados no espaço, a travessia diagonal do preenchimento corporal e o quadro final com entreolhares e sonoridades bizarras.

Aqui se constata a escuta do “corpo vibrátil”, firmada nas práticas sensíveis que confirmam a cumplicidade momentânea de cada um para com o que está sendo afluído no campo sensível e aguçada pelos sentidos disponíveis com o ambiente. As cenas acessadas reúnem referências travadas para serem comunicadas, mas também para serem desfeitas, pois a atenção e a precisão do momento compartilhado por meio da sensação porosa, transmitida e transpirada no composto de

gente, somente é capaz de se harmonizar e se atrelar quando é ativado o campo das forças, o que garante a condição propícia para a investigação do movimento somático na dança.

Este é o motivo de acatarmos, para nós mesmos, o termo *artista do movimento*, em constante mudança. Nem todos os integrantes se identificam como bailarinos ou como intérpretes, mas, sim, como artistas: da palavra, da performance, das artes plásticas, do movimento. O artista do movimento aqui é convidado a inserir em sua trajetória o ato de partilha com o “outro”, sem perder sua singularidade corpórea, o que evidencia a convocação do ato da cena aberta, mutável, inusitada e em constante processo de revelação da capacidade criadora inerente a todos, capacidade essa, que veio a acontecer em solo, de si para si mesmo no final de 2020, ao recebermos um comunicado da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), que abria a oportunidade para ocupação do Teatro Cacilda Becker em caráter remoto. Essa nova situação foi debatida e assumida por quem aceitou circular no novo mapa: Ailla Caroline, Bruno Alarcon, Clarissa Monteiro, Elaine Canedo, Elisabete Arcanjo, Luís Silva, Muryell Dantie e Rafael Lemos.

O projeto se manteve ativo com duas aulas síncronas e semanais durante todo o ano de 2020, desde a semana inicialmente agendada para ocuparmos o Cacilda. Os encontros foram fundamentais para nos mantermos juntas, dedicadas a nós mesmos, na adaptação geral do corpo ao contexto presente, confirmando como a estabilidade corpórea precisa se manter atualizada e refinada na atenção sensível, uma atualização de pôr em dia as percepções e a atenção (BARDET, 2014).

Mesmo assim, os que toparam enfrentar o teatro com apoio técnico de luz e som, sentiram-se desatualizados e descompensados pela realidade que se impunha, fragilizando a manutenção da apuração sensível do dia a dia. No entanto, há que se considerar que o engajamento com o momento único de estar ali no espaço mágico auxiliou a parte

que competia a cada um realizar, resolução que se deu consolidada na versão **TransMoção – Fragmentos em solos**.³

Hoje sei – sabemos – e evidencio nesta escrita que o itinerário perpassado pela construção criativa do Projeto Prática de si – **TransMoção** – desencadeou questões pertinentes à elaboração do processo de compor o movimento, que aqui entendemos como investigação do movimento somático na dança. Portanto, sinto-me sempre forçada a me reinventar e a me recompor em uma nova cartografia, que nunca estará totalmente dada *a priori*. A condição do tempo, do espaço, das configurações do grupo, das novas entradas, dos conflitos e de várias indagações conduzem o desejo iminente de oportunizar o que temos de mais potente e vivo – o movimento atravessado pela corporeidade. E, apenas por ela, vale a pena a pesquisa na busca constante de um trabalho inusitado e potente.

Referências

BARDET, Marie. **A filosofia e a dança**: um encontro entre dança e filosofia. Trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 5. Trad. Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Michel Foucault**: ética, sexualidade, política. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

JULLIEN, François. **Um sábio não tem ideia**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia (org.). **Pistas do método da cartografia**: a experiência e o plano comum. Vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

3. **TransMoção – Fragmentos em solos** encontra-se disponível no Canal Projeto Prática de si no *YouTube*: <https://youtu.be/UQg9xNRLD7E>. Acesso em 10/05/2021.

POLO, Juliana. **Angel Vianna através da história** – a trajetória da dança da vida. 8ª Bolsa de Pesquisa RioArte, 2005.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n.1 edições, 2018.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. **O Percevejo Online**, v. 3, n. 1, 2011.

TEIXEIRA, Leticia. A corporeidade e a análise funcional do corpo no movimento dançado em diálogo com outras práticas corporais. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, pp. 581-595, 2019.



[VIRTUALIZAÇÕES PEDAGÓGICAS]

*Hoje eu quero mais:
colo, abraço, beijo, notícias,
novidades, palavras e perfumes.
Quero a textura de um encontro carnal.
A candura da pele na pele,
sem desapego no alvorecer.*

[Carmen Moreno]

*Agora deixa o livro
volta os olhos
para a janela
a cidade
a rua
o chão
o corpo mais próximo
tuas próprias mãos:
aí também
se lê*

[Ana Martins Marques]



Das salas de aula presenciais às remotas: reflexões sobre Dança e Educação atravessadas pela pandemia

ISABELA BUARQUE

Março de 2020. Após terminar a primeira aula do semestre no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), realizada nos espaços físicos (salas de aula) da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD), no Campus Cidade Universitária – Ilha do Fundão, houve espaço para conversas sobre o que estaria por vir, já que um vírus até então desconhecido fazia com que países de todo o mundo entrassem em quarentena. No Brasil, os primeiros casos começavam a ser confirmados, mas as informações ainda se davam de forma muito incipiente. Lembro-me bem de perguntas que pairaram no ar: será que teremos quarentena no Brasil? Semana que vem aula normal? Não tínhamos essas respostas, mas certamente todos estávamos bastante preocupados. Ainda mantendo a confiança, despedi-me da turma que acabara de conhecer com a seguinte frase: um prazer conhecer vocês. Se tudo correr bem, até semana que vem!

Saio da sala de aula presencial, ali representada não somente pelo espaço físico, mas por muitos simbolismos, com a sensação de um “até logo”. Era um cotidiano muito caro a mim: todos os dias entrar nas salas de aula de forma presencial. Sigo pelos corredores na companhia de uma amiga, que dividia comigo a mencionada aula. Enquanto caminhávamos, conversávamos sobre vida, sobre a aula concluída há pouco, sobre o que poderia acontecer num futuro bem próximo. Ainda assim, confirmamos nossos planejamentos da semana. Chegamos até o estacionamento. Cada

uma segue um caminho e eu interrompo: “Deixa eu te dar um abraço! Vai que tudo para”. Ela se vira e diz: “Que nada! Nos vemos amanhã!”. Abraçamo-nos e cada uma seguiu seu caminho para casa.

Maio de 2021. Desde o dia narrado acima não pude mais estar nas salas de aula presenciais da EEFD/UFRJ, nem conversar pelos corredores, nem abraçar minha amiga, os demais colegas e discentes. Não mais pudemos ocupar a universidade de forma presencial. Mais de um ano depois, a tarefa de ministrar aulas se modificara completamente e de forma abrupta. Sem ensaios, sem preparo prévio. Mais de um ano depois, diante da grave crise sanitária ainda vivida por nós no Brasil em decorrência da pandemia causada pelo coronavírus, afastamo-nos do contato físico, de nosso cotidiano construído nas salas de aula; nós, corpos docente e discente, estamos distantes e criando, com muitos esforços, maneiras de seguirmos “em aula”.

Penso, hoje, que elas, as salas de aulas, nunca mais serão vistas da mesma forma. Neste texto, proponho algumas reflexões sobre o deslocamento das salas de aula presenciais para as virtuais/remotas e como esse movimento foi/é difícil e complexo.

As principais perguntas norteadoras desta discussão são: o que é a sala de aula? O que era a sala de aula antes da pandemia? Quando pensamos em uma sala de aula para prática da dança? Que imagens vêm à mente? Conseguimos transpor essas salas de aula para dentro de casa? Qual seria o espaço/sala de aula adequado para uma aula de dança na pandemia? Que espaços poderiam abrigar uma aula de dança em casa? Como pensar aulas de dança para quem não tem espaço? Como garantir acesso às salas de aulas virtuais? Para os que já retornaram às aulas presenciais, como garantir a segurança? Nossa prática docente, na universidade, precisa ter bases não excludentes e, no momento em que a pandemia maximiza tensões e diferenças sociais, econômicas, culturais, há que se ter muito cuidado e sensibilidade no trato pedagógico. Quais salas de aulas estamos conseguindo criar?

As salas de aula são espaços significativos nas escolas e também nas universidades. É nas salas de aula que se dão os encontros, as ocupações físicas e simbólicas, a ocupação de pensamentos e ações. É no momento dos encontros nas salas de aula que as relações dialógicas acontecem (ou deveriam acontecer) e se tornam experiências, conforme aponta Bondía (2018): “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2018, p. 18). O autor apresenta a importância de se “pensar a educação a partir da *experiência/ sentido*” (BONDÍA, 2018, p. 16) para que as relações pedagógicas possam superar a ideia de uma educação que deposite informações, em nome de uma educação que propicie o ato crítico do pensamento. Neste sentido, a sala de aula poderia ser um *locus* extraordinário para propiciar experiências diversas aos indivíduos.

No Brasil, as crises educacionais, como bem coloca Darcy Ribeiro (1993) não são crises, mas projetos políticos de sucateamento da educação. Especialmente de Educação que se pretenda libertadora. Esse sucateamento se dá na degradação das políticas públicas, na desqualificação da profissão docente, bem como na deterioração das estruturas físicas das escolas e salas de aulas, notadamente nas escolas e universidades públicas.

Embora as salas de aula estejam popularizadas, ou seja, muito se fala sobre sala de aula, e exista um imaginário construído historicamente sobre que é ou deveria ser uma sala de aula, o acesso a elas ainda não é totalmente democratizado. Nem todos têm, de fato, acesso a salas de aula com espaços físicos e simbólicos dignos. Nem todos podem ocupar as salas de aulas das universidades. O intuito deste texto é apontar reflexões e trocas com o leitor acerca de experiências vividas nos últimos meses de aulas remotas nas graduações em Dança na UFRJ, especialmente no curso de Licenciatura em Dança.

A pandemia provocada pelo coronavírus, conforme aponta Santos (2020), fez tudo que estava aparentemente sólido se desfazer. Para

o autor, quando uma crise é provisória, ela pode se constituir como oportunidade de superação, mas quando se torna permanente “transforma-se em causa que explica todo o resto” (SANTOS, 2020, p. 4). Como no Brasil vivemos em crise permanentemente – não somente na saúde, mas em muitos outros campos –, a pandemia tornou-se a causa de todos os problemas vividos, quando, na verdade, apenas maximizou problemas e abriu abismos sociais cada vez maiores e mais profundos. Santos (2020) chama isso de “A normalidade da exceção”. Buscando uma não acomodação nessa “normalidade” de crises, no que tange à Educação, professores, alunos, gestores e outros profissionais da área tentam resistir e lutar para que as aulas sigam de forma remota e sejam acessíveis a todos, caminhando na contramão de políticas, fruto de tensões neoliberais que tratam a escola e as universidades como produtos meramente vendáveis, mercadológicos.

Sala de aula como o local privilegiado de produção de conhecimentos/pensamentos... em dança

As salas de aula e também as salas de aulas de dança são locais de produção de diversos conhecimentos. Essa afirmação pode ser colocada uma vez que, nas aulas – de dança –, acontecem inúmeros processos, individuais e coletivos, resultantes de trabalhos específicos, com conteúdos próprios da área. Tratamos de produção e ampliação de conhecimentos através da dança, para a dança, pela dança: “Na dança, o corpo é um dos elementos fundamentais, matriz geradora de sua expressão, um instrumento dos gestos plenos de significado, permeado por um universo cultural plural e complexo” (SIQUEIRA, 2006 *apud* ALMEIDA, 2018).

As aulas de dança nas escolas, nos espaços não formais de educação e, notadamente, nas universidades, vão muito além da ilustração de passos e criação de coreografias para eventos. Podem possibilitar a

ampliação de vocabulário corporal, sensibilização dos sentidos, visão crítica sobre o mundo a partir do corpo que dança, experiências estéticas, fazer Arte, expressar pelo corpo, no corpo, com o corpo, emoções, ideias, sensações. As aulas de dança são relevantes na construção de cidadãos críticos do meio no qual estão inseridos. A partir da dança, é possível construir redes e interseções entre conteúdos, visões de mundo, sentidos, sensações:

As práticas em dança nos ambientes educacionais (...) são diversas, multifacetadas e multiconceituais. (...) Todavia, a dança como arte, com seus elementos próprios, metodologias e processo de criação, ainda está pouco presente nos universos educacionais formais, em relação à demanda brasileira. (ALMEIDA, 2018, p. 119).

Defendo aulas de dança que nos ensinem a criar perguntas e não incorporar respostas únicas. Acredito que a construção desses processos se torna mais exequível quando há um ambiente físico e simbólico preparado para tal, com características que possibilitam essas vivências. Infelizmente, o entendimento superficial acerca das aulas da dança nos espaços formativos ainda é muito comum no Brasil, fato que dificulta a legitimação das salas de aula de dança nos ambientes educacionais:

A dança (...) sofre ainda as consequências de, até pouco tempo, não ser entendida pela maioria das pessoas como uma área de conhecimento que possui signos próprios, conteúdos que, ainda segundo Marques (2007), envolvem aspectos e estruturas do aprendizado do movimento (...) a contextualização da Dança quanto à sua história, estética, antropologia, cinesiologia, etc., e a vivência da própria Dança, ou seja, dos repertórios, improvisação e composição coreográfica (PINTO, 2015, p. 29).

Cabe ressaltar que falamos de produção de conhecimentos em dança com o discernimento de que os conhecimentos ampliados e gerados nas aulas estão além da ideia do acesso à prática da dança enquanto acesso à informação:

Conhecimento significa compreender as relações entre os fenômenos, entender como a realidade se processa, como a sociedade se organiza, como os homens se relacionam entre si. Conhecimento é, pois, compreensão de relações e o (...) acesso às informações não garante isso. (SAVIANI, 2012, p. XI).

Nesse sentido, é salutar que haja um espaço específico para que as aulas de dança (e de qualquer outro campo do conhecimento) sejam realizadas. Um espaço preparado para que as relações pedagógicas se construam e sejam significativas. Um espaço de acolhimento, onde educadores e educandos possam se sentir pertencentes àquele ambiente, ao universo criado nas aulas. Contudo, ainda é notório que as lógicas da pedagogia tradicional/tecnicista/bancária (FREIRE, 2013), permeiem os ambientes educacionais, desencadeando nas salas de aula, inclusive nas de dança, um *modus operandi* que ainda transparecem as dicotomias, a imposição de relações de poder etc.

Ainda hoje, encontramos salas de aulas – de dança – que se limitam às formatações e modelos que mais informam do que formam. Ainda há, nas aulas de dança, tanto presenciais quanto remotas, expressões de pensamento e ação corporal que regulam o modo de fazer dança, apontando caminhos únicos e verdades absolutas – uma construção histórica que, muito paulatinamente, vem mudando.

Vemos, em instituições formais de educação, em especial nas universidades, caminhos diversificados que articulam informação e produção de conhecimentos. Salas de aulas que são asas e não gaiolas, parafraseando Rubem Alves (2001) ou, como destaca Saviani (2012), trabalhos pedagógicos voltados para a pedagogia histórico-crítica, em que a “educação é entendida como mediação no seio da prática social global. A prática social se põe, portanto, como ponto de partida e o ponto de chegada da prática educativa” (ALVEZ, 2001, p.110). Para dar continuidade às reflexões, é importante tentar contextualizar o termo “sala de aula”. Quando o citamos estamos falando de quê, afinal?

A sala de aula é um evento de diferentes tipos e dimensões. *A priori*, o conceito de sala de aula não nos permite imaginar muito além de paredes, carteiras e quadro. Entretanto, esse modelo não dá conta de explicar toda a verdadeira e complexa diversidade da vida em sala de aula. Definir uma sala de aula não é tão fácil como pode parecer, pois ela está situada em um contexto muito abrangente, que abarca não só o objeto de estudo em si, mas também uma grande diversidade de papéis sociais. Na verdade, somente um somatório das ideias dos participantes desse contexto seria capaz de se aproximar de uma possível definição. De fato, parece simples, mas os processos envolvidos nessa prática são muito complexos e intrigantes (GARRIDO, 2006, p. 20).

Dialogando com Garrido (2006), ratificamos a concepção de sala de aula muito além do espaço físico (embora o espaço concreto tenha suma importância), como lugar de diversidades e complexidades, portanto de simbolismos e ampliação de visão de mundo. A sala de aula se torna o *locus* do aprendizado, pois as relações se tornam complexas e diversificadas para além dos conteúdos formais. As relações vividas nas salas de aula deixam transparecer posturas, valores, modos de ser e de agir. As atitudes experienciadas por docentes e discentes são permeadas pelos conteúdos formais, mas estão para além deles.

Quando tratamos de um campo do conhecimento como a dança, a necessidade de um espaço específico se torna ainda mais essencial por conta dos conteúdos e especificidades da área. Trabalha-se com o corpo em movimento. Um ponto muito importante de mencionar é que, antes da pandemia, já havia muitas problemáticas¹ no que diz respeito à inserção e legitimação de aulas de dança nas escolas. Não é raro encontrar aulas de dança realizadas nas escolas em espaços adaptados ou em salas sem nenhum tipo de recurso para isso.

1. Não é a discussão central aqui, mas é necessário apontar que há um processo histórico a ser considerado quando discutimos a inserção da dança nos ambientes educacionais.

No que diz respeito às salas de aulas de graduações em dança, especificamente na UFRJ, as problemáticas que envolvem as salas de aula dizem respeito à manutenção e necessidade de expansão de espaços. Mas contamos com boas salas para prática de aulas, pesquisas e estudos em dança. Este fato é determinante e um diferencial na formação. Um dos desafios, particularmente no curso de Licenciatura em Dança, é preparar professores que, em muitos casos, terão que ressignificar os espaços, sem deixar de lutar pelos espaços dignos para a prática da dança nas escolas e demais espaços de formação.

A partir do isolamento social imposto pela pandemia, passamos ao ensino remoto e todos os professores e alunos no Brasil foram obrigados a transformar a tela (dos telefones celulares, *tablets* e computadores) em sala de aula. A tridimensionalidade foi perdida e as salas de aula passaram a ser incorporadas nos nossos espaços privados, na vida social. Com isso, muitas problemáticas se desdobram: a primeira delas é a estrutura de acesso às aulas remotas – não é possível considerarmos que todos podem ter equipamentos e internet ilimitada para acesso; outra problemática é o espaço adequado para assistir a aulas – a realidade social no Brasil aponta que muitos estudantes dividem espaços (e equipamentos) com outras pessoas em suas residências; há também a questão dos espaços físicos – muitas residências não têm espaço físico para práticas corporais; por fim, e tão importante quanto os outros pontos, temos o desafio da criação de outras pedagogias da dança para aulas remotas.

Segundo dados da PNAD (IBGE, 2018), 20,9% dos domicílios brasileiros não têm acesso à internet, isso significa cerca de 15 milhões de lares. Em 79,1% das residências que têm acesso à rede, o celular é o equipamento mais utilizado e encontrado em 99,2% dos domicílios, mas muitas famílias compartilham um único equipamento. Outra realidade que não podemos desconsiderar é que as casas das classes médias e alta têm uma estrutura privilegiada para o desenvolvimento de atividades escolares. Porém, as residências das classes populares se configuram, em geral, com poucos cômodos onde convivem várias pessoas,

tornando-se difícil a dedicação dos alunos às atividades escolares. A pesquisa TICKids Online Brasil (CETIC, 2019) mostra que 11% das crianças e adolescentes de 9 a 17 anos não têm acesso à internet, correspondendo a 3 milhões de pessoas, sendo que 1,4 milhão nunca acessou a rede. Estes dados enfatizam um dos desafios da educação no período da pandemia: o acesso das pessoas à rede internet banda larga para continuarem aprendendo e ensinando (SOUZA, 2020, p. 11-12).

As disciplinas ministradas na graduação mudaram uma vez que a maneira de abordar os conteúdos se modificou; o modo de nos comunicarmos com os educandos se tornou diferente e a forma de planejar as aulas é outra. Tudo que diz respeito às aulas, mais do que nunca, precisa dialogar com o momento (histórico) que vivenciamos, para que as aulas remotas continuem a ter sentidos. A mediação se torna cada vez mais importante. Nas aulas de dança, em que o contato, o olhar, a relação com o espaço físico e com os colegas são muito intensos, transpor as salas de aula presenciais para as remotas tem sido um grande desafio, aprendizado, e um sinal de resistência. A questão que me move permanentemente é: como pensar salas de aulas remotas como ambientes propícios para a produção de conhecimentos?

Se o espaço onde as aulas ocorrem deve ser acolhedor, permitindo a interação, como criar este ambiente agradável pelas telas? Sigo no exercício de ministrar aulas que convidem os educandos a sentirem-se à vontade na relação dialógica e venho me esforçando para criar certo conforto docente. E esse é um processo diário.²

Sala de aula de dança como espaço simbólico, social, político

Há muitos desdobramentos em uma sala de aula que apontam questões que vão além das paredes concretas. Aponta Garrido (2006): “Considerando suas características sociais, as oportunidades

2. Mais à frente no texto abordarei esta questão mais profundamente.

de aprendizado são eventos públicos (Cf. Allwright, 2003, p. 9), que envolvem muito mais do que o professor e um aluno” (GARRIDO, 2006, p. 26). Nas salas de aula, há tensões e acontecimentos que refletem os contextos sociais, econômicos e educacionais, que indicam discrepâncias e desigualdades. Por isso, são espaços simbólicos, sociais e políticos. Nas salas de aula de dança, não é diferente.

Nas salas de aula dentro das universidades, as dimensões simbólicas, sociais e políticas se expressam com maior contundência. Dentre as muitas demandas das universidades, acredito que as inegociáveis, portanto, muito caras à instituição, sejam justamente o incentivo à reflexão, a diversidade e o aprofundamento na formação. Esses movimentos perpassam as relações interpessoais estabelecidas no dia-a-dia das salas de aula, no convívio com os docentes e entre os próprios discentes; no cotidiano de todo o corpo social da universidade.

... buscar entender a vida em sala de aula significa entender melhor o processo de aprendizagem, bem como as relações sociais, pessoais e afetivas que se desdobram entre professores e alunos em sala de aula. Dessa forma, poderíamos entender a sala de aula não somente como um espaço físico, mas como sinônimo de Educação e de troca de experiências. (GARRIDO, 2006, p. 26).

É nas relações estabelecidas nas aulas que se encontram os simbolismos e aprofundamentos em questões sociais que marcam as salas como local político.³ Esse ponto, inclusive, traz muito desconhecimento e luta de grupos de poder político hegemônico para, em muitos momentos de nossa história, desmerecer e deslegitimar as salas de aulas nas universidades. Ainda hoje, em 2021, confunde-se reflexão com informação. A universidade é o ambiente privilegiado para produção de reflexões a partir das informações específicas de diferentes campos do saber. Ou seja, pensar a dança; dançar o

3. E isso nada tem a ver com relação político-partidária, como ainda hoje se fala.

pensamento; refletir; criar. Eis a dança que acredito na universidade: a que provoque reflexões, inquietações, que incentive voos e não aprisione em gaiolas, mais uma vez citando Rubem Alves, na crônica “Gaiolas e asas” (ALVES, 2001).

É preciso manter a perspectiva do pensamento crítico nas salas de aulas dentro das universidades: trabalhando os conteúdos da dança de forma reflexiva, questionadora e, assim, não apontar caminhos exclusivos ou absolutos; ampliar canais sensíveis e estimular perguntas, outros percursos, pesquisas diversas. Só assim podemos começar a superar estigmas, respeitar diferenças e pensar em práticas pedagógicas que prezem pela equidade.

Cada vez mais essa premissa se torna resistência, uma vez que no Brasil vigente, além da crise sanitária, enfrentamos crises políticas e econômicas que influenciam diretamente as salas de aulas das universidades. De acordo com Chauí (1982), “O autoritarismo (...) inutiliza a necessidade de pensar, aqui e agora” (CHAUÍ, 1982, p. 64). Esse texto da década de 1980 parece ainda atual no Brasil de 2021.

Outro ponto importante, ao concebermos as salas de aula em dança nas universidades como espaço simbólico, é a ideia de poder que se estabelece. As salas de aula podem ser consideradas espaços de poder e muitas salas dentro das universidades refletem poderes hierarquizados e enrijecidos. Ainda existem professores universitários (nos cursos de dança também) que tratam do saber enquanto disputa de hierarquização, tornando as aulas e as relações estabelecidas assimétricas: “Trata-se do uso do saber para exercício de poder, reduzindo os estudantes à condição de coisas, roubando-lhes o direito de serem sujeitos de seu próprio discurso” (CHAUÍ, 1982, p. 69). Existem distinções entre docentes e discentes, porém, há que se admitirem tais diferenças não para discursos de autoritarismo pedagógico, mas para construir diálogos. Paulo Freire apontou há muito que rigor metódico nada tem a ver com postura autoritária.

Por outro lado, nas salas de aula onde há ambiente para o exercício dialógico, os educandos não são encarados como receptores de informações e, aí, dão-se muitas relações emblemáticas, sociais, potencializadoras, politizadoras. Há muita diversidade nas salas de aulas e, por esse fator, as salas já refletem em si questões sociais.

Com isso, se esquece de que o aluno chega à escola trazendo consigo diversos saberes que foram sendo adquiridos e ordenados no decorrer da sua socialização. Saberes carregados de valores, crenças, costumes, tradições, etc., formando um conjunto diversificado de culturas, um mosaico de cores, etnias, miscigenações. Assim, percebe-se que os fatores que envolvem a diversidade são determinantes para que a escola tenha se transformado num espaço de lutas, conflitos, divergências, dilemas, contradições, afinal, diferentes contextos sociais, culturais e econômicos podem e, muitas vezes, precisam conviver no mesmo espaço. Por outro lado, essas diferenças, conforme trabalhadas podem ser possibilidades de reflexão, aprendizagem e crescimento não só para os alunos, mas também para os professores. Logo, cabe à escola e seus professores proporcionar uma forma de comunicação que leve em consideração a diversidade e as diferenças que compõem a sala de aula. (CANTARELLI *et al*, 2016, p. 284).

A docência é um ponto fundamental na Educação. As experiências provocadas e incentivadas nas aulas fazem parte do mosaico pedagógico e das relações estabelecidas em seu ato. Os processos de reflexão, criação, pesquisa e as ações pedagógicas se tornam suporte nas experiências vividas. Abordar os conteúdos específicos da dança de formas diversificadas e observar os discentes como centrais do processo educativo têm sido imprescindíveis na ampliação de vivências que possam significar as práticas.

Durante as aulas presenciais, os encontros entre professores e alunos, entre os próprios alunos, entre discentes, docentes e a comunidade acadêmica universitária eram favorecidos pelo contato, pelo “ao vivo”. Vivíamos experiências na presença, em contato, olho no olho,

com o toque, o aperto de mão, o abraço permitido. Tudo o que tenha relação com o contato oferece riscos em função do coronavírus. Riscos a nós mesmos e a todos à nossa volta. Essa mudança gera impactos diretos nos vínculos estabelecidos nas salas de aula, que passaram a ser remotas. Não mais encontros em presença física; não mais experiências com contato. Uma dança solitária, dentro de casa, mas que se pretende ainda relacional. E este parece ser um grande desafio em tempos de pandemia.

No período da pandemia, novas relações afetivas e profissionais foram criadas e ressignificadas, muitas pessoas passaram a trabalhar remotamente; famílias passaram a conviver cotidianamente com vários conflitos; pessoas ficaram afastadas de entes queridos para se proteger e proteger o outro; muitos continuaram nas suas atividades por serem essenciais, por não terem outra opção para se manter ou mesmo por não acreditarem que o vírus é real. Enfim, é uma nova realidade que se apresenta. Mas, e a escola? Quais os impactos da pandemia na educação? E os professores e professoras, que, como quaisquer outros cidadãos, passam por todas estas dificuldades, como estão vivenciando esta nova realidade? Quais os impactos e desafios da quarentena para escolas, estudantes e professores? (SOUZA, 2020, p. 111).

Com a determinação das aulas remotas, as experiências simbólicas e sociais expressas nas salas de aula se deslocaram abrupta e grandiosamente. O espaço físico da sala de aula ficou inexistente. As salas estão dentro de nossos lares (quando há um lar!). No atual momento, não há outra saída que não as aulas remotas. E se faz muito necessário encontrar brechas que nos permitam estabelecer, nas salas de aulas remotas, relações entre os conteúdos específicos em dança e a realidade vivida. É preciso sensibilizar ainda mais o olhar perante o outro. Essa realidade dura na qual nos encontramos pode ampliar as reflexões acerca das dimensões das salas de aula enquanto espaço físico, simbólico, social.

Sala de aula como acontecimento

A sala de aula é um dos principais territórios de interações, diálogos, construção de saberes e trocas no ambiente educacional. É no momento específico da aula, no espaço no qual ela acontece, que há as interatividades. É o momento no qual as expectativas, as interações, ou seja, a relação pedagógica ocorre. De acordo com Garrido, “os alunos trazem consigo suas aspirações, experiências de aprendizagem e suas próprias razões para estarem lá” (GARRIDO, 2006, p. 22).

Desse modo, somente uma constante interação entre alunos e professores pode fazer essa “engrenagem” (Cf. KUSCHNIR, 2003) funcionar bem (GARRIDO, 2006, p. 22). Assim temos a sala de aula como ambiente para promoção do diálogo e construção de saberes a partir dos conteúdos abordados, das trocas, da criação dos significados.

Nesse sentido, uma sala de aula que leve em conta as dimensões humanas. Salas de aulas de dança que deixem de ser reprodutoras de conteúdos tecnicistas e informativos para convergir com a formação de indivíduos por um viés mais amplo, o do afeto e da alegria, não por um olhar romantizado, mas por um olhar de fraternidade:

A alegria, em suma, é resultante de um processo de encantamento recíproco, no qual a transação de conhecimentos e preocupações não é unilateral. A sala de aula é, simbolicamente, um lugar de amorosidade; mas a amorosidade não é um símbolo, é um sentir (CORTELLA, 2016, p. 108).

As aulas de dança, especialmente nas universidades, onde um dos compromissos é a formação profissional, não deveriam perder o comprometimento com a humanização. A dança, a arte podem oferecer conhecimentos e experiências “enquanto reflexão e emoção” (BARBOSA, 1998, p. 22). Nesse sentido, a dança amplia as experiências estéticas e pode convergir para um olhar humanizado, empático, diversificado através de processos de formação. Falamos de processos onde o fazer

artístico está aliado às diferentes compreensões estéticas (BARBOSA, 1998). Dessa forma, as aulas de dança podem proporcionar uma série de acontecimentos em sala.

Os acontecimentos em uma sala de aula de dança são permeados por ritos. Em cada aula, cada docente tem seus ritos, mas, em geral, ao entrarmos nas salas de aulas (educadores e educandos), temos nossos protocolos, nossos hábitos individuais. Contudo, há também os movimentos ritualísticos coletivos que nos preparam para as atividades. Nas salas de dança, quando estávamos presencialmente em aula, os ritos já se iniciavam na porta das salas, ao tirarmos os sapatos e irmos deixando nossos pertences em um canto. Todas essas condutas, por menores e mais banais que pareçam se colocam como uma preparação para o acontecimento maior: a aula.

Com as aulas remotas, os ritos de uma sala de aula também se metamorfosearam. São outras ordens, com outros ritos e outras temporalidades; ritos mais individualizados e os rituais coletivos se pulverizaram, uma vez que, em muitos casos, os quadradinhos das telas estão pretos e não nos observamos, não nos tocamos, não nos cumprimentamos na presença física.

De acordo com Garrido (2006), “A sala de aula é um evento de diferentes tipos e dimensões” (GARRIDO, 2006, p. 20). E ainda: “a sala de aula não seria somente um lugar cerceado onde o conhecimento é repassado, mas sim um lugar de transição, de complementação e de troca entre os participantes desse contexto social” (GARRIDO, 2006, p. 20).

Como fazer dos nossos lares espaços que possibilitem a aprendizagem? Retomo às minhas inquietações colocadas antes: como pensar salas de aulas remotas como ambientes propícios para a produção de conhecimentos? Buscando fazer das aulas, remotas, um acontecimento! Ouvindo, propondo, mediando, buscando tornar os conteúdos acessíveis; transformando o fazer em dança em outros fazeres de dança! Ampliando olhares e possibilidades. Nessas buscas pedagógicas, vamos, eu

e discentes, encontrando caminhos e descortinando possibilidades que, em momentos de aulas presenciais, não pensávamos. Caminhos vão sendo construídos.

Experiências nas salas de aula de dança remotas na pandemia: considerações (ainda longe de) finais

Hoje, maio de 2021, encontro-me há mais de um ano ministrando aulas nas graduações em dança da UFRJ de forma remota. As primeiras aulas (e as demais também!) foram um misto de inquietação, ansiedade e muito aprendizado. Não houve praticamente nenhum tempo para repensarmos as formas de dar aulas, as formas de criar um ambiente de sala de aula remoto. Mas houve, por outro lado, muito estudo e muita vontade de fazer o possível, da melhor maneira. Ressalto o trabalho incansável de professores de todas as áreas, de todos os níveis do ensino. Estamos mantendo a esperança, buscando não excluir educandos e nos empenhando em fazer das aulas remotas acontecimentos significativos; tentando proporcionar, no meu caso especificamente, vivências em dança que tragam possibilidade de reflexão, inclusive sobre o tempo tão difícil que vivemos.

Se me deparava com alguns problemas antes, quando as aulas eram presenciais, como espaços físicos insuficientes, ou quando ia às atividades de extensão em escolas onde os espaços eram organizados de forma hierárquica, valorizando o não movimento, a ordenação ou ainda questões estruturais, como limpeza, agora, remotamente, a primeira problemática que vejo é: onde são nossas salas de aula? Como já mencionado, foi necessário criar espaços para aulas em cada lar. Este fato potencializa as diferenças e as problemáticas sociais no Brasil. Salas de aulas físicas vazias, telas cheias.

Os principais desafios que encontro são: como estabelecer relações nas aulas de dança com os discentes, entre os discentes, já que

o meio no qual essas interações acontecem, por enquanto, é virtual? Quais materiais podem ser suporte para as aulas de dança? Como trabalhar as interações, trabalhos coletivos, dentre outros, de forma remota? Como trabalhar a dança sem espaço físico?

Tenho visto que o diálogo e a tentativa de estabelecer questionamentos nas aulas têm sido fundamentais para criarmos e mantermos vínculos. Há dois semestres seguidos, trabalho com alunos de primeiro período. O ingresso na universidade, tão sonhado por muitos, vem se dando de maneira nunca pensada por eles, educandos, e por nós, educadores.

Apresentamos a universidade, sem estarmos ocupando os espaços físicos dela. Um caminho que tenho utilizado é expor como a universidade se mantém ativa, como as pesquisas, estudos e atividades de extensão vêm sendo repensadas. Não estamos ocupando fisicamente a universidade, mas ela está viva e em movimento. E continua produzindo muito! Ainda assim, é bastante diferente. Conhecemo-nos e reconhecemo-nos nas telas, sem nos vermos por inteiro, ou nos vendo por inteiro numa perspectiva de tela que nos mantém sem ver detalhes. Ainda assim, a amorosidade presente nos conecta.

Como a dança permeia essas relações? Como protagonista! É através dos conteúdos específicos a serem trabalhados nas disciplinas que venho buscando construir uma teia entre o conteúdo a ser abordado (de diferentes formas), os saberes trazidos pelos educandos e a realidade na qual vivemos. As salas de aula estão diferentes; a maneira de abordar os conteúdos, também. Mas a crença na educação pública, gratuita e de qualidade continua a me mover. Ainda que as barreiras pareçam intransponíveis porque estamos mergulhados no caos. Precisamos lidar com ele e, nesse momento, sobreviver.

É importante ressaltar que, apesar das esperanças, há também muito cansaço. Passamos horas e horas a fio sentados na frente de uma tela. Conciliando afazeres domésticos e profissionais no mesmo espaço

físico. Em pouquíssimo tempo, precisamos aprender sobre tecnologia, repensar estratégias pedagógicas, ampliar pacotes de internet, adequar espaços em casa (sou privilegiada, pois eu pude ter essa estrutura).

As desigualdades sociais se deságuam nas salas de aula remotas. Os debates muitas vezes se enfraquecem, uma vez que não há conexão de qualidade para todos. Alguns desejam participar e não conseguem. Em alguns casos, todos temos que fechar nossas câmeras para que possamos nos ouvir. Em cada aula fazemos escolhas. Nas aulas remotas, essas escolhas são muito cruéis, uma vez que nos obrigam a ver ou ouvir os participantes das aulas, pois, se mantivermos as câmeras abertas, a conexão falha. É muito difícil manter o fluxo das aulas.

Em contrapartida, muitos encontros síncronos são como um alívio: estamos juntos; conversamos, pensamos em conjunto. Dividimos angústias e pequenas alegrias. Sempre a partir do corpo que dança: dança nas palavras, nos gestos, nos quadradinhos virtuais. Mesmo que não consigamos nos ver olho no olho, essas experiências marcam, nos transpassam, como aponta Bondía (2018). Criam laços, significados.

Alguns alunos seguem em trabalho presencial, alguns da área da saúde em linhas de frente. E, ainda assim, encontro-os nas salas de aula virtuais. A cada vez que abro a sala virtual e encontro os discentes, renovo-me e busco fazer daquele encontro algo possível: procuro trazer a caixa de ferramentas, mas sempre com espaço para que elas se tornem caixas de brinquedo, como nos ensinou Rubem Alves. Não há fórmulas nas práticas pedagógicas. Neste momento em que as salas de aula são remotas, há muito mais incertezas. O caminho é a construção diária. Mas sempre uma construção baseada em estudos, em rigorosidade metódica, em repensar e refletir sobre as próprias práticas.

Ninguém estava preparado para uma pandemia com isolamento social, ainda mais por tanto tempo. Ninguém. Seguimos fazendo nosso melhor e mantendo uma formação crítica, superando complexidades a cada dia: “é um escavar no hoje de nossas práticas à procura daquilo

que hoje pode ser feito (...) é este hoje em que já se encontra, em gestação, o amanhã (...) Um amanhã sobre o qual não possuímos certezas, mas que sabemos possibilidade” (CORTELLA, 2016, p. 136). Como mencionado no início desta escrita, não há respostas. Há muitas perguntas que estão me movendo. Continuemos em movimento!

Referências

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Dança e educação: 30 experiências lúdicas com crianças**. São Paulo: Summus, 2018.

ALVES, Rubem. Gaiolas e asas. Opinião/Folha de S. Paulo, 5 de dezembro de 2001.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A Escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. **Escritos de educação**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BUARQUE, Isabela; SEIDLER, Lara. Saberes necessários à prática educativa em dança: diálogos com Paulo Freire. In: Processos criativos, formativos e pedagógicos em dança. ANDA – Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2020.

CANTARELLI, Juliana Mezomo; GENRO, Maria Elly Herz. Professores e diversidade na sala de aula: desconstruindo preconceitos e potencializando cidadania. **Revista Reflexão e Ação**. Santa Cruz do Sul, v. 24, n. 2, pp. 280-297, Mai/Ago. 2016.

CHAUÍ, Marilena de Souza. O que é ser educador hoje? Da Arte à Ciência: a morte do educador. In: **O Educador: Vida e Morte**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

CORTELLA, Mario Sergio. **A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos**. São Paulo: Cortez, 2016.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GARRIDO, Alcina Maria Pereira de Carvalho. A sala de Aula – capítulo 2. In: **Errar é humano!** – A vivência de erros e seus efeitos na produção oral sob a

perspectiva do aluno de inglês como língua estrangeira. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006. Dissertação (mestrado).

PINTO, Amanda da Silva. **Dança como área de conhecimento**. Manaus: Travessia/ Fapeam, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Portugal: AL-MEDINA, 2020.

SAVIANI, Demerval. **A pedagogia no Brasil: história e teoria**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

SOUZA, Elmara Pereira de. **Educação em tempos de pandemia: desafios e possibilidades**. Cadernos de Ciências Sociais Aplicadas, Ano XVII, v. 17, n° 30 jul./dez. 2020.

Dança: uma pedagogia artística da polinização cruzada

MARIA INÊS GALVÃO
FERNANDA NICOLINI

Este texto tem o objetivo de convidar o leitor a uma conversa construída na narrativa das experiências, transformadas em criações artísticas e acadêmicas, no contexto do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A escrita nasce também do desejo de provocar reflexões a partir de questionamentos oriundos de partilhas que começaram em sala de aula e ultrapassaram os muros da universidade. Nossas danças foram se compondo e confluindo ideias coreograficamente, a partir do fluxo de movimento organizado nos parágrafos a seguir. Elaborado como um dueto virtual, o trabalho nasce da relação aproximada de duas mulheres artistas do movimento, do corpo e da dança, em etapas profissionais distintas, mas com o mesmo desejo de experimentar arte e vida na criação e na transformação de mundos, segundo a perspectiva espontânea de parceria de trabalho e amizade.

As questões e observações surgiram em 2019, durante o período de estágio docente de Fernanda Nicolini, aluna, na época, do PPGDan/UFRJ e, hoje, primeira Mestre em Dança pela UFRJ. A disciplina do curso de Bacharelado em Dança em que se deu o estágio de Fernanda foi “Prática de Montagem”, ministrada por Maria Inês Galvão. O espaço de aula era alimentado por leituras e debates de textos, pela aplicação de laboratórios práticos, improvisações, escritas automáticas e pelo exercício constante da avaliação conjunta das experiências. As propostas foram provocadoras de muitas realizações na graduação e

acabaram por estabelecer novas parcerias investigativas entre Fernanda e Inês (orientanda e orientadora); parcerias que reforçam os atravessamentos entre arte e vida, os quais, por sua vez, geraram outros processos coletivos de criação.

Com a pandemia de Covid-19 (anos de 2020 e 2021), encontramos outras maneiras de seguir com as partilhas também em espaços virtuais, ressignificando processos e o período anterior, quando os corpos estavam em contato no dia a dia, como no segundo semestre de 2019. Reflexões surgiram nos encontros do Grupo de Estudos sobre Processos Criativos, criado e mediado por Fernanda de maneira independente, e do Grupo de Estudos Investigações sobre o Corpo Cênico, uma ação continuada do Grupo de Pesquisa homônimo (GPICC/CNPq/UFRJ), coordenado e mediado por Inês: a escrita coreográfica também é mediada pelas palavras. Essas ações se ramificam, produzindo outras relações a partir da criação de danças com os dispositivos tecnológicos. Desse mapa complexo de contágios positivos que transitam entre a presença física e a virtualidade, produzimos escritas que compuseram novos espaços de corporeidades.

Convidamos você, leitor(a), a metaforizar essas interrelações a partir da imagem do processo de *polinização*. As abelhas são as agentes polinizadoras mais conhecidas, elas garantem o transporte do grão de pólen de uma flor para a outra. Este processo é chamado de polinização cruzada ou indireta e se mostra a mais vantajosa no meio biológico, por garantir maior variedade genética, pluralidade e diversidade. Instigar a pesquisa de nossas danças a partir desta ideia e no encontro com o outro, acaba gerando infinitas “espécies” expressivas: novas danças, novas sensibilidades e novas percepções de mundo e de quem somos. Potencializa multiplicidades. Escrever sobre as percepções que integram ações artísticas e formativas após um convívio acadêmico intenso entre orientadora e orientanda se torna um viés de reflexão sobre a importância do papel do artista docente que pratica suas pesquisas e

teoriza suas práticas. Nesse encontro, pulverizam-se danças carregadas pelo vento do ambiente acadêmico e suas reverberações externas. Uma metáfora do pólen como nanopartículas de si, num encontro sensível com o outro e a nossa arte.

Traçando planos de voo

Como estratégia inicial, retornamos aos materiais produzidos pelos(as) estudantes de Dança e nossas anotações sobre esses materiais durante o segundo semestre letivo de 2019, com o desejo de analisar os pontos-de-vista discentes e das artistas (estagiária e docente). Começamos por relembrar nossas ações a partir das memórias das sensações e impressões transformadas em corpo e no corpo de cada uma de nós. Nos cadernos de anotações, voltamos a pontos grifados, que nos chamaram a atenção durante as falas, os debates e os ensinamentos para elaborarmos as reflexões que despertaram atenção.

Uma das principais questões partiu da percepção de que, em todos os encontros/aulas, caminhos plurais foram traçados na tentativa de compreender as possíveis identidades individuais que estariam compondo uma identidade de grupo em formação. Exercícios da escrita, da fala, da voz, da improvisação, das danças, da observação do outro, da investigação com objetos foram ferramentas facilitadoras de todo o processo formativo e de criação de propostas temáticas para o desenvolvimento do espetáculo dos(as) graduandos(as). Tais caminhos de experiências no grupo nos atravessaram também enquanto artistas-pesquisadoras e nos mobilizaram a teorizar aspectos do exercício da docência em arte. Reencontramo-nos em 2021 com as metodologias que foram aplicadas antes do período pandêmico da Covid-19 (em 2019), que se destacam por um olhar sensível para o que emergiu da turma. Percebemos um objetivo/esteio de todos os encontros: o de construir de forma complexa relações de criação e aprendizagem

não hierárquicas. Tudo que era feito naquele espaço era importante e significativo, a polifonia das subjetividades era um dispositivo para o mergulho nas investigações. Segundo Verônica Fabrini,

O saber e sua transmissão é ponto chave na manutenção das estruturas de dominação nos mais diversos campos das atividades humanas. Reconhecer que há outras formas de saber, outras formas de construir conhecimento é um primeiro passo para se pensar o ensino. Parece óbvio. No entanto, agir e refletir numa perspectiva plural, polivalente, complexa e não hierárquica não é uma tarefa fácil. Está entranhado em nós a ilusão de uma verdade absoluta, estão entranhadas em nós as mais diversas formas de dominação e a mais sutil e mais perversa, é a dominação do imaginário. Qual nosso imaginário sobre teatro? Qual nosso imaginário sobre ensino? Em que medida o imaginário conforma aquilo que entendemos por teatro ou por ensino? Por outro lado, como o teatro e o ensino podem formar, instaurar campos imaginários? (FABRINI, 2016, p. 3).

Tentando romper com estes padrões, buscamos, então, um trabalho que também nos atravessasse durante o processo e nos estabelecesse conscientemente neste lugar de fronteiras borradas entre o ensinar e o aprender. Isso se daria pelo mergulho na experiência.

Experiências como espaços de decolagem

Segundo Richard Shusterman (1998), a arte, como experiência, é “evidentemente uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela” (SHUSTERMAN, 1998, p. 45). Assim, insistimos no fato de que uma percepção sensível do mundo pode despertar imaginários e desejos para a criação. Atentar ao mundo, vasculhar memórias, imaginar, apurar os sentidos pode fazer com que possibilidades surjam em nossos gestos, palavras, canções, criados a partir das experiências com o corpo, o

espaço e o outro. Dessa forma, a atenção para as sensações corporais durante os processos de pesquisa de movimento nos parece essencial, despertando atenção plena a partir de experiências que despertem corporeidades porosas, disponíveis, em contínua transformação.

Enormes somas são destinadas à aquisição e à proteção de obras de arte, enquanto quase nada é investido em educação estética, que permitiria que essas obras fossem melhor aproveitadas no enriquecimento da vida de um maior número de pessoas. (...) Repensar a arte como experiência ao invés de pensá-la como produção externa, induz à lembrança de que a criação artística é em si uma experiência intensa, que forma tanto o artista quanto a obra (SHUSTERMAN, 1998, pp. 46-47).

Nosso trabalho converge, então, para a ideia da transformação do ordinário em metáfora da vida. Podemos investigar o sujeito como objeto, objetificar o que é humano, friccionar estes papéis, explorar metáforas a partir dos gestos de corpos humanos e não humanos, cartografar danças e explodir sentidos fugindo de obviedades, pois, como nos indica Antonin Artaud (1999), o óbvio na arte estabelece a sua própria morte. Assim, persistiremos em transformar a obviedade das coisas na arte e no mundo. Criar outras tantas diversas danças pode ser simplesmente transformar a energia potente das coisas, dos espaços e dos tempos, algo que não conseguimos captar *a priori*. Reinventar formas de poetizar com o corpo e com nosso entorno. Repensar os corpos, colocar-nos em reflexão e diálogo com as diversidades e adversidades da vida e do mundo. O mundo nunca é em definição, ele acontece, em devir, assim como a dança.

A noção de corpo neste devir-mundo se dá pela troca e interação com o ambiente, ao mesmo passo que o ambiente se molda e remolda a partir das diversas interferências que nele fazemos. Na medida em que realizamos interações com o meio, este interage conosco e, assim, nos reconfiguramos a cada relação. Michel Bernard (2016) considera estas

relações como construção contínua de corporeidades, propiciando estados de corpo diversos. A dança como percepção sensível se utiliza de todos os possíveis estados de corpo, ou de sua mais ampla corporeidade no sentido bernardiano da palavra, para acessar as emoções em todos os seus vetores. Emoções que também participam da construção contínua e física dos corpos, desde a etapa da infância de cada indivíduo, sendo inclusive uma das primeiras formas de comunicação com o ambiente que realizamos.

Todas as manifestações emotivas, das mais toscas às mais refinadas, acionam um jogo de contrações tônicas do músculo, isto é, variações simples de sua consistência sem mudança de forma, nem alongamento ou encurtamento, como é o caso das contrações físicas exigidas para a ação sobre objetos exteriores (...) antes de todo e qualquer diálogo verbal, o corpo da criança, por meio de suas manifestações emocionais estabelece com seu círculo familiar o que J. de Ajuriaguerra chama de um “diálogo tônico”. (BERNARD, 2016, pp. 68-69).

Podemos afirmar que a emoção constrói corpo e o corpo constrói dança. Se a dança também constrói mundo e este, através da troca, como vimos, colabora para a construção da dança em retribuição, diríamos, então, que a emoção constrói mundo. Nessa perspectiva, observar reações físicas e gestos a partir das emoções transbordadas durante os processos torna-se aspecto fundamental, tanto para encontrarmos interseções entre criações dos(as) estudantes e nossos trabalhos, como para apontar direcionamentos para propostas investigativas com o coletivo.

Cartas ao vento e poéticas do dia-a-dia

A partir da ideia de arte como experiência, propusemos uma estratégia em formato de carta, onde cada estudante (remetente da carta) conversaria com a Dança (destinatária da carta), confidenciando seu encontro com ela e o que ela fez em seu corpo-artista-mundo. As cartas nos apontaram confissões, revelações de histórias daqueles artistas

que jamais conheceríamos. Percebemos com a carta a possibilidade de transformar o cotidiano e o ordinário de cada artista/graduando(a) em motivação e temática para a criação em dança.

Foi nas leituras das cartas que encontramos a necessidade da dança de cada estudante. Dançar para questionar; dançar para se entender; dançar para existir; dançar para compartilhar, dançar angústias do mundo. Experimentamos formas de ler e de ouvir os apelos das cartas, leituras-gestos. Ouvir e ler dançando, ouvir dançando pequenino e ler baixinho, transformar a voz interna em movimento, ouvir e ler ocupando o espaço com as materialidades do movimento e da voz, ouvir e ler parados, não ouvir e não ler, apenas reverberar em gestos o que já foi lido e dançado, observar a dança e a leitura do outro que lê e que dança... Vários mundos se encontraram em dança e, aí, cabe ressaltar o sentido do título deste trabalho: dança como polinização cruzada. Já não conseguimos nessas experiências estabelecer funções únicas ou nítidas, como mestre ou aprendiz, ou a flor que se autopoliniza, nem mesmo a abelha do jardim. Somos todos ventos, abelhas, beija-flores e, ao nutrirmos o outro com o pólen da nossa arte, gestamos infinitudes genotípicas de danças, gestamos encontros de sujeitos com tantas outras danças do mundo. A carta encontra seu destino, a dança nos escuta e nos responde por metáforas do corpo, pelo sentido da vida que se alarga.

Na época em que as cartas foram lidas pelos(as) estudantes no segundo semestre de 2019, acabamos não compartilhando as cartas que também escrevemos. Talvez um estranhamento de contexto, a mestranda e a professora orientadora aprendendo a aprender não se sentiam à vontade para abrir a Caixa de Pandora do que desemboca também em nossas práticas, com questões que nos tocam toda a vida.

Carta de Fernanda:

Eu tenho a sensação de que escrevo esta carta pra mim. Não sei se está fora do meu corpo ou se é meu próprio corpo. Sempre nos vimos em algum lugar, em alguma coisa, mesmo sem querer. Acho que eu me via em você. Você me procura e me

acha. Já fugi, me camuflei, mas lá estava você. Hoje entendo melhor que eu deveria ter sempre te buscado ou apenas me buscado, compreendendo que, na verdade, a procura era por mim mesma. Me desculpo porque sei que ainda não percebia isso. É difícil mesmo. Acho que todos percebemos o que precisamos perceber no tempo certo, na hora em que podemos aproveitar o que há de melhor e mais precioso de toda a trajetória. Não que eu tenha chegado ao que há de mais precioso, ou talvez já? Não sei. O caminho que escolho seguir, sabendo que somos uma só, me dirá. (sic).

Carta de Inês:

Não posso deixar de registrar aqui a curiosidade de realizar a experiência que proponho ao outro. Volto para minhas memórias provocadas pelas cartas cheias de metáforas dos alunos. Lembro do quanto persisti para dançar, lembro da dificuldade com o meu corpo, na época de infância e adolescência, muito impróprio para aquela dança escolhida, o balé. Escrevo a minha carta e confesso em letras miúdas o quanto persegui essa amiga chamada Dança. Me apoio na perspectiva de Bogart: “Para gerar o entusiasmo indispensável, tem de haver algo em jogo, em risco, algo importante e incerto. Segurança não desperta nossas emoções” (2011, p. 63). As pesquisas e as experiências como docente têm-me revelado um mundo incerto, que a verdade não existe e a Dança foi uma companheira na minha relação com esse mundo tão incerto feito da procura de algo mais profundo que me fizesse comunicar e existir... (sic).

O sentimento de saudade do espaço ritualístico da cena nos invade relendo nossas cartas em estado de confinamento. Nossas lembranças, durante essa escrita, nos trouxeram a certeza desse nosso amor incondicional a essa tão necessária forma de existir: dançando.

Arte e vida seguem imbricadas, amalgamadas, não podemos estabelecer limites entre elas. Supostamente, a loucura do artista está na visão sensível e caótica do mundo, um caos que se revela nas metáforas da realização de objetos-arte que nunca conseguiremos definir em termos de utilidade, apenas por sua necessidade de existência. Chegamos a um ponto fundamental na relação do exercício da docência e da arte: a abertura e a mediação para o estabelecimento do caos como uma necessidade de existência. Como mediadoras, orientadoras e artistas

precisamos ver esses momentos tão preciosos para a formação do ser-artista junto a complexidade do ser-humano.

Mesmo com interesses distintos como artistas da dança, a pesquisa sobre movimentações cotidianas em nossas práticas se faz presente e recorrente. Atribuindo esse viés inseparável entre arte e vida, como reverberamos na experiência anterior, decidimos aprofundar a ideia e trazer o potencial da arte e do movimento para o cotidiano com provocações ainda maiores para os(as) graduandos(as). Lançamos a proposta de tentar realizar uma tarefa do cotidiano como se fosse a primeira vez: escovar os dentes, tomar banho, arrumar a cama, comer, entre outras. Destacamos, nesse exercício, reflexões a partir das seguintes perguntas: O que observou? O que sentiu? Percebeu algo diferente para além do próprio resultado da tarefa?

O exercício de observar as próprias ações, como se nunca o corpo as tivesse executado, foi uma tentativa de recuperar a surpresa, o encantamento e as reverberações causadas no corpo na experiência da repetição. Resgatar exatamente a percepção física inédita e seus resultados corporais se torna uma tarefa bastante difícil, visto que o corpo já vivenciou, já se transformou e segue em configuração. A possibilidade, então, seria, através da ressignificação destas memórias, e por uma percepção muito mais atenta e sensível ao corpo e ao caminho de cada etapa do gesto, tentar também trazer à tona uma certa puerilidade como ajuda a esse encontro com o ineditismo. A principal questão decorrente desta prática foi pensar em como realizar, de fato, o gesto, e não representar o gesto significante de uma determinada ação. Quais musculaturas, articulações e acionamentos são necessários para criar fissuras no gesto esperado, figurado e convencionado?

Pensar em desvios do figurativo no gesto é algo que sempre nos interessou pesquisar e é algo que percebemos como palavra de ordem principal em muitos laboratórios e exercícios conduzidos aos(às) alunos(as). Essa desfiguração se revela disponibilidade para

um corpo mais livre, aberto ao espontâneo, de maneira a acolher o acaso em processos de criação, rompendo com estereótipos. Um corpo disponível ao acaso, à abertura, numa escuta de corpo inteiro, como acontece e aconteceu nos grupos de estudos dos quais partilhamos em formato *online*, em 2020 e 2021. Tentar o novo, deixar-se polinizar pelo que nos toca e o que toca o outro sem racionalizar demasiadamente. Admitir o sensível como produção de conhecimento e de aprendizado. Formas de ensinar e de aprender talvez sejam formas de mediação.

Realizar essa experiência no contexto da pandemia da Covid-19 traz a percepção da necessidade de nos relacionarmos com outros estados de corpo, estados que nos parecem mais voláteis e se alternam com maior velocidade em contexto pandêmico. Apesar da imobilidade aparente na restrição dos deslocamentos, algo nesse contexto nos coloca em um estado mais intenso de atenção e percepção. Em caderno de anotações, Fernanda escreveu no ano de 2020:

Tomada pela curiosidade que alimenta minha prática artística, executo mais uma vez meus gestos diários como se fossem pela primeira vez. Crio uma imagem externa de mim mesma, um duplo, um holograma que me observa. Inegavelmente, o que me tomou foi uma incrível sensação de latência e uma poética de desconhecimento do meu próprio corpo e da capacidade incrível de ajustar finamente cada parte necessária para a execução do movimento. Outra sensação que percorreu meu corpo foi a condescendência. Algo neste momento me fez ser empática comigo mesma, observando e constatando a importância de poder detectar a poesia também do que é pequeno, considerado pouco, simplório ou automático.

Percebemos, no contexto de isolamento, nossos corpos potencialmente mais sensíveis e atentos, desenvolvendo diálogos tônicos múltiplos para as mesmas ações, desvendando detalhes escondidos do dia-a-dia. Em contrapartida, é preciso abertura e dúvida.

Deixar o vento levar o pólen

A abertura ética e estética em prol de um mergulho em camadas mais profundas de nossos trabalhos também é princípio norteador de nossas pesquisas. Planejamos aulas, mas também construímos caminhos com os discentes no próprio caminhar, ouvindo as demandas que se apresentam como bússolas. Criamos expectativas depois das aulas e lançamos propostas. Percebemos que o mais importante de tudo é o que fica, o que transforma as percepções sobre as experiências, tornando-se elementos fundamentais e fundantes de muitas danças. Estamos aqui na definição de “experiência” de Bondía, como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (BONDÍA, 2002, p. 21).

O comprometimento com o processo de criação é instância das artes do corpo, que fazem com que o mover em dança seja vivo, latente, pulsante, cheio de energia e explodindo afetos, descobertas. Esse estado convida a entrar e a sair de novos mundos por metáforas que se instauram sem necessariamente exigir compreensão de qualquer código, mas se pauta na disponibilidade para recebê-las e senti-las. Eis uma proposta desenvolvida no curso, que expressa um pouco o que tentamos desenvolver nesse sentido: pedimos que cada estudante fosse ao centro da sala e, a partir de um movimento mimético, representasse a presença de algum objeto que seria utilizado cenicamente. O direcionamento era o caminho do gesto mais figurativo possível até chegar na abstração dessas ações. Para isso, poderiam inserir variações de dinâmicas, níveis, partes do corpo, tempos de ação, ritmos, qualidades nos movimentos, enfim, princípios variacionais das situações do corpo. Quando as produções das imagens das formas dançantes se transformassem em uma dança abstrata, deslocada do sentido convencional, deixando apenas um rastro ou vestígio da ação original, o(a) estudante finalizava sua cena. Vimos muitas danças surpreendentes, caminhos e movimentações fora de qualquer padrão ou convenção; vimos corpos

em pesquisa comprometidos consigo, em disponibilidade. Logicamente, tudo isso não aconteceu no primeiro momento. Observamos, no princípio, a homogeneização dos processos, em que o objeto estava presente todo o tempo sem o abandono que gera fluxo, como uma âncora que segura o barco e não o deixa seguir navegando pelas ondas do mar sem fim. Pausa importante. Paramos e conversamos acerca dos objetos escolhidos e, como estratégia facilitadora, elencamos ramificações para eles: se o objeto escolhido foi um sapato, desdobraríamos em outros objetos, verbos e sensações ligadas a ele, como pés, andar, caminho, terra, dureza, seguir, prender, bater, deslizar, ritmar e tantos outros sentidos que se conectavam a outros e outros...

A dúvida como ponto de partida para que não tenhamos ideias mortas, como possibilidade de produzir novos sentidos, como vimos no exemplo de nossa prática com graduandos(as), carregam elementos de uma pedagogia da liberdade. As propostas são disparos para investigações próprias, proporcionando uma expressividade latente nos corpos que dançam. É preciso desconhecer para conhecermos algo. Essa é nossa proposta, tanto como artistas quanto como pesquisadoras.

Entendemos que, na dança, o domínio sobre o corpo é muito importante, mas a habilidade está no domínio de um corpo que se expressa com a necessidade de existir, fugindo de bloqueios, sem medo de se jogar na imensidão da própria incerteza da criação: inteiro, integrado. Esse corpo que realiza movimentos, pequenos gestos ou pausas com rigor (ARTAUD, 1999), ou seja, consciente de sua presença e ação cênicas, busca também a eliminação daquilo que nos impede de dançar com o desejo de expandir linguagem, pensamentos, emoções.

Quando abordamos a crueldade conceituada por Artaud (1999), junto ao conceito de teatro pobre de Grotowski (2013) em alguns debates de aulas, trabalhamos na perspectiva do rigor, da realização de escolhas na dança, da doação, e da própria relação estabelecida entre pessoas que dançam, espectadores e professores. A coragem de

abandonar os excessos, desnudar-se do que desnecessário, desapegar-se de ideias já validadas se mostra um poderoso fundamento que auxilia a desbloquear o prosseguimento e a finalização das obras.

Retorno à colmeia

Com a experiência da arte que vivemos no palco, na rua, em casa, buscando transformar-nos no mergulho em cada gesto, cremos que desenvolvemos “uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 1999, p. 151). Entendemo-nos hoje como corpos cartografados por emoções que vivemos no palco da vida e na vida do palco. Isso é o que nos motiva a repensar e transformar as metodologias e processos que desenvolvemos ao longo dos três anos de parceria.

Poderíamos seguir por páginas a fio, relatando e revisitando experiências, acontecimentos, encontros, observações. Partilhas que só a arte possibilita. O que tentamos traduzir em escrita é a possibilidade de considerarmos o exercício da docência como espécie de metodologia ou ferramenta para ativar diferentes processos de criação. A docência como constante exercício transversal e não hierárquico, alimento para disseminação e instauração de outras pesquisas. Uma metodologia que, a partir da intuição, se torna mola propulsora de liberdade para as investigações de estudantes, alimentando, por sua vez, o fazer docente em arte. O enrijecimento teórico se dissolve, se reorganiza, se reinventa e se abre ao sensível, fazendo cada vez mais sentido em nossas propostas de cena, de aula, de vida. Pensar a partir da experiência, do gesto, da memória, das emoções, das incertezas faz repensar a docência e a aprendizagem também como ações artísticas.

Partimos de um contexto em que não imaginávamos que seríamos obrigadas a repensar lógicas e processos de ensinar, aprender e criar danças. Essas palavras tomam corpo como parte de um caderno

de nossas criações. Na reunião de pontos-chave, aqui apresentados, seguimos dando energia e aterramento ao que acreditamos que a dança e o ensino podem fazer: polinizar. Seja em formato físico ou a partir de dispositivos tecnológicos, esta construção conjunta e simultânea de mundos, sujeitos, gestos, identidades e diferenças seguem ocupando espaços e florescendo campos a perder de vista, em contínuo movimento e em múltiplas danças. Que os ventos cheguem até você!

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARD, Michel. **O corpo**. Tradução Renato Aguiar. 1ª edição. Rio de Janeiro, Apicuri, 2016.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Tradução: Anna Viana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. In: Revista Brasileira de Educação, Campinas, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>, acesso em 01 nov. de 2018.

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2013.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Tradução: Ivan Chagas. 3ª edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013.

FABRINI, Verônica. **Para se pensar o ensino do teatro guiado pela alma**. Revista Digital Art& - ISSN 1806-2962 - Ano XIII - Número 18. Outubro de 2016.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**. O pensamento pragmatista e a estética popular. Tradução: Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Dançar na pandemia: encontros e desencontros

DENISE MARIA QUELHA DE SÁ

*A ideia de um progresso da humanidade na história
é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo.*

(Walter Benjamin)

Este artigo provoca um encontro comigo mesma e com você que agora participa de minhas reflexões e provisórias conclusões, a partir das experiências constituídas com a dança no momento pandêmico, que indica caminhos, encruzilhadas nunca imaginadas e onde o tempo acelerado do progresso, apesar de toda a calamidade e terror vividos, insiste em se manter. O capital continua ditando as regras e o *dia-bólico* está mais do que nunca presente nas ações e políticas implementadas pelo governo atual, infelizmente apoiadas por uma parcela da população que constitui seu rebanho. Estamos na resistência. Reencontro ânimo em Leonardo Boff (1998, p. 167), quando afirma: “Como sempre no processo cosmogênico, o caos atual, graças às infindáveis inter-retro-relações que provoca, se mostrará generativo. (...) O sim-bólico haure forças do dia-bólico. É a nossa esperança”.

Penso na minha narrativa como possibilidade de expor os dois lados da história: os desafios e a beleza de uma produção artística que se associa à tecnologia para exercer as funções sociais da arte, rompendo com a paralisia imposta nos momentos iniciais da pandemia, e a ausência daqueles que foram impedidos de participar deste processo, pessoas sem acesso à tecnologia que se tornaram vulneráveis ao momento odioso que vivemos. Como afirma Walter Benjamin (1996, p.

230), as experiências resistem nas narrativas, pois carregam “[...] um passado carregado de “agoras” e “(...) um presente que não é transição, mas pára [sic] no tempo e se imobiliza”.

Projetos Comunidade e Cia Comunidade

A Arte, então, deixa de ser concebida apenas como campo diferenciado da atividade social e passa a ser, também, um modo de praticar cultura.

(Nestor Canclini)

Coreógrafa nos cursos de Dança da UFRJ, coordeno o projeto de extensão Comunidade e o projeto de iniciação artística Cia Comunidade. Dos encontros e desencontros com a instituição, com bolsistas, colaboradores, extensionistas e gestores das parcerias instituídas com o projeto, nasce este texto.

O projeto de extensão Comunidade foi criado há 16 anos na Escola de Educação Física e Desportos (EEFD), com o intuito de oferecer para a comunidade (acadêmica e externa) diferentes modalidades de dança, num espaço de integração entre os cursos de graduação e pós-graduação da UFRJ, servidores e público externo. O público atendido varia entre alunos, técnicos, docentes e terceirizados na instituição, alunos da rede municipal de ensino, mulheres atendidas pelo Centro de Referência da Mulher e qualquer pessoa fora da UFRJ. Em tempo não pandêmico, recebemos em média 700 inscrições de alunos(as) e disponibilizamos 120 vagas para as parcerias por semestre.

Bolsistas, extensionistas e alunos(as) dos diferentes cursos da UFRJ, com conhecimento em estilos específicos de Dança e interesse em investir na sua formação através da pesquisa, da capacitação pedagógica e profissional e que reconhecem a importância e a dimensão das relações e articulações da *extensão* com a sociedade, através da arte e da cultura, se inscrevem para fazer parte deste projeto. O processo seletivo

se dá a partir de audições com aqueles que atuarão como professores das diversas modalidades e/ou por meio da inscrição na disciplina de extensão oferecida para aluno(as) extensionistas da UFRJ.

Com o intuito de potencializar as ações de extensão, abrimos três braços no Comunidade, por meio de parcerias com: A) A Secretaria Municipal de Educação (SME) do Rio de Janeiro, através de três unidades – Núcleo de Arte Nise da Silveira (NANS) e Clube Escolar Fundão (Unidades integrantes do Projeto de Extensão da SME) e a Escola Municipal Brigadeiro Faria Lima, todas localizadas em territórios periféricos e deflagrados pela violência. Neles, buscamos a articulação com o ensino básico de acordo com as perspectivas do Complexo de Formação dos Professores (UFRJ); B) O Centro de Referência da Mulher Suely Souza de Almeida (CRMSSA), onde oferecemos oficinas como forma de enfrentamento à violência de gênero; C) A Universidade Federal da Paraíba (UFPA), onde foi criada a filial do Comunidade.

A partir dessas parcerias, buscamos a experimentação e o alcance das cinco diretrizes da *extensão universitária*: indissociabilidade entre pesquisa, ensino e extensão; interdisciplinaridade e interprofissionalidade; interação dialógica; impacto na formação do estudante; impacto social. Segundo João Antônio de Paula (2013, p 20),

É tarefa da extensão construir a relação de compartilhamento entre o conhecimento científico e tecnológico produzido na universidade e os conhecimentos de que são titulares as comunidades tradicionais. É tarefa da extensão a promoção da interação dialógica, da abertura para alteridade, para a diversidade como condição para a autodeterminação, para a liberdade, para a emancipação.

Como metodologia para o desenvolvimento das ações, utilizamos a *pesquisa-ação* e a *análise parcial de resultados*, e, a partir dessa perspectiva, planejamos aulas semanais norteadas pelo atravessamento entre a metodologia que embasa os cursos de Dança da UFRJ (a Teoria

Fundamentos da Dança [TFD], de Helenita Sá Earp) e pesquisado-
res(as) contemporâneos(as) do campo da Dança: a Proposta Triangular
de Ana Mae Barbosa (1975), os pressupostos teóricos para a Educação
de Paulo Freire e para a Extensão Universitária. Porém, em cada parce-
ria que atendemos, constituímos uma metodologia específica, visando
a uma perspectiva interdisciplinar. Para isso, são realizadas capacitações
em conjunto entre o coordenador do projeto, as coordenações das
respectivas parcerias e os integrantes da equipe do projeto para uma
afinação teórica e a construção das diretrizes pedagógicas, estéticas,
artísticas, filosóficas e políticas.

O ensino das diferentes modalidades de dança não se limita
ao ensino técnico repetitivo e alienante. Buscamos a ação criadora e
transformadora dos alunos(as) do projeto, como afirma Luigi Pareyson
(1997, p. 137): “As duas funções, do inovar e do conservar, só podem
ser exercidas conjuntamente, já que continuar sem inovar significa
apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar fantasia no vazio, sem
fundamento”. E, como afirma o professor Klaus Vianna (2005, p. 77),
“O que proponho é devolver o corpo para as pessoas.”

Também estimulamos o empreendedorismo dos(as) alunos(as)
envolvidos(as) nas ações necessárias para o planejamento, produção,
organização e divulgação de todos os eventos realizados pelo projeto
através das mídias *Facebook*, *Instagram* e *YouTube*.¹ Como eventos fixos,
realizamos as aulas abertas mensalmente, o Seminário anual, as Mostras
de dança semestrais, bailes mensais, ações e eventos sazonais decor-
rentes das parcerias na EEFD e na UFRJ em geral. Como espaço de
estágio, o projeto permite ao bolsista/colaborador/extensionista vivên-
cias intensas em todo o processo, desde a organização das atividades,
inscrições, divulgação e gerenciamento, até a lida com o processo de
ensino/aprendizagem promovido pela atuação junto ao público-alvo.

1. <https://www.facebook.com/comuniufrj>; <https://www.instagram.com/comunidancaufrj>;
<https://www.comunidanca.com.br>; <https://bit.ly/2OuYxAy>.

Quanto aos resultados, através da investigação e pesquisa, podemos observar a produção de trabalhos científicos e resumos apresentados na Semana de Integração Acadêmica (SIAC) da UFRJ, obtenção de menções honrosas e Trabalhos de Conclusão de Curso.

Já a Cia Comunidança foi fundada em 2019, inicialmente com 11 intérpretes, todos integrantes do projeto Comunidança (Gabi Mainardes, Luiza Faria, Rafaella Olivieri, Verônica Vieira, Vitória Navarro, Thayná Botelho, Thaynã Vieira, Emilly Guimarães, Raiane Silvério, José Daniel Bulhões e Jhonathan Estrella) a partir da análise e avaliação sobre a importância do estudo sobre as composições coreográficas produzidas pelo projeto Comunidança para os integrantes da equipe, para os(as) alunos(as) externos do projeto e convidados(as) que lotam anualmente o auditório Quinhentão do Centro de Ciências da Saúde (CCS) da UFRJ. A Cia decorre do reconhecimento da importância da Arte e da Cultura para a constituição da subjetividade e da cidadania, da necessidade do aprofundamento em estudos sobre o ensino da arte e do desenvolvimento de pesquisas sobre composições coreográficas.

Por meio dos diferentes braços do projeto Comunidança, os(as) integrantes da Cia Comunidança participam dos processos de ensino e composições coreográficas realizados em diferentes faixas etárias e níveis de ensino, antecipam o seu processo de profissionalização e formação acadêmica, implementam pesquisas que resultam em construção de conhecimento e promovem uma troca contínua de aprendizado entre os integrantes da equipe dos dois projetos.

Como arcabouço teórico, adotamos como abordagem metodológica a proposta Triangular de Ana Mae Barbosa e os indicativos dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) de 1997 e 1998 para Arte e Dança,² da Base Nacional Comum Curricular (2017),³ da Teoria

2. BRASIL. **Parâmetros curriculares Nacionais**. Brasília: MEC/SEF,1997; BRASIL. **Parâmetros curriculares Nacionais**. Brasília: MEC/SEF,1998.

3. BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB**. 9394/1996.

dos Fundamentos da Dança (TFD)⁴ e dos pesquisadores e teóricos do campo da Dança Contemporânea. Segundo Miriam Martins *et al* (1998, p. 13), “ensinar arte significa articular três campos conceituais: a criação/produção, a percepção/análise e o conhecimento da produção artístico-estética da humanidade compreendendo-a esteticamente e culturalmente”. Como proposta metodológica, articulamos os parâmetros da TFD (Movimento, Espaço e Forma, Dinâmica e Tempo) e os tipos de aulas (Lição: completa, de laboratório, de coreografia, de estudo e de treinamento), à proposta triangular de Ana Mae Barbosa (1975) e aos PCNs, o contextualizar, o fazer e o fruir. Com a ação remota, realizamos também estudos sobre tecnologia e videodança. Sobre a cultura, utilizamos para reflexão crítica e direcionamento das nossas pesquisas o pensamento de Homi Bhabha (2011, p.15), aqui sintetizado por Rita Schmidt:

... a estrutura colonial ressurgiu em forma residual nas relações neocoloniais da “nova” ordem mundial, desencadeando guerras culturais em múltiplos espaços, da academia e da mídia aos movimentos sociais e políticas de estado, deixando abertas as fraturas da nacionalidade, da raça, do gênero, da classe, da etnicidade e, por conseguinte, deixando claro que as fronteiras se reconstituem e se renovam na geração de margens, exclusões e fragmentação social.

Este fato é associado ao pensamento de Boaventura Santos (2008, p. 157), na produção de conhecimento:

A ecologia dos saberes procura dar consistência epistemológica ao saber propositivo. Trata-se de uma ecologia porque assenta no reconhecimento da pluralidade de saberes heterogêneos, da autonomia de cada um deles e da articulação sistêmica, dinâmica e horizontal entre eles. A ecologia de saberes assenta na independência complexa entre

4. Disponível em: <https://www.helenitasacarp.com.br/fundamentos-da-danca>>. Acesso em 31/05/2020.

os diferentes saberes que constituem o sistema aberto do conhecimento em processo constante de criação e renovação. O conhecimento é interconhecimento, é reconhecimento, é auto-conhecimento.

A Cia Comunidança se apresenta, neste sentido, como mais um espaço para a construção, a resistência, a inclusão e a manutenção do respeito à arte, à diversidade cultural e identitária de todos(as) os(as) envolvidos(as) no projeto. Carrega consigo uma experiência anterior à sua própria criação, que decorre da atuação dos seus integrantes nas produções coreográficas das Mostras do Projeto Comunidança, da participação com o Clube Escolar na Mostra regional e inter-regional de Dança da Secretaria Municipal de Educação (2019) e do Festival Folclorando (2019) da UFRJ e, como Cia já constituída, na abertura da Mostra do Comunidança em 2020.⁵

A encruzilhada virtual: o impacto da pandemia nos projetos

A esfera eletrônica da informação está ainda em processo de desenvolvimento. Embora seja um espaço exclusivo per se, sua produção depende do espaço econômico-material além das suas interfaces. Por isso mesmo, já é notória uma hierarquia social implícita determinada pelo acesso ou não ao reino virtual, que divide os incluídos e excluídos de modo muito mais radical do que os muros.

(Lúcia Santaella)

Em 2020, o Projeto Comunidança iniciou suas ações atendendo ao cronograma do planejamento coletivo e anual. Em janeiro, participamos do evento “EEFD aberta”. Em fevereiro, iniciamos a capacitação da equipe e dos novos extensionistas e reativamos as ações nas parcerias. As inscrições, as pautas e os grupos de *WhatsApp* de cada

5. A produção da Cia e todo o material de divulgação e elaborado pelos integrantes podem ser acessados através do *Instagram*: <https://www.instagram.com/ciacomunidanca/>.

modalidade foram feitos. O mural informativo estava sendo confeccionado quando entramos em quarentena.

O momento inicial foi paralisante. Em tempos de ausência de políticas públicas efetivas contra a pandemia, de desmoralização do serviço público e cortes para a Educação, logo fomos solicitados pela Pró-reitoria de Extensão (PR-5) da UFRJ para a manutenção do trabalho remoto. Preocupações administrativas surgiram decorrentes da possibilidade de corte de ponto dos técnicos e do corte de bolsas de alunos(as). Preocupações relacionadas à existência e à saúde de todos(as) nos impulsionaram a preservar a saúde física e mental, revisitar a nossa corporeidade como forma de resistência.

Reiniciamos imediatamente a parceria com CRMSSA e, através de salas de reunião, montamos uma capacitação em seis encontros, para os meses de junho e julho. Como temáticas, foram apresentadas: Diversas abordagens feministas; Direitos humanos; Indicadores de relacionamentos abusivos; Rede de enfrentamento especializada ao atendimento à mulher e a Extensão universitária; e o enfrentamento de violência de gênero. Logo após o término da capacitação, reiniciamos a Oficina Raiz Mulher, primeiramente através do *Instagram* e posteriormente através da plataforma *Zoom*.

Tempo de reaprender, utilizar a tecnologia a favor do ensino, pesquisa e extensão. Tutoriais, cursos à distância e o fazer vão nos guiando nesse momento caótico. Porém, a exclusão é escancarada, muitos não conseguem atender a este redirecionamento das ações presenciais para remotas. Cerca de 70% do quantitativo total dos nossos(as) alunos(as) das oficinas oferecidas na UFRJ, 100% dos(as) alunos(as) da rede municipal e seis integrantes da nossa equipe sem banda larga, cuidando de filhos pequenos, de pais e avós e sem bolsas, não conseguiram nos acompanhar.

Quanto à parceria com as unidades escolares, investimos na pesquisa e ensino através de encontros em salas de reunião entre os professores e coordenadores das escolas e a coordenação e os

integrantes do projeto. Devolutiva importante sobre o envolvimento dos(as) alunos(as) das escolas e suas comunidades e reflexões sobre as experiências didático-pedagógicas apontam o reconhecimento da importância das nossas ações nas escolas. Quanto aos alunos internos e externos a UFRJ, inicialmente utilizamos o *Instagram* em duas *lives* semanais, em diferentes modalidades de dança, com aulas de uma hora de duração. A interação era feita através dos comentários e chamadas de vídeo. A metodologia experimentada virtualmente inicialmente foi uma adaptação da presencial. A impossibilidade de observar os alunos no *Instagram* nos levou para uma proposição de atividades e frases coreográficas cuidadosas e as dificuldades surgidas se sanavam na medida do possível através dos comentários. Após cada *live*, avaliávamos as dificuldades apresentadas decorrentes do espaço físico, iluminação, processo didático pedagógico, acompanhamento dos alunos e disponibilizávamos na página do Comunidade um formulário de avaliação da aula para os(as) participantes.

Em agosto, começamos com o oferecimento das oficinas. Das 18 oficinas de 2019, permanecemos com 13 em 2020. Conseguimos manter duas aulas semanais de uma hora de cada modalidade, via plataforma *Zoom*. Diversas estratégias foram constituídas para driblar o efeito espelhado do movimento, o *delay*, a observação através dos múltiplos quadradinhos, a falta de espaço físico etc. Passamos a colocar monitores na mesma sala com o professor da modalidade para observar cada grupo de alunos, insistir respeitosamente que os(as) alunos(as) abrissem suas telas por conta do cuidado com o corpo, propor aulas individuais e atualmente abrir salas simultâneas para laboratórios em duplas e trios. Conversas afetuosas e acolhimento foram, sem dúvida, as ações mais requeridas pelo momento. Um dado importante: apenas duas oficinas mantiveram um quantitativo de cerca de 20 alunos assíduos: a oficina do CRMSSA e a de dança do ventre, ambas frequentadas somente por mulheres.

Se, por um lado, sentimos a redução do público atendido virtualmente, por outro lado, durante o V Seminário Comunidade ocorrido em julho de 2020 (o primeiro virtual e mantido com mesas, oficinas e mostras através da plataforma *Zoom*, mídias sociais – *Instagram*, *Facebook*, *YouTube* – e o site do projeto), pudemos perceber os benefícios da tecnologia. Tivemos a oportunidade de constituir um acervo virtual para retratar as ações de extensão desenvolvidas dentro e fora da EEFD/UFRJ, um acervo coreográfico e a produção da I Revista digital **Comunidade: Tessituras**.

Através da “Mostra de Dança: Possibilidades”, vivemos os nossos maiores desafios, reunimos projetos do edital do Programa de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC) para apresentar seus trabalhos coreográficos e performances ao vivo, um clipe coreografado e gravado pela professora Guta Buarque, de Ginástica Artística, com as suas alunas da Vila Olímpica da Mangueira. Lançamos a primeira composição de videodança da Cia Comunidade e coreografias de onze oficinas do Projeto Comunidade. Nossa equipe em 2019 era de trinta e dois integrantes de equipe e sete extensionistas. Atualmente, temos treze integrantes da equipe e sete extensionistas. Oferecíamos dezoito oficinas na EEFD e atualmente oferecemos nove.

Em relação à Cia Comunidade, iniciamos as atividades em 2020 com a contextualização e fruição da obra literária de Lewis Carol, **Alice no país das maravilhas**, com o intuito de investigar a pseudo-ingenuidade dos contos de fadas e as questões institucionais, individuais, sociais, políticas e culturais apresentadas no conto através dos seus personagens. O fazer foi adiado com o afastamento social e aprofundamos a contextualização e a fruição através dos filmes e animações produzidos a partir da obra. Em um próximo ato, passamos a refletir sobre como estes personagens se aproximam de importantes questões contemporâneas, como o tempo, o feminismo, a exclusão social, a transformação, o capital, a política e o poder. Em agosto, sentimos a necessidade de recuperar o

fazer, e questões sobre o afeto e como construir o processo coreográfico passaram a dominar em nossas reuniões virtuais. Performances individuais foram compondo um mosaico que originou a primeira concepção coreográfica. Cada integrante escolheu um personagem e o fazer foi orientado pela contextualização e fruição individual e coletiva, em que a personagem Alice costurava as cenas. Este processo não foi o suficiente, a temática não foi esgotada. Após avaliação coletiva, concluímos que precisávamos estudar mais sobre videodança.

Neste momento, retomamos as aulas remotas na UFRJ. Muitos integrantes, esgotados com o acesso diário das aulas *online*, o excesso de *lives* e a necessidade de procurar um emprego para se manterem precisaram fazer escolhas e saíram do projeto. Seguimos em 2021 com apenas quatro intérpretes e coreógrafos e com uma nova chamada para integrantes. Atualmente, em junho de 2021, temos oito. Diante das necessidades de aprofundamento técnico sobre a composição de videodança, chamamos a coreógrafa do Departamento de Arte Corporal (DAC) Carolina Natal, para uma coordenação conjunta.

O resultado destes estudos foi a segunda composição produzida apenas por quatro integrantes, em que a característica marcante é a crítica social. Atualmente, estamos integrando os novos componentes ao processo e definindo as ações necessárias para a constituição de um novo processo. A Cia Comunidança inicia a sua trajetória com uma proposta de investigação e criação artística presencial, cujo produto seria a construção coreográfica para mostras e apresentações em escolas seguidas por oficinas e a capacitação para montagem coreográfica dos integrantes do Projeto Comunidança. Passa, no modo remoto, a pesquisar e aprofundar estudos sobre a composição e construção de videodanças, capacitando virtualmente os integrantes do Projeto Comunidança.

Ao olhar a encruzilhada constituída pela pandemia, observamos que as ações desenvolvidas nesse período não abarcam na plenitude todas as atividades previstas na forma presencial. Infelizmente,

reduzimos drasticamente o número de integrantes dos dois projetos, o quantitativo de alunos e o número de oficinas oferecidas pelo projeto Comunidade. Em relação às parcerias nas escolas municipais, apenas o NANS está conseguindo manter a atividade remota. No CRMSSA, creio que, em decorrência do aumento abrupto da violência doméstica, a procura de alunas aumentou e mantivemos a oficina com mais de vinte alunos durante todo o período, delineando um movimento inverso ao das oficinas oferecidas. Mas podemos e devemos evidenciar: um amplo material de pesquisa vem sendo constituído; a revista **Tessituras** está em produção da sua segunda edição; dois seminários foram produzidos com mesas redondas, performances e mostra de dança, constituindo um acervo rico para os cursos; a capacitação fornecida pelo CRMSSA impacta com muita intensidade a formação dos integrantes da equipe e extensionistas do projeto, e a fornecida pela Cia Comunidade articula conhecimentos com disciplinas da graduação, possibilitando aos integrantes do projeto Comunidade não só o aprimoramento dos trabalhos coreográficos das suas oficinas, como também a produção do material solicitado para as suas aulas remotas. Apesar dos percalços, é inegável a aprendizagem construída com o aparato tecnológico, e que ele servirá no modo presencial. Esperamos que, brevemente, seja um suporte para os processos de pesquisa, ensino e extensão, contribuindo para a manutenção e o desenvolvimento da arte e da cultura na UFRJ.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRASIL. **Parâmetros curriculares Nacionais**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

_____. **Parâmetros curriculares Nacionais**. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOFF, Leonardo. **O despertar da águia**: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade. Petrópolis (RJ): Vozes, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo, SP: Ed Cultrix, 1984.

PAREYSON, Luigi. **Problemas da estética**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAULA, João Antônio de. A extensão universitária: história, conceito e propostas. **Interfaces**. Revista de Extensão, v. 1, n. 1, p. 05-23, jul./nov. 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. Coord. Valdir José de Castro. São Paulo: Paulos, 2003.

VIANNA, Klauss. **A dança Klaus Vianna**: Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 6ª ed. São Paulo: Summus, 2005.



Esperançar uma dança para crianças

MABEL EMILCE BOTELLI
CARLA VERÔNICA CESAR TRIGO
MASSUEL DOS REIS BERNARDI

Que as ações sejam enlaçadas por afetos.

Este ensaio sobre Dança na Educação Infantil parte de uma visão integradora da criança. Essa perspectiva procura desenvolver sua subjetividade, como também dar espaço a seus sentimentos essenciais, sua expressão pessoal e sua criatividade, aproximando-a do social, do cotidiano e da natureza. Nesse sentido, a dança pode conduzir a criança à descoberta de quem ela é, do modo como ela é, do que quer expressar e dos caminhos para dizer-se corporalmente. Propõe favorecer corpos flexíveis, em termos de mobilidade, plasticidade e expressões diversas. A partir do entendimento de dança como linguagem (STOKOE, 2020),¹ tecemos uma reflexão baseada nas experiências (LATOURE, 2009), na ludicidade (CAILLOIS, 2017) e a respeito do papel do educador (FREIRE, 2020), a fim de discutir sobre a educação infantil.

Em um contexto pandêmico, muitas crianças foram isoladas do convívio com outras pessoas, em especial com outras crianças fora do seu íntimo familiar, separadas da presença e da interação com outros que lhes permitiriam desenvolver variedade de sentidos, saberes, expressões e afetos. Este trabalho, numa esperança que possa nos mobilizar, deseja mostrar caminhos para a dança e suas possibilidades educacionais inseparáveis, pois, como Freire (2020) convida a pensar,

1. Patrícia Sotkoe desenvolveu uma abordagem de dança que nomeou Expressão Corporal, apresentando metodologias em busca de uma dança própria, de criação pessoal.

É preciso ter esperança, mas ter esperança do verbo esperar; porque tem gente que tem esperança do verbo esperar. Esperança do verbo esperar não é esperança, é espera. Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não desistir! Esperançar é levar adiante, esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo... (FREIRE, 2020, pp. 10-11).

Assim, ao enlaçar o potencial educativo da dança, é possível estimular a consciência de que a criança se completa no intercâmbio com as(os) demais, na interação, na cooperação, no compartilhar, no respeitar-se e respeitar o outro. Pensar a partir das possibilidades e potencialidades das crianças é o que esperamos com este ensaio.

A dança como linguagem

Ao abordar Dança na Educação Infantil, é importante delimitarmos de qual aspecto, entre todos os que envolvem o ensino de dança, partiremos. Nesse sentido, escolhemos começar pelo seu aspecto dialógico — a dimensão do ensino da Dança na qual a criança tem a possibilidade de exercer o protagonismo em suas aprendizagens através de uma relação de fala e escuta entre ela, as outras e o educador.

O expressar é um direito de aprendizagem e desenvolvimento da criança, “como sujeito dialógico, criativo e sensível, suas necessidades, emoções, sentimentos, dúvidas, hipóteses, descobertas, opiniões, questionamentos [*se dão*] por meio de diferentes linguagens” (BRASIL, 2018, p. 38). Enquanto linguagem da arte e área de conhecimento, entendemos que, com o ensino de dança, a criança desenvolve, desde os primeiros anos de idade, sua inteligência sensório-motora, sua expressividade, criatividade, autonomia e sociabilidade, cultivando um sentimento de pertencimento e atuando como protagonista.

Stokoe e Harf consideram a dança “uma linguagem por meio da qual o ser humano expressa sensações, emoções, sentimentos e pensamentos

com seu corpo, integrando-o desta maneira a suas outras linguagens expressivas como a fala, o desenho e a escrita” (STOKOE e HARF, 2020, p. 13, tradução nossa). Trata-se de uma linguagem por meio da qual a criança pode sentir-se, perceber-se, conhecer-se e manifestar-se, aprender sobre si própria, sobre o que ela quer comunicar e o modo de encontrar caminhos para partilhar com o mundo e interagir com os outros. Não propomos que o corpo da criança seja adestrado para responder a formas e códigos preestabelecidos. Importa, antes, despertar a atenção e o domínio do corpo e do movimento (LABAN, 2020) para responder aos próprios impulsos que se materializam na dança.

O horizonte que nos aponta essa Dança pensada para a Educação Infantil vai na direção de algo que não se encontra em conteúdos prontos e codificados, em saberes hegemônicos oriundos de uma perspectiva colonialista (SANTOS, 2002), mas naquela que se configura em um saber a construir com a criança, pela experiência corporal e pelos atravessamentos que constituem a sua corporeidade. Representa um ensino que valoriza a cultura e a singularidade, propiciando à criança “(...) conhecer-se e construir sua identidade pessoal, social e cultural, constituindo uma imagem positiva de si e de seus grupos de pertencimento” (BRASIL, 2018, p. 38).

Esse modo de educar da dança emerge na Educação Infantil na medida em que reconhecemos a criança enquanto potencial “sujeito da experiência”,² ao reconhecermos cada vez mais os saberes construídos por esse sujeito-criança, que, por ser produzido no processo da experiência, não se apoia em uma prática reprodutora e padronizadora do corpo/movimento. É único em seu existir, porque não se repete nunca do mesmo modo, porque não requer modelos a serem atingidos. Valoriza o próprio, o diálogo e a interação.

A dança pode cumprir uma importante função educativa na formação global da criança, abordando temas, conteúdos e objetivos

2. Segundo Bondía (2015), o “sujeito da experiência” se caracteriza por sua receptividade, disponibilidade e abertura.

próprios. Ao entendermos o corpo e a corporeidade como seus objetos de estudo e como fenômenos complexos, a dança é dotada de uma potência de atravessar e ser atravessada em suas experiências por outras áreas de conhecimento. Essa potência também propicia o desenvolvimento de certas qualidades humanas: a sensibilidade; o impulso para investigar; a expansão da imaginação; a criatividade; a ludicidade; o prazer do movimento; a capacidade de comunicação humana; a expressão das emoções e da subjetividade.

A dança dá sentido ao movimento. Promove a relação com o imaginário, com as múltiplas realidades, presenças e com a própria história de cada um. Possibilita à criança desenvolver suas potencialidades criativas pelo movimento, estimulando conexões entre o percebido, sua história-memória, sua imaginação, seus afetos, a presença dos outros e a natureza dentro de si, propiciando uma expressão única, singular, irrepetível. Essas ligações são alavancas multiplicadoras da atividade corporal, criando movimentos inusitados.

Entendemos que se faz necessária a presença da dança na escola, de modo a situá-la como um direito de todos e como parte de “[...] um conjunto de práticas que buscam articular as experiências e os saberes das crianças com os conhecimentos que fazem parte do patrimônio cultural, artístico, científico e tecnológico” (BRASIL, 2013), a partir do qual se propõe que seja constituído o projeto pedagógico dessa etapa da Educação Básica. Democratizar o conhecimento e qualificar uma formação integradora fazem com que o sentir, o fazer, o conhecer, o afetar e ser afetado, o ser singular e coletivo se entrelacem numa educação mais potente para viver um presente com maior qualidade e desenvolver bases para futuros mais promissores.

Expressando-se e comunicando-se, a criança vai se conhecendo, reconhecendo e vinculando-se com o mundo, ampliando saberes e sensibilidades. O desconhecido passa a ser conhecido; o que era indiferente passa a ser diferenciado e valorizado. Por isso, é preciso ampliar

a presença da dança na Educação Infantil, para que todas as crianças tenham a oportunidade de se vincular a essa linguagem.

Dançar não é privilégio só daquele que se interessa por atividades cênicas, tendo o palco como motivação de suas realizações ou de quem tem recursos econômicos para investir em aulas, ou daquele que tem um determinado padrão corporal. Essa perspectiva pressupõe, além disso, que todo ser humano pode dançar, sem distinção de sexo, situação física ou mental; todos têm a possibilidade de viver a experiência da dança. A dança é direito de todos.

As experiências

Entendemos que a dança para crianças se apoia no aspecto lúdico, na energia e curiosidade voltadas para a descoberta. Desenvolve-se sobre as impressões tátil, visual, sonora, olfativa, gustativa e proprioceptiva.³ As experiências sensório-motoras são fundadoras de sensações e criadoras de imagens. Ao mesmo tempo que nos movemos, sentimos nosso movimento e esse sentir origina imagens internas. Há uma conexão estreita entre a impressão perceptiva do movimento e outros sistemas de imagens. Assim, as experiências corporais podem também ser estimuladas por imagens mentais.

Na dança, promove-se a linguagem não verbal a partir do aguçamento dos sentidos, estabelecendo-se a comunicação do mundo interno com o mundo externo, em um diálogo constante. Promove-se tanto o aumento das faculdades comunicacionais dos praticantes quanto a incorporação de outros atores e elementos, redimensionando as próprias possibilidades e sentidos de diálogo com o mundo.

3. Propriocepção como sensibilidade do corpo, percebida por meio das articulações, dos ligamentos, músculos, tendões e periósteo dos ossos, que informam sobre postura, posição das partes do corpo e movimentos. Configura um sentido interno que permite a consciência do corpo e de movimento sem utilizar a visão.

Ao sensibilizarmos as crianças para uma observação mais atenta da realidade, estimulamos a passagem para uma expressão corporal que se afasta de estereótipos e metamorfoseia o percebido. A linguagem se amplia como capacidade de perceber o mundo em suas sutilezas. Uma percepção atenta convida a expressões variadas em que cada um, em sua singularidade, poderá incorporar o mundo, partilhando seu modo particular de dizê-lo. Assim, o mundo interno emerge para o mundo externo na Dança por um processo de aprendizado e criação.

Latour (2009) afirma que o corpo deixa uma trajetória dinâmica por meio da qual se aprende a ser sensível e registrar aquilo de que é feito o mundo. O exercício de ser afetado permite que, a partir de experiências vividas durante um transcurso de tempo, alguém seja “capaz de discriminar um número crescente de diferenças sutis e de distingui-las entre si” (LATOURE, 2009 *apud* BOTELLI, 2012, p. 22).

Graças aos diversos objetos do mundo, é possível sensibilizar a criança a distinções cada vez mais sutis. Isso implica mudar da desatenção para a atenção, da semiconsciência para a apreciação consciente, mas sobretudo implica aprender a ser afetado, *efetuado*.

Os materiais, antes de serem vivenciados, não fazem agir, não tornam atentos os indivíduos, não os excitam de forma precisa. Tudo isso muda a partir da experiência. A prática possibilita que sejam criadas propostas distintas, a cada vez que se sensibilizam frente às diferenças. Os corpos “aprendem a ser afetados por diferenças que antes não podiam registrar” (LATOURE, 2008, p. 44).

O fazer da dança propõe à criança relacionar-se com as multiplicidades criativas; provoca transformações da realidade, estimula que a fantasia e a imaginação ocupem um espaço qualificado. Permite à criança transformar, variar, formar, deformar, descobrir cores dentro das cores, voar outros voos. O óbvio dá lugar ao inédito e o clichê, à surpresa, o codificado ao encontro de novos sentidos. Assim, uma

folha de árvore pode ser vermelha, a pedra pode falar e podemos dançar borboletas com os pés e com os cílios também.

O movimento continua mesmo na quietude. Há um movimento interno que não para; que ganha transformações mesmo na detenção. Há um exercício de estar presente e estar inteiro na quietude. Pode ser um tempo de suspensão, anunciando um movimento que está por vir. A quietude faz parte da dança como componente de valor, pois implica o encontro da dança no aparente não movimento. Ela faz parte das suas possibilidades expressivas.

Na Dança-Educação, as crianças desenvolvam ações que lhes sejam significativas, que tenham acesso a saberes e experiências culturais relevantes, o que inclui desenvolver a dança na prática assim como apreciá-la,⁴ fazer a sua leitura crítica e contextualizá-la. No âmbito educativo, amplia-se o horizonte das experiências das crianças, oferecendo-se oportunidades de aprender e descobrir sua própria linguagem, assim como apreciar e realizar leituras sobre a linguagem dos outros, sejam estes seus companheiros, artistas do presente, passado, do contexto local, nacional ou de outras partes do mundo.

O contato com diferentes obras artísticas leva a reconhecer e valorizar a diversidade da arte e contribui para mover a criatividade no fazer. Estimular a apreciação e a observação crítica implicam aproximar produções artísticas para que as crianças assistam a danças de/em diferentes contextos e sejam sensibilizadas a partir das apresentações. A realidade, assim, se apresenta multifacetada.

A contextualização, o fazer e a leitura se enriquecem entre si (BARBOSA, 1998). Conhecer e observar a diversidade de danças podem ser inspiração para o fazer, que ajuda a identificar conteúdos da dança na sua leitura, assim como os reconhecer e os valorizar no contextualizar. São estabelecidas relações entre o que se observa, a leitura

4. Entendemos o apreciar como característica própria da criança de observar com agrado, gostar, estimar, admirar, se encantar, ser afetado pela experiência.

que se faz e o que se vivencia. Apreciar e conhecer múltiplas formas de expressão também nutrem produções próprias.

A ludicidade

As primeiras séries da escolarização representam a fase em que as crianças ampliam experiências expressivas, criativas, de conhecimento e de comunicação. A ludicidade constitui a base de suas vivências. Permite desfrutar do fazer e do apreciar; que o ser brincante seja ativado. A partir do entusiasmo, do investimento, do desejo de explorar, conhecer, descobrir, amplia-se o repertório de sua linguagem.

A ludicidade pode estimular a curiosidade como um impulso que amplia as experiências sensório-motoras. Nesse sentido, busca-se que o entusiasmo movimente o desejo de explorar e arriscar num contexto de segurança e proteção; que a criança se anime a viver diversas possibilidades e desafios amparados por um contexto educativo, que protege, cuida e, ao mesmo tempo, estimula a busca de maiores domínios, conhecimentos, competências. A dança surge do envolvimento e encantamento ativados pelo convite a explorar, descobrir, expressar, relacionar-se: *que as ações sejam enlaçadas por afetos.*

Procuramos uma dança brincante, que abranja o sentimento de prazer no fazer e, ao mesmo tempo, a seriedade, a atenção e o encantamento que o brincar ativa. Brincar em uma educação para crianças é coisa séria. É nesse movimento que a dança emerge, cheia de entusiasmo e vivacidade. Brincar não é sinônimo de dançar, mas é possível encontrar as qualidades do brincar na dança. Assim como podemos transformar uma brincadeira em dança.

O lúdico é considerado elemento de relevante importância como abertura às possibilidades expressivas e relacionais. É uma maneira de viver a dança que chama à alegria e ao prazer. A ludicidade move a convivialidade, favorecendo as trocas recíprocas na curiosidade voltada a explorar o mundo e descobrir possibilidades de movimento.

O impulso lúdico na Arte sintetiza a liberdade do jogo com disposição para a forma. Para Caillois (2017), a palavra “jogo” combina ideias de limite, liberdade e invenção. O autor ordena os jogos segundo dois polos antagônicos: *paidia* e *ludus*. *Paidia* é o poder da alegria geral. Princípio de fantasia e expansão, move o prazer e o entusiasmo, ativando forças de presença. *Ludus* compreende a necessidade de regras convencionais; a criação de incessantes desafios com o propósito de chegar ao objetivo desejado. Sente-se prazer com a resolução de uma dificuldade para a conquista de determinada habilidade. No entanto, na Educação Infantil, as regras têm características diferenciadas, já que as crianças buscam adequá-las à satisfação dos seus próprios desejos. Daí, a importância de se construir junto com as crianças esses acordos, de modo que ela possa protagonizar suas experiências lúdicas.

Paidia e *ludus* estão presentes nas dinâmicas do improviso, naquelas em que há características básicas do jogo: oferecem uma experiência em espaço e tempo próprios. As regras indicam caminhos, definem limites, marcam contornos, mas, dentro dos limites, existe liberdade. Não há movimento prefixado, mas opções, possibilidades de escolhas. Improvisar dentro desse enquadramento desafia o educando a descobrir modos expressivos, comporta o inesperado e o resultado não é conhecido. Não se sabe o que surgirá. Não há como prever seus resultados, não há certo ou errado, mas o que é próprio.

Na composição, dentro do processo de construção, existem características lúdicas: o desafio de tornar concreto o que não existe, unir o que está separado, encontrar um sentido para as relações, acompanhado do prazer do que surge como inédito, fazem parte das experiências marcadas pelo lúdico. O *ludus* aporta qualidades importantes ao cotidiano: ajuda a persistir em direção a objetivos. Desse modo, a proposta lúdica provoca desafios; movem-se desejos de superação. A dificuldade que se apresenta tem o sentido de convidar as crianças a persistir e insistir para elaborar habilidades. A perseverança em superar tais desafios e desenvolver habilidades conduz a um novo domínio, um corpo distinto, um modo diferente de viver realidades.

É essencial, paralelamente, dirigir a atenção ao elemento constitutivo do fazer e criar na dança: o corpo. Criar com o corpo é ter intensa e complexa materialidade para se trabalhar. É preciso dar movimento à imaginação e levar esse movimento para o corpo como ressignificação, metáfora, animismo. Assim, a criança pode, em uma ação poética, fazer com que objetos ganhem vida, transformando-se neles e/ou dançando com eles, associando-os a formas, sons, imagens etc. Isso envolve processos além do corpo, como características de um pensamento simbólico. O animismo⁵ e a transformação são vividos na Dança da criança por meio de metáforas expressivas. Ela dá vida ao inanimado e, desse modo, a mão pode falar, a pedra pode andar, o trem pode dormir. Por meio da transformação de um objeto em outro, a tesoura vira avião, o papel vira um pássaro, o cabo de vassoura vira um cavalo. Há permissões para dar poderes e ganhar poderes, palavras mágicas podem transformar a si próprios e o que está a sua volta. Assim, o universo da fantasia ocupa espaço na dança.

A criança metamorfoseia realidades. Os movimentos não humanos do cotidiano e da natureza são transformados pela criança. Sua fantasia dá permissões para experienciar em si múltiplos personagens, animais, objetos e incluir qualidades, enriquecendo suas possibilidades expressivas.

O papel do educador

O educador tem papel de mediador, oferecendo orientações como pontos de partida para desencadear as produções das crianças. Por meio do estímulo e de uma “relação horizontal”⁶ com a criança, o educador, ao enxergá-la como sujeito de sua aprendizagem, se predispõe a ouvi-la. Com isso, sua fala, por vezes direcionada de

5. O termo animismo é utilizado neste ensaio para abordar a atividade lúdica da criança que consiste em dar humanidade a animais, plantas, fenômenos naturais e objetos.

6. Segundo Freire (2019), uma pedagogia libertadora pressupõe que se estabeleça o diálogo por meio de uma relação de horizontalidade entre educador e educando.

cima para baixo, é redirecionada horizontalmente, ou seja, o educador deixa de falar para a criança e passa a falar com a criança. Por meio dessa relação horizontal, o educador pode indicar caminhos, dar informações, guiar ações, provocar desafios e levantar questões. Também pode ensinar movimentos, propor estruturas temporais e percursos espaciais. Sobretudo, pode estimular as crianças em suas escolhas, variedade de soluções, expressões, aquisições singulares, o que inclui ajudá-la a observar e valorizar as conquistas de si própria e dos companheiros. Aliado à perspectiva de que a criança desenvolva a expressão de sua singularidade, o educador mobilizará a troca de ideias, o respeito à diversidade, a ajuda mútua, atitudes que poderão formar um ser mais íntegro e social.

O professor pode guiar a criança por meio de propostas com diferentes características: *diretivas*, indicando o que há de ser realizado; *abertas*, que levam a respostas diferentes. No entanto, é importante salientar que há sempre uma orientação que aponta o caminho e que indicações abertas têm contornos. Propostas demasiadamente abertas tendem a fazer com que algumas crianças se paralitem, não saibam o que fazer, fiquem perdidas e, em outros casos, que as crianças façam “qualquer coisa”, o que não oferece aprendizagens significativas.

As experiências de “deixá-las ser”, em que tudo é permitido, podem ser válidas se o professor conduzir as crianças a refletir sobre as movimentações realizadas e a descobrirem os sentidos desses movimentos. Orientações com contornos definidos contribuem para a criança adquirir uma linguagem singular, ampliando seu vocabulário expressivo e desafiando a criança a ir além do movimento conhecido para encontrar novas possibilidades. As orientações podem conter indicações a partir das quais as crianças podem tomar decisões e realizar escolhas. Para além de orientar, o educador também tem o papel de lançar questões nas quais a criança precisa refletir pelo corpo e a respeito do corpo, estabelecendo relações com o outro e com o meio.

Todos possuímos saberes, transmitimos conhecimentos; partilhámos a leitura do mundo. Dialogar com a criança é fazer emergir os conhecimentos, que ela às vezes ignora que possui; é “fazer parir o saber”. O grupo “paridor” de aprendizagem ilumina saberes, é instrumento de criação, porque nele há diversidade e multiplicidade de olhares, histórias e experiências que convergem no trabalho (FREIRE *apud* QUIROGA *et al.*, 1991).

A prática da dança se baseia em centros de interesse e em incentivo. O centro de interesse consiste num tema ao redor do qual se elaboram as propostas. Funciona como assunto motivador para a ação. As fontes para a sua escolha podem ser temas como o movimento, o espaço, a forma, o cotidiano, a natureza, os diversos corpos, o próprio corpo e suas questões. Os temas podem ser utilizados como facilitadores e incentivadores para o desenvolvimento da imaginação, da criatividade e para o maior envolvimento da criança nas atividades. O incentivo consiste em propostas verbais realizadas pelo educador para orientar e motivar os participantes a se expressarem corporalmente, impulsionando a participação ativa, investigadora, criativa das crianças. Também se utiliza a demonstração corporal, mas não como modelo a repetir-se, senão antes como elemento facilitador de imagens e compreensão do movimento, fazendo desaparecer a figura do professor como modelo exclusivo. O incentivo é o recurso sensível e criativo do educador.

Existem dois aspectos no incentivo quando verbal: a proposta e a motivação. A proposta consiste naquilo que comunica e esclarece às crianças o conteúdo da prática e seus objetivos. Proporciona informações que ajudam a aproximação e a participação ativa no tema. Tem por finalidade apresentar situações que permitam respostas pessoais, diferenciando-se de técnicas onde há respostas pré-definidas e um modelo específico a alcançar. A motivação propõe superar a mera informação, já que deve chegar a mobilizar as regiões mais sensíveis e emotivas da

criança e ajudá-la a ficar envolvida, atenta, curiosa e disponível. Aqui, as variações de sonoridades da voz e a riqueza da linguagem influenciam, assim como encontrar palavras e imagens que inspirem a criança a seguir o seu próprio processo.

Para a motivação, utilizam-se estímulos. Entende-se por estímulo tudo aquilo que mobiliza as áreas sensíveis e incita a ação, como convite para dançar. Um estímulo é tudo o que se pode dizer (perguntas, palavras-imagem, verbos), fazer (gestos, movimentos, sons), mostrar (quadros, vídeos, fotografias, materiais da natureza etc.) e utilizar (objetos auxiliares como cordas, tecidos, bexigas, aros etc.). A finalidade é provocar o desejo de entrar em ação e abrir um caminho que facilite a expressão da capacidade criadora da criança.

Na dança para crianças, podem ser utilizados variados tipos de estímulos: verbal e literário; sonoro e musical; visual e plástico; objetos auxiliares e materiais da natureza. Nos estímulos verbal e literário, usam-se letras, sílabas, palavras, poemas, contos. A escolha irá ao encontro daqueles que convidam ao movimento, que ajudam a desenvolver componentes da dança. Com os estímulos sonoros e musicais, procura-se fomentar a percepção de sons; produzir sons com materiais, com a voz, com o corpo; aguçar o registro de sons do lugar, do interior do corpo (respiração, pulsações) e desenvolver a capacidade de responder corporalmente aos estímulos sonoros. Com os estímulos visuais, busca-se ensinar a olhar com atenção, registrar com maior riqueza os detalhes, perceber de diferentes ângulos e diferentes distâncias, apurar a percepção de formas e cores, de claros e escuros. Ao desenvolver a capacidade de olhar, reter e evocar imagens, buscam-se relações no corpo e no movimento de formas, variações espaciais, cores e se mobilizam metáforas expressivas para dançar.

Em relação aos materiais, podem ser utilizados vários objetos concretos que afetam os sentidos. Os materiais podem ser classificados como rígidos, que não mudam de forma (bambus e aros, por exemplo),

e maleáveis, que podem ser dobrados e esticados (cordas, papéis, folhas de árvores etc.). A utilização desses objetos variará segundo as diferentes finalidades. O objeto pode ser muito eficaz na aprendizagem de conteúdos específicos, tais como na sensopercepção e motricidade (espaço e qualidades de movimento), assim como na comunicação e na criatividade. Para as práticas com objetos, podem se apresentar as seguintes perguntas: como é? Como posso movê-lo? Como ajuda a me mover? Em que posso transformá-lo? Como danço com ele?

O educador pode oferecer oportunidades de criar, compartilhar e mostrar as produções das crianças. Para isso, precisa libertar-se da exigência de buscar movimentos acabados. É mais valioso, nessa etapa, que as crianças partilhem suas produções sem a “obrigação” de realizar o “passo certo” e que elas contem com a permissão de viver suas construções. O educador pode propor a elaboração de uma composição, inclusive para partilhar com as famílias ou outros públicos, mas entendemos que o modo de abordar essa partilha será diferenciado. Para isso, em vez de se valorizar a questão da unidade e da execução, ou seja, em vez de se colocar a atenção em passos que todos façam de forma igual e ao mesmo tempo, pode-se elaborar, por exemplo, junto com as crianças, um roteiro que contenha pontos de referência com começo, desenvolvimento e fim. Uma proposta com a qual as crianças possam se guiar por imagens comuns ao grupo e, ao mesmo tempo, com espaço para realizar suas próprias movimentações, desenvolvendo assim sentimentos de prazer na partilha.

Considerações finais

A partir do que foi apresentado e discutido, consideramos que a dança como potência criativa, lúdica, experiencial, bem como suas relações mediadas pelo educador, possam ser uma esperança para os corpos das crianças na pandemia e que o dançar possa ir além da Educação Infantil. Tenhamos esperança proporcionada pelos corpos-crianças, corpos-esperança

de/para crianças grandes e pequenas, no sentido mobilizador e não estati-
zante. O esperar nos aponta brechas que a pandemia nos abriu. Brechas
para refletir sobre a importância da presença do movimento, do toque de
estar com outros, que talvez nunca antes pudessem ter sido percebidos de
forma tão necessária: no corpo-a-corpo, como na dança.

Referências

BONDÍA, Jorge Larossa. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Tradução:
Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica
Editora, 2015.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BOTELLI, Mabel Emilce. **A rede rendada: tecendo a criação coletiva em
Dança**. Tese de Doutorado. Área: psicossociologia. EICOS, Instituto de Psico-
logia - UFRJ. 2012.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília:
MEC/SEF, 2018.

_____. **Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica**. Brasília:
MEC, 2013.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**: a máscara e a vertigem. Petrópolis:
Vozes, 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a Pedagogia do
Oprimido. 27. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 47. ed. Petrópolis: Vozes, 2019.

LABAN, Rudolf. **El dominio del movimiento**. Madrid, España: Fundamen-
tos, 2020.

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo social** - Una introducción a la teoría del
actor-red. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2008.

QUIROGA, Ana Pampliega de. In: FREIRE Paulo; PICHON-RIVIÈRE,
Enrique. **O processo educativo segundo Paulo Freire e Pichon-Rivière**.
Tradução L. Orth. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, Portugal: Universidade de Coimbra, v. 63, 2002, pp. 237-280.

STOKOE, Patricia; HALF, Ruth. **La expresión corporal en el jardín de infantes**. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Novedades educativas, Livro digital, 2020.

Ancestralidade e encontro: um pesquisador em busca do banjo do Seu Zequinha

FRANK WILSON ROBERTO

Ao integrar esta publicação, em que as escritas partem dos tempos difíceis que vivemos e temos a liberdade de compor conforme nossa vontade ou necessidade, deparei-me com a obviedade trazida pelo contexto da pandemia e o desejo latente de falar sobre outros temas que, embora me motivam, não foram, até aqui, suficientemente fustigados ao ponto de transformarem-se num texto concreto. Depois de muitas elucubrações, busquei um aspecto positivo da experiência pandêmica e decidi discorrer sobre algumas reflexões surgidas no isolamento físico, mas potencializadas pelo uso inevitável das ferramentas digitais.

Assim, deixei de lado as ações voltadas diretamente ao campo do ensino e voltei meu olhar para uma abordagem que dialoga de forma indireta com ele. Para isso, recorri ao relato autobiográfico, buscando inspiração em outras proposições metodológicas como a *autoetnografia*, a *etnobiografia* e a *escrevivência* para contar histórias que tentam explicar minha relação com as danças populares.

Falar de si, um caminho

Querença olhou novamente o corpo magro e a fantasia da avó. Desviou o olhar e entre lágrimas contemplou a lua. O sol passado de meio-dia estava colado no alto do céu. Raios de luz refletiam o asfalto. Mistérios coloridos, cacos de vidro – lixo talvez – brilhavam no chão.

(Conceição Evaristo)

Essa opção de contar uma história pessoal teve em parte influência e inspiração nas obras de escritoras como Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus – mais destacadas por não se enquadrarem no perfil hegemônico. Estas são expoentes literários que retratam suas vidas, fazendo uso da opção de colocarem nas palavras escritas suas passagens mais corriqueiras e a força que isso tem para um entendimento amplo de um grupo social, mais do que somente individual. Tal modelo metodológico e estilístico não poderia receber de forma mais adequada este nome: *escrevivência*.

Tal concepção se cruza com muitos traços da pesquisa *autoetnográfica*, em que o pesquisador analisa questões da sociedade e/ou cultura à qual pertence a partir de reflexões sobre sua própria experiência, ou a partir dela. Gama (2020) descreve de forma muito direta o valor representado pelas pesquisas *autoetnográficas* como “uma metodologia que exige múltiplas camadas de reflexividade, uma vez que a pessoa que pesquisa e aquela que é pesquisada são a mesma” (GAMA, 2020, p. 3). Buscando uma possibilidade de conexão da narrativa pessoal como os aspectos culturais que estão contidos no narrador, Gama (2020) reforça:

Ao desafiar as normas e fronteiras representacionais e experimentar com as formas, estruturas e conteúdos, trabalhos autoetnográficos investem na expressão das emoções como uma forma de abordagem cultural e apresentam, como autoras, pessoas encarnadas. Dessa forma, eles ampliam o que se pode dizer sobre determinados assuntos, pessoas e instituições, e até mesmo sobre a disciplina antropológica. (GAMA, 2020, pp .3-4).

Entendendo as questões conceituais que estão no campo da antropologia e nas quais não pretendo experimentar um grande mergulho, pois não é essa a intenção deste texto, visitei também as definições sobre a *etnobiografia*, para entender a potência da contação de uma história pessoal e seus modos de entrelaçamento com a estrutura social. Ali encontrei em Gonçalves *et al* (2012) que

No lugar de tratar a narrativa como distinta de práticas sociais “concretas”, a etnobiografia recusa a separação entre discurso, linguagem e experiência, insistindo na qualidade produtiva do discurso. Da mesma forma, o conceito de etnobiografia afeta necessariamente não só o modo como tratamos as histórias que os sujeitos etnográficos nos contam, mas também como contamos nossas histórias etnográficas sobre essas histórias e seus personagens-pessoas. (GONÇALVES, 2021, p. 10).

Assim, sinto-me mais à vontade para seguir em frente com essa empreitada, mergulhando em histórias da minha vida que julgo como esclarecedoras de um fenômeno que escapa do aspecto pessoal e que buscam falar sobre algo maior.

Afinal, quem sou?

Nas etapas iniciais da construção do roteiro do espetáculo **Tamborzada**, da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ,¹ Lola Gabriel, diretora artística, propôs que todos buscassem em suas memórias uma resposta à seguinte questão: Qual é sua primeira lembrança de tambor? No meio de tantas histórias de experiências vividas e sentidas que, mais adiante, apareceram no espetáculo, visitei uma lembrança. Mais do que uma experiência vivida, foi uma experiência do que não vivi, mas que, sem ter essa noção, fazia parte da minha ancestralidade. No espetáculo, a fala aparece na íntegra: “Meu avô, Seu Zequinha, adorava tocar tambor no bloco de carnaval, lá em Padre Miguel. Um dia, em pleno sábado de carnaval, foi-se embora, abraçado no tambor”.

Essa foi uma história real: em um sábado de carnaval de 1971, preparávamo-nos para dormir quando o telefone tocou e meu pai ouviu a notícia: seu pai, meu avô, tinha acabado de falecer, tocando

1. Projeto de ensino, pesquisa e extensão, iniciado em 1987 na Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ.

no coreto da praça perto da Estação Guilherme da Silveira, em Bangu. Sofreu um infarto fulminante. Seu coração se descompassou do ritmo das músicas que conduzia com seu surdão. Terminava, de forma triste e alegre ao mesmo tempo, a vida de um sujeito talentoso, que tinha a música de forma muito marcante em sua vida.

Por que recorro a essa memória para iniciar um texto que me provoca a pensar sobre motivos para dançar ainda? Convido o leitor a ouvir uma história de alguém que, depois de muito desconhecimento e distanciamento, se aproximou das culturas populares e tem buscado os mapas que o levaram até elas.

Investigação da vida como estratégia pedagógica

*isso tudo que você me disse que aqui é folclore, lá na minha terra foi o que tivemos
para não perdermos a unidade da nação
e também um sentimento de identidade
que não podia ser destruído.*

(Carlos Rodrigues Brandão)

Como docente das disciplinas ligadas às culturas populares do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), lido com saberes que historicamente caminharam à margem dos saberes acadêmicos. Mas a margem pode ser uma alternativa criativa de caminho e, assim, junto aos demais professores do setor, temos construído conexões conceituais importantes, através de histórias pessoais que, a princípio, parecem desimportantes. Assim tem ocorrido através da estratégia metodológica que denominamos “Pesquisa sobre si”, a estimular estudantes a uma investigação dos aspectos mais particulares de suas vidas.

Por essa prática, todos são estimulados a buscar, nas memórias de suas famílias, origens, trajetórias, curiosidades, hábitos, tradições,

cores, cheiros, sabores, ritmos, melodias, poesias, festas de que os mais velhos gostam de lembrar e que a velocidade da vida faz os mais novos se afastarem delas. Gabriel (2016) explica o que é classificado por ela como uma estratégia de sensibilização:

A “Pesquisa sobre si” é realizada através da investigação das narrativas populares, produzidas no entrelaçar das histórias de vida, envolvendo fatos, pessoas e objetos demarcados pelo afeto, localizados em espaços e tempos emocionados, muitas vezes em forma de festas. Leva o discente-pesquisador a incorporar como princípio o olhar para os encontros (e desencontros também) coletivos, de comunidades e povos que contemplam essas histórias em seus corpos. (GABRIEL, 2016, p. 15).

O que surge dessa pesquisa aponta questões importantes, como a diversidade que é estabelecida pelas especificidades de cada família, ao mesmo tempo que uma cultura maior, de grupo social, as interliga; a noção de ancestralidade como algo mais próximo do que o termo tradicionalmente indica; a conclusão de que sabemos muito mais sobre povos que venceram a luta colonial do que sobre os vencidos, e de que isso se reflete na desigualdade de tratamento e no preconceito racial histórico; a ideia de que as manifestações das culturas populares pertencem a um outro povo diferente de quem somos.

Diante de algumas inspirações surgidas ao fuçar vídeos e textos históricos, resolvi, então, fazer um aprofundamento na *pesquisa sobre mim*, relembro histórias que sempre ouvi, principalmente de minha mãe, Maria Luiza, uma grande contadora de histórias. Desde pequeno, ouvia suas histórias de criança que, junto com o irmão menor, João, se banhava no rio, enquanto sua mãe Josefina lavava as roupas. Estendidas ao sol, logo retornariam ao uso, já que eram bem poucas. Conta, ainda hoje, com riqueza de detalhes, suas caminhadas para buscar água, e como sua irmã Zezinha cismava em furar a fila e implicar com as outras crianças que estavam à sua frente. Lembra, quase que voltando àquele espaço-tempo, como adorava dançar samba-de-coco, umas das

muitas danças de roda nordestina. Memórias de Estância, em Sergipe, sua terra natal. Conta que não tinha nenhuma inibição de entrar na roda e sapatear com seus tamanquinhos. Suas irmãs mais velhas, Zezinha e Judith, a repreendiam, mas ela nem estava aí para elas.

Dona de uma voz maravilhosa, que encantava os passageiros do trem no percurso de Padre Miguel até a Central do Brasil, lembro-me, desde bem pequeno, da melodia que cantava pra me fazer dormir: “Pisa na fulô, pisa na fulô / Pisa na fulô, não maltrata meu amor”. Essa melodia lhe foi cantada muitas vezes por sua avó, Jovita, personagem de muitas de suas histórias, descritas com as minúcias de detalhes que sempre compuseram as imagens que guardo, mas que nunca tive acesso pela ausência de fotos e outros objetos que ajudassem a construir aqueles quadros de memória.

A história da família de meu pai é um pouco mais complexa. Meu avô, o seu Zequinha citado na peça, nasceu em uma região rural de Miracema chamada Venda das Flores, no interior do Rio de Janeiro. Por lá, aprendeu música. Tocava banjo e outros instrumentos de percussão. Pelo que contam, viviam em um ambiente musicalmente rico, integrado pela cultura daquele povo afro-ameríndio e suas tradições moldadas pelo espaço colonial. Meu pai me contou, certa vez, que todos os tios saíam na Folia de Reis e ele, bem pequeno, seguia fantasiado com a figura do palhaço. Músicos eram também os irmãos de Dona Edith, minha avó. Juntos formavam uma banda que animava bailes e festas.

Contava também algumas lembranças da brincadeira do boi-pintadinho e do Mineiro-pau, bem como sobre Dona Maria Batuquina, mestra do Caxambu de Miracema. Lembro-me de seu modo de se referir àquela manifestação como algo misterioso que acontecia em uma casa que ficava “lá no alto do morro”, mas que tinha um sentido proibido. Anos depois, em um Encontro de Jongueiros² realizado em

2. Encontro anual realizado nas comunidades jongueiras da Região Sudeste do Brasil.

Valença (RJ), conheci Dona Ratinha, filha de Dona Maria Batuquinha, que a sucedeu na liderança do Caxambu. Senti uma emoção muito grande pela conexão dessas memórias.

Quase toda minha família paterna saiu de Venda das Flores e veio para o Rio de Janeiro. Nunca encontrei muitas explicações para essa migração. Parece que um irmão veio primeiro e achou que os demais deveriam vir por conta das oportunidades de trabalho e, assim, se mudaram. Logo que chegaram, moraram em uma comunidade chamada Favela do Esqueleto, em condições bem difíceis. Minha mãe se lembra de muitas reclamações de minha avó, por conta do ambiente insalubre e das relações difíceis no meio da miséria de uma favela. Essa comunidade, mais tarde, seria removida para dar lugar à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bem próximo dali, ficava um dos berços do Samba do Rio de Janeiro, o Morro da Mangueira.

Meu pai tinha, nessa época, 13 ou 14 anos e, quando por ali se ambientou, ousou frequentar, escondido, alguns encontros com os sambistas da Mangueira, o que era muito mal visto por sua mãe. Eu soube disso através de uma história muito engraçada contada por meu tio, seu irmão mais novo. Certa vez, minha avó estava procurando meu pai por todos os lados e não o encontrava. Alguém lhe disse que o tinha visto indo em direção ao Morro de Mangueira. Ela, então, resolveu procurá-lo por lá. Seguindo o batuque que acontecia em uma daquelas ruas, deparou-se com uma roda de samba. E lá estava meu pai, segurando a mão de uma cabrocha, experimentando os primeiros passos de um mestre-sala. Contrariada pela sua rebeldia adolescente, minha avó puxou-lhe pelo braço de volta para casa, encerrando ali mesmo sua possível carreira de sambista. Isso foi no início da década de 1950.

Com a remoção da comunidade para a Zona Oeste do Rio de Janeiro, foram morar em Padre Miguel, adquirindo lotes e construindo suas casas bem próximas. Lá, depois de assentarem suas famílias, retornaram à antiga rotina dos encontros musicais. A partir desse momento,

intensificaram suas atividades, passando a tocar em bailes nos clubes locais, com os irmãos e cunhados assumindo seus saxofones, trompetes, clarinetes e percussões. Meu pai aprendeu a tocar bateria e se incorporou ao grupo. A antiga Folia de Reis ficou em Venda das Flores, guardada quieta e escondida em suas memórias. Não há registro de a terem mantido por ali.

Instigado por sempre ter ouvido essas histórias, mas nunca lhes ter dado a devida importância, busquei saber mais sobre esses espaços. Não só essa história ligada ao samba da Mangueira, mas também aos eventos que eram sempre narrados dando conta da carreira musical de meu avô, seus irmãos e cunhados.

Quando meu avô faleceu, eu tinha seis anos de idade. Como narrado mais acima, lembro-me exatamente desse momento, quando a notícia chegou em pleno sábado de carnaval. Ele era apaixonado por música. Aproveitava todas as oportunidades para exercer seu talento musical. Contam que ensaiava escondido para não ser perturbado. Pessoalmente, não guardo nenhum registro de ter presenciado meu avô tocando algum instrumento. Convivemos muito pouco.

Bem recentemente, ouvi mais uma história muito interessante contada pela minha mãe. Ela lembra que meu avô saía de Padre Miguel sempre às segundas-feiras para tocar no programa de música no auditório da rádio MEC. Ele fazia parte da denominada Orquestra Afro-brasileira,³ comandada pelo maestro Abgail Moura, desde os anos de 1950. Minha avó, muito zelosa, cuidava dos trajes que eram usados nas apresentações da orquestra. Eram ternos brancos e outros trajes estilizados. Curioso com essa informação, procurei mais dados que me dessem pistas desse trabalho. Não foi difícil encontrar algumas informações importantes.

Nos anos de 1950, existiu essa orquestra de música africana que teve uma importância grande na época, tocando temas ligados às religiões de matriz africana, com arranjos muito originais e ousados para a época.

3. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/abigail-moura-e-sua-orquestra-afro-brasileira/>

Esse foi um projeto muito destacado por alguns pesquisadores da música brasileira, sendo remontado já nos anos de 1980. Encontrei referências a alguns discos lançados e há um acervo de músicas disponíveis na internet.

Depois da morte de meu avô, seu Zequinha, em 1971, aos 63 anos, os encontros musicais cessaram. Não houve mais bailes. Depois do período de luto, minha avó procurou pelo seu banjo e não mais o encontrou. Imagino que tenha se encantado junto com ele.



Figura 1- Meus avós, Zequinha e Edith, Tia Didinha, irmãos e prima.
Sou o menor sentado no colo – 1965 (Acervo Pessoal)

Encontro com a ancestralidade através do DNA

Durante essas pesquisas sobre minha ancestralidade, deparei-me com um anúncio de serviço de pesquisa a partir de exame de DNA. Já tinha ouvido falar disso. Porém, era pouco acessível e muito caro. Procurei ler mais sobre o assunto e descobri que agora os preços haviam caído muito, pois os laboratórios se popularizaram e as tecnologias utilizadas ficaram mais acessíveis. Além disso, há um banco genético com quase todas as populações do mundo disponível para consulta. Tomei coragem e contratei esse serviço para saber mais sobre minhas origens. O exame é feito através da coleta de saliva e envio a um laboratório em

São Paulo. Depois de um prazo de menos de 30 dias, recebem-se por e-mail os resultados.

Durante esse tempo de espera, continuei minha procura por mais informações sobre as origens. A partir dos dados dos locais de nascimento de meus avós, busquei saber mais informações sobre os povos que habitavam aqueles lugares. Na região da família de meu pai, encontrei informações de que ali habitavam os Puris-Coroados, além de outros povos escravizados que trabalhavam nas fazendas de café do Noroeste do Rio de Janeiro. Foi impressionante observar os desenhos feitos por artistas ilustradores que retratavam os indígenas e suas variantes. Encontrei muitas semelhanças com meus primos e, principalmente, com meu irmão.

Sobre a região onde minha mãe nasceu, Estância (Sergipe), encontrei informações sobre os povos Kariri-Xocó dali, forçosamente dispersados. Fato semelhante aconteceu com os Puris-Coroados, dados como extintos, mas que na realidade se espalharam e muitos, ainda hoje, se reconhecem como pertencentes a essa etnia.

Descobri também que os italianos passaram a ocupar ambas as regiões logo após a abolição da escravidão. De fato, tanto meu pai quanto minha mãe sempre citaram a presença de avós italianos entre seus parentes, o que pode explicar algumas características físicas predominantes em alguns parentes, como a cor clara dos olhos.

Ao receber o resultado do exame do teste da ancestralidade, tive um misto de alegria e frustração. Esse teste promete revelar através do DNA até oito gerações que nos antecedem. De imediato, fiquei impressionado, pois sou composto por um percentual elevado derivado da Europa (50%), mais um percentual significativo derivado da África (31%) e uma parcela menor de povos originários das Américas. Dentre esses últimos, estão citados povos andinos, povos da Patagônia e da América Central (9%), bem distante dos imaginados Puri-Coroados e Kariri-Xocós.

É importante destacar que, pelo meu fenótipo, principalmente pelo da minha família paterna, sempre me entendi como uma combinação

de negros e povos indígenas. Pelo lado materno, percebia uma mistura de povos indígenas com outros povos colonizadores europeus. Depois desse momento inicial de surpresas, busquei mais informações e entendi que esses laboratórios usam bancos genéticos relacionados aos povos originárias das Américas, aproximando as informações por falta de bancos mais específicos. Assim, pude entender que o fato de ter aparecido referências aos povos andinos, da América Central e da Patagônia são explicados por serem os que mais se aproximam de outros povos indígenas brasileiros. Assim, continuo com a convicção do meu parentesco com os Puris-Coroados e os Kariris-Xocós.

Encontro tardio com as culturas populares

Minha aproximação com as danças populares se deu no último período do curso de graduação, por meio da disciplina Folclore Brasileiro. Antes disso, convivi em um espaço cultural na Zona Sul do Rio de Janeiro, impregnado por uma cultura de massa, absorvendo produtos da mídia. De alguma maneira, rechaçava a cultura popular como algo menor, assim como faziam outros jovens.

É importante lembrar que, desde os dois anos de idade, já não morava mais em Padre Miguel, onde nasci, perto dos meus avós e tios. Lá, o ambiente cultural ainda era pleno de expressões populares, mas bem diferentes do tempo em que meu avô era vivo. A casa de minha avó ainda era onde a família se reunia em dias festivos.

Antes disso, nunca tive nenhuma aproximação formal com a dança. Foi sempre uma forma espontânea de lazer que me divertia muito em festas e eventos sociais. Na universidade, por meio da disciplina de Folclore e passando a fazer parte de um projeto na área, tive a oportunidade de vivenciar as mais diferentes expressões artísticas e experimentar ser um brincante, do mesmo jeito como esses artistas se denominam. Pude me encontrar e entender a complexidade de gestos,

expressões, poesia, ritmo e musicalidade que formaram minha ancestralidade. Experiências que os mais velhos tiveram naturalmente em seus espaços originais.

Isso redefiniu minha carreira profissional, pois pude explorar outras potencialidades da profissão de professor de Educação Física, que se iniciava. O reencontro com os aspectos culturais que fizeram parte da minha família deu-se através de um espaço acadêmico. No projeto Companhia Folclórica do Rio (UFRJ), pude experimentar-viver personagens que estavam latentes em mim.

Assim, reencontrei a musicalidade de meu avô, Seu Zequinha, a ousadia sambista de meu pai e o encantamento da roda onde minha mãe se sentia linda. Ao perceber-me como um ser que passava a ter mais contato e conhecimento sobre as diferentes manifestações das culturas populares, entendi o hiato que me separou das gerações anteriores.

Como professor ligado ao campo das culturas populares, fui convidado a ser jurado do desfile de Boi-pintadinho e Mineiro-pau no carnaval de Miracema. Nunca havia visitado a cidade de minha família antes. Em outra oportunidade, fui a um encontro de Folias de Reis em Venda das Flores, ainda sem saber que um dia aquela manifestação fora realizada por meus parentes.

Depois de 34 anos nesse projeto, atuando como professor/pesquisador/artista, posso enumerar os diversos personagens que experimentei viver, animando em mim gestos, ritmos, expressões, afetos e humores. Nos palcos, nos terreiros, nas salas de aula ou à beira de uma roda onde os brincantes são outros.

Identidade como ação política

Espero ainda encontrar outros aspectos a serem explorados que me conectem mais e mais com minha ancestralidade. O distanciamento me levou a uma transformação do meu perfil cultural que se molda

ao submergirmos alienadamente em uma cultura globalizada, como a formação de novos gostos, novas formas de expressão e outras seduções estéticas. Mas ainda guardo comigo aquele curumim de cabelos pretos e pele morena que poderia estar correndo, brincando, aprendendo a caçar e pescar, construir seus objetos de uso e realizar todas as cerimônias que compõem a estrutura de sua cultura indígena. Ou mesmo seguindo uma jornada de foliões roça a dentro, visitando casas e pagando promessas. Ou, quem sabe, aguardando minha vez de tomar o centro da roda e mostrar meu requebro num trupé. Isso tudo vem servindo para reconstruir um caminho e entender o que significa o que Brandão (1984) ilustra de forma tão poética na expressão: “Para não esquecer quem são”. Mais do que voltar no tempo, é importante olhar para a frente, entender o papel de um cidadão que, consciente, preserva uma memória que não só lhe pertence, mas a toda uma coletividade. Quem sabe, assim, eu reencontre o banjo do meu avô Zequinha.

Referências

BAROSSO, Luana. **(Po)éticas da escrevivência**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 51, p. 22-40, maio/ago. 2017.

BRANDÃO, C.R. **O que é Folclore**. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1984.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro, Pallas Editora, 2016.

GABRIEL, Eleonora. **Rodas e redes de saberes e criação, o encontro dançante entre a universidade e a cultura popular ao som da Tamborzada**. Tese de doutorado apresentada ao PPGArtes (UERJ), 2017.

GAMA, Fabiene. **A autoetnografia como método criativo: experimentações com a esclerose múltipla**. Anuário antropológico, v. 45, n. 2, maio-agosto, 2020.2.

GONÇALVES, Marco Antônio Teixeira; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vania (Eds.). **Etnobiografia: subjetividade e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.



Laban e o Espaço Dinâmico

MARCUS VINICIUS MACHADO DE ALMEIDA

WALESKA LOPES DE ALMEIDA BRITTO

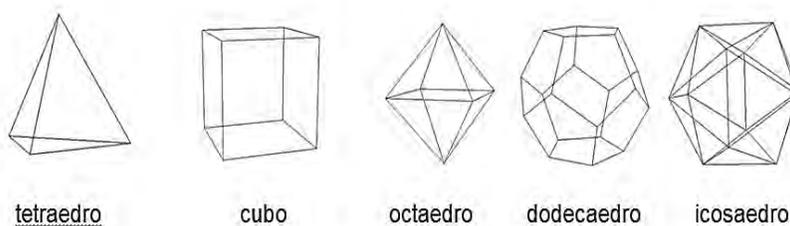
BEATRIZ DE FREITAS SALLES

Não apenas o corpo se coloca no centro do debate sobre dança e pandemia. Com ele, o espaço se torna questão. O estudo espacial de Rudolf Laban tem um valor monumental para a dança e é o primeiro elemento a ser investigado por este autor, marcando toda a produção de sua obra. Vera Malétic (1987) afirma que os estudos labanianos do espaço caminham de uma formulação inicialmente geométrica estática para cada vez mais uma dinâmica espacializada. Para seus estudos de um espaço dinâmico, Laban se debruça de forma transversalizada em diversos campos, pensadores e conceitos: a psicologia de Jung, a Antroposofia, a Teosofia e a Eurritmia de Rudolf Steiner, a Ordem Rosa Cruz, a Biologia de Haeckel, o dodecafonismo de Schoenberg, a abstração de Kandinsky, a Eurritmia de Dalcroze, dentre muito outros que fazem Laban transcender a geometria matemática estática para uma dinâmica em constante transformação (BRADLEY, 2009).

O espaço labaniano toma inicialmente a base conceitual da geometria euclidiana de figuras tridimensionais e dos sólidos platônicos. A partir das leis da geometria euclidiana, muitos filósofos e estudiosos acreditavam que, se pudesse ser definida uma natureza do elemento espaço, seria a natureza geométrica. Platão “sustentou que nossos conhecimentos das verdades geométricas não poderiam receber apoio da evidência colhida pelos sentidos, uma vez que através destes nunca chegamos a entrar em contato com pontos,

linhas ou figuras genuínos” (BARKER, 1969, p. 41). É evidente que estas figuras conceitualmente falam de linhas e proporções perfeitas, inacessíveis ao corpo e só alcançadas pelo pensamento: a geometria euclidiana é cúmplice da filosofia clássica metafísica. Influenciado por Euclides e outros pensadores, Platão formula teorias matemáticas, sobretudo, apresentadas no diálogo **Timeu**, no qual discute a natureza do mundo físico, que, para ele, é geométrica, e apresenta a tese de que há cinco poliedros regulares, conhecidos como sólidos platônicos perfeitos: o tetraedro, o hexaedro (cubo), o octaedro, o dodecaedro e o icosaedro.

Figura 1



Estes cinco sólidos platônicos são considerados regulares porque suas faces são poliedros regulares (idênticos) e o número de faces concorrentes em cada vértice é sempre o mesmo (UFF, 2012). Tomando o cubo como exemplo, percebe-se que ele atende às características do poliedro regular porque todos seus lados são formados por quadrados idênticos e em todos os seus vértices são formados por três faces. Todos os sólidos platônicos são poliedros duais. O dual de um sólido se obtém através da união dos pontos centrais das faces adjacentes do sólido original. Estes pontos centrais das faces do sólido original serão os vértices dos novos sólidos. Assim, temos os seguintes sólidos duais:

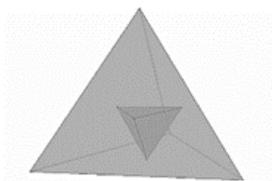


Figura 2

O tetraedro é dual de si mesmo: dois tetraedros de dimensões diferentes se encaixam um dentro do outro.

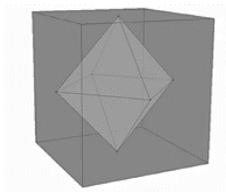
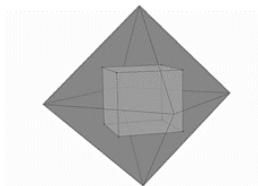


Figura 3

O octaedro é dual do cubo e o cubo do octaedro.

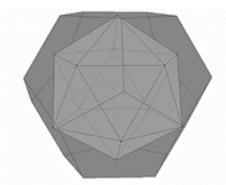
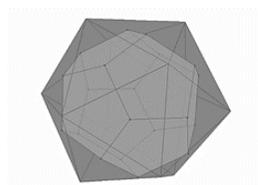


Figura 4

O icosaedro é dual do dodecaedro e este dual do icosaedro.

Devido à relação dual estabelecida entre os sólidos, o tetraedro que é dual de si mesmo é considerado o poliedro hermafrodita e base dos outros. Nos demais sólidos, encontramos uma relação de fecundação: um gerando o outro e o tema da dualidade complementar.

Outra dualidade também presente é que cada sólido pode desenhar uma esfera interna inscrita e outra externa circunscrita. Há ainda a propriedade de alguns sólidos também inscreverem (internamente) outros sólidos, como o cubo que tem inscrito um tetraedro; o octaedro, um icosaedro; e o dodecaedro pode inscrever dois sólidos: o cubo e o tetraedro. As relações do dentro e fora (a polaridade do interno-externo) — através dos sólidos duais —, das esferas interna e externa e dos sólidos inscritos não duais,

podem simbolizar as dualidades tão presentes na dança moderna e contemporânea e que são discutidas em Laban e aparecem aqui, na geometria de forma contundente.

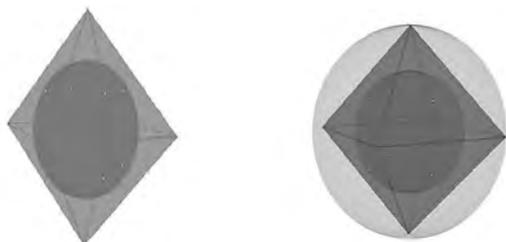


Figura 5
Todos os sólidos espaciais têm uma esfera circunscrita (externa) e outra inscrita (interna, como se observa no octaedro)

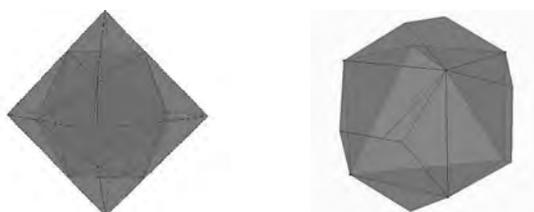


Figura 6
Sólidos inscritos em outros sólidos

Platão classificou os sólidos seguindo a teoria dos quatro elementos de Empédocles: terra fogo, ar e água.¹ Neste raciocínio, o octaedro foi considerado o ar; o tetraedro, o fogo; o cubo, a terra; e o icosaedro, a água. O dodecaedro seria o representante da totalidade do cosmo ou o éter.

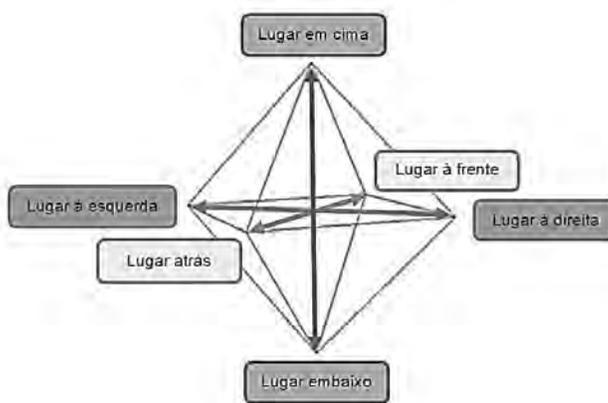
Laban envolverá todos os sólidos platônicos em sua discussão sobre o espaço, mas três servirão de modo mais efetivo para sua sistematização e análise do gesto no espaço: o octaedro, o icosaedro e o cubo. A escolha destes três se faz porque seus vértices fornecem todas as possibilidades das três dimensões espaciais: vertical, horizontal e sagital (LABAN, 2011). Através de seus vértices, os sólidos podem

1. Carl Gustav Jung que também esteve próximo a Laban no Monte Verità também utiliza estes quatro elementos de Empédocles em sua psicologia arquetípica para a teoria dos tipos psicológicos (SCHWAB, 2003).

indicar um movimento em eixo (com uma única dimensão espacial), ou em diametral (com duas dimensões espaciais concomitantes) ou em diagonal (com três dimensões espaciais concomitantes), dependendo do referencial que se toma.

Há movimentos que podem falar de apenas uma única direção no espaço, estes são os eixos, e o sólido de referência é o octaedro e as direções são em cima, embaixo, frente, atrás, direita, esquerda, totalizando seis direções no espaço.

Figura 7



As diametraais falam de movimentos com duas direções simultâneas no espaço. Logo, há uma terceira que não está presente, estes pontos podem ser visualizados no icosaedro. O icosaedro marca, assim, três planos (vertical, horizontal e sagital) e seus vértices podem ser referências das diametraais. Têm-se direita-alta, esquerda-alta, esquerda-baixa e direita-baixa, desenhando o plano vertical.

Para o plano sagital, os pontos são: frente-alta, frente-baixa, atrás-baixa e atrás alta. E, para o plano horizontal, temos direita-frente, esquerda-frente, esquerda-atrás e direita-atrás. No icosaedro, totalizamos doze pontos no espaço.

Figura 8

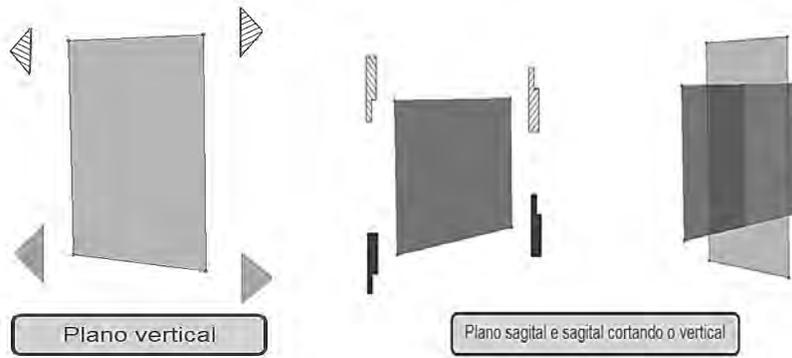
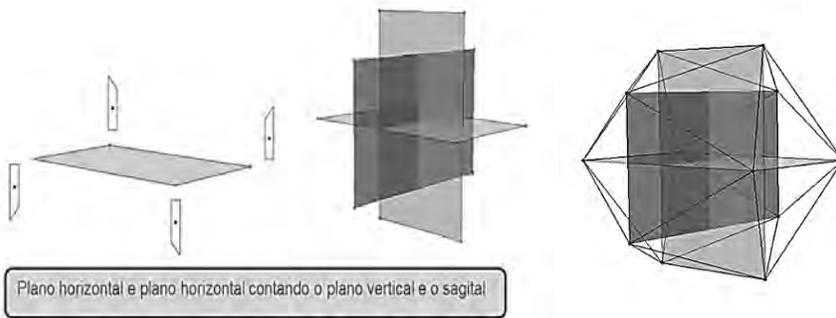
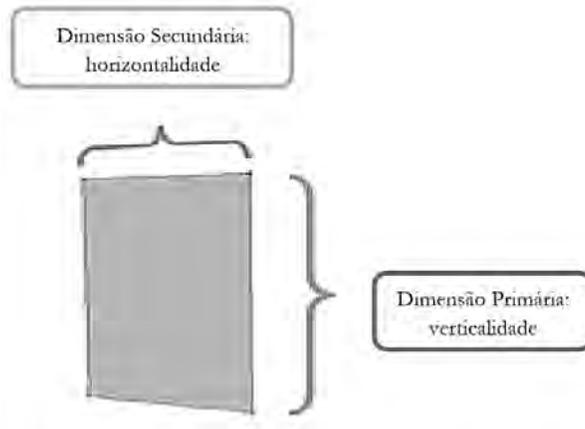


Figura 9



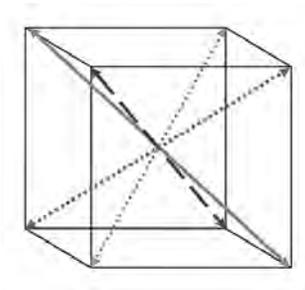
Deve-se notar que os planos não são representados por quadrados e sim por retângulos. Logo, há sempre uma dimensão primária e secundária em cada plano. Por exemplo, no vertical, o comprimento maior do plano (retângulo) é no sentido vertical, portanto esta é a dimensão primária e a largura, o comprimento menor, representa a dimensão secundária.

Figura 10



O cubo marca os pontos espaciais que apresentam as três dimensões e seus vértices marcam as diagonais direita-frente-alta, esquerda-frente-alta, esquerda-atrás-alta e direita-atrás-alta e, depois, temos as mesmas com a mudança para o nível baixo. O cubo apresenta oito direções. Somando os vértices dos três sólidos, temos 26 direções no espaço.

Figura 11



Estas 26 direções irradiam do centro do corpo e o bailarino carrega consigo seu espaço para onde ele for. Há uma diferença fundamental que Laban cria na visão do espaço com a dança. Com relação ao balé, pode-se

afirmar que havia uma orientação espacial heterorreferencial, ou seja, um espaço externo ao corpo do bailarino era o que orientava o gesto. Nas posturas em *croisé* e *effacé*, tem-se um exemplo da relação heterorreferencial. É o olhar de um observador externo que define se a posição é *croisé* ou *effacé*. Em Laban, caso o bailarino posicione sua perna em frente baixa, sendo ele a referência, sempre se tem a mesma posição não importando para qual frente o bailarino se volta. Temos aqui um espaço autorreferencial. Esta mudança, para além de uma questão técnica de orientação espacial, revela o homem e seu corpo como indicador, como centro, é um antropocentrismo do gesto.

Outro fato interessante é observar que todos os sólidos podem estar inscritos simultaneamente, tendo vértices comuns entre eles. Pode-se ter dentro do icosaedro, inscrito o dodecaedro e dentro deste, o cubo. Dentro do cubo, inscrevem-se o octaedro e o tetraedro. Se unirmos os vértices de todos os sólidos, ter-se-ia um ponto central único nesta múltipla inscrição. Esse ponto central dos sólidos, um dentro do outro, representa o próprio centro do corpo de onde irradiam os diversos vetores de movimento, em direções aos vértices sólidos espaciais.

Figura 12

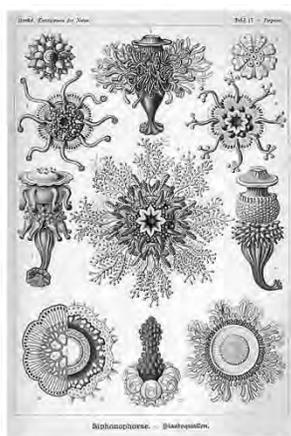


Diversos sólidos inscritos, um dentro do outro, mas todos com um centro único a partir de seus vértices

Este modo mais encarnado de pensar a geometria dos sólidos perfeitos, contextualizando-os como algo pertencente ao corpo, pode ter influências provenientes dos estudos em arquitetura feitas por Laban em Paris, mas, sobretudo da biologia de Haeckel e das noções de Eurritmia dos romanos provavelmente retomadas por Rudolf Steiner quando este desenvolvia sua própria Eurritmia (GREEN, 1986).

O biólogo Haeckel entendia que as figuras geométricas estavam na natureza, eram parte constitutiva da mesma e poderiam ser vistas em diversas formações, inclusive em seres vivos como nos ouriços, estrelas do mar etc. A teoria de Haeckel (1998) era baseada num evolucionismo darwiniano radical que acreditava que todos os seres procediam de formas ancestrais atestado por ele em seus estudos sobre biologia marinha, na qual as formas simples e primitivas de seres vivos eram semelhantes às formas simétricas dos cristais, atestando a origem da vida a partir do mundo inorgânico. Se, para maioria dos biólogos, a vida começava no primeiro ser unicelular, para Haeckel, a origem da vida era anterior, pois os cristais já eram uma etapa de transição entre o inorgânico e o orgânico. Haeckel também defendeu a Teoria da Recapitulação, na qual acreditava que a ontogenia reproduzia a filogenia, isto é, o processo de formação de cada ser humano contém a síntese da origem da vida. Nesta teoria, os cristais inorgânicos deram origem às formas fundamentais da vida, uma vez que orientavam a matéria orgânica em como ela devia se estruturar a partir dos desenhos já estabelecidos dos cristais. Parece que Laban encontrou na obra de Haeckel esta ancestralidade profunda e universal da vida. E, quando o indivíduo dança, não só recapitula a origem do cosmo, como também a própria origem da vida.

Figura 13



Obra de biólogo/artística Haeckel para estudar e comprovar a forma cristalizada de seres vivos primitivos

Em Laban, os sólidos, embora metafísicos, são partes constitutivas da vida material e também do *bios*, uma espécie de átomo geométrico cósmico que o bailarino dá visibilidade no ato de dançar. Há, assim, uma continuidade de níveis de apresentação das unidades geométricas do universo, passando pelas estruturas de átomos e moléculas que são em forma de cristais e caminhando em formas de seres vivos até chegar ao ser humano que, ao dançar apresenta esta filogenia “cosmo-*physis*-bio-antropológica”. Dançar é rememorar, ativar aquilo que nos constitui meta e fisicamente. E é este ato de dançar que permite a expressão dos sólidos espaciais, que, desenhados por figura geométrica imaterial, transcende a inércia e a condição estática destas figuras, tornando-as dinâmicas, móveis, semelhantes à natureza em constantes mudanças no fluxo da vida.

Ao ampliar a capacidade dinâmica das figuras dos sólidos perfeitos, Laban emprega um tema que lhe é muito caro em sua obra: as dualidades. Para entender e intensificar as dualidades em Laban é preciso se debruçar sobre o trabalho do pintor e figura fundamental do abstracionismo em artes visuais, Vaslav Kandinsky.

No início do século XX, a criação abstrata se torna recorrente em diversas artes. Entende-se a abstração como uma tentativa de chegar às formas puras de cada materialidade artística, despidas do desejo de representação, sem que nas imagens abstratas se copiem as imagens do mundo exterior (VALLIER, 1980). Kandinsky lança a primeira obra abstrata em 1910. A partir da abstração, inicia-se uma direção analítica para a composição da obra de arte, a partir da decomposição das partes que a compõe, no caso da pintura, uma teoria das visibilidades puras. As cores, as formas, as linhas são elementos que possuem uma expressividade própria e imperiosa. Os elementos são expressivos por si só sem necessitarem da narrativa e da representação, liberando a forma da psicologia e da própria narrativa, inaugurando assim uma metafísica das formas na obra (ARGAN, 1999). Esta tendência se observa nas

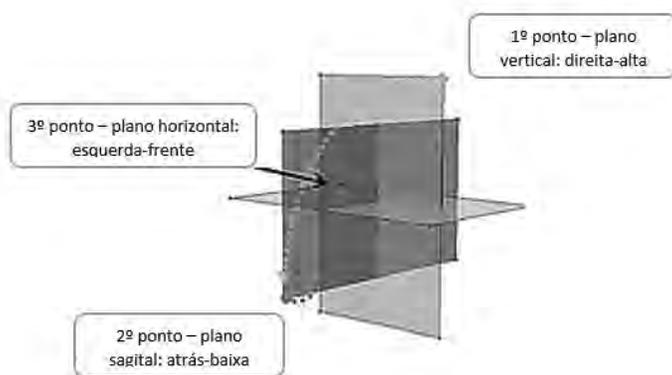
diversas linguagens artísticas, dentre elas, na música de Schoenberg e na obra de Laban, mudando definitivamente o caminho da dança. Laban produz uma maneira inovadora de entender a dança a partir de seus elementos constitutivos e mais basilares: os Esforços e o Espaço. O importante a destacar-se é que Laban, ao pensar as qualidades gestuais, a partir dos processos da abstração de Kandinsky, se deparou com a descoberta de que o gesto é constituído por unidades pré-gestuais. A natureza do gesto seria uma natureza de forças e de potências puras. Assim, o gesto deixa de ser uma pantomima ou mímica que exprime uma narrativa e passa a expressar sua força poética abstrata.

Laban (1992) provavelmente se valeu deste conteúdo semântico do espaço. Para ele são forças dinâmico-poéticas. Há diversas categorias de conteúdos semânticos que podem ser revelados. Um dos mais óbvios é o que relaciona uma certa qualificação valorativa cultural que damos ao espaço. Várias expressões em diversas línguas se utilizam de termos do espaço para qualificar pessoas, seus atos e comportamentos. Nos termos culturais valorativos, há uma relativa polaridade em termos positivos e negativos, seguindo a lógica do dualismo binário opositor de herança platônica-judaica-cristã. Dizer “você anda para frente”, “que pessoa direita”, “hoje estou nas alturas” ou “que homem elevado” expressam um sentido positivo para alguém. Entretanto as sentenças, “estou tão para baixo”, “você só anda para trás”, “que pessoa sinistra”, são metáforas desqualificadoras. Estes sentidos metafórico-espaciais são culturais, mas parece haver uma certa recorrência de sentidos em variadas línguas e culturas.

Sabemos que muitas das escalas dos sólidos espaciais, criadas por Laban, são produzidas por operações matemáticas em intrincadas e complexas estruturas. Laban, de maneira semelhante à música, cria escalas que têm a função de apresentar todos os pontos (notas) de um determinado sólido, ou partes destes. Nestas escalas dos sólidos, as dualidades e tensões espaciais se tornam bem visíveis. Tomemos apenas

como exemplo a “Escala A” do icosaedro que tem doze pontos (vértices). A “Escala A” busca passar por todos eles, criando uma escala dodecacinética, tendo relação com as séries dodecafônicas de Schoenberg. Como o icosaedro possui três planos (vertical, horizontal e sagital), Laban passará por um ponto de cada plano sucessivamente, criando quatro anéis numa tentativa de apresentar todas as dimensões espaciais. A escala A é formada pelas três diametrais do icosaedro. O primeiro anel tem os seguintes pontos, se o dançarino usar o braço direito para marcar estes vértices: direita-alta, atrás-baixo, esquerda-frente.

Figura 14



Os pontos das escalas são formados por uma organização de intercalação entre os três planos e as diametrais do icosaedro. Mas é interessante observar o que ocorre, pois há um forte caminho de compensação das forças, lembrando as tensões de forças opostas duais frequentes na dança moderna. A primeira questão é: por que Laban inicia a “Escala A” em direita-alta? Sabemos que esta escala pode começar por qualquer ponto do Icosaedro, uma vez que ela é cíclica, mas há uma recorrência de apresentá-la sendo iniciada por direita-alta. Voltando aos conteúdos semânticos culturais, é na bíblia que encontraremos algo significativo. “O Senhor Jesus, depois de ter falado com

eles, subiu aos Céus e está sentado à direita de Deus” (Mc 16, 19). Aqui aparecem dois valores positivos dos conteúdos do espaço, talvez dos mais significativos na tradição cristã, onde é marcado à direita (sentado à direita) e ao alto (subiu aos céus).

Entretanto, há outras lógicas espaciais geométricas que irão compor esta análise. Tomemos, então, como primeiro ponto da escala A, a direita-alta do plano vertical. Neste plano, a dimensão sagital, a profundidade (frente e atrás) não existe. Há um elemento faltante que gera uma tensão espacial e uma necessidade atrativa de recuperação. Assim, é preciso ir, após esse primeiro ponto, para o plano que tem como dimensão primária a profundidade, o plano sagital (atrás-baixa), revelando uma recuperação de tensão entre os diferentes planos (vertical e sagital). No plano vertical há largura e verticalidade, mas é preciso compensar (recuperar) a falta de profundidade presente no plano sagital. Mas neste segundo movimento da Escala A poder-se-ia ir para o sagital em quatro pontos diferentes (atrás-alto, atrás-baixa, frente-alta e frente-baixa). Porém, podemos ver aqui que outras leis de recuperação aparecem. Tanto o vertical (plano do primeiro ponto), quanto o sagital (plano do segundo ponto) têm em comum a dimensão vertical. Como no primeiro ponto estávamos em cima (direita-alta), busca-se o oposto da dimensão igual nos dois planos, ou seja, do em cima vamos para baixo (atrás-baixo). Mas ainda cabe explicar que duas dimensões seriam possíveis: atrás-baixa ou frente-baixa. Como foi comentado anteriormente, o primeiro ponto da escala A (direita-alta) é constituído por dois valores positivos do espaço (direita e alto). Assim, se no primeiro ponto há dois valores positivos, no segundo, para recuperação, aparecem as tensões dos opostos, ou seja, dois valores negativos (atrás-baixo). Para ir ao terceiro ponto da Escala A, partindo do segundo ponto, o mesmo raciocínio de dimensão faltante e elemento oposto da dimensão comum ocorre. No sagital, não há a horizontalidade, largura, por isso, no terceiro ponto se chega ao plano horizontal. No segundo ponto da Escala A, se estava atrás no

sagital, e seu oposto compensador é frente. Ir para esquerda compensa o braço que estava à direita no primeiro ponto. A posição no primeiro e no segundo diferem do terceiro ponto, porque o primeiro ponto tem dois valores positivos do espaço (direita e alta) e o segundo tem dois valores negativos (atrás e baixa), entretanto no terceiro ponto aparece um elemento de valor positivo (frente) e outro negativo (esquerdo) do espaço, ratificando a função de recuperação e a lógica das oposições complementares. Podemos ainda atestar a natureza cíclica do anel, pois o último ponto, esquerda-frente, pode voltar ao primeiro ponto da escala e do anel, respeitando a mesma lógica compensatória dos opostos. Já no último ponto de toda a escala, o décimo segundo, observamos a mesma lógica de recuperação em relação ao primeiro ponto. Nem todas as trajetórias entre os vértices apresentam esta lei integralmente, mas ela é quase permanente em todas as passagens. É como se um caminho, de uma matemática sagrada, já tivesse nela contida as necessidades de ação e recuperação, os jogos dinâmicos das polaridades complementares, necessários aos movimentos da vida.

Laban denominou esta lógica de Harmonia Espacial, que tem origem na linguagem musical. Este termo, de modo geral, se refere à parte da música que estabelece regras das simultaneidades dos sons, os chamados acordes, formando a partir de regras estético-acústicas. Menezes (2002) revela que a simultaneidade de sons para definir harmonia não é o sentido primeiro do termo, pois, ao invés de simultaneidade, antes do século XVIII falava-se em sequencialidade. Na mitologia, Harmonia era a mãe das musas e filha de Zeus. E harmonia para os Gregos é uma sucessão organizada dos sons, provocadores de certos sentimentos, dependendo do encadeamento sonoro e das manifestações melódicas.

Assim, a horizontalidade deve ser fundamental para o entendimento harmônico espacial. Menezes (2002, p. 30) acrescenta que “o que importa à escuta musical é, no entanto, perceber como se motiva

(do latim *motus* = movimento) o som, aproveitando o que de essencial distingue a música da maioria das outras artes: o tempo, mas através da transformação (da direcionalidade)”. Na dança, este *motus*, esta direcionalidade é evidente através do tempo, contudo, não é o único fenômeno, há a espacialidade que produz outros elementos, outros fenômenos, oriundos de diversas esferas, produzidos pelo deslocamento espacial no espaço. A dança desenha pontos no espaço, semelhantes a notas musicais, criando suas sequencias de movimentos, suas melodias gestuais, sua harmonia, sua sequencialidade. Há uma direcionalidade harmônica tanto na música como na dança de Laban. Estas permitem “que uma trama de tensões relaxamentos do tempo musical [e do espaço coreográfico] que, por sua vez, teria[m] a possibilidade de uma concatenação de seus elementos paradigmáticos em seu sintagma, em um desenvolvimento” (MENEZES, 2002, p. 34).

No ocidente, Schoenberg foi um compositor que no início do século XX revoluciona a música buscando outro modo de operar o sistema harmônico, diferente daquele constituído na tradição da música erudita ocidental. Se havia certos modos de operação a sucessão dos sons (harmonia) que criavam determinado universo sonoro, conhecido e confortável para os ouvintes, era preciso estabelecer regras que fugissem ao instituído, abrindo-se a outras sequencialidades, a outras direcionalidades harmônicas. O sistema tonal ocidental se estabeleceu pautado numa escala heptatônica, isto é, de sete sons (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si – no modo de Dó Maior). Mas Schoenberg cria uma série baseada na escala cromática, produzindo uma sequencialidade de doze sons, surgindo assim o dodecafonismo. Mas o dodecafonismo não é apenas entendido como uma sequencialização destes dozes sons. Há certas regras de operar esse sequenciamento, produzindo uma outra direcionalidade, um outro valor harmônico, que, em sua lógica, buscava sair dos clichês melódicos da música ocidental. Estas regras podem ter inspirado Laban na construção de suas escalas, pois ambos

trabalhavam, com uma série de doze elementos: série dodecafônica na música e escala dodecacinética na dança.

Outra relação interessante entre os dois é que na música ocidental há uma polaridade nos sons da escala do sistema tonal. Há sons que produzem sentidos mais conclusivos de repouso, no qual a tônica exerce principalmente este papel. Toda melodia ocidental tem um repouso, uma conclusão, um ponto final evidente. Esta nota de sentido conclusivo tem uma hierarquia sobre as outras, criando um centro atrativo, gravitacional. O nome de cada tom na música revela o nome desta nota central: Dó Maior, Mi bemol Maior, Fá sustenido menor etc. Outras notas não levam ao repouso, mas produzem um nível de tensão e movimento atrativo para a dissolução da tensão e, ao soá-las, espera-se seu movimento, sua direcionalidade para o repouso, assim é recorrente um encadeamento harmônico que caminhe da tensão para o repouso. A sensível, ou seja, a sétima nota de uma tonalidade, é aquela que geralmente ocupa esta função de maior tensão. Há, assim, evidentemente uma hierarquia nos graus das escalas, das notas de uma tonalidade. Fugindo desta lógica, Schoenberg destrói a sequencialidade melódica em sua obviedade de polaridades tensão-relaxamento e estrutura um sistema que tenta fugir das hierarquias das escalas tonais e também acaba com a noção de acordes dissonantes (com maior nível de tensão) e consonantes (que relaxam a tensão). Assim, estabelecem-se apenas sequências de tensões sem resolução, de dissonâncias que ganham outro valor semântico. Estas tensões insolúveis, que produzem um moto-contínuo do dodecafonismo schoenberguiano, se aproximam dos jogos de tensões de Laban: um ponto da escala é, ao mesmo tempo, um certo grau de relaxamento e produção de novas tensões num eterno caminhar entre ação e recuperação.

Neste trabalho, viu-se que a introdução da polaridade gera dois termos que se tencionam no corpo produzindo um fluxo contínuo de movimentos sucessivos e ininterruptos no qual a sensação de

estabilidade ou de formas estáticas não é a lógica buscada, diferente do que ocorria nos balés, onde se procurava sempre evidenciar o momento da pose e do equilíbrio estático no *balance*. Se Schoenberg recusa a sensação de dissonâncias e consonâncias, Laban recusa a estabilidade do balé como ponto áureo. Deste modo sempre que se busca recuperar o elemento que falta, ao tentar solucioná-lo, uma outra tensão é produzida e a pose estática, absolutamente em repouso e equilíbrio, com a suspensão das tensões espaciais, não é possível. O fluxo, isto é, uma movimentação que nunca se congela em formas, aparece na dança moderna e contemporânea como fruto desta sequenciação de tensões.

Finalizando, entende-se que, em Laban, o espaço conjuga uma metafísica do gesto (geometria espacial de origem grega), com fenômenos do mundo e do corpo em constante fluxo, dinamizando o espaço. O espaço de uma geometria pura e estática passa a ser dinâmico. E, ao serem desenhados no espaço, em sua dinâmica poética harmônica, os sólidos não são apresentados na totalidade simultânea estática de seus pontos, de seus vértices, mas são desenhados de um ponto ao outro, criando um certo “impressionismo” gestual, um certo esboço do sólido que se faz e desfaz. Seria Laban um metafísico, que, como um bom filósofo grego clássico com suas sequências argumentativas, chega a contemplar as ideias verdadeiras? Seria a dança labaniana a maiêutica capaz de nos levar a um corpo-contemplação das ideias dos sólidos perfeitos, liberando-nos da caverna? Mas, se assim o for, a caverna das sombras, da ignorância agora não pode ser mais o corpo, pois as teses, antíteses e sínteses, usadas nas metodologias argumentativas outrora dos filósofos gregos, são reveladas agora pelo e no corpo. E, devido ao corpo ser o ator privilegiado deste discurso, é aberta uma aventura que caminha para ontologia, ao invés de uma metafísica. Talvez, a ontologia que Laban deseja é a de que o homem possa adentrar-se profundamente em seu corpo-caverna para, através de seu *motus*, de seu gesto, delinear as sombras transitórias dos sólidos espaciais, desvelando suas

origens primevas, os mistérios de sua gênese: o movimento. Estas indagações instigantes podem não ter respostas, mas elas nos conduzem às aventuras passíveis de serem experimentadas ao nos debruçarmos no trabalho de Laban.

Referências

BARKER, Stephen F. **Filosofia da Matemática**: curso moderno de filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. London: Routledge, 2009.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em Movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

GREEN, Martin. **Mountain of truth**; the conter culture begins Ascona, 1900-1920. London Tufts University, 1986

HAECKEL, Ernest. **Art form in nature**. New York Prestel, 1998.

LABAN, Rudolf. **The mastery of movement**. London: Northcote House, 1992.

_____. **Choreutics**. London; Dance Books, 2011.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**: tratado sobre as Entidades Harmônicas. Cotia, 2002.

SCHWAB, A. **Monte Verità** — Sanatorium der Sechsuscht. Zurich: Orel Füssli, 2003. UFF. **Sólidos platônicos**. Disponível em:

<http://www.uff.br/cdme/platonicos/platonicos-html>, acessado em 10/012012.

VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata**. Lisboa: Edições 70, 1980.

[QUEM (SE) MULTIPLICA]

SOBRE AUTORES-AUTORAS-ETC



Igor Fagundes é poeta, ensaísta, macumbeiro, encruzilhado, encantador de serpentes, crítico literário, ator, jornalista, Doutor e Mestre em Poética (UFRJ) e professor dos cursos de graduação em Dança da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Coordenador do Bacharelado em Teoria da Dança de 2016 a 2021. Líder do Grupo de Pesquisa/CNPq “Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares”. Coordena o NuNada – Núcleo de Filosofia, Poética e Corpo-reidade e os projetos “Dança: Poética e Metafísica” e “Macumbança: encruzilhadas de filosofia, poesia e macumba como danças”. Autor de dez livros, dentre os quais **Macumbança** (2020), **Pensamento dança** (2018) e **Poética na incorporação** (2016). Coautor de mais de 40 obras e organizador de mais cinco. Recebeu mais de 60 premiações em concursos e certames literários.

Alice Poppe é bailarina e colaboradora em processos de criação. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO, Mestre em Artes Visuais pela UFRJ, Licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna. Professora do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Coordenadora do Projeto de pesquisa LINHA. Site: <https://www.alicepoppe.com>.

Aline Bernardi é artista da dança com ênfase nos estudos de improvisação e contato improvisação. Educadora, pesquisadora e terapeuta corporal. Mestre em Dança (UFRJ) com bolsa da CAPES desde abril de 2019, com o projeto de Pesquisa LAB CORPO PALAVRA. Pós-Graduada no Programa de Especialização PCA (Preparação Corporal nas Artes Cênicas) da Faculdade Angel Vianna com o Projeto de Pesquisa LAB CORPO PALAVRA (2019). Aperfeiçoamento em

Performance através do Programa F.I.A. (Formação Intensiva Acompanhada) do c.e.m. (centro em movimento), de Lisboa, em Portugal (2015). Graduada em Licenciatura Plena na Faculdade Angel Vianna com a pesquisa CORPO PALAVRA (2012). Formação Técnica em Dança Contemporânea pela Escola Angel Vianna (2008). Formação em Hatha Yoga pelo Simplesmente Yoga / Marco Shultz (2008). Certificada em Técnicas de Terapia Crânio Sacro pela Upledger Brasil (2018). Site: www.alinebernardi.com

Aline Teixeira é artista e pesquisadora da dança. Professora assistente dos cursos de graduação em dança da UFRJ e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ. Desenvolve pesquisas a partir de questões referentes à imagem do corpo nos processos de construção do gesto na dança, enfatizando aspectos como deformação e fragmentação. Coordena os Projetos Corpo Estranho e Coletivo Urbano. É assistente de direção e preparadora corporal da Cia Híbrida desde 2007.

Beatriz de Freitas Salles é professora adjunta da graduação em Musicoterapia da UFRJ. Doutora em Arte e Tecnologia pela UnB). *Masterklasseklavier* na Escola Superior de Música de Munique (Hochschule für Musik).

Cida Donato é Professora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Artes Cênicas (UFRJ), Mestre em Ciência da Arte (UFF) e Doutora em Poética (UFRJ). Pós-doutoramento em Arte e Tecnociência (UnB). Atualmente coordena o curso de Licenciatura em Dança da UFRJ). Suas pesquisas atuais concentram-se na área de Educação Somática voltada à Educação de pessoas com deficiência intelectual.

Carla Verônica Cesar Trigo é professora do Departamento de Educação Física do Colégio Pedro II (Centro de Referência em Educação Infantil). Coordenadora do Projeto “Dança Criança!”. Licenciada em

Dança e em Educação Física pela UFRJ. Especialista em Educação Física Escolar pela UERJ. Mestra em Educação Básica pelo Colégio Pedro II. Qualificação profissional de bailarina pela Escola de Danças Maria Olenewa.

Daniela de Melo Gomes é Mestre em Dança pela UFRJ e graduada em Terapia Ocupacional pela UFMG. Possui Residência em Saúde Mental pela UFRJ e Especialização em Terapia através do Movimento pela Faculdade de Dança Angel Vianna. Membro do Grupo de Pesquisa/CNPq “Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares” e, na UFRJ, do NuNada (Núcleo de Filosofia, Poética e Corporeidade), do Projeto “Dança: Poética e Metafísica” e “Macumbança: encruzilhadas de filosofia, poesia e macumba em danças”. Há mais de 10 anos atua como terapeuta ocupacional na área de Saúde Mental. Teve a vida especialmente marcada pela passagem pelo Grupo Sarandeiros (UFMG), Coletivo Mulheres de Pedra (RJ) e Grupo Maracatumba (RJ), quando pôde exercitar a paixão pela cultura popular brasileira e a reafirmação da identidade de mulher negra.

Denise Maria Quelha de Sá é Doutora e Mestre em Memória Social pela UNRIO, com Licenciatura Plena em Educação Física pela UFRJ, Especialização em Psicomotricidade pela Universidade Candido Mendes e Especialização em Dança Educação pela UFRJ. Coordenadora do Projeto de Extensão Comunidade e do Projeto de Iniciação artística e cultural Cia Comunidade. É Substituta Eventual da Coordenação de Licenciatura em Dança da UFRJ.

Dinis Zanotto é Mestre em Dança pela UFRJ, graduado em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Membro do Grupo de Pesquisa/CNPq “Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares” e, na UFRJ, do NuNada (Núcleo de Filosofia, Poética e Corporeidade), do Projeto “Dança:

Poética e Metafísica” e “Macumbança: encruzilhadas de filosofia, poesia e macumba em danças”. Integra como coreógrafo e bailarino o Grupo Mnemoni e a Dinamosfera Cia de Dança (2018 a 2020), participando da criação e da direção dos espetáculos **ponte** (2018), **BORRA** (2019) e **O que você separou de mim?** (2020). Tem publicações em periódico internacional e em livro na área de dança e poética.

Felipe Ribeiro é curador independente, artista multidisciplinar, professor do Departamento de Arte Corporal da UFRJ (Núcleo de Dança e Cinema) nos cursos de graduação em Dança e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. É Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ e Mestre em *Cinema Studies* pela NYU. Em 2020, foi professor visitante na Roehampton. Desde 2011, programa o Festival Atos de Fala, dedicado a palestras-performances. Atualmente, desenvolve uma série de performances e instalações denominada Ações de Revirada.

Fernanda Nicolini é bailarina, performer e pesquisadora. Mestre em Dança pela UFRJ (2021), integrante do Grupo de Pesquisa “Investigações sobre o Corpo Cênico” (GPICC/CNPq/UFRJ) e criadora dos Grupos de Estudos sobre Processos Criativos em Artes, Processos de Criação em Dança e do Projeto de Acompanhamento para Mulheres Artistas (APMA) em modo *online* e independente. Atualmente, dedica-se ao desenvolvimento de uma metodologia de criação em dança e artes do corpo: OBJETOSUJEITO(B)OBJETO(O)SO).

Frank Wilson Roberto é professor adjunto do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, Coordenador do Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ. Doutor em Memória Social pela UNIRIO, Mestre em Tecnologia Educacional pela UFRJ, Licenciado em Educação Física pela UFRJ. Coordenador

adjunto da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ. Desenvolve pesquisas na área de cultura popular, políticas públicas para a cultura, práticas educacionais e formação universitária.

Gláucio Machado Santos é professor associado do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ e Líder do Grupo de Pesquisa em Tecnologias e Híbridos na Cena (TEC_HIBRIS). Orientou atividades laboratoriais de pesquisas de Doutorado agraciadas com prêmios da FUNARTE e FUNCEB. Foi professor da Escola de Teatro da UFBA por 17 anos e professor convidado na Universidade Distrital Francisco José de Caldas, em Bogotá, na Colômbia. Atua nas áreas de Iluminação Cênica, História do Espetáculo, Teoria da Dança, Direção Teatral e Pedagogias da Dança e do Teatro.

Isabela Buarque é professora adjunta nos cursos de Dança da UFRJ. Doutora em Memória social pela UNIRIO. Mestre em História Comparada pela UFRJ. Bacharel em Dança pela UFRJ. Membro do NDE do curso de Licenciatura em dança (UFRJ). Coordenadora dos projetos “Partilhas em Dança Educação: ensino, pesquisa e extensão”; “Arriscado”: um diálogo entre dança e acrobacia”; e “Estudos em História da Dança no Brasil”.

Lara Seidler é docente dos cursos de graduação em Dança da UFRJ e do Programa de pós-graduação em Dança UFRJ. Doutora em Artes Visuais pela UFRJ, Mestre em Ciência da Arte pela UFF, Especialista em Psicomotricidade e Bacharel em Dança pela UFRJ. Coordenadora de projeto de pesquisa DOA (Dança e Outras Artes) e do projeto de pesquisa e extensão “Partilhas em Dança Educação”. Também é membro do Grupo de Pesquisa Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares, Grupo de Pesquisa Investigações sobre o corpo cênico e da Comissão de Revitalização da Dança Educação na UFRJ: Memória, História e Atualizações (DAC/EEFD/UFRJ).

Leticia Teixeira é Mestre em Artes Cênicas e graduada em Filosofia pela UFRJ. Docente do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, onde coordena o projeto de pesquisa “O Despertar da Sensibilidade Corporal: por uma prática de si”. Lecionou na Faculdade Angel Vianna de 2001 a 2014) e tem experiência em Artes com ênfase em expressão corporal. Também é autora do livro **Conscientização do movimento: uma prática de si** e de vários artigos que envolvem o trabalho corporal de Angel Vianna.

Lígia Tourinho é artista do movimento e pesquisadora em Artes da Cena. Professora do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ) e professora convidada da Pós-graduação em Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna (FAV-RJ). Integrou a Diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) - Gestão 2018-2020. Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Dança da UFRJ. Doutora em Artes pela UNICAMP, Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma instituição. Especialista em Laban/Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna. Analista do Movement pelo Laban Institute Movement Studies. Fundadora e coordenadora do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (CNPQ/ UFRJ). Recebeu diversos prêmios por seus projetos artísticos.

Mabel Emilce Botelli é professora Associada do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Coordenadora do Laboratório Coletivo Dança/Educação da UFRJ. Doutora em Psicossociologia pela UFRJ. Formada na *Primera Escuela de Expresión Corporal-Danza*, na Argentina. Coordenadora do curso de Licenciatura em Dança da UFRJ de 2013 a 2017. Foi professora da Escola Angel Vianna de 1988 a 2008. Conselheira do Instituto de Arte Tear, Pontão de Cultura (RJ), desde 2016. Representante do Rio de Janeiro na Federação de Arte/Educadores do Brasil, desde 2018.

Marcus Vinicius Machado de Almeida é professor associado da UFRJ e docente nos cursos de graduação em Dança, Terapia Ocupacional e Musicoterapia. Com formação em Filosofia, Dança e Música, tem Doutorado em Educação Física (Unicamp) e *Certification Program in Laban Movement Studies* (LIMS) e *Labanotation* (DNB).

Maria Ignez de Souza Calfa é professora aposentada dos cursos de graduação e pós-graduação em Dança da UFRJ. Doutora em Poética (UFRJ), Mestre em Ciência da Arte (UFF), teve formação em Dança e Educação Física na Faculdade Angel Vianna e na UERJ, respectivamente. Foi umas idealizadoras da Licenciatura em Dança na UFRJ e coordenou o Laboratório de Arte Educação (LAE).

Maria Inês Galvão é artista, docente e pesquisadora das artes do corpo na UFRJ. Doutora em Artes Cênicas (UNIRIO) e Mestre em Ciência da Arte pela UFF. Atualmente, é Líder do Grupo de Pesquisa “Investigações sobre o Corpo Cênico” (GPICC/CNPq/UFRJ), orienta graduandos e pós-graduandos e é vice-coordenadora do Mestrado em Dança da UFRJ. Integra o projeto de Preparação Corporal para Atores em parceria com o curso de Direção Teatral da UFRJ) e participa da chapa de direção da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança (ANDA).

Mariana de Rosa Trotta é coreógrafa, bailarina e videomaker, Professora Associada dos cursos de graduação em Dança da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ, Professora Associada do Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Coordenadora do Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC) e autora do livro **O discurso da Dança: uma perspectiva semiótica**.

Marlúcia Ferreira Gomes é Mestranda em Dança (UFRJ), Bacharela em Dança (UFRJ) e Licencianda em Dança (UFRJ). Artista do Movimento.

Membro do Grupo de Pesquisa/CNPq “Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares” e, na UFRJ, do NuNada (Núcleo de Filosofia, Poética e Corporeidade) e do Projeto de Pesquisa “Dança: Poética e Metafísica”. Foi pesquisadora no “Mapeamento Nacional da Dança nas capitais brasileiras e no Distrito Federal”.

Massuel dos Reis Bernardi é professor de Dança da SEEDUC/RJ (Instituto de Educação – CIEP179). Foi professor substituto de Licenciatura em Dança na UFRJ em 2019 e 2020. Doutorando em Educação pela PUC-Rio. Mestre em Artes pela UFU. Especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação pelo IFRJ. Licenciado em Dança pela UFRJ. Ator pela Escola de Teatro Martins Penna. Pesquisador de Dança e Artes nos Cursos Normais e de Pedagogia da Baixada Fluminense (RJ).

Ruth Silva Torralba Ribeiro é Professora dos Cursos de Graduação em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Doutora e Mestre em Psicologia (UFF). Artista e Pesquisadora das Práticas Somáticas e da Dança. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) - UFRJ. Apoiadora da Aldeia Maracanã.

Tamires Coutinho é Bacharel em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Coreógrafa e bailarina no Grupo Mnemoni e Dinamosfera Cia de Dança (2018 a 2020). Tem, em suas criações, os espetáculos **Aponte** (2018), **BORRA** (2019), **O que você separou de mim?** (2020), videodanças e um solo autoral apresentado no Festival Sesc – EntreDanças (2018).

Tatiana Damasceno é mulher preta, candomblecista, pesquisadora e artista da dança e da cena. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO. Docente das graduações em Dança do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos e do Programa

de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-brasileira (NUDAFRO). Integrante do Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede (GrupAR).

Waleska Lopes de Almeida Britto é professora adjunta do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da UFRJ. Chefe do DAC/EEFD/UFRJ. Mestre em Ciência da Arte pela UFF. Coordenadora do Laboratório Grafias do Gesto.

Este livro foi composto em Garamond e
impresso em papel pólen soft 80 g/m² em
setembro de 2021 para a Editora Penalux.
