

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

RENATO JACQUES

DA IMPROVISACÃO SENCIENTE À DANÇA DA INDIGNAÇÃO:  
UMA ANTROPOLOGIA DAS DANÇAS CONTEMPORÂNEAS

(VERSÃO CORRIGIDA)

SÃO PAULO

2021

Renato Jacques

Da improvisação senciante à dança da indignação:  
uma antropologia das danças contemporâneas

(Versão Corrigida)

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade  
de São Paulo como requisito para obtenção  
do título de Doutor em Ciências Sociais  
(Antropologia Social)

Área de Concentração: Antropologia das  
Formas Expressivas

Orientadora: Rose Satiko Gitirana Hikiji

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

J19i Jacques, Renato  
Da improvisação senciante à dança da indignação:  
uma antropologia das danças contemporâneas / Renato  
Jacques; orientadora Rose Hikiji - São Paulo, 2021.  
152 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Antropologia. Área de concentração:  
Antropologia Social.

1. antropologia da dança. 2. teoria antropológica.  
3. dança e pensamento. 4. arte-vida. I. Hikiji, Rose,  
orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA  
DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Ciência e Concordância do (a)  
orientador (a)**

Nome do aluno: Renato Jacques

Data da defesa: 17/03/2021

Nome da Profa. orientadora: Rose Satiko Gitirana Hikiji

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/05/2021



---

**(Assinatura do (a)  
orientador (a))**

*Para todas as mulheres que me fizeram e continuam me fazendo,  
em especial minha avó Thereza (in memorian),  
minha mãe Anamaria e minha irmã Luisa.*

*Para todas as mestras sem as quais este trabalho não existiria,  
em especial Rose Satiko, Key Sawao, Bia Sano,  
Deise de Brito e Gal Martins.*

*Para Carolina Minozzi,  
que acompanhou de perto toda a gestação deste trabalho,  
por tanto amor, por tanta emoção.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus amigos e amigas queridas,  
que dão sentido à busca pelos sentidos da vida.

Agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado,  
sem a qual este trabalho não teria sido possível.

*Uma ciência triste é aquela em que não se dança.*

Isabelle Stengers

**Resumo:**

Buscando uma história da dança na antropologia e uma antropologia na história da dança, revisito Descartes e o evolucionismo cultural para desfazer alguns preconceitos arraigados que nos acompanham até os dias de hoje, como aquele que faz das linguagens gestuais (e da dança) modos comunicacionais inferiores (e anteriores) à linguagem falada. Com isso, busco trazer à tona também os “efeitos coreográficos” da aliança entre a dança e a escrita, aliança que marca as noções modernas de corpo, pessoa e criatividade. Propondo conceitos como a *senciência* e o *comover*, busco demarcar, desde os redutos das danças contemporâneas, uma indomesticção persistente do pensamento, que segue sendo “selvagem” e, com isso, sugiro a hipótese de que o “pensar” moderno é apenas um modo de fazer, e que todo fazer é um modo de pensar. Para isso, trago, dentre outros excertos etnográficos, as aulas de dança da mestra Key Sawao, seus enunciados aquíferos e sua humanização do espaço e, no último trecho da tese, apresento a virada que culmina em minha chegada aos redutos da Cia Sansacroma e sua *Dança da Indignação*.

**Palavras-chave:** antropologia da dança; teoria antropológica; dança e pensamento; arte-vida

**Abstract:**

Seeking a history of dance in anthropology and an anthropology in the history of dance, I revisit Descartes and the cultural evolutionism of 19<sup>th</sup> century to undo some of the deep-seated prejudices that accompany us until today, such as the one that makes sign languages (and dance) inferior (and previous) communicational modes in relation to spoken language. With that, I also try to bring out the “choreographic effects” of the alliance between dance and writing, an alliance that marks the modern notions of body, person and creativity. Proposing concepts such as *sentience* and *commoving*, I seek to demarcate, from the perspective of the contemporary dances, a persistent indomestication of thought, which remains “wild”. With that, I suggest the hypothesis that modern “thinking” is just a way of doing, and that all doing is a way of thinking. For this, I bring, among other ethnographic excerpts, the dance lessons of the master Key Sawao, her aquatic enunciations and her humanization of space and, in the last part of the thesis, I present the turning point that culminates in my arrival at the strongholds of Cia Sansacroma and its *Dance of Indignation*.

**Keywords:** anthropology of dance; anthropological theory; dance and thought; art-life



## SUMÁRIO

MISTURAS ANTIMODERNISTAS: FALAMOS PORQUE DANÇAMOS | 1 – 20

IMPROVISAÇÕES SENCIENTES E A INDOMESTICAÇÃO COMOVENTE  
DO PENSAMENTO | 21 – 37

KEY SAWAO: O ESPAÇO TAMBÉM É SER HUMANO | 38 – 52

DESFAZENDO O EFEITO COREOGRÁFICO: OUTRAS ABORDAGENS PARA AS DANÇAS  
CONTEMPORÂNEAS | 53 – 81

REBOLAR É UMA CIÊNCIA: O SER (POLÍTICO) DA DANÇA | 82 – 107

SANSACROMA: A DANÇA DA INDIGNAÇÃO | 108 – 129

DESFECHO | 130 – 138

## MISTURAS ANTIMODERNISTAS: FALAMOS PORQUE DANÇAMOS

O primeiro pouso do trabalho de campo que culmina nesta tese foram os processos criativos e posteriormente as práticas do Núcleo Artérias, grupo de dança contemporânea dirigido por Adriana Grechi, que teve, até alguns anos atrás, sua sede na Vila Madalena, bairro da zona oeste da cidade de São Paulo. Por ter sido o primeiro espaço a me apresentar às “danças contemporâneas”, que me eram completamente desconhecidas até então, o Núcleo Artérias, tema de minha dissertação de mestrado<sup>1</sup>, acabou se tornando um marco referencial para as demais experiências que eu viria a ter. Em seus espaços me deparei, dentre outras coisas, com pessoas que se engajavam na busca das capacidades expressivas de partes do corpo convencionalmente confinadas à inexpressividade. Em dois dos trabalhos cujos processos de criação acompanhei, *Fleshdance* (2012) e *Bananas* (2013), pulmões, intestinos, estômago, vísceras, órgãos supostamente mudos, passavam a ter sua expressividade e sentidos privilegiados. Os órgãos, aparentemente inarticulados, se tornavam poéticos por excelência e pessoas meramente “individuais” se extrapolavam a olhos vistos.

Um bom tempo depois me dei conta de que o Núcleo Artérias me apresentara a práticas viscerais e desdobramentos estéticos que são, a meu ver, em algo análogos às imagens da cultura popular do realismo grotesco, como trazidas à tona por Mikhail Bakhtin (2010).

*Fleshdance*<sup>2</sup> é uma espécie de dança respiratória que tem os pulmões por centro nervoso. Uma extensa investigação dos modos do ar entrar e sair vão se fazendo motrizes e variações de ritmos e qualidades pessoais. Trata-se de uma criatividade em que os pulmões reais-imaginados se tornam origem do movimento, que se expande deles para o restante das ideias. As mulheres que dançam *Fleshdance* são cultivadoras dessa ativação pulmonar para acontecimentos respiratórios, todos os dias, durante as aulas e no início de cada ensaio, e momentos antes das apresentações. Para essa ativação, entram em cena bexigas d’água, que cumprem a função de ativar os pulmões pela mimetização de seu peso sobre a pessoa.

---

<sup>1</sup> *Ensaio ao pé da letra: etnografando processos criativos de danças contemporâneas* (Jacques, R. 2015).

<sup>2</sup> *Fleshdance* foi dirigido por Adriana Grechi, dançado por Nina Giovelli, Larissa Ballarotti, e Juliana Ferreira, com vídeos de André Menezes, trilha de Dudu Tsuda e iluminação de André Boll.

*Bananas*<sup>3</sup> é uma espécie de desenvolvimento de *Fleshdance*. Seu processo é em grande medida um processo de transformação das transformações geradas ao longo de *Fleshdance*. Esses dois processos podem ser pensados enquanto transformações de um mesmo trabalho. Um advém do outro. Mas ao invés do sistema respiratório, *Bananas* tem por campo exploratório, o tubo digestório concreto-imaginário, seus órgãos e sua transposição em dança. Dessa vez, as bexigas d'água servem à sensibilização do tubo digestório. A qualidade do tecido desse tubo é um elemento importante. Sua resiliência viscosa informa o restante da pessoa que dança. Vêm umas ondulações e começa a experimentação das possibilidades de movimento que têm o tubo que digere enquanto motriz, possibilitando às pessoas que dançam alcançar o espaço com o ânus, com a boca, comer e cagar o espaço, numa continuidade pessoa-mundo, pessoa-coisa. Desejo e espaço se conectam.

Em analogia com esses dois trabalhos, encontro no grotesco de Bakhtin o que poderíamos, desde esses primeiros ancoradouros, chamar de uma protocsmologia das danças contemporâneas:

...romper os próprios limites, tanto quantitativos como qualitativos... ultrapassar a si mesmo e misturar-se a outros objetos... (p.269). As fronteiras entre o corpo e o mundo apagam-se, assiste-se a uma fusão do mundo exterior e das coisas. (p.270). O corpo humano é o material de construção; a fronteira entre o corpo e o mundo *se enfraquece (de fato, numa metáfora elevada)*. (p.273). As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (p.275). Assim, todas as *excrescências e ramificações* têm nele [grotesco] um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal [*órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz*]. ...para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada<sup>4</sup>, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador. ...o *corpo grotesco* é um *corpo em movimento*. Ele jamais está *pronto* nem *acabado: está sempre em*

---

<sup>3</sup> *Bananas* foi dirigido por Adriana Grechi, dançado por Carolina Minozzi, Nina Giovelli e Larissa Ballarotti – posteriormente por Lívia Seixas –, com vídeos de André Menezes, trilha sonora de Dudu Tsuda e iluminação de André Boll.

<sup>4</sup> A presença de bocas e olhos escancarados não é incomum nos redutos das danças contemporâneas.

*estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele* o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo. ...Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas<sup>5</sup>. Por isso, os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nos do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados*. Assim, a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz *ao fundo* desse corpo<sup>6</sup>. (p.277) o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem. ...Na cadeia infinita da vida corporal, elas [as imagens grotescas] fixam as partes onde *um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho*. ...o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo. (BAKHTIN, 2010)

Estamos fora dos preceitos ideológicos do cânone moderno, em cuja constituição notamos um certo desprezo pela vida que se dá *entre* pessoas, reduzindo a vida aos fenômenos que se dão da pele para dentro, pele que constitui assim uma linha divisória sem a qual nem sequer existiria uma pessoa. Concepção ancorada na obsessão pelas

---

<sup>5</sup> Essa passagem pessoa-mundo é um lugar focal nas práticas que permeiam as danças contemporâneas.

<sup>6</sup> “Na verdade essa lógica grotesca estende-se também às imagens da natureza e das coisas, onde se liga da mesma forma ao fundo (buracos) e às excrescências” (Bakhtin, 2010, p.277).

fronteiras que separam o “interior” do “exterior”. Como afirmou recentemente um neurologista em voga, “a vida acontece dentro da fronteira que define um corpo. A vida e o ímpeto de viver existem dentro de uma fronteira (...) A ideia de organismo gira em torno da existência dessa fronteira (...) A vida precisa de uma fronteira”. (Damásio, 2000, p.180).

A propriedade característica do novo cânone – ressalvadas todas as suas importantes variações históricas e de gênero – é um corpo *perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual* e expressivo. Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia os seus limites e põe em campo um outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se, amolecem. Da mesma forma se fecham todos os orifícios que dão acesso ao fundo do corpo. Encontra-se na base da imagem a massa do corpo *individual e rigorosamente delimitada, a sua fachada maciça e sem falha. Essa superfície fechada* e unida do corpo adquire uma importância primordial, na medida em que constitui a fronteira de um corpo individual fechado, que não se funde com os outros. Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações aparentes de sua vida íntima. As regras de linguagem oficial e literária que esse cânone origina, interdizem a menção de tudo que diz respeito à fecundação, à gravidez, ao parto, etc., isto é, tudo que trata do inacabamento, do despreparo do corpo e da sua vida propriamente íntima. Uma fronteira rigorosa traça-se então entre a linguagem familiar e a linguagem oficial “de bom-tom”. (BAKHTIN, 2010, p.279,280)

O cânone moderno silencia atividades inerentes ao corpo feminino, como a gravidez e o parto. E isso parece estar intimamente ligado ao fato de que, junto a tais separações e hierarquizações entre instâncias criativas, o cânone moderno também altera as delimitações entre o que se pode e o que não se pode, a partir de agora, falar, proferir, expressar, dizer em voz alta e, portanto, pensar. Junto ao “bom-tom” e à “decência corporal” vem também a “decência verbal”, plenamente instaurada e reinante no século XVII europeu.

...o século XV foi na França uma época de enorme liberdade verbal. A partir do século XVI, as regras da linguagem tornam-se muito mais severas e as fronteiras entre a linguagem familiar e a oficial, bastante claras. Esse processo afirmou-se especialmente no fim do século, data em que se instaurou definitivamente o cânone da decência verbal que deveria reinar no século XVII. (...) O novo cânone de boas maneiras na sociedade é por sua vez inspirado pelas concepções clássicas. Para ser bem educado é preciso: não pôr os cotovelos na mesa, andar sem avançar as omoplatas e balançar as ancas, encolher a barriga, comer sem barulho e com a boca fechada, não fungar nem raspar a garganta etc., isto é, disfarçar as saídas. (BAKHTIN, 2010, p.280,282)

A analogia entre as danças contemporâneas e o realismo grotesco se encontra especialmente na contraposição de ambos ao “cânone moderno”, que, como descrito por Bakhtin, instaura um elemento persistente de desconfiança generalizada dos processos e saberes corporais que predispõem a pessoa à mistura e ao engajamento criativo com o mundo, com as demais pessoas etc. Algo cujas ressonâncias encontramos naquele que talvez seja, miticamente, o momento primevo da constituição canônica da pessoa e do corpo modernos, as *Meditações* que René Descartes publicou em 1641. O que me garante que eu existo?, se pergunta ele, bastante receoso de “não tomar imprudentemente como eu alguma outra coisa”.

Em sua *meditação segunda*, Descartes afirma o “pensar” enquanto gesto transcendental, não engendrado pelo e no corpo, mas proveniente de algum outro lugar, divino, mítico. Já o corpo de Descartes é o auto-engano de sua existência. Seu corpo se separa do ser que ele propriamente é. Seu corpo nem sequer possui a capacidade de se mover autonomamente. O que garante a Descartes seu ser é esse “outro” do corpo, que é o “pensar” que sou “eu”, que existo apenas se e enquanto “penso”. Interessante notar que, para Descartes, “sentir” é um “pensar”, mas um pensar “vagabundo” e “perdido”, “imperfeito” e “confuso”. Apenas o “espírito” é capaz de “pensar” de forma “clara e distinta”. Há uma oposição intransigente da parte de Descartes entre “claro” e “escuro”, o primeiro termo representando o “pensamento do espírito”, o segundo o “pensamento do corpo”, corpo esse que é explicitamente associado a uma “animalidade” confusa.

...creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são apenas ficções do meu espírito. (p.83). Me convenci de que não havia absolutamente nada no

mundo, não havia nenhum céu, nenhuma terra, nenhum espírito, nenhum corpo. ...[mas] eu sem dúvida era, se me convenci ou simplesmente se pensei alguma coisa. (p.84). ...esta proposição: *eu sou, eu existo*, é necessariamente verdadeira todas as vezes que eu a pronuncio ou a concebo no meu espírito. (p.84) devo doravante atentar cuidadosamente para não tomar imprudentemente como eu alguma outra coisa. (p.84). ...Eu considerava, em primeiro lugar, que tinha um rosto, mãos, braços e toda esta máquina composta de ossos e de carne tal como se mostra num cadáver, a qual designava com o nome de corpo. (p.84) por corpo, entendo tudo o que pode ser limitado por alguma figura; que pode ser compreendido em algum lugar e preencher um espaço, de tal sorte que todo outro corpo dele seja excluído que pode ser movido de diversas maneiras, na verdade não por si mesmo. ...pois não acreditava de modo algum que pertencesse à natureza do corpo ter a potência de se mover a si mesmo, como tampouco de sentir ou de pensar. ...Mas que sou eu, agora que suponho que há certo gênio extremamente poderoso e, se ousar dizê-lo, malicioso e astuto, que usa de todas as forças e de toda a indústria para me enganar? passo e repasso todas estas coisas em meu espírito e nenhuma encontro que possa dizer estar em mim. Passemos, pois, aos atributos da alma e vejamos se há algum que esteja em mim. Os primeiros são alimentar-me e caminhar; mas, se é verdade que não tenho corpo, também é verdade que não posso caminhar nem me alimentar. Outro é sentir; mas tampouco podemos sentir sem o corpo. Outro é pensar, e descubro aqui que o pensamento é um atributo que me pertence: só ele não pode ser separado de mim. Eu sou, eu existo: isto é certo; mas por quanto tempo? Tanto tempo quanto eu pensar; pois talvez até possa acontecer que, cessando de pensar, ao mesmo tempo eu cesse completamente de ser. ...Ora, eu sou uma coisa verdadeira e verdadeiramente existente; mas qual coisa? Eu o disse: uma coisa pensante. (p.85) Não sou essa estrutura de membros a que chamam corpo humano, não sou um ar sutil e penetrante espalhado por todos os membros; não sou um vento, um sopro, um vapor. Imaginar nada mais é que contemplar a figura ou a imagem de uma coisa corporal; ora, já sei com certeza que eu sou e que ao mesmo tempo pode ser que todas essas imagens e em geral todas as coisas relacionadas com a natureza do corpo, não passem de sonhos ou quimeras. (p.86). ...ainda que possa acontecer (como supus anteriormente) que as coisas que imagino não sejam verdadeiras, esta potência de imaginar, porém, não deixa de estar realmente em mim e faz parte do

meu pensamento. Sou, enfim, o mesmo que sente, ou seja, nota certas coisas como pelos órgãos dos sentidos, pois com efeito vejo luz, ouço barulho e sinto calor. Mas me dirão que essas aparências são falsas e que estou adormecido. Que seja: todavia, é pelo menos certo que me parece que eu vejo luz, ouço barulho e sinto calor; isto não pode ser falso e é propriamente o que em mim se chama sentir, e nada mais é do que pensar, precisamente. ...Mas vejo bem o que se passa; meu espírito é um vagabundo que gosta de se perder e não poderia suportar que o prendam nos justos limites da verdade. (p.87) Mas qual é esse pedaço de cera que só pode ser compreendido pelo entendimento ou pelo espírito? Decerto é o mesmo que vejo, toco, imagino e, enfim, é o mesmo que sempre cri que era no começo. Ora, o que é importante notar aqui é que a minha percepção não é uma visão, nem um toque, nem uma imaginação, e nunca o foi, embora assim parecesse antes, mas apenas uma inspeção do espírito, a qual pode ser imperfeita e confusa, como era antes, ou clara e distinta, como é agora, conforme a minha atenção se dirija mais ou menos às coisas que nela estão e de que ela é composta. ...que havia nessa primeira percepção que fosse distinto? Que havia que não parecesse poder apresentar-se do mesmo jeito ao sentido do menor dos animais? (p.89) ...Pois se julgo que a cera é ou existe por vê-la, decerto se segue muito mais evidentemente que eu mesmo sou ou existo pelo fato de vê-la: pois pode ser que o que vejo não seja efetivamente cera, pode ser também que eu sequer tenha olhos para ver alguma coisa; mas não pode ser que, quando vejo, ou – o que não distingo – quando penso ver, eu que penso não seja alguma coisa. Igualmente, se julgo que a cera existe por tocá-la, seguir-se-á também a mesma coisa, a saber, que eu sou; e se o julgo porque a minha imaginação, ou qualquer outra causa, me persuade disso, concluirei sempre a mesma coisa. (DESCARTES, 2012)

Em sua *Meditação sexta*, Descartes afirma os sentidos enquanto o lugar da dúvida. O tato se torna sentido enganoso por excelência segundo a ontologia de Descartes, que vê “erro nos juízos fundados nos sentidos externos; e não só nos sentidos externos, mas até nos internos”. Descartes não nega as faculdades de imaginar e sentir, tampouco nega a existência do corpo, mas essas “coisas” atrapalham a concepção “clara e distintamente por inteiro”. A inteireza do ser não apenas prescinde do corpo como é imolada por ele. É nessas formulações que a extensão (*res extensa*), marcadamente, o ser corpóreo da pessoa, e seus modos de ser, imaginar, sentir, mover, “mudar de lugar”, “assumir diversas



posições” são destituídas de inteligência pensante (*res cogitans*). Sentir, em Descartes, já não é uma ação, mas uma passividade. O sentir é “posto” em mim para a “conveniência” do meu espírito. A corporeidade, sua materialidade, é um anexo, um apêndice, uma espécie de mal necessário ao desempenho da razoabilidade. Notemos que nem mesmo a dor garante a Descartes a existência “clara” e “distinta” de seu ser. (Há algo mais distinto que uma dor?) Em Descartes se firma a ontologia necessária para se dizer que “temos” um corpo, ao invés de “sermos” um corpo. Eu não sou o que sinto, o que faço, o que movo, sou o que “penso”. “Só ao espírito, e não ao composto do espírito e do corpo, que cabe conhecer a verdade dessas coisas”. Não me parece coincidência que Descartes encontre o “claro” e o “distinto” nas figuras geométricas que só o “espírito”, divino, vê.

Agora só me resta examinar se há coisa materiais: e, por certo, pelo menos já sei que pode havê-las, enquanto as consideramos como o objeto das demonstrações de geometria, visto que assim as concebo muito clara e distintamente (p.121). E, primeiramente, evocarei na minha memória quais são as coisas que tinha antes por verdadeiras, tendo-as recebido pelos sentidos, e sobre que fundamentos se baseava a minha crença; em seguida, examinarei as razões que me obrigaram depois a pô-las em dúvida; e, por fim, considerarei o que devo agora crer sobre elas. Em primeiro lugar, portanto, senti que tinha uma cabeça, mãos, pés e todos os outros membros de que se compõe este corpo que considerava uma parte de mim mesmo ou talvez até como o todo; além disso, senti que este corpo estava situado entre muitos outros, dos quais podia receber diversas comodidades e incomodidades. ...E no exterior, além da extensão, das figuras, dos movimentos dos corpos, notava neles a dureza, o calor e todas as outras qualidades ligadas ao tato; ademais, notava luz, cores, odores, sabores e sons, cuja variedade me permitia distinguir o céu, a terra, o mar e, em geral, todos os outros corpos uns dos outros (p.123) ...nada me podia ocorrer, senão que essas coisas eram semelhantes às ideias que causavam. ...pois certamente não há nenhuma afinidade e nenhuma relação, pelo menos que eu possa compreender, entre essa comoção do estômago e o desejo de comer, bem como entre a sensação da coisa que causa dor e o pensamento de tristeza que essa sensação faz nascer e assim, num sem-número de outros casos, encontrei erro nos juízos fundados nos sentidos externos; e não só nos sentidos externos, mas até nos internos (p.124). Além disso, descubro em mim diversas faculdades de pensar que têm cada uma sua maneira particular: por exemplo, acho em mim as

faculdades de imaginar e de sentir, sem as quais posso muito bem me conceber clara e distintamente por inteiro, mas não reciprocamente elas sem mim, ou seja, sem uma substância inteligente a que estejam ligadas ou a quem pertençam; pois na noção que temos dessas faculdades ou, para me servir dos termos da Escola, em seu conceito formal, elas contêm algum tipo de intelecção: de onde concebo que elas são distintas de mim como os modos o são das coisas. Conheço também algumas outras faculdades, como as de mudar de lugar, de assumir diversas posições e outras semelhantes, que não podem ser concebidas, como as precedentes, sem alguma substância a que estejam unidas, nem, por conseguinte, existir sem ela; mas é muito evidente que essas faculdades, se é verdade que existam, devem pertencer a alguma substância corporal ou extensa e não a uma substância inteligente, pois em seu conceito claro e distinto há, sim, uma espécie de extensão que se acha contida, mas de modo algum inteligência. Além disso, não posso duvidar que haja em mim certa faculdade passiva de sentir, ou seja, de receber e de reconhecer as ideias das coisas sensíveis; ela, porém, me seria inútil, e não poderia de modo algum me servir dela, se não houvesse também em mim ou em alguma outra coisa uma outra faculdade ativa, capaz de formar e produzir essas ideias. Ora, essa faculdade ativa não pode estar em mim enquanto sou apenas uma coisa que pensa (p.126) ...é preciso concluir que há coisas corporais que existem. Elas, contudo, talvez não são de todo tais como as notamos pelos sentidos, pois há muitas coisas que tornam essa percepção dos sentidos muito obscura e confusa; mas pelo menos cumpre admitir que todas as coisas que nelas concebo clara e distintamente, ou seja, todas as coisas, geralmente falando, que estão compreendidas no objeto da geometria especulativa, nelas se encontram verdadeiramente. Ora, nada há que essa natureza me ensine mais expressamente nem mais sensivelmente, senão que tenho um corpo que está indisposto quando sinto dor, que precisa comer ou beber quando tenho as sensações de fome ou de sede, etc. E, portanto, não devo de modo algum duvidar que haja nisso alguma verdade. A natureza também me ensina por essas sensações de dor, de fome, de sede, etc. que não estou só alojado em meu corpo como um piloto em seu navio, mas, além disso, a ele estou unido muito estreitamente e de tal modo confundido e misturado que componho como um só todo com ele (p.127) ...com efeito, todas essas sensações de fome, de sede, de dor, etc. não são senão certas maneiras confusas de pensar, que provêm e dependem da união e como da mistura do

espírito com o corpo (p.128). ...[mas] parece-me, só ao espírito, e não ao composto do espírito e do corpo, que cabe conhecer a verdade dessas coisas. ...tendo essas sensações ou percepções dos sentidos sido postas em mim apenas para assinalar ao meu espírito quais coisas são convenientes ou nocivas ao composto de que ele é parte, e até sendo bastante claras e distintas, delas me sirvo, porém, como se fossem regras muito certas pelas quais eu pudesse conhecer imediatamente a essência e a natureza dos corpos que estão fora de mim, da qual, todavia, elas nada podem ensinar-me que não seja muito obscuro e confuso (p.129). ...Para começar, portanto, este exame, observo aqui, em primeiro lugar, que há uma grande diferença entre o espírito e o corpo, pois o corpo, por natureza, é sempre divisível, e o espírito é inteiramente indivisível (p.131). ..Noto também que o espírito não recebe imediatamente a impressão de todas as partes do corpo, mas só do cérebro ou, talvez, até de uma de suas partes (p.132) ...Mas, uma vez que a necessidade dos negócios muitas vezes nos obriga a nos decidir antes de termos o lazer de examiná-las com tanto cuidado, cumpre admitir que a vida do homem está sujeita com muita frequência a falhar nas coisas particulares e, enfim, cumpre reconhecer a infirmitade e a fraqueza da nossa natureza (p.134). (DESCARTES, 2012)

Há ecos cartesianos por todos os lados. Por exemplo, em *O pensamento selvagem* (1989), apesar do feito louvável de equalizar todos os povos e pensamentos num mesmo patamar “lógico”, Lévi-Strauss não apenas distingue pensamento e práxis, reiterando sua separação, como estabelece uma hierarquização entre ambos. Afirma que, por “uma questão de lógica”, o “pensamento” é condição para a “práxis” e a precede, que para haver práxis é preciso haver antes pensamento. Lévi-Strauss afirma que a práxis é simplesmente a “encarnação de sistemas de ideias”. Ou seja, na corporeidade da pessoa inexistente pensamento e, havendo nela pensamento, não se trata de algo que essa corporeidade produz, ela apenas é informada por ele.

E se tomássemos direção diferente, todo e qualquer pensamento enquanto uma práxis e cada práxis um modo de pensar? Em seu *Esboço para uma teoria geral do gesto*, Vilém Flusser propõe algo que flerta com tal possibilidade:

A teoria geral dos gestos seria uma metateoria da linguística. A língua falada seria para ela uma espécie de gesto, e a linguística uma das suas teorias especiais. Isto

teria consequências para a sua metodologia. A língua falada deixaria de ser o modelo para a decodificação dos demais gestos, (como em “língua falada” ou “dos dedos”), e será a própria teoria geral dos gestos que deverá fornecer modelos para a decodificação do gesto “língua falada”. (FLUSSER, 2014, p.18)

\*\*\*

Em meados do século XIX, Edward Burnett Tylor, autor que tipifica o evolucionismo cultural, consolidava a ideia persistente de um passado “bruto” (bárbaro, selvagem) para um presente “sofisticado” (civilizado), passado esse que seria representado por todos os povos não-ocidentais, todos eles a certa distância evolutiva da “civilização”, ou das “nações arianas”, como diria Lewis Henry Morgan, outro evolucionista proeminente. A prova de suas hipóteses estaria nas próprias sociedades ditas civilizadas, nesse caso, especialmente entre os camponeses, entre os quais o folclore, as superstições, os costumes e até mesmo a comunicação gestual eram vistos como “sobrevivências”, “reliquias”, “fósseis” do passado, vestígios através dos quais se poderia, “num trabalho semelhante ao de um detetive, reconstituir o curso da evolução cultural humana” (Castro, 2005, p.16). Como afirma James George Frazer, autor que completa o trio paterno do evolucionismo cultural, “na sociedade civilizada, as pessoas mais educadas não têm nem mesmo consciência da extensão em que sobrevivem essas relíquias da ignorância selvagem, bem às suas portas” (Frazer, 2005[1908], p.53).

Entre as evidências que nos ajudam a traçar o curso que a civilização mundial realmente seguiu está aquela grande classe de fatos aos quais achei conveniente denotar usando o termo “sobrevivências”. Trata-se de processos, costumes, opiniões, e assim por diante, que, por força do hábito, continuaram a existir num novo estado de sociedade diferente daquele no qual tiveram sua origem, e então permanecem como provas e exemplos de uma condição mais antiga de cultura que evoluiu em uma mais recente. (TYLOR, 2005[1871], p.40)

O que nos interessa aqui é o fato de que, para esses autores, a comunicação gestual, e com ela a dança, seriam linguagens “sobreviventes”. Como afirma Brenda Farnel, Tylor designou a dança enquanto resquício de uma pré-história da evolução cultural humana, acreditando que os gestos formassem o conjunto de uma primeira linguagem humana e

fizessem, portanto, parte de um mesmo sistema linguístico primitivo. Visando explicar o surgimento da linguagem falada a partir da linguagem gestual, Tylor buscou estabelecer o parentesco direto entre as linguagens gestuais de algumas comunidades surdas europeias e as de vários povos ao redor do mundo, acreditando residir aí o traço de um suposto estágio primevo da comunicabilidade humana, considerando a expressividade gestual como o elo que faltava entre a “humanidade” e a “animalidade”.

Em meados do século XIX, o trabalho do antropólogo britânico Edward B. Tylor (1865) sobre gestos e linguagens de sinais refletia as atitudes do inglês vitoriano de classe alta que tomava a gesticulação por “natural” e, portanto, “rude”, ou seja, crua e informe. Tylor considerava a linguagem gestual e o gesto como “uma linguagem natural” e, portanto, mais primitiva do que a fala e a escrita, e esperava que os elementos do gesto fossem universalmente reconhecíveis. Essa era a fonte de seu interesse no que ele chamou de “linguagem-gesto”. Tylor coletou dados dos sistemas de sinalização de comunidades surdas alemãs e inglesas e os comparou com dados de fontes norte-americanas. Ele acreditava estar perto de descobrir a original faculdade humana de criação de signos que teria levado ao surgimento da linguagem falada. (FARNEL, 1996, p.92, trad. minha)

Ainda que tratassem a humanidade como “homogênea em natureza” (Tylor, 2005[1871], p.34), derivando de “um estoque original comum”, (Morgan, 2005[1877], p.26), assentando seus métodos comparativos na “bem estabelecida similaridade do funcionamento da mente humana em todas as raças de homens” (Frazer, 2005[1908], p.54), os evolucionistas demonstram acreditar piamente que os *outros* eram modelos atrasados de si mesmos.

O selvagem não é um tipo diferente de ser, comparado com seu irmão civilizado: ele tem as mesmas capacidades mentais e morais, mas estão menos completamente desenvolvidas; sua evolução foi detida, ou melhor, retardada em um nível mais baixo.” (FRAZER, 2005[1908], p.54)

O trabalho de Tylor, ainda que tenha evidenciado a complexidade das linguagens gestuais, apõe classificações que implicam uma hierarquização evolutiva das faculdades cognitivas humanas, fazendo da gestualidade reduto inferior e anterior, sobrevivência de

fundo em relação às figurações da comunicação vocal, “posterior” e “superior”. Tal conceituação parece ser comum aos demais evolucionistas, como indica a seguinte passagem:

A fala humana parece ter se desenvolvido a partir das formas mais rudes e simples de expressão. A linguagem de gestos ou sinais, como sugerido por Lucrécio, tem que ter precedido a linguagem articulada, assim como o pensamento precede a fala. O monossilábico precedeu o silábico, tal como esse precedeu as palavras concretas. (MORGAN, 2005[1877], p.24)

Toda comunicação gestual, e com ela a dança, é posicionada no interior da “animalidade” que, sob tal esquema, precede a “humanidade” que, para os evolucionistas, começa propriamente com a fala. Em uma hipotética escalada evolutiva do desenvolvimento humano, a corporeidade e sua expressividade se tornam a marca da nossa pré-história. Assim, os gestos comunicacionais não vocais eram entendidos como formas pré-históricas cristalizadas, que teriam emergido de contextos nos quais sua referência e significado eram evidentes, passando posteriormente a novos contextos nos quais seu caráter imediato se perde e o gesto passa a ser reiterado pela convenção.

Há na teoria evolucionista a sugestão de que, na evolução intelectual humana, que para ela seria unívoca e unidirecional, a dança ficaria para trás, assim como as “superstições”. Tratando a expressividade gestual como sobrevivente exemplar de um mundo pré-histórico, a modernidade, com o puritanismo vitoriano de Tylor e Frazer, tendia a crer na possibilidade da desaparecimento dessa expressividade conforme se fosse instalando em progressão geométrica a “civilização”. Quanto mais “progresso”, menos “superstições”, “até que sejam finalmente varridas pela onda crescente do progresso” (Frazer, 2005[1908], p.53).

A essa condição proeminente do gesto como meio de expressão em tribos rudes e ao desenvolvimento da pantomima em exibições públicas e relações privadas entre povos como os napolitanos de nossos dias, o contraste mais extremo pode ser encontrado na Inglaterra, onde, seja para o bem ou para o mal, a pantomima sugestiva agora é reduzida a um pequeno compasso nas conversas sociais e até na oratória pública. (TYLOR, 1871, p.149 *apud* MOCERINO, 2016, p.74).

Eis a austeridade gestual-expressiva de um povo (ou será de uma classe? Ou será de um gênero?), para o qual a pessoa que dança (frívola e sem significado) cede, “natural” e paulatinamente, espaço à pessoa intelectualizada (razoável e significativa). No clássico *O ramo de ouro* (1890), de James Frazer, a dança, um exemplo de “ato mágico”, é fixada no mais baixo e “primitivo” nível de um esquema de estágios de desenvolvimento intelectual.

...outra dança faz com que cresçam o capim e o cogumelo e multiplica veados e coelhos; de outra, ainda, espera-se que tenha o efeito de juntar as nuvens do norte e do sul para que se choquem e desçam como chuva. (...) em muitas partes da Alemanha, da Áustria e da França, os camponeses ainda estão, ou estavam, até recentemente, habituados a dançar e dar saltos para fazer crescer as plantações. (FRAZER, 1982, p.180,181 *apud* CAMARGO, 2013, p.26)

A mesma ideia de uma gestualidade primitiva universal. Todos os grupos mencionados por Frazer, desde camponeses europeus, passando por sális (Itália), tarahumaras (México), até os nativos de Aracan (Egito), todos “dançam” e “saltam”, da mesma maneira desarrazoada, “num estado de selvageria intelectual” (Frazer, 2005[1908], p.53). E na Inglaterra de Frazer só os camponeses ainda “dançam” e “saltam”, os europeus mais “civilizados” não. E quando aqueles evoluírem a um estágio mais intelectualizado, ou seja, “superior” e provavelmente sentado, então já não dançarão. Os camponeses se tornam assim uma espécie de elo entre “civilizados” e “primitivos”.

Veja o moderno camponês europeu usando seu machado e sua enxada, veja sua comida fervendo ou assando num fogo de lenha, observe o lugar exato reservado à cerveja no cálculo de sua felicidade, ouça suas histórias do fantasma na casa assombrada mais próxima e da sobrinha do fazendeiro, enfeitada com nó nas tripas, que entrou em convulsão e morreu. Se selecionarmos assim coisas que pouco se alteraram no longo curso dos séculos, podemos desenhar um quadro em que estarão, quase lado a lado, um lavrador inglês e um negro da África Central. (TYLOR, 2005[1871], p.34)

Essas matrizes teóricas evolucionistas do século XIX, que conseguem congrega classismo e racismo num mesmo golpe teórico, podem não adentrar as formulações de

teses e dissertações realizadas em nossos dias, mas ainda saem, inadvertidamente, pela boca de muita gente. Infelizmente, muitas das ideias do evolucionismo cultural permanecem até hoje disseminadas no senso comum. A leitura dos textos desses autores permite a constatação de que, se há ecos cartesianos, há também ecos evolucionistas por todos os lados. Por exemplo, as premissas que fazem da corporeidade não-verbal um modo de asserção sem raciocínio e menos evoluído em termos de comunicabilidade seguem se reproduzindo, assim como a ideia subjacente de que pensar se efetua verbalmente e de que não há pensamento no movimento, no gesto, na dança.

John Blacking (1983) aponta o fato de que tais separações se espraiaram para o reduto das “artes”, gerando nelas também uma série de separações que, ao alocarem a dança do lado oposto ao da linguagem verbal, fazem dela a menos “intelectual” das artes. Notemos que a dança não recebeu, nem de perto, o volume de elaborações antropológicas que receberam, por exemplo, para ficarmos no âmbito da “arte”, os fazeres gráfico-objetuais dos povos não-ocidentais e, muito menos, o volume de elaborações antropológicas acerca da própria arte ocidental. Quando se voltam a essa, seja para analisá-la, seja como contraexemplo etnológico, as antropólogas e antropólogos, quase invariavelmente, se voltam para as artes que produzem “objetos”, separados dos seus “sujeitos”. A dança coloca, por princípio, um problema a essa separação. E foi essa separação que impediu a dança de “falar” por si, o que deu espaço à “crítica de dança”, o que, afirma Blacking, “sufoca o conhecimento de senso-comum e as sensibilidades das pessoas espectadoras, inibindo sua capacidade natural de dançar e apreciar [e falar de] dança”. Blacking afirma que, “assim, as possibilidades de aprender a usar completamente um modo importante de comunicação são cerceadas porque suas características não verbais são desvalorizadas” (p.76). Nesse sentido, tomemos alguns escritos recentes do emblemático comediante inglês Stephen Fry acerca da dança.

Odeio dançar mais do que eu poderia possivelmente explicar. Odeio fazer isso eu mesmo, o que não posso de qualquer maneira, mas detesto e me ressinto da necessidade de tentar. Eu odeio ver outras pessoas fazendo-o. Eu odeio a maneira como isso interrompe a conversa. Odeio a mistura desleixada de exibicionismo sexual, desdém empertigado e narcisismo repelente que a dança envolve. Eu odeio-a quando não tem forma e nem sentido, e eu odeio-a (ainda mais) quando é formal e coreografada em gêneros como dança de salão ou *disco*. Aqueles pinotes são tão embaraçosos e terríveis que me forçam a levar a mão à boca. Se eu escuto



música, gosto de fazê-lo completamente sozinho, de forma que se eu for levado pelo desejo de mover meus pés e corpo (o que é inevitável com tanta música) eu possa fazê-lo sem testemunhas, ou gosto de ESCUTÁ-LA, ouvir sua linha, seguir a letra e permitir que funcione dentro de mim. Eu não quero usá-la como uma trilha para o exercício farsesco, sem sentido, enojante de uma exibição física pública desmiolada, feito um moinho de vento, girando e se debatendo em uma sala ou salão quente e barulhento. Não quero usar a música como meio de um ritual de acasalamento ou namoro. Ninguém jamais me escolheria como parceiro sexual com base em minha habilidade de espumar, gracejar e algaraviar no ritmo da música, nem eu jamais escolheria uma parceira por critérios tão desesperados e inúteis. Eu não sei dançar. Pode muito bem ser verdade que pés culpados não têm ritmo, mas também é verdade que pés perfeitamente inocentes também podem ser incapazes de se mover de forma persuasiva ou feliz com a batida. Eu não sei dançar e não quero MESMO saber<sup>7</sup>.

Ainda que se trate de um texto repleto de ironias, provenientes de um comediante, não deixa de ser curioso que encontremos no discurso de Fry, em pleno século XXI, a reverberação das premissas que encontramos no evolucionismo de Morgan, Tylor e Frazer. A dança que “interrompe” a conversa é, assim, uma não-conversa, uma não-fala, uma não-escuta, no limite um não-pensamento, o que se reforça na concepção da dança como “sem sentido”, “desmiolada” e “inútil”. Encontramos aqui, ainda que cheio de sarcasmo, o mesmo moralismo quanto aos aspectos sexuais que a dança evoca. Fry parece evidenciar, assim, heranças e valores de uma “civilização” que reprime e subjuga os sentidos da dança.

\*\*\*

Não faz mais sentido que falemos porque dançamos e dancemos porque falamos? Que a complexidade do pensamento esteja também na movimentação geral de braços, mãos, quadris, pernas, coluna, ombros, cabeça, rosto etc? Não faz mais sentido uma coevolução complexa de modos? Não faz mais sentido que a concomitância de gestos e fala seja a senda mais próspera rumo aos “primórdios da evolução humana”? Como analisar gestos

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.stephenfry.com/2008/03/bored-of-the-dance/> (acessado em 07/12/2020).

que significam outros gestos? Gestos que comunicam intenções, sentimentos? Gestos “de brincadeira” que significam o que seriam se fossem “a sério”? Como designar as pequenas, sutis ou explícitas variações gestuais de tônus, de ordem, direção, posição das mãos, dos pés, da cabeça, dos quadris que acompanham o falar de uma pessoa? Se nada disso está dissociado da gramática, podendo cada uma dessas variações transmitir mudanças de significado que não são menos significantes do que as mudanças ocorridas pela mudança de sintaxe? Uma pequena alteração de ritmo e timbre, um simples gesto a acompanhar a fala podem alterar completamente, e até mesmo inverter o sentido do que se fala. Parece haver, como afirma Blacking, uma relação mais próxima entre código e mensagem do que se pensava e, se olharmos para todos os acontecimentos sistematicamente implicados na fala,

a estrutura da ideia expressa não fica muito longe da estrutura de sua expressão. O que sustentava a noção de que código e mensagem eram independentes era muito mais a ênfase na análise dos produtos [escritos] do que dos processos [gestuais] por meio dos quais eles são construídos” (BLACKING, 1983, p.91, trad. minha).

Se repararmos duas ou mais pessoas conversando, e nos perguntarmos o que está acontecendo, poderíamos dizer que o que está acontecendo são vocalizações e gestualizações, concomitantes, interdependentes, e nada exclusivas, gesto e fala formando um conjunto.

Em suas revisões acerca da hipótese do “rubicão”, que pressupõe a linguagem gestual como precedente evolutiva da linguagem vocal, Adam Kendon (2017) conclui que a comunicabilidade humana “deve ter se desenvolvido pelas modalidades oral-aural e cinésica conjuntamente, sem nenhuma precedência de uma modalidade sobre a outra” (p.163). Kendon afirma que a ideia de que tenhamos sido capazes de, primeiramente, nos comunicar de maneira gestual para, em seguida, desenvolver a fala é uma ideia com longa história no ocidente. Porém, afirma, “parece não haver razão para supor que o desenvolvimento de uma capacidade de expressão simbólica fosse a princípio confinado a apenas uma modalidade” (p.165).

Foi na década de 1960 que, segundo Kendon, se acaloraram as discussões acerca do estatuto das línguas de sinais. O aprendizado de tais línguas passou a ser lugar de

pesquisas que não apenas confirmam, como ampliam a propriedade “linguística” da linguagem gestual.

O fato de a gesticulação da pessoa falante estar totalmente integrada aos enunciados dos quais faz parte (Kendon, 2004, 2014; McNeill, 1992) sugere que a expressão falada e a expressão manual evoluíram conjuntamente, e não que a gesticulação tenha persistido como uma sobra, um resto ao qual a fala viria a se sobrepor. Como será observado adiante, muitos dos gestos das pessoas falantes parecem ser derivados de ações de manipulação. Isso pode sugerir a natureza prática da linguagem, mas não qualquer primitividade do gesto (ver Kendon, 2009). (...) Investigações neurológicas mostraram que as ações da mão e da boca são controladas por sistemas muito próximos. O conhecimento que vem sendo desenvolvido nessa área enfatiza o envolvimento de mãos e boca em atividades práticas e linguísticas. (...) A orquestração desses diferentes sistemas usando diferentes modalidades, que é uma característica tão impressionante da interação face a face humana (ver, por exemplo, Goodwin, 2000), dá uma forte razão para supor que as formas de comunicação vocal e cinésica estavam intimamente envolvidas o tempo todo, enquanto os humanos desenvolviam sua linguagem. (...) Como as línguas de sinais e os sistemas de escrita de imagens (sistemas semasiográficos; Sampson, 1985) nos ensinaram, *é possível construir uma linguagem em qualquer modalidade. Todos os tipos de comportamento podem se tornar simbólicos.* (KENDON, 2017, p.165,166, itálico meu).

A suposta anterioridade animalesca da expressividade gestual em relação à expressividade falada se ancora no pressuposto errôneo de que a comunicação gestual seria mais imediata, ou icônica, como se os gestos preservassem uma conexão evidente com os objetos que representam. É desse pressuposto, de que sistemas de comunicação mais simples e menos evoluídos seriam baseados em símbolos que exibem uma conexão evidente entre signo e objeto, que parte, por exemplo, o evolucionismo de Tylor. A escala iria de um simples apontar, no qual a proximidade parece ser evidente, à onomatopeia, que explora semelhanças sonoras, passando pela interjeição, que pertence ao domínio da mudança sensorial sob o impulso de uma emoção interna, até sistemas altamente formalizados, como a matemática, onde a conexão é tão abstrata que pode parecer completamente perdida. Contudo, segundo Kendon, já não são mais tão procedentes, por

um lado, a tão repetida “arbitrariedade” dos signos, por outro, a incapacidade das línguas de sinais gerarem signos “arbitrários”.

O interesse pela iconicidade na linguagem falada começou a crescer recentemente. Tomando dicas de línguas de sinais e também de estudos de gramaticalização em línguas faladas, parece evidente que a iconicidade é difundida em línguas faladas, assim como em línguas de sinais. Alguns, como Talmy Givon, consideram isso fundamental. Assim, Givon (1985, p.214) escreveu: “para entendermos a ‘mágica’ da representação simbólica, devemos considerar a iconicidade o caso verdadeiramente geral da codificação, representação e comunicação da experiência e símbolos [“arbitrários”] como um mero caso extremo na escala icônica”. (...) No entanto, permanece a questão de por que, nos falantes, as mãos e outros articuladores corporais são frequentemente mobilizados quando alguém se envolve em falar. O trabalho sobre os gestos das pessoas falantes, que investigam seu relacionamento com a fala (ver Kendon, 2004; McNeill, 1992, 2000), mostrou que gesticular e falar são componentes de um mesmo processo de geração de enunciados. A gesticulação deve ser considerada parte da linguagem tanto quanto a fala. Como mostrou a breve revisão das supostas evidências do “gesto-primeiro”, não há um argumento convincente para o “gesto-primeiro”, mas sim um argumento convincente de que gesticular faz parte da linguagem. (...) As ações manuais da pessoa falante, portanto, fazem parte dos enunciados, tanto em termos de ação quanto no nível da expressão conceitual; elas integram o que está sendo dito e feito quando alguém está comunicando. (...) Isso leva à sugestão de que falar, assim como os gestos manuais que lhe acompanham, é uma atividade manipulatória no abstrato. As mãos e a boca, como órgãos executivos, intimamente ligadas como estão, trabalham em conjunto quando o indivíduo está engajado em agir no mundo e interagir com outros seres. (KENDON, 2017, p.167,168, trad. minha)

Kendon articula assim a concomitância em pé de igualdade entre fala e gesto, pensamento e práxis. O corpo que somos como um ser mimético-criativo que opera em diferentes modalidades para expressar as dimensões dessa mimese-criação. Mãos e boca conhecendo e instaurando mundos por meio de falas-gestos, que são fazeres que conectam o que se diz a outros fazeres. É essa corporeidade, digamos, antimoderna, desierarquizada,

capaz de assumir ambiguidades e trânsitos ontológicos, capaz de construir linguagens em quaisquer modalidades disponíveis, em que quaisquer comportamentos podem se tornar igualmente simbólicos, é essa corporeidade pela qual se lançam as “danças contemporâneas” desde fins do século XIX (Louppe, 2012). Danças essas cujo ser se dá, em grande medida, a partir daquilo que não são.

Não se trata de modos específicos de dançar. Essas danças se dão por quaisquer meios através dos quais corpos se desestabilizem enquanto “objetos” concisos, delimitados, harmoniosos, sem que a epiderme constitua o derradeiro limite do corpo, sem fazer da pele fronteira ontológica, mas interface relacional, de modo que uma pessoa possa dançar outras pessoas, e até mesmo o espaço, despertando “visões” que não são meramente óticas, e muito menos “claras” e “distintas”, mas que exigem a ativação de visualidades outras, nas quais “se confundem o orgânico e o imaginário” (Louppe, 2012, p.71).

A essas pessoas, que em minha dissertação de mestrado chamei *ensaístas do corpo*, interessa menos conhecê-lo tal como ele se encontra determinado nos campos conceituais que o têm por “objeto”, do que encontrar novas maneiras de experimentá-lo, vê-lo, ouvi-lo, tocá-lo, examinando-o em suas disposições possíveis e impossíveis. Ao fazer-se a cada vez a pergunta, “Qual corpo?”, as danças contemporâneas refazem, a cada processo, seus corpos de origem. Nas danças contemporâneas, o “animal” não é o avesso do “humano”, mas sim fonte de perpétua especulação futuroológica. Minha hipótese é de que o papel de certas danças contemporâneas até aqui vividas tem sido o de recolocar, constantemente, o “dado” e o “construído”, o que se antevê na operacionalização encorporada em larga escala do conceito de “devir”, em especial, o “devir-animal” (macaco, peixe, búfalo etc.), que parece fascinar as pessoas artistas da dança. Arte-animalidade. Pessoa-animal.

Nas danças contemporâneas, poderíamos dizer, constrói-se a cada vez novas naturezas, aponta-se a cada vez para novas culturas. Cada trabalho de dança contemporânea como uma problematização singular das premissas que constituem a modernidade, desfazendo tais premissas, recolocando contrastes e continuidades entre pessoas, mundos etc. A cada vez, elas buscam por meio de seus processos uma espécie de regeneração cosmogônica. E a cada novo processo a introdução de velhas perguntas. O que garante nossa existência? O que estamos fazendo aqui? Por que dançamos e o que é dançar? São essas perguntas que de algum modo constituem o cânone das danças contemporâneas.

## IMPROVISAÇÃO SENCIENTE: A INDOMESTICAÇÃO COMOVENTE DO PENSAMENTO

Em uma sociedade na qual se ensina que, para “ver” e “pensar”, é preciso estar parado, com o corpo idealmente sentado numa cadeira (Baitello Jr., 2012), a pesquisa etnográfica pode vir a replicar uma relação cineticamente assimétrica, em que uma pessoa imóvel observa outras pessoas que se movem, gesticulam, fazem coisas. Foi esse o gesto fundador deste trabalho de campo nos meandros de algumas danças contemporâneas da cidade de São Paulo, o de me sentar, de caderno e caneta nas mãos, num canto de uma sala de ensaio para “observar” e “registrar” processos de criação. Foi graças à provocação de Rose Satiko, minha orientadora, que passei a frequentar as aulas em que se faziam as corporeidades pelas quais se davam os processos de criação que eu viria a acompanhar, agora também na condição de *comovente*, ser que toca e move ao se mover, e que é movido pelo movimento de outrem. Dançar, aprender a dançar e ser dançado, as transformações infinitesimais que se dão na gente, no corpo que faz algo que o transforma, transformando aquilo que faz, seguindo por uma escuta generalizada do espaço que fazemos juntos, estudando modos de andar e ver e falar. Depois de alguns anos passar a sentir, aos poucos, dia a dia, os joelhos, os quadris, os pés, onde se abrem literais *lugares* novos, compartilhar isso com várias outras pessoas, experimentar o “co-” de “contemporâneo”, experiências que misturam aquilo que o cânone moderno tão tipicamente separou, “ciência, arte, política”. A aposta é de que na condição de *comoventes* podemos vislumbrar uma transformação do conceito de “teoria”, que “deixa de ser conjunto coerente de hipóteses (e contemplação de formas, que é o significado grego da teoria) e passa a ser estratégia de vida” (Flusser, 2014, p.54). Na pesquisa (da vida) *enquanto* dança, algo que tão bem caracteriza as danças contemporâneas, “a meta não é mais conhecer o mundo objetivo sempre melhor, mas conhecer a circunstância”, e conhecer nela, em diálogo com os seres que nela estão comigo. Nessa pesquisa (da vida) *enquanto* dança, “o espaço deixa de ser estrutura tridimensional vazia, cujo centro é arbitrário e cujos eixos apontam o infinito. O espaçotempo passa a ser um único suporte. Nele os problemas se aproximam de todos os lados” (Flusser, 2014, p.55).

\*\*\*

No início da década de 1990, Loïc Wacquant (2002) decide fazer de uma academia de boxe da periferia de Chicago seu campo de trabalho. É no interior dessa (*outra*) academia

que ele realiza uma etnografia de “corpo e alma”. Ao invés de se sentar a um canto com caderno em mãos, Wacquant se dedica a *aprender* boxe, e ao final de três anos de treinamento intensivo, sobe ao ringue de uma das principais competições regionais. Em uma nota de seu diário, ele observa: “Experimentei tal prazer de *participar* que a *observação* se tornou secundária e, francamente, estava dizendo a mim mesmo que, de bom grado, abandonaria meus estudos, minhas pesquisas e todo o resto para poder ficar aqui, boxeando” (2002, p. 20).

Ao pesquisar uma prática tão veementemente corporal desde um mergulho em sua aprendizagem, Wacquant percebe o adormecimento corporal das práticas acadêmicas que levam pessoas a passar horas a fio sentadas em cadeiras, realizando um tipo de pensamento que seda pessoas em favor de seus “intelectos”, em que transferimos nosso peso a um objeto que aliena cabalmente nossos quadris, pernas e pés. A etimologia das palavras “sentar” e “sedar” não deixa dúvidas – *sedere* e *sedare* são irmãs gêmeas.

O corpo inquieto e alerta fincou-se em base estática, já não salta ligeiro, já não corre de repente, já não se esquivava com agilidade. Está preso ao chão por quatro pernas, inativo e imóvel. Não somos mais o ágil e saltitante primata que está alerta em todas as direções do espaço. Tampouco somos o nômade inquieto e incansável que explora os horizontes desconhecidos e cheios de surpresas e perigos. (BAITELLO JR., 2012, p.69)

O distanciamento entre o conhecimento de corpo inerte e as práticas de conhecer em movimento reforça que conhecer sentado é, em todos os sentidos, conhecer sem *errar*, conhecer sem correr perigos. A própria “antropologia de gabinete”, ou “antropologia de poltrona” (*armchair anthropology*), que caracteriza pejorativamente o fazer dos evolucionistas do século XIX, evidencia a preeminência do conhecimento sentado. Com isso, cadeiras ganham a relevância de toda uma cultura, em cujos projetos o aspecto errante do pensamento se torna *persona non grata*. Basta tomarmos o exemplo da sala de aula convencional. Horas a fio à escrivaninha, à carteira, à mesa, bundas coladas às cadeiras às quais gerações foram e ainda são submetidas. A criança ideal, provavelmente a mais recompensada, é aquela que permanece o mais imóvel possível durante o maior espaço de tempo possível, aquela que se “comporta” bem. O “bom-tom” dos discursos, para o qual chama atenção Bakhtin, parece aqui se aliar a um corpo “comportado” e devidamente assentado, que assim “cultiva” um...

...pensamento que se assentou, ou se sentou mesmo, literalmente, tornou-se um ato sem impulsos, sem saltos, sem prontidão de movimentos, sem vivacidade, mas construído de passagens lógicas e discursividade previsível, comedida e, às vezes mesmo, acomodada. Transformou-se em operação que não permite surpresas, muito menos sobressaltos. Sendo a vida sedentária o estágio civilizatório desejado e alcançado pela sociedade contemporânea, pela cultura racional, letrada e escolarizada, o que se plasma com ela é o decréscimo da mobilidade, não apenas do corpo, mas também do pensar, de sua imprevisibilidade, de sua sempre ativa criatividade e de sua capacidade de... surpreender. (BAITELLO JR., 2012, p.17, 18)

Minha inflexibilidade de pensador sentado me constrange até hoje nas aulas de dança. Serei um pensador inflexível? É temeroso o encurtamento de toda a parte posterior do corpo que sou. Um pensador encurtado? Por que foi que todo um povo (ou terá sido uma classe? Ou terá sido um gênero?) fez da cadeira e do sentar-se nela uma conjugação tão reiterada, tão amada, tão obrigatória? Como é que todo um povo (ou terá sido uma classe? Ou terá sido um gênero?) decidiu treinar arduamente as crianças para o sentar-se em cadeiras?

A palavra *possedere*, “possuir” em italiano, carrega em sua etimologia o sentido de “depois de sentar” – possui quem senta. O termo *chairman*, em inglês “presidente”, em geral do sexo masculino, não deixa dúvidas, tampouco a típica cadeira de diretor (sic) de cinema. Pode ser a mais tosca, não importa, o valor não está tanto na cadeira, mas no gesto que ela contém. Continuamos, como a burguesia renascentista, replicando faraós e reis medievais.

Em *O pensamento sentado* (2012), Norval Baitello Junior chama atenção para o assentamento estrutural enquanto “uma nova percepção e uma nova vivência do cerne germinador do espaço, o corpo” (p.30). Que tipo de pensamento advém de uma pessoa em profunda monotonia cinética, sentada no mesmo lugar, sempre à mesma distância daquilo que olha, sem perigo, sem surpresas? Não se trata, notemos, de um sentar qualquer, ou de um sentar universal, trata-se, antes, de uma aliança específica entre um modo de sentar (em cadeiras) e um modo de olhar, afeito à objetificação do mundo e treinado pela intensa focalização de “máquinas de imagem” (Baitello Jr., 2012). O olhar que aqui medeia o conhecimento não é neutro, e nele subjaz a constante presunção da



distância. Distância enquanto espaço vazio. Distância que se vive como separação ontológica entre quem conhece e o que é conhecido. A mediação dos olhos marcada por essa separação: os olhos do “sujeito” a mirar o “objeto”, os olhos do “eu” a olhar o “mundo”, do “eu” a olhar o “outro”. Eis o sentido, nesse mundo, da separação entre “dentro” e “fora”: quem olha não está lá. O cinema, a televisão, a fotografia (e o voyeur) podem nos servir de exemplo, mas também as câmeras de vigilância. Que tipos de imagens são propícias a essa aliança específica? Que tipo de imagens não o são? Que espaço percebe, vive, cria, que espaço devém uma pessoa sentada num plano achatado individualizado, suspenso e exclusivo, a olhar o mundo também como um plano achatado? Que dança é capaz de ver essa pessoa?

Era-me impossível inicialmente, como alguém que trabalhava e pensava sentado diante de livros, cadernos e “máquinas de imagens”, e jamais experimentara o dançar como modo efetivo de ser pensante, perceber a dança de outrem enquanto acontecimento que me incluía e não como mera configuração visual “exterior” à minha “observação”. Foi com o passar dos anos, experimentando cotidianamente práticas e aprendizados, experimentando danças marcadas por técnicas de improvisação *senciente*, que se foi alterando o que e como eu via dança – dançar se tornava um acontecimento muito mais complexo do que uma mera configuração imagética “lá fora”. Tornava-se evidente para mim que a concepção moderna do olhar, enquanto distância estática e separação ontológica, não é intrínseca ao “olhar em si”. Há que se perguntar até mesmo se há um “olhar em si”, uma vez que as diferentes experiências de olhar, que se traduzem em etnografias mundo afora (Ingold, 2008), não levam necessariamente à separação ontológica entre dois modos de existência ou mesmo à automática objetificação do que é visto, do que é “exterior”.

Não são os olhos, portanto, que objetificam o mundo, afirma Ingold (2008), mas o projeto moderno que coopta os olhos com fins à objetificação do mundo. Assim, “a visão tem sido reduzida à faculdade de reflexão pura e desinteressada, cujo papel é meramente o de entregar ‘coisas’ a uma consciência transcendente” (Ingold, 2008, p.11). Não é preciso ir longe. Há, mesmo em contextos urbanos, uma ampla gama de práticas corporais (coletivas, artísticas, terapêuticas), as danças contemporâneas entre elas, que instauram, e assim demonstram espaços de criação e apreensão de mundos que fazem desabituar o olhar enquanto órgão da separação entre o “interior” e o “exterior”. São práticas em cujos territórios os limites entre o corpo e o mundo se desdobram, recolocando o olhar em aliança com o movimento, o que ressalta a plasticidade do olhar,

ou seja, a capacidade que diferentes modos de olhar têm de alterar, diferentemente, a dimensão das coisas olhadas. Quando somos, por exemplo, instigados a perceber o espaço da visão enquanto algo que “tanto nos cerca quanto passa através de nós” (Ingold, 2008), quando Merleau-Ponty (1968) sugere reviver o olhar enquanto experiência de luz, de abertura para o mundo, quando a visão é o sentido da imersão na luz que a tudo embebe, algo então se altera de modo, digamos, global: a visão já não é das coisas, mas se dá em meio a elas. E o olhar que se dá em meio a outras coisas é um olhar, digamos, não-objetificante.

A despeito dos esforços do projeto moderno de construção de um olhar ao mesmo tempo sentado e separatista, o movimento, o deslocamento, o caminhar seguem intimamente ligados ao conhecimento *enquanto* errância, algo que tanto a Escola Peripatética, daqueles gregos que filosofavam e conheciam em trânsito, em deslocamento, em movimento perambulatório, quanto as palavras “*fahren*” (em alemão, “deslocar-se”) e “*erfahren*” (“tomar conhecimento, reunir experiências”) o demonstram. Há até mesmo neurocientistas a afirmar que a razão última do cérebro é o movimento (WOLPERT, 2011)<sup>8</sup>. Cérebros se deslocam pelo espaço, árvores não precisam deles. Há espécies marítimas que literalmente deglutem seu sistema nervoso central assim que se “assentam” no fundo do mar, onde restarão para o resto da vida. Em seu recente livro, *Mind in motion* (2019), Barbara Tversky, afirma, após longa pesquisa interseccionando pensamento e espaço, que o movimento é donde surge o pensamento e que o pensamento é proeminentemente espacial. Numa palestra de apresentação da obra<sup>9</sup>, ela afirma que “ações no mundo são o fundamento do pensamento. Nossa mente vai de um pensamento a outro por meio de relações assim como os pés vão de lugar a lugar por meio de caminhos. Nossas mentes acionam ideias assim como nossas mãos acionam coisas”. O movimento funda o pensamento e se constitui enquanto estratégia fundamental ao conhecimento.

\*\*\*

Em minha primeira aula de dança contemporânea, depois de 28 anos de pensamento sentado, no meio de um exercício de improvisação, eu simplesmente parei no meio da sala, fiquei imóvel, empaquei, por alguns segundos infundáveis, porque a proposta era

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7s0CpRfyYp8&t=440s> (acessado em 01/02/2021).

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MhMCmdxBSZU> (acessado em 01/02/2021).

deixar o corpo, naquele momento especialmente a caixa torácica, pensar por mim, e eu quis, conforme a natureza sentada, refletir “sobre” o que estava fazendo. Parei porque refleti. Primeira lição: Quem pensa agora é o corpo, em movimento. Outro pensar, outro modo de ser. Um pensar que é práxis, um pensar que é gesto. Sua movimentação é o que você está pensando.

Nesse sentido, a improvisação é um elemento marcado, fundamental e valioso, francamente estudado nas danças contemporâneas em cujos alicerces prático-teóricos me engajei. Boa parte das pessoas com quem dancei, ou que vi dançar nesse percurso, são exímias improvisadoras, fluentes nessa espécie de *fenômeno existencial total*, em que se atinge a “unanimidade orgânica” de que fala Lévi-Strauss (2011), curiosamente ligando na experiência artística (musical, no caso) o “pensamento” e a “práxis” que ele separara, e que aqui ele chama de “pensado” e “vivido”, “mito” e “rito” (“cultura” e “natureza”). Essa unanimidade orgânica chega mesmo a sintetizar a razão de ser de algumas danças contemporâneas, a fusão do “inteligível” ao “sensível”, da “alma” ao “corpo”, do “sujeito” ao “objeto”.

Nessas danças, as práticas levam as pessoas que dançam a uma fluência em se ligar a pessoas, coisas, espaços, fluência em instaurar e habitar as intensidades e ressonâncias que emergem, improvisando através de uma *escuta expandida* das relações que vão se abrindo e se estabelecendo e também se desfazendo, criando acontecimentos e dramaturgias improvisadamente, de acordo com o que se vai gerando desde essa larga escuta dos seres que se instauram *entre nós*.

Um comentário de Susan Foster (2011) ao trabalho *Woman and Water (Mulher e Água)*, de 2006, da artista-coreógrafa Tanya Lukin Linklater, apreende aspectos e modos da improvisação que se tornou valor marcado das danças contemporâneas.

Aqui, o virtuosismo não depende da aquisição e ultrapassagem de um conjunto estipulado de habilidades. A experiência de Lukin Linklater reside em sua capacidade de permanecer sensível às vicissitudes da brisa através das árvores e folhas, ao movimento e acomodação das pessoas, ao helicóptero distante, à fonte próxima, e registrar essas mudanças na porosidade de sua fisicalidade. Nessa sintonização do corpo à paisagem, a demonstração da técnica de Lukin Linklater se assemelha à teoria galênica dos humores corporais, em que todos os elementos da fisicalidade estão enredados e continuamente atraídos por várias forças ambientais. (FOSTER, 2011, p.185)

Segundo Elizabeth Hallam e Tim Ingold (2007), três aspectos intrínsecos se amalgamam no modo de ser da improvisação: a “geratividade”, a “temporalidade” e a “relacionalidade”. A geratividade designa a improvisação como o próprio devir dos mundos, dos seres, dos fenômenos, dos acontecimentos, que se vão gerando uns desde os outros, em modo improvisacional. A temporalidade designa a improvisação como algo que vai além de pontos dispostos numa linha cronológica, trata-se de uma temporalidade avolumada, viva, repleta de camadas, sobreposições, dobras. Já a relacionalidade designa a improvisação enquanto abertura e espraiamento geral da criatividade entre todos os seres envolvidos em quaisquer acontecimentos, estejam esses no reduto da conduta ordinária de nossos cotidianos, ou em nossos afazeres mais estudados. Esses três aspectos, amalgamados no modo de ser da improvisação, fazem da mente algo que se mistura não apenas ao corpo como ao mundo, sendo sua criatividade inseparável das relações nas quais está imersa e pelas quais se estende. A mente se mostra assim notória e eminentemente coletiva, extravasando do cérebro, recusando-se a ficar dentro do crânio, ou até mesmo dentro do corpo, restrita a um suposto indivisível, mas misturando-se abestadamente a tudo o que encontra na condução de suas operações, tomando o que quer que seja como recurso para sua improvisação constante no espaçotempo.

Segundo Hallam e Ingold (2007), o modo de ser da improvisação também amalgama duas noções de criatividade que o cânone moderno não apenas separou como hierarquizou, acompanhando todos os desdobramentos da sua específica separação entre “natureza” e “cultura”. Uma dessas noções é a de que a criatividade se resume à produção de novidades através da recombinação de elementos já dados. A outra noção é a de que a criatividade consiste em quaisquer caminhos de transformação e/ou processos de regeneração, gestação e crescimento. Assim separados, o mundo da primeira concepção se faz uma espécie de eterna montagem de partes discretas já vigentes, enquanto o mundo da outra é movimento em contínuo devir, algo que constantemente cresce mais do que acresce. A criatividade como efeito de uma nova recombinação de partes previamente dadas é a que olha para o “produto”, do qual o “objeto de arte” e a mercadoria são emblemas; a criatividade como devir olha para o “processo”, do qual a crisálida e a gestação são emblemas. Nos caminhos históricos tomados pela civilização ocidental, houve, em séculos recentes, segundo Hallam e Ingold, um pendor mais fervoroso para o lado da criatividade como remontagem de elementos pré-existentes.

Chamo atenção para o fato de que transformações na concepção de criatividade parecem estar intimamente ligadas às transformações na concepção de corpo e, portanto, de pessoa. Criar (e ser), a partir daí, era orquestrar descontinuidade mais que participar de um processo de emergência constante. (Hallam & Ingold, 2007, p.16,17). Na estética do Renascimento que inaugura o “novo cânone” (Bakhtin, 2010), o corpo *da* pessoa passa a ser visto enquanto reduto completo e claramente delimitado de um indivíduo separado e em descontinuidade com o mundo.

É esse novo cânone, de pessoas com fronteiras “claramente” definidas, afirmam Hallam e Ingold, que subscreve a formação da identidade individual europeia ao longo de todo o século XVII. Trata-se de uma mudança que passa da concepção de pessoa enquanto relacional, aberta, heterogênea, partícipe de um processo (re)generativo constante, para uma pessoa cuja interioridade é irreduzível àquilo que lhe é “exterior”, com fronteiras ontológicas (de)limitadas. Passamos, com isso, de uma formulação na qual criar é parte de processos em curso, para uma formulação na qual o que é verdadeiramente criativo tem que ser “original”.

Quem quer que se encontre influenciado e educado por tal cânone, inclinar-se-á a dizer que alguma coisa é criada apenas quando ela é “nova”, significando não que ela foi recém ou novamente gerada, mas que é o resultado manifesto de um desenho, escrita ou projeto original e, por isso, inovador, formulado por uma inteligência indivisível e exclusiva. Uma oposição ideológica é assim colocada entre criatividade e imitação (cultura e natureza, fala e gesto, indivíduo e sociedade).

Contudo, “a improvisação não é exatamente, tampouco necessariamente, a quebra de um padrão. Ela pode ser, e na grande maioria das vezes o é, o modo como se improvisa a reprodução de um padrão.” (Hallam & Ingold, 2007, p.3). Tomando a improvisação por modo essencialmente criativo, Hallam e Ingold apontam que imitar também é criar, pois “realizar” o projeto é tão criativo, tão improvisacional quanto “projetá-lo”. “Por que construir a centésima casa seria menos criativo que construir a primeira, mesmo que o design permaneça o mesmo? Toda repetição envolve improvisação.” (*ibid.*, p.3). Quem põe um projeto em prática está a improvisar todo o tempo. A obra é o fazer da obra. E podemos, portanto, a partir disso, contrapor-nos à crença de que na construção de uma casa ou no crescimento de um organismo nada é criado que não esteja previamente escrito, desenhado, projetado, crença profundamente enraizada na modernidade, marcada pela escrita (lembramos que até mesmo o DNA é entendido como um código escrito).

O fazer não é mera execução de um projeto. O caminho não é maquinal, mas improvisacional. E outros processos de crescimento e geração que notamos em toda parte, em nós mesmos, são *criações*. O mesmo vale para o que se convencionou chamar de “tradicional”, ou “convencional”. Mesmo as ações mais “cotidianas”, as mais repetidas pelas pessoas, não são mera “conversão em comportamento de esquemas prototípicos que já foram copiados para dentro de suas cabeças por um processo anterior de replicação” (*ibid.* p.6)

Alguns antropólogos e psicólogos chegaram a chamar esses esquemas de “memes”, nódulos de informação que supostamente habitam a mente como genes habitam o corpo, de onde eles controlam o pensamento e o comportamento do portador. A criatividade, para os teóricos do “meme”, não está no que as pessoas fazem, mas no potencial de mutação e recombinação desses determinantes meméticos. (HALLAM & INGOLD, 2007, p.6, trad. minha)

É preciso desestigmatizar a cópia, a imitação e a repetição. Tudo isso é improvisação e, portanto, criação por meio de relações de correspondência que podem ser tão profundas que chegam a ser libertadoras. É preciso desfazer a falsa distinção entre “gestos originais” e “gestos habituais”, distinção que oculta o pressuposto de que a ação cotidiana é de natureza automática ou sobredeterminada e que a “verdadeira criatividade” é exercida por “indivíduos excepcionais” que transcendem as convenções da coletividade, que se veem como o futuro contra o passado, a “mente” contra a matéria inerte. (*ibid.*, p.3)

O que Hallam e Ingold trazem à tona é que a improvisação, enquanto modo de ser e ao mesmo tempo modo criativo por excelência, está em todo lugar e a todo tempo no curso da vida. A improvisação, segundo Hallam e Ingold, seria a face cotidiana e generalizada da criatividade, sendo o modo como somos e estamos, como (nos) fazemos e (nos) desenvolvemos, em suma, o modo como vivemos, sendo a improvisação o modo da condução de todo e qualquer processo envolvendo seres vivos, humanos ou não. A improvisação seria, assim, o modo mesmo como experimentamos a vida social, em ininterrupta correspondência com o mundo.

O que as danças contemporâneas fazem é justamente assumir a improvisação como esse modo de ser criativo, construindo, desdobrando, instaurando, por meio de diversas técnicas, o sentido dessa contínua correspondência com o mundo, para o qual os

termos mais comumente utilizados são “cinestesia” e “propriocepção”, e que poderíamos também chamar de *senciência*, o sentido de ser e estar, o sentido de fazer e mover, ou em outras palavras, o sentido de existir. Trata-se de um sentido complexo e não dado, que vem sendo investigado desde o século XIX, um sentido que pode trancar ou trançar percepções e acontecimentos de ordem articular, muscular, tátil, visual, psíquica, ambiental, alteritária, e sabe-se lá mais o quê. Trata-se de um sentido que pode envolver motilidades visíveis e invisíveis, respiração, fluxo sanguíneo, consciente e inconsciente, sensível e imaginário, dentro e fora conversando “com infinito refinamento” (Miller, 2010, p.64).

Segundo Foster (2011), é por volta do início do século XX que os estudos sencientes se aliam aos estudos improvisacionais, aparecendo como promessas de transformação para as práticas e criações das danças ocidentais, algo que ocorre, por exemplo, nas aulas de Margaret Newell H'Doubler, que não requeriam, necessariamente, técnica formal. Sua metodologia era amplamente baseada na improvisação senciente. Em 1916, H'Doubler conheceu a professora de música, Alys Bentley, que costumava propor às pessoas que, deitadas no chão, se movessem em correspondência com a música. Dessa experiência, H'Doubler constatou que as pessoas podiam dançar com relativa liberdade desde um trabalho de experimentação gravitacional em relação ao chão. Como a pessoa reage às mudanças estruturais de posição? Para conhecer o movimento, ela afirmava, é necessário mover-se, e além de mover-se, prestar atenção e desenvolver o sentido (senciente) do movimento. O movimento desde a sua *senciência* se torna uma experiência altamente estimulante, sensações produzindo mudanças de movimento que produzem sensações que produzem memórias que se tornam reconhecíveis, habitáveis, desdobráveis. E conforme se vai fazendo isso, “movimento” e “ideia” vão ganhando dimensões comuns.

E, segundo Foster, é na década de 1960 que os princípios da improvisação senciente ganham a dimensão que têm hoje nas chamadas danças contemporâneas. Foi nessa década que, segundo a autora, a improvisação se tornou, abrangentemente, sinônimo de composição, se consolidando como uma maneira de gerar novas possibilidades de movimento para si ou para um grupo de pessoas com as quais alguém poderia estar colaborando. O movimento se firma como um modo de conhecer, epifania do entrelaçamento, da negociação em fluxo perpétuo entre pessoa e mundo.

Tomemos como exemplo uma técnica contemporânea bastante difundida, a *contact improvisation*, ou contato-improvisação, como vem sendo chamada no Brasil,

surgida no início da década de 1970 nos EUA. O contato-improvisação é uma “dança” cuja razão de ser, como o próprio nome diz, está no improviso pelo contato entre as pessoas. Digo dança entre aspas porque o contato-improvisação é uma técnica que, pelas suas características, tem se prestado simultaneamente à criação artística, à educação, à terapia, à sociabilidade, à conscientização corporal etc. Trata-se da produção de pessoas cuja expressividade se dá na correspondência constante e decisiva entre elas, uma prática em que se ativa, especialmente, os sentidos do tato, fazendo da pessoa um corpo tátil.

Ana Maria Alonso Krischke (2012) nos apresenta o contato-improvisação como uma modalidade de dança desenvolvida e sistematizada desde o encontro continuado entre algumas dançarinas e dançarinos, e que se fixou na figura de Steve Paxton. É uma dança cuja razão de ser está na improvisação pela relação de contato corporal entre duas ou mais pessoas. O *a priori* dessa dança é que não há pré-existência individual. Dois ou mais seres constituem o ser dessa dança cuja (est)ética é a de uma não-hierarquização entre pessoas e partes do corpo.

O contato-improvisação se dá sob *atenções simultâneas* que vão se amalgamando, como peso, toque e movimento. Steve Paxton era praticante de Aikido, e trouxe para sua prática vários dos procedimentos dessa arte marcial japonesa. Desequilibrar, contrabalançar, encontrar os sustentáculos e articulações corporais, saber sustentar uma outra pessoa, saber engajar a respiração ao movimento, ou o movimento à respiração, saber deixar rolar, literalmente.

O contato-improvisação é, digamos, uma espécie de dança-surf. Contanto que a onda, no caso, é uma outra pessoa, tanto quanto você é a onda dela. O esforço aqui é ater-se e atender à realidade física em constante mudança. Nessa dança, as pessoas permanecem em contato físico constante, apoiando-se mutuamente, inovando sobre isso, constituindo elas próprias, ao passo que dançam, as leis físicas da sua massa.

O que se aprende, com o tempo, é a seguir o contato aonde quer que esse leve, a transferir o peso e ao mesmo tempo recebê-lo da outra pessoa, preservando um movimento fluido que corresponde, continuamente, às situações que emergem.

Rejeitando o proscênio em favor de rodas de improvisação informais que ocorrem em ginásios, galerias de arte ou estúdios de dança, o contato-improvisação abraça o todo sensorial, convidando espectadores e participantes a compartilhar a confusão experiencial de se mover de uma nova maneira. (...) [eles] treinam por meio de exercícios que desarmam a primazia do visual e se concentram



intensamente na percepção do toque. Passando muitas horas aprendendo a sentir os efeitos da gravidade no movimento e no *momentum*, e a desenvolver na pele uma porosidade e sensibilidade que possam compreender mudanças sutis no próprio peso e no peso de outra pessoa, as praticantes do contato-improvisação desabitua deliberadamente as tendências de seus corpos de confiar no visual para orientação. Ao fazê-lo, uma nova experiência do eu é produzida, na qual o eu é contingente e ao mesmo tempo um produto do contato contínuo entre os dois corpos. (FOSTER, 2011, p.117)

Em sua etnografia nos meandros do contato-improvisação, a dançarina e antropóloga Cynthia Novack (1990) conta que, quando começou a aprender essa técnica, percebeu as limitações de sua bagagem de bailarina clássica, na medida em que essa nova técnica exigia habilidades não treinadas no balé, a começar pela improvisação. Por um lado, a senciência aguçada dos pesos, que permite à pessoa, dentre outras coisas, lançar-se ou deixar-se ir ao chão com tranquilidade e confiança, por outro, a senciência da movimentação geral. À medida que Novack vai se aprimorando na técnica, concentrando-se na senciência da movimentação e não da sua forma exterior, a própria “imagem” do seu movimento se altera:

À medida que comecei a experimentar uma sensação interiorizada do movimento, a imagem que eu fazia daquilo que um observador via no meu movimento começou a desaparecer, e mergulhei na sensação das mínimas mudanças de peso e do mais pequeno movimento das minhas articulações. (NOVACK, 1990, p.152 *apud* FAZENDA, 2007, p.63)

Como podemos abordar o “pensamento” instaurado por uma prática como o contato-improvisação (ou o boxe)? “Na verdade, não decido nada [...] Tudo acontece muito rapidamente, reage-se instintivamente, eu realizo, é só”, escreve em seu diário Wacquant (2002, p.109). Ele escreve também que “o corpo do boxeador pensa e calcula por ele, imediatamente, sem passar pela intermediação – com o atraso que isso envolve, e que poderia ser caro – do pensamento abstrato, da representação prévia e do cálculo estratégico”. E prossegue:

Uma vez no ringue, é o corpo que compreende e apreende, que faz a triagem da informação e armazena-a, que encontra a resposta certa no repertório de ações e de reações possíveis, que se torna, enfim, o verdadeiro “sujeito” (se é que há um sujeito) da prática pugilística. (WACQUANT, 2002, p.119)

Segundo Wacquant, essas práticas de intensa improvisação só podem ser apreendidas completamente em ato, pois se inscrevem na fronteira do que é dizível. Daí a sua famosa e potente inversão da “observação participante” em “participação observante”. Durante tais práticas, “a ação e sua avaliação se confundem e a reflexão está, por definição, excluída da atividade” (2002, p.78).

Encontra-se justamente aí uma conexão imprevista entre tais práticas improvisacionais e o “pensamento selvagem”. Segundo Lévi-Strauss (1989), o pensamento selvagem, que não é *dos* selvagens, mas um modo de pensamento, se faz simultaneamente analítico e sintético. O pensamento selvagem, afirma ele, não distingue o momento da observação e o da interpretação. “Nesse sentido ele se distingue do pensamento domesticado” (p.291). Trata-se de um modo de pensar que se dá em amálgamas experimentais de práxis e pensamento, num esforço “para que nada de humano (e mesmo de vivo) possa lhe continuar estranho” (p.273). “A inteligência da vida” (p.274). Pensamento que faz “reintegrar a cultura na natureza” (p.275), que faz “apreender o mundo como totalização sincrônica e diacrônica ao mesmo tempo” (p.291), pensamento que “facilita a inteligência do mundo na medida em que se lhe assemelha. Nesse sentido, pôde ser definido como pensamento analógico” (p.291). Eis o que são os pensadores selvagens, “emissores e receptores cujas mensagens, enquanto circulam, constituem objetos do mundo físico e podem ser captadas ao mesmo tempo de fora e de dentro” (p.295).

E distinguirá o “cérebro” entre práxis e pensamento? Talvez o pensamento nunca tenha deixado de ser “selvagem”. É o que nos permite constatar a fala do neurocientista Henning Beck (2016)<sup>10</sup>, quando afirma que, no pensamento (assim como no pensamento selvagem segundo Lévi-Strauss), nada se distingue em termos de análise e síntese. Segundo Beck, o princípio fundamental do pensamento não coincide com o princípio fundamental da computação (*input* – processamento de dados – *output*). Não é assim que, por exemplo, reconhecemos imediatamente um rosto num conjunto especificamente

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJfFMoAgbv8&t=915s> (acessado em 01/02/2021).

ordenado de frutas, ou um cabrito numa formação de nuvens, ou um sentimento proveniente de uma concatenação de palavras que nos acaba de ser dirigida. Não é assim que se dá um gesto. O pensamento *é* analógico e se dá por inteiro, no ato, de uma só vez. Células cerebrais são burras por elas mesmas, afirma Beck. Não fazem muita coisa sozinhas. Mas se há um montão delas interagindo em cadeia, estabelecendo algum tipo de padrão, então se dá o que chamamos de pensamento. Assim como a música emerge *entre* os músicos da orquestra em sincronia, o pensamento emerge *entre* as células quando estas agem em sincronia.

\*\*\*

A improvisação enquanto pensamento selvagem, a improvisação enquanto pensamento analógico. Com isso me deparei quando, em meados de 2016, fui convidado pela key zetta e cia para o *Habitat de dança*, no Sesc Santo Amaro, São Paulo, no qual o dançarino japonês Kota Yamasaki orientou uma residência de 15 dias, com cerca de trinta pessoas. Foram poucas palavras para muito acontecimento. Kota não falava português e seu inglês, apesar de viver em Nova York, era rudimentar. Haveria uma tradução japonês-português, mas algo deu errado. Então a comunicação entra em jogo. Não sabemos muito bem o que estamos compreendendo. Aos poucos vamos nos entendendo. E para tanto, vamos experimentando aquilo que Kota propõe com gestos, com toda sua pessoa, seu olhar, cada detalhe conta. Há tentativas de tradução, mas elas parecem empobrecer o sentido. Percebemos difusamente o japonês que se move *entre* nós feito água.

Pés. Pés. Foco nos pés. Experimentamos os pés em qualquer direção. Caminhadas alteradas pelo impulso causado por um gesto que vai das mãos aos cotovelos aos ombros numa cadeia de movimento que transforma a pessoa que caminha. Um passear diferente. Aos poucos cresce uma *sensação de espaço*. Uma sensação real de espaços se abrindo desde a pessoa que sou. Nesse turbilhão em que as fronteiras se dissipam me reúno ao mundo e vou virando coisas que viram coisas.

Fundo preto. Umas trinta pessoas. Dois grupos. O primeiro olha o segundo a rolar lento no chão a proposta de Kota, rolar pela pele como meio de transporte pela superfície afora. Lento. Lento. Lento.

Fundo preto. Umas trinta pessoas. Troca. Quem olhava agora rola. Kota acresce novo caminho, a pessoa ao mesmo tempo conectada ao céu e à terra. Kota vai para o chão

e demonstra. Caravelas em mar calmo, uma pessoa oceânica, ondas de mãos e pés, devagar.

O contato por meio, o tato por olho, vamos passeando a pele pelas superfícies das coisas. A pessoa e a coisa em correspondência. A pele a dobrar o mundo em interação imediata com a porta, a escada, o extintor de incêndio, a caixa de som, qualquer coisa é boa. A pele do verbo a rolar pelo chão. Alguma pressão, talvez uma história, talvez seja bom, amontoar vozes no espaço você pega trem como é o seu quarto não tenho preconceito tenho nunca tive nunca quebrei nada de andar na casa da minha avó eu gosto mais ou menos muito adoro dançar fazer tapioca com ovo enquanto fumo um cigarro de vez em quando na festa junina meu sobrinho uma ilha brincava quebrei de suco o braço de laranja.

Alguém estilhaça uma risada. Alguém adensa o ar de sonho.

Kota anda pelo teatro. Procura alguma coisa. Encontra. Outra. A menor ideia do que vem a seguir. O significado racha, você acha que entendeu, era exatamente isso, só que ao contrário. E vem de onde nem veio. Mal-entendido amado.

Então você berra, se estrebucha com gosto, abre a porta e um paredão de gente te espera rente. Berra, se estrebucha com gosto, abre a porta e estão todos sentados na plateia. Abre a porta e estão todos amalgamados no canto do palco. Abre a porta e um pelotão de gente te espera à beira. Berra, se estrebucha, abre a porta e estão todos no chão a te olhar feito salamandras. Abre a porta e estão todos escondidos atrás da cortina com as cabeças de fora. Abre a porta e não tem ninguém, a não ser eu.

Então, subir e descer deslocam acontecimentos sem esforço, sem grandes ignições musculares, pessoas ondeiam movimentações escorridas. Daí, Kota nos ensina uma coreografia bem simples e, quando já a povoamos, ele lhe acresce uma extensão: aos cem anos de idade. Acontecemos, a pele do rosto, enrugamos, corporifico minha avó. Depois uma felicidade dela.

No tempo do silêncio as pessoas chegam aos poucos.

Colombiano atriz artista visual migrante bailarina cineasta florista músico dançarina ator arquiteta dançarino escritor.

A modulação das ligações, as camadas que nos compõem, a experiência de nossas relações a alterar as pessoas relacionadas.

E então você bate o pé no chão com força, se estrebucha com gosto, apronta a gritaria danada, abre a porta e uma diagonal, um paredão de mil abraçados, um semicírculo de leões vorazes, uma bola de gente amontoada olhando na direção de antigas

composições estatuárias de pessoas no espaço de ontem, entrando agora em movimento, a evolução prática da imaginação geral, um corredor de pessoas a bater palmas, para o bem da sua intensidade, todas correm, na direção da sua presença, querem te tocar, é por aqui é por aqui, o espaço atormentado pela insistência, é por aqui, de longe gritam de perto falam é por aqui, é por aqui, trinta pessoas a lançar bolas imaginárias, para você, todas se levantam do chão e passam a te imitar e te alvejar com intimidades profanas, já pensei no meu pai morto, e curti, trinta pessoas a te olhar, o mais profundo silêncio, a te cortejar, acintosamente, maravilhosa pego fácil você é muito linda você é gata mesmo delícia aonde você vai, surpresa!, ritmo coro em dança orquestra, surpresa!, uma pessoa chega atrasada, surpresa!, está tudo bem, vai dar tudo certo, está tudo bem, vai dar tudo certo e todas morrem, quando você chega, todas tristes, quando você entra, todas a gargalhar, você sai correndo do teatro vai embora e não se esquece nunca da sensação de abrir a porta.

Key se senta ao meu lado, vou descansar um pouco, estou exausta.

Depois pessoas em movimento a falar inspiradas pelo vento do que veem. O que é falar para você. Kota então manifesta a proposta: dançarmos por uma hora sem parar, ao pulso intensivo de *Music for 18 musicians*, de Steve Reich. Começa como uma caminhada e vai se alterando em dança.

Medo, será que eu dou conta disto, parece que vai ser uma grande história, uma experiência encantada, por uma hora, mesmo, a quantidade de pessoas desgarrando energia.

Zonas de velocidade, zonas de lentidão, às vezes dá certo às vezes não, transformar energia em coisas inimagináveis, memórias de experiências passadas, passando, coisas, momentos, pessoas de outras épocas em meio à impressão de que os pés ganharam vida e é isso o que modifica a paisagem.

De repente, pelas frestas da dança geral da pequena multidão, três figurinhas em bem lento trio, e o cansaço vai atingindo latitudes a partir das quais já não há cansaço, a razão se solta, e há momentos em que não vejo mais pessoas, apenas fluxos de energia que me pegam e perdem o sujeito, vira massa, mesmo, paisagem que sonha entre a pele e o espaço, parece que vai se esgotar quando outra coisa surge, surpresa!

Há quanto tempo dançando sem parar esta música, é melhor ouvir para ter uma ideia, descobrir começos para um novo tipo de apoio a partir do qual eu não saiba mais nada sobre o que vai acontecer agora, e passa um tempo muda, tudo, o jeito de pensar.

Muita coisa que eu conheço agora no corpo de outro jeito, o tempo e depois o espaço e tudo mais, o cansaço me faz ver o comum na sensação de que o som vem do chão e são os pés que ouvem gente virando música, metáfora, é bom dançar, às vezes demora a perceber, mas são deliciosas as situações, os encontros, de repente não me julgo mais, é libertador habitar vibrações, virar melodia, ritmo, uma grande viagem.

Ensopar de suor, se descabelar, ficar vermelho, úmido, bufante, quando tudo começa a ficar mais lento. Cansaço, muito, relaxar é dançar, o espaço são as pessoas, algumas mais frequentes, e eu vejo a mudança nelas, e isso vai me modificando, e às danças todas, que agora são regidas pelo mesmo princípio que se mostra – pá! – de uma vez, dançar por dançar, um prazer, sensação de que o fim é o começo.

## KEY SAWAO: O ESPAÇO TAMBÉM É SER HUMANO

Depois de cerca de quatro anos de iniciação às “danças contemporâneas”, através das aulas de Adriana Grechi, diretora do Núcleo Artérias, lugar da primeira passagem de que se compõe esta pesquisa, passei à “pesquisa de movimento” de Key Sawao, coreógrafa, dançarina, professora e diretora cuja formação, além do balé, perpassa todo um *corpus* de práticas e saberes orientais que ela experimenta há décadas, como o *tai chi* e o *seitai-ho*. Seu saber a princípio me chamou a atenção por dois elementos em especial, o silêncio e a instauração do espaço. Frequentei as aulas de Key por outros quatro anos e ao longo do segundo ano (2017), todas as segundas-feiras, chegava em casa da aula e escrevia de memória fresca.

O lugar onde comecei a praticar com Key se chama Espaço Comum e fica no bairro Pompeia, zona oeste de São Paulo, onde ela também vivia, com seu parceiro de companhia, Ricardo Iazzetta, ou Zetta. Moravam juntos há mais de uma década quando encontraram essa casa, que possui uma sala anexa para práticas. Algumas das pessoas que frequentam as aulas de Key Sawao trabalham como dançarinas, outras não. Paula (Ramos), por exemplo, é fotógrafa, (Pedro) Hamaya é pintor.

A dança que ela propõe e ensina é uma dança improvisacional com bases prático-conceituais um tanto diferentes daquelas que eu vinha experimentando até então, as quais, me dei conta com o tempo, bebem essencialmente de tradições europeias e norte-americanas. Silêncio e espacialidade são elementos fulcrais em sua dança. Key, neta de japoneses, trabalhou por anos com Takao Kusuno, quem introduziu ao Brasil o *butô*, dança japonesa que ganhou o mundo depois da segunda guerra mundial. Se nas aulas que eu fazia até então havia uma busca por estados alterados de presença, que advém de movimentações improvisacionais cuja intensidade deve de alguma maneira atingir um visível extravasamento do “eu”, o que se improvisa nas aulas de Key não são vidas para além da que se é, Key não faz tábula rasa, seu saber instiga o nascimento de vidas outras no interior daquela mesma em que se está, de corporeidades outras feitas daquela com que chegamos à aula. Em suas aulas vive-se mesmo a transformação que vai da pessoa que chega da rua à pessoa que a ela voltará. O que Key ensina não é a sair de si, mas a encontrar diferimento em si. Sem recorrer a qualquer repertório prévio de movimentação, às vezes o sentido da prática que ela propõe é, simplesmente, ser capaz de seguir o movimento pela escuta do desejo do espaço agora. O mover visível nem sempre é o que o espaço deseja. Ela também faz uso de imagens sintéticas, que ela chama “enunciados”.

São esses enunciados que encorporamos, e que ativam a “metamorfose”, alguns deles são recorrentes, como os que envolvem água.

As aulas de Key ensinam uma alteração na relação entre “dentro” e “fora”, o olhar dança vai se tornando mais um *ver*<sup>11</sup> dança, no sentido de que passa a ser possível *dançar o olhar*. Com o tempo, o olhar vai se tornando qualidade de presença, vamos encontrando *estados de olhar*. O olhar pode, de repente, ir se misturando àquilo que vê, percorrendo zonas tão visíveis quanto invisíveis. E há uma vastidão de olhares possíveis, e as qualidades mesmas de cada olhar mudam o que se vê. Trata-se de modulações que se dão pela sensibilização, por exemplo, da barriga, dos pés, gerando um olhar-com-a-barriga, um olhar-com-os-pés.

Há em suas aulas a colocação constante de um perspectivismo crucial: ver improvisarem agora outras pessoas que mais tarde me verão improvisar. Key acredita haver uma consonância entre as duas experiências, a de quem faz e a de quem vê, ela afirma que quando algo acontece para quem faz, algo também acontece para quem vê. Nas aulas de Key é costume a experimentação coletiva, isto é, todas as pessoas presentes a dançar, juntas, compartilhando movimentações a partir dos enunciados que ela propõe. Em geral, em algum momento da aula, quando já estamos devidamente transformados, com a nova corporeidade instaurada, presente e viva, ela então divide a turma em dois, três ou quatro grupos e esses grupos vão se alternando em experimentação ao passo que as demais pessoas se sentam no chão para ver. Nesse momento, de ver, com a dança completamente presente no corpo, o olhar se torna outra coisa – não mais um “ponto-de-vista” que reduz o espaço e as pessoas a meras imagens nas quais não me encontro. Nessa hora eu vejo-sou o espaço em que dançam as pessoas. E o espaço ganha vida. “O espaço também é ser humano”, costuma nos dizer Key.

As aulas de Key desenvolvem a vida pela vida do espaço. Um espaço que não é o espaço morto da metafísica modernista. O espaço aqui não é o espaço plano, branco, homogêneo, neutro e vazio onde unidades explícitas e claramente delimitadas, exteriores umas às outras, adentram para delinear sua “individualidade”. O espaço aqui faz qualquer quantidade submergir na qualitatividade geral. O espaço, aqui, bem pode ser análogo à “temporalidade” de Henry Bergson (2006), o espaço como “uma sucessão de mudanças qualitativas, que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem nenhuma tendência a se exteriorizarem umas com relação às outras, sem nenhum parentesco com

---

<sup>11</sup> Faço aqui uma analogia com a diferença entre “ver” e “olhar” presente nos ensinamentos de Don Juan a Carlos Castañeda (ver *Uma estranha realidade*, 1971).



o número” (p.12). O espaço enquanto “pura heterogeneidade”, enquanto “multiplicidade dos estados de consciência” que lhe compõem. Espaço enquanto “multiplicidade qualitativa” ou “multiplicidade sem quantidade” (Bergson, 2006).

Aos poucos se vai diluindo a obsessão neurótica pelo indivíduo, pelo corpo enquanto limite ontológico entre a pessoa e as demais e o espaço. Saímos dessas aulas diferentes, demora um tempo para voltar a reconhecer a rua lá fora. Key Sawao carrega da prática do *seitai-ho* a criação de atenções a coisas como as temperaturas, sensações e acontecimentos corpóreo-espaciais, o toque *de* e *na* outra pessoa, a posição, a intensidade com que se toca, maneiras de caminhar, de deitar, de sentar, como adentrar tais posições, sensações que vão atravessando a gente ao tomar um gole d’água ou ao olhar para formas e cores diversas, como as da maçã, do limão, do céu azul. Nas aulas de Key Sawao,

A consciência desperta, clara, é obscurecida pela invasão de todos esses elementos impuros. Torna-se “atmosférica”, adquire uma textura: aquilo que a psicologia tradicional descreve como um “abaixamento do limiar da consciência” deve ser entendido como uma transformação da própria natureza da consciência. Os afectos e os ritmos corporais não formam uma barreira para a consciência de si, criam um outro tipo de consciência porque seus movimentos dirigem agora os movimentos de consciência. A consciência dos movimentos mudou-se em movimentos de consciência. (GIL, 2002, p.142)

A pergunta, a ser respondida em fluxo, é como resolver movimento a partir de relações sensíveis. Pousa a mão direita nalgum lugar do corpo. Pousa a mão esquerda nalgum outro lugar. Temos uma relação entre esses dois lugares. Essa relação já é uma dança. Sente a relação que vai se dando entre as mãos e os respectivos lugares onde elas, cada uma a sua escolha, foram pousar. Esses lugares não são passivos, respondem, correspondem, se ativando sensorialmente e isso segue, as mãos através dos braços começam a se movimentar no ar, por essa relação que criaram, e isso segue feito água escorrendo lentamente.

Os olhos são uma janela, uma curiosidade, uma abertura, Key diz num dado momento. Quando me correspondo com isso, deixo de olhar qualquer coisa exatamente, vejo através, vejo fundo, ao invés de figura. O que sinto e faço vai se irrigando com os enunciados que Key nos dá, três ou quatro palavras, repletas de sentido, e quando vêm desencadeiam modulações da existência. São palavras mágicas. São também enunciados

bastante abertos, o que torna suas resoluções bastante difíceis.

Enquanto experimentamos em dança seus enunciados, percebo Key a se deslocar pela sala. Num dado momento ela está atrás de mim, a consciência volta ao “ego” e um pouco de timidez aparece, me endurece um pouco, me traz para fora do que me engajava. Havia um lá do qual eu saí, onde meu corpo ainda está, a mover-se, já é capaz de seguir por si. Estou partido ao meio! Mas em pouco tempo a timidez se desfaz e a consciência se funde novamente naquele fazer. Não penso figuras, não penso objetos, desenhos, palavras, penso o movimento que me move. Impulsos que vêm das outras pessoas através do espaço, vivo, sensações de calorescência, sensações volumosas, às vezes um deleite mor, suave e prolongado, que vem da relação encarnada entre a coxa direita e o ventre, que são os lugares onde pousaram minhas mãos.

*Iurashi*. Em japonês quer dizer balanço, balançar. Uma consequência de toques e manipulações ondulatórias com as quais Key costuma abrir suas aulas. Dois a dois, Paula deitada no chão de barriga para cima, eu seguro seus tornozelos com cada uma das mãos, estou sentado em *seiza*, ísquios sobre os calcanhares, joelhos dobrados, outro *sentar*, uma posição ativa, desde a qual vou chacoalhando os seus calcanhares como dois para-brisas para um lado e para o outro, o que vai produzindo uma onda que vai subindo e se transmitindo pelas pernas ao longo de todo o seu corpo. Paula deixa isso acontecer, experimentando-se toda a ondular, sua cervical solta para deixar passar a onda pela cabeça. Se a cervical estiver disponível e eu for capaz de fazer essa onda acontecer, a cabeça dela chicoteia lá em cima e às vezes a liberação chega mesmo a dobrar impulsos. Key diz, quem faz a onda repara se há na outra pessoa algum lugar mais rígido onde a onda cessa. Intenciona a onda para lá, com as mãos chacoalhando cadências ondulares pelos tornozelos.

Aí trocamos, agora é Paula quem me ondula.

Depois desse *dar, receber e retribuir*, nos deitamos um tempo, a descansar.

Começa assim uma dança. As pessoas deitadas no chão. Enunciado: sentir o contorno. Durar um tempo na instauração dessa senciência contornante.

Inspira, aí quando expirar deixa essa expiração te mover, e quando inspirar só segue o movimento aberto pela expiração, e quando expirar novamente deixa essa expiração implementar mais movimento, e quando inspirar só segue o caminho aberto pela expiração, e assim vai. É uma espécie de mantra movimentacional. Meditação errante.

Então, depois de tal experimentação, ficamos de pé, Key nos leva a conectar os

pés ao chão, a cabeça ao céu, o que leva a uma ativação do “centro”, quadris, pélvis, base da coluna, *qi*, “três dedos abaixo do umbigo”, lugar da “vitalidade” e da “disposição”, canal central do “fluxo de energia vital”.

É assim, de pé, com tais forças e relações ativadas, que devemos agora encontrar um caminho até o chão, da bipedalidade ao deitar, e do chão um caminho de volta até ficar outra vez de pé, o caminho não está dado, se faz por meio das relações entre pés e chão, cabeça e céu, barriga e centro. O movimento rodeia essa relação e se entremeia a ela. É importante estar presente a todo o percurso do movimento que leva da posição de pé ao chão e vice-versa. O caminho dura o tempo que durar. Algum tempo a experimentar isso, uma dança à qual, num dado momento, Key mergulha a orientação: conecte-se a alguém. Então as relações que se davam nas pessoas agora se espraiam pelo espaço entre elas. Numa dada situação, faço parte de um trio, no qual por um momento nos deitamos no ar e depois voltamos levitando ao chão. E cada pessoa, com calma, no seu tempo, vai encontrando um fim. Guarda a sensação, Key diz. Hamaya certa vez disse que essa é a melhor frase que Key lhe deu ao longo de todos esses anos de prática, “guarda a sensação”. Numa mesa de bar, um dia, Key lembrou que esse ensinamento vem de Toshi Tanaka, responsável pela chegada ao Brasil do *seitai-ho*, técnica corpóreo-filosófico-terapêutica japonesa do início do século XX<sup>12</sup>. Key foi discípula assídua de Toshi por cerca de uma década, treinando diariamente com ele.

Começa assim outra dança, como uma proposta. Dez minutos para cada grupo. Enunciado: o ar que estava dentro agora vai para fora, pés-terra, cabeça-céu e a gente aqui no meio, vai indo, e aí, a partir de algum momento, deixa vir coisas de hoje, experimentadas, vividas, vistas aqui, hoje. É sozinho e é junto. Quando chega a vez do meu grupo, começamos bem lentamente. Chego mesmo a me questionar como é que eu vou fazer para entrar em movimento. Não formulo essas palavras. Elas vêm como um sentimento. Espero. Esperar é importante. As mãos vão levando devagarinho. O tronco faz uma leve onda depois de um deslocamento do braço. Tenho a sensação de ter o espaço comigo. Então, as pernas se jogam no ar, em busca de vento. De repente, faço coisas insondavelmente rápidas, danças estrangeiras, que bem podem ser as alteridades, as “coisas de hoje”, que Key orientou a deixarmos vir. Sinto dar-se no corpo que sou uma dança que vi em Bárbara (Elias), artista da dança, um jeito das pernas no chão.

Hoje a aula é de soltar. Me solto tanto que sai calor do meio das articulações. E no

---

<sup>12</sup> O *seitai-ho* será melhor abordado no próximo capítulo.

final da aula a gente fala de outro jeito, porque a voz virou corpo. Hoje é uma segunda chegada, Key diz, parece que temos que chegar outra vez. Sim, o carnaval entre as dois primeiros encontros, o bloco ficou dentro da gente. A aula de hoje é para desmontar o bloco. Guarda a sensação. Guardo estar no cosmos, ser envolvido pelo cosmos escuro e claro ao mesmo tempo. Denso, vem chegando. Estamos sempre a chegar.

*Iurashi*. Mariana (Viana), artista da dança, e eu. Antes dela ir com as mãos aos meus tornozelos, Key pede que ela me olhe deitado. Percebe um ponto de tensão e vai lá com as mãos. Precisamente, ela põe as mãos nos meus ombros. Uma em cada lado. Levo então os ombros comigo ao longo de toda a aula. Ombros tensos, falta-lhes espaço. Em Mariana, o pescoço é aonde vou com as mãos. Então, *iurashi*. Eu deitado no chão, ela em *seiza*, segura os meus tornozelos, cada um com uma mão, inicia o movimento, move os meus pés em para-brisa, que pelos tornozelos vão me ondeando a longitude até o topo da cabeça e além. Depois ela segura com as duas mãos um dos meus calcanhares, dá um leve puxão em minha perna na sua direção e começa a ondear para cima e para baixo a perna toda, como se fosse uma corda bem pesada, a perna ondula para cima e para baixo, a coxa quicando no chão. Cada perna, depois cada um dos braços. Braço-corda, pesado também. Solta o braço, diz Key, se ela não segurar cai e a mão verte e bate no chão com todo o peso. Key pega meu braço, deixa solto, deixa, tenta, quase não está solto, ela diz. Solta. O bloco vai se desfazendo.

A aula acaba, vou cumprimentar pessoas, falo com elas de uma maneira completamente diferente da habitual. O pensamento saindo pela fala todo relaxado.

Chá de arroz. Guarda-chuva. Descubro uma volta diferente e mais auspiciosa para casa. Um caminho diferente até então incógnito, acontecimento que é uma espécie de réplica fractal do que vivo a cada encontro com Key.

Hoje as danças contemporâneas de São Paulo levaram no estômago um soco do prefeito João Dória, sob o avatar de seu secretário de cultura, André Sturm. Juntos, eles acabam de desfigurar a Lei de Fomento à Dança, uma lei que por meio de edital público literalmente fomenta a vida, o trabalho, a pesquisa de milhares de pessoas que trabalham com a dança na cidade. Retrocesso existencial. Um dia de tristeza coletiva. Dançar ganha outra gravidade.

Antes de ir para a aula, para me despertar e proteger, faço uma sequência grande de saudações ao sol. Numa determinada posição estalam duas vértebras da base da coluna cujo som eu jamais ouvira.

Entro na sala, coloco as pernas para cima na parede. Elas vem escorregando, se

dobrando, os dois pés se encontram. Eu sentado na parede, Key diz, daí onde você está, vai deixando acontecer movimento. Deixamos. Nessa posição minhas mãos e minhas pernas se interligam, influem umas sobre as outras, em ondas, e então isso vai secando e vou perdido, desgarrado desse primeiro e passageiro sentido. Vamos dançando de olhos fechados pelo chão. Deixa relaxar, Key diz, deixa ver o que acontece, deixa vir movimento e segue. Vem um primeiro jeito de dançar, surpreendente até, mas de repente nos desconhecemos disso e ficamos errando. Então Key diz, vai abrindo os olhos no seu tempo. Vamos abrindo os olhos. E então Key sugere algo transformador, os olhos em conexão com o centro, ela diz. Os olhos e a barriga. Passaremos o resto da aula vendo com a barriga e barrigando com os olhos. É como uma música que de repente ressoa noutro meio físico. Não identifico mais figuras, por isso é difícil dizer *o que* vejo, não vejo razões de ser, deveres, vejo devires. Vejo o espaço como uma malha viva e volumosa. Não julgo, vejo, estou aqui onde somos e me divirto, rio. Mais tarde, experimentando esse olhar-barriga pela rua, sentir-me-ei real e magicamente um caçador, memória do que nunca fui.

Se você está com calor, bom, é isso mesmo, diz Key depois de fazermos três diferentes movimentos de respiração do *tai chi*. Num deles, de pé, as mãos deslizam pelo ar, como se fossem os pelos de um pincel em ação, a pessoa inteira se movimenta pelo umbigo seguindo o movimento da barriga por onde passa toda a energia. Noutro movimento os pés para o chão, o topo da cabeça para o céu e a gente aqui no meio, conecta barriga, pulsos e tornozelos. Outra vez o olho na barriga. Key então diz, vamos experimentar uma coisa e vamos para o chão com tudo isso conectado, barriga, pulsos e tornozelos. Chega ao chão tudo isso pesa em conexão. E então engata a relação barriga-pulsos-tornozelos para subir, seguindo o primeiro impulso que as puser em movimento até voltar a ficar de pé. Sobe e desce algumas vezes.

E então uma proposta: trios em escuta. Key diz que podemos nos dar um enunciado e sigo com este: barrigolho. Criamos ritmo, tempo e espaço, comovendo, me sinto em coextensão às outras pessoas com quem danço, o olho na barriga, o que adensa a dança que fazemos. Sem nos interessarmos pelo *que* estamos a fazer, interessa-nos deixar-nos fazer. E de repente, nesse deixar, danças de outros vão acontecendo em nós, vão nos tomando, são clarões de pessoas outras que vêm, e vão, às vezes tudo muito rápido, mas chega a ser absurdo que eu saiba exatamente quem me toma a cada momento, primeiro um deslocamento para trás que vem de (Mauricio) Flórez, depois uns ombros ondulantes pela horizontal no alto que vêm de Zetta, depois uns braços que cortam o ar

para baixo que vêm de Júlia (Rocha), e por fim um ritmo estricnado que vem de Carolina (Minozzi), todas artistas da dança.

Hoje uma amiga dança de modo muito diferente, uma graça renovada, vai ver uma paixão. Chegamos aqui uma pessoa saímos outras. Chego todo duro, uma aridez dentro, um gosto estranho na boca, há alguns dias sem me exercitar. Segunda passada não teve aula por conta do Ato Público contra o congelamento da verba da cultura por parte do excelentíssimo prefeito, congelamento ocorrido logo nos primeiros dias do seu mandato. Além disso, queimei feio a mão esquerda, fazendo café, e isso me deixou de molho, sem corridas e iogas. Então chego azarado, semidoente, ignorante, feio. Chego com Marcus (Moreno), artista da dança. Tocamos, demora um pouco para abrir. Ele me diz que gosta do modo da porta do Espaço Comum. Faz um barulhinho, parece que alguém vai dizer alguma coisa e a porta se abre. Um mistério atravessar o corredor. No vestiário ele fala da sua saída da Secretaria de Cultura. Sete anos lá. Ele era o coordenador do Fomento à Dança e sequer foi consultado a respeito da revogação do edital. Mas ele já tem planos para seguir em frente.

Vou para o chão. Pernas parede acima. Uma dureza que só, tudo teso, tudo encurtado. Ao dobrar as pernas aquela dor persistente na virilha direita. Sigo usando a calça preta, grossa e macia, que elegi como meu novo figurino para as aulas. Camiseta branca de malha bem fina. Aí mesmo onde você está, diz Key, vai relaxando. Sente o contorno. Ganha espaço. Relaxar é diferente de abandonar. Relaxar é vivo, abandonar é morto. Sente o contorno. A imagem é água dentro rolando. O movimento é isso. Deixa isso ressoar, paciência. No início, deitado no chão, pesando feito um toco de sucupira seca, parece que não vou me mexer, mas a mão direita, a voluntariosa, descobre um impulso, depois o pé esquerdo. Não esquece a cabeça, a cabeça também entra em movimento, incorporando a integralidade elástica, puxa de cá repuxa de lá. A imagem mental vai se quebrando em movimento e se tornando pessoa, existência, carne água. Num determinado momento meus olhos se abrem sem pestanejar. Vontade deles. Me surpreendo com isso e ganho coragem para seguir em frente. Agora de olhos abertos. Os olhos fazem parte do movimento. Sem separar a cabeça do corpo. O olho, a cabeça e o restante, tudo junto. É bom esse tempo. No chão, o olhar escorregando aquoso pelo espaço, vou acompanhando. Percebo Key a rodear o espaço de nossa dança. Ela agora está pertinho de mim. Já não fico tão nervoso. Algo que não sei que sou me leva. Maré cheia maré alta maré baixa. De repente sinto o peso da água nos nossos braços, nas nossas pernas. A água interior empurra nossos contornos, se choca contra seus interiores.

Vamos aos poucos encontrando um fim. Guardamos a sensação.

Posição sentada no chão. Pernas cruzadas da maneira mais confortável. Os punhos sobre os joelhos. As mãos para baixo, fechadas em torno dos dedões. Uma inspiração pelo nariz que começa no sacro, vem subindo pela base da coluna, percorrendo-a, arqueando-a, o rosto vai se voltando para o teto, o topo da cabeça termina o arco, a boca se abre, expira o tronco tombando bambu para frente. E tudo de novo, em movimantra.

Seguimos na posição sentada no chão, agora com as pernas esticadas para a frente. Percussão com as mãos no sacro. Esfrega os rins. Transfere o calor das mãos para os rins. Percussão na parte lateral da coxa. Depois tapinhas com as mãos em concha nos joelhos. Depois murrinhos no ponto nevrálgico da bochecha da canela. Na mesma posição tem início o banho com as mãos que vão roçando dos maléolos internos passando por todo o lado interno das pernas, subindo pelas virilhas, bacia, vão lá atrás nos rins, voltam pelas costelas, externo, pescoço, nuca, contorna o topo da cabeça, desce pelo rosto, garganta, peito, costelas novamente, rins, bacia se conecta com os tornozelos e as mãos voltam pelas laterais externas das pernas. E tudo de novo, um monte de vezes.

Respiração do *seitai-ho*. Em *seiza*. Vem bordeando com a ponta dos dedos das duas mãos, começando por cada uma das laterais do tronco, a fronteira entre as costelas e a barriga até chegar nessa bolinha óssea que fica no final do externo. Desce uns três dedos para baixo e vai tocando fazendo minicírculos até encontrar um ponto que ah!, é aí mesmo, na boca do estômago. Segue com os dedos médios aí, pressionando levemente. Novamente uma respiração que começa no sacro, na base da coluna e vai subindo, arqueando-a, o topo da cabeça termina o arco, os olhos para o teto. Abre a boca e tomba expirando o tronco bambu para a frente. O objetivo é, diz Key, deixar sair ar velho, e fazer entrar ar novo.

A proposta de hoje são trios. Primeira pessoa dança. Segunda pessoa dança ouvindo a primeira. Terceira pessoa dança ouvindo a segunda. Ao mesmo tempo. Todas ouvindo o espaço. Sou o primeiro a ser primeira pessoa. Eu já sabia. Key diz que posso escolher um enunciado. Volto a dançar o barrigolho. Dá certo, dou-me em diferimento. Dançamos, primeira, segunda e terceira pessoa, a ouvir o espaço. Depois não me lembrarei de quase nada do que está acontecendo agora a não ser do início, o silêncio, o início da música, um avião cruzando o ar pela janela, sigo o avião, a música começa aos poucos, eu também, e de repente fluxo. Tudo em conexão. Nós três, sentindo o espaço, brincando com ele, alterando-o através de nossa movimentação que se dá em variações de mais teso e mais relaxado. Key diz, ouve o espaço sem medo de ser feliz, faz o espaço.

Agora sou terceira pessoa. Faço tudo olhando com a barriga, viro outro escutando a segunda pessoa, dançando a emanção de sua emanção da primeira. Quando a pessoa é primeira, identificamos algo de habitual em sua dança, quando a pessoa é terceira, vemos nela outra dança, por exemplo movimentos recortados em pessoas nas quais esses não são habituais. A dança da segunda que ouve a dança da primeira que então sai pela terceira. Que semiótica dará conta disso? Quando termina, dizemo-nos, “Legal, né”. É recíproco.

O dia começa lendo *O gesto de escrever* a quatro vozes que saem de pessoas que dançam desde o chão por meio do encontro pele a pele. Um grupo de estudos em que a leitura se contorce e se deforma, desfazendo o costume de parar e carregar na empostação para ler. A leitura agora está acometida de diversas pressões por todos os lados, e a voz tem a pose quebrada pelo movimento coletivo, as pessoas se dobram, a leitura abafa, como se mudasse de meio físico (outra vez essa sensação). Dançar enquanto lemos. Numa dada situação, ouço Flusser numa voz que sai pelas costas de alguém. A leitura dança. Lemos *O gesto de escrever*, que me lembra Toshi Tanaka. Vi-o dançar na semana passada. Num estado de concentração fascinante ele traça com pincéis notáveis uma dança que vai se inscrevendo em nanquim sobre uma longa passarela feita de papel de arroz. Ao fim uma mágica, o papel é suspenso à parede de modo que o vemos como uma tela da qual emana a força inquestionável da presença de Toshi. Seu rastro vivo em nossa direção, imagem extravasada do gesto que acabamos de vivenciar, ondulando pelo espaço até nós.

Do Grupo de Estudos para a aula de Key. Ônibus Apiacás da Praça da República até a Pompéia. Chuva. Gotas resfriantes. Daí onde você está, relaxa, a imagem, água escorrendo dentro de você quando, num determinado momento, barriga, tornozelos e punhos, expandindo e encolhendo, se instauram em fluxo de correlação e analogia, e várias possibilidades começam a se alongar. E tudo isso pode ter começado de um mínimo necessário. Dançar pode ser isso também, começar de algo bem pequeno, quase inócuo. E então começa a extravasar.

Proposta de hoje: duplas. Uma pessoa vai pelo chão, a outra pelo ar, seguem um rio. Água escorrendo. A pessoa de baixo escorre, a de cima acompanha, vai margeando o rio, pairando sobre ele como uma espécie de espírito do rio. Chega à nascente, em transição fluida vai trocando, volta o rio pelo ar e o ar pelo rio. Acompanhar, com água dentro escorrendo, depois água afora esbaldando e dentro um vazio cheio ficando. Key diz, agora apaga tudo o que eu disse e vai. Hoje a gente vai *ver* bastante, Key diz. As duplas tomam o tempo que tomam. Há duplas que são enormes, chega uma hora que dá um contentamento só de estar aqui a ser uma perspectiva nesta dança grande.



Key sugere que levemos para casa uma ruminaco sobre a maneira como nos colocamos em relao hoje,  para fazer uma espécie de autocr tica, ela diz. Eu fui burocrático. Por incrível que pareça, já sou capaz de fazer uma dança burocrática. Mas fico me perguntando, por que eu não estava lá? Cansaço, acredito. Cheguei a cochilar num tapete de ioga depois do almoço. Na aula de Key cochilei umas duas vezes, principiando sonhos em ambas. Gastei tudo no encontro da tarde, a dançarmos a leitura d’*O gesto de escrever*.

Entro na sala, em silêncio, pernas para cima. Depois as pernas em posio de borboleta, na parede. A virilha direita dói menos. Me alonguei um pouco antes de sair de casa. E fiz algumas rotinas de saudao ao sol. Chego preparado e já danço antes da aula começar. Então Key começa dizendo que hoje será o último dia do enunciado que a gente vem experimentando desde o início do ano.  gua dentro da sensao do contorno que mais tarde irrompe a fronteira da gente. Hoje é a primeira vez, que eu me lembre, em que minha dança começa pelos p s, pelo p  esquerdo ainda por cima. Mais tarde, diremos que nos vimos fazer coisas diferentes hoje. Sinto a influência de um comentário que Key fez outro dia sobre a diferença que se nota nas pessoas que, pela formao (“fabricao”), trazem uma grande vitalidade nos p s e pernas, tão intensamente pensantes quanto braços e mãos. Hoje experimento ao máximo os p s. E experimento t mbe m ciclos mais curtos e entrecortados de respirao, o que altera a dinâmica temporal da movimentao.

Proposta de hoje: dois grupos, cada um dança por cerca de vinte minutos. Estou no segundo, verei antes, depois dançar. Ver então desdobra o tempo do que vemos: quatro pessoas a dançar os enunciados de Key, que são:  gua escorrendo, água parada, água estourando; conexão barrigacentro e extremidades; proposta-aventura, mergulha atento ao presente, sem antecipar movimento, escutando o “tod o”.

Passamos   imaginao dos p s. Aí mesmo onde você está, segue relaxando, ateno ao corpo de hoje, a como você chegou aqui, ao corpo de agora. Ateno ao contorno dos p s. Sente o contorno dos dedos dos p s, da sola, da borda interna dos p s, borda externa, calcanhars. E então firma o contorno dos p s. E com isso, Key enuncia, o contorno do restante do corpo pode se soltar, esfumaar, desfazer. Já faz algumas aulas que os p s vêm se tornando lugares fulcrais de ateno no movimento. Começamos a fazer coisas novas, partindo dos p s. Os p s são o mistério da dança. Experimente, da próxima vez que estiver dançando, atentar para as pernas e deixar a dança vir dos p s.

Antes de começar a dançar essas danças sencientes eu não sentia meus pés, tampouco meus joelhos. Na cultura sentada de onde venho, as pessoas crescem sem

pernas! Mal sabemos como pisar o chão, mal sabemos a enormidade de possibilidades contidas num simples passo adiante. Para começar, esquecemos que pés são outras mãos, que caminhar é todo um sentido do tato. Como o barulho da geladeira que só notamos quando para, eu só me dei conta disso quando passei a sentir os pés e os joelhos e as pernas por meio de um acúmulo de experiências sencientes. Não faço a menor ideia de onde eles estiveram esse tempo todo e me dou conta de que “ter” pés, joelhos e pernas não é garantia de senti-los (e de saber deles e *com* eles).

As danças contemporâneas conquistam, diariamente, toda uma outra perspectiva em relação ao chão e ao peso, o que marca a senciência das pessoas que as dançam. Nessas danças, do chão não nos afastamos jamais. Pelo contrário, vamos em direção a ele, rolando, rastejando, roçando-nos nele, precisamos inteiramente dele, pessoas entregues a ele, a tudo o que o chão pode fazer por nós. Essas danças ensinam que é preciso aprender a lidar com o chão, a corresponder com ele, de modo que o movimento deixa de ser mera reação mecânica aos comandos da “mente”, e se faz correspondência constante e generalizada entre os pesares e poderes que somos e o chão em movimento. Estudar, imaginar, apreender, produzir, encontrar riquezas existenciais na relação com o chão, que é vivo e age sob nós.

Key pede que atentemos ao contorno das bordas externas dos pés e conduz a que a sensação desse contorno, na correspondência com o chão, se faça dança. Vou longe, embarco nisso e me surpreendo com a enormidade de movimentos, de encadeamentos diferenciados de movimentações, pelo chão, pelo meio, pelo alto, as pernas, os pés muito vivos, jogando uma longa conversa entre a borda externa do pé esquerdo e a borda externa do pé direito. Um foco de atenção físico-imaginativa que então gera encadeamentos diferenciais crescentes que nos levam a dançar coisas inimagináveis, impensáveis, coisas que não se pode anteceder, antever. E no seu tempo, vai encontrando um fim e guarda a sensação.

Deita no chão, descansa. Aos poucos vai se sentando. Pernas cruzadas, punhos pesando sobre os joelhos. Ísquios pressionando o chão. Inspira desde os ísquios, sacro, passando pela base da coluna, o ar vem percorrendo a coluna em direção às cervicais, arqueando, chega lá em cima a boca se abre, os olhos se voltam para o teto, solta o ar pela boca enquanto vai vergando então para a frente. Os ísquios pressionando o chão, a coluna respirando e abrindo espaço com isso. Daí então, ainda sentados no chão, esticamos as pernas para a frente e vamos para a respiração dos tendões, que é um ciclo contínuo de remadas que conectam o centro e as extremidades.

Duplas. Hamaya, pintor, e eu. Deitamos no chão, solas dos pés com solas dos pés. Ou palmas dos pés com palmas dos pés. Ficamos um tempo a experienciar essa conversa. Depois me sento, Hamaya segue no chão, esquento as palmas das mãos friccionando-as e colo-as pelo centro às palmassolas dos seus pés. Mãos e pés trocando calor entre nós. Agora, desse calor, com as mãos ainda em seus pés, Hamaya, ainda deitado de costas para o chão, deixa afluir pela sola dos pés movimento. As mãos, coladas aos seus pés, são uma dança que sigo. Depois será minha vez de receber o calor que vem das suas mãos e que materializa a sola dos meus pés no espaço. Como estar junto, Key nos pergunta.

Voltamos para o chão, descansamos um pouco, nos levantamos e então Key nos dá o desafio, dançar agora com os olhos nas solas dos pés. Dançar com os olhos nas solas dos pés. Em alguns momentos, abro possibilidades de movimento tão desconhecidas, tão quentes e potentes que deliberadamente recuo e volto a um certo “controle”, pois a sensação que tenho é de que eu poderia voar, atravessar o chão, as paredes, quebrar-me inteiro ao limite. Aos poucos, no seu tempo, vai encontrando um final. Guarda a sensação.

Vem todo mundo para este canto de cá. A proposta é uma síntese pessoal de hoje. Dois minutos para cada pessoa. Mariana dança uma coisa absolutamente contínua e crescente, cada coisa levando à outra sem atropelo. Daí ela termina, se senta e diz, sabe quando você passa o tempo todo buscando alguma coisa, um lugar, uma sensação, e não encontra, você só busca, só busca e não encontra, foi assim o dia inteiro. As bordas externas dos pés se religam, seu contorno esquenta a sensação do que elas são e vou, danço o inesperado. Num dado momento, o bicho que vem quando me aproximo do chão. Mas dessa vez tudo diferenciado por esse motor existencial das bordas externas dos pés que me levam, inclusive para o chão, onde vou bicho, e de repente um movimento inesperado, um acúmulo de energia que a consciência tenta medir, conter e não consegue. Explode por outro canto, pela culatra. Tudo muito rápido.

Ao final Key diz que seguiremos por esse caminho, que ela quer tentar entender o funcionamento das coisas bárbaras que vieram hoje.

Hoje vamos começar daí onde vocês estão agora. Vamos retomar uma imagem: água escorrendo. Sente o contorno. O centro, as extremidades. As pernas se conectam com o centro, o engate muda. Esvazia, fica só o contorno. Enche d’água. Água escorrendo. E vai criando. Experimentando caminhos que você nunca fez. Adentrando esse último enunciado embarcamos num caminho de movimentação cujo barato é adentrar posições estranhas para nós, o que só é possível tomando direções, digamos, “anormais”, com os membros, a coluna, a cabeça, as mãos. Surpreendo-me com a

estranheza de cada gesto, com o inusitado de cada novo caminho. Curioso perceber que o caminho não conhecido são todos menos um, o mais comum, o mais habitual. E de vez em quando água escorrendo. Finaliza, fecha, guarda a sensação.

Aí fazemos a respiração do *seitai-ho*, vocalizando as vogais, a, e, i, o, u, duas vezes cada. O corpo acompanha o movimento da inspiração arqueando para trás, e o da expiração vertendo para a frente. Joelhos no chão, em *seiza*, os ísquios pesando sobre os calcanhares. Inspira desde a base da coluna, arqueia até chegar à cabeça, abre a boca, expira vocalizando vogais, a, e, i, o, u, duas vezes cada, e com o movimento da expiração a coluna cede para a frente até embaixo. Sobe naturalmente. Repetimos isso várias vezes. No primeiro a, minha voz sai grossa demais, o ar em bloco, uma voz que não reconheço. E a cada vez um a diferente.

E aí vem todo mundo para este lado, para fazermos a proposta de hoje. Dois grupos. Quinze minutos cada um. Estou no primeiro, somos seis pessoas. A proposta é se dar um enunciado e então dançar a música sempre em retrospecto, ou seja, você não dança o que está escutando agora, você dança o que já foi, o que você acabou de escutar, o som que fazia antes, dançar o que passou. Meu enunciado é estranho. Mas logo se perde, pois a estranheza da proposta engole a do enunciado. Embarcamos na dança do que passou. Em um dado momento acho graça. A proposta faz criar tempos na movimentação, pois as partes passadas da música vão se sobrepondo e quando incidem em nós geram mudanças de tempo, posso acessar diferentes trechos do que passou e dançar a respectiva memória, trechos mais lentos, mais rápidos, ou meros aspectos, ritmo, depois ultrapassa a oposição lento/rápido e vai para qualidades de timbre, do violino, do violoncelo, sonoridades que se corporificam em danças, cada trecho do que já foi tocado vai gerando uma qualidade respectiva de movimento, chegamos a jogar com isso, numa espécie de autodiferimento quase constante. Suo, preciso tirar o casaco. Uma hora a música vai silenciando e percebemos, aos poucos, que é o fim. Obrigado, Key diz ao final de nossa experimentação.

Então fazemos um círculo final sentados no chão para fazer uma última respiração do *tai chi*, de pernas cruzadas, um encerramento juntos. E até segunda que vem.

“Alongamento dos tendões”. Hoje fazemos as quatro variações completas. Trinta e seis vezes cada uma. Tiro a jaqueta com o tanto de calor que faço. Posição ainda desconfortável, sentar no chão com as pernas esticadas à frente. Durante o alongamento dos tendões por meio das remadas circulares, vou vivendo todo um conjunto de experiências na região da bacia, incluindo uma constelação de pequenas dores que

peregrinam de um lugar a outro conforme busco calma para relaxar além do que podem as pernas em direção ao chão. Aos poucos, sinto alongar bastante a ida das mãos até os pés. Ar na circulação, Key diz, faz toda a diferença, sinto o corpo arejando, a posição vai ficando mais confortável. Pulsos, cotovelos, ombros, tudo cheio de ar. Outro corpo me fazendo conforme se faz.

De pé, um movimento de respiração do *tai chi*. No primeiro os pés se encontram pelos calcanhares, formam noventa graus, descemos e subimos, desce como se fosse se sentar, flexionando os joelhos, e sobe, os braços fazem um movimento contínuo, os punhos ativos, as mãos vão e vem.

E então a proposta: peça do dia, geral, entra quando achar bom, sai quando achar bem, atenção ao espaço – cada pessoa se dá um enunciado.

Chego, deito as costas no chão, a bunda rente à parede, as pernas parede acima. Vêm escorregando para baixo, estou sentado na parede, as costas apoiadas no chão. Uma tristeza das coisas de ultimamente. Dançaremos graves hoje, e isso de certa maneira ajuda. Minha virilha direita melhorou muito, já quase não pega na posição borboleta. Demorou, mas está sarando. Nem me lembro como é não ter a virilha a doer. E então fazemos dois movimentos de respiração do *tai chi*. O primeiro tem o centro por motriz, a barriga leva, a gente acompanha. Os braços desde a barriga, os olhos desde a barriga. O segundo é o grou a bater asas, alçar voo, pousar, descansar, a barriga esquentando, energia fluindo. É para esquentar a barriga, Key diz, e adentro de uma vez um fluxo que me faz coisa.

Key abre-nos hoje, mais uma vez, o espaço pela barriga, desta vez numa caminhada. Olhos semiabertos. Sente o espaço com a barriga, o centro leva. Caminhamos por bom tempo pela sala, a barriga de cada pessoa levando pelo espaço, em lentidão, escutando, e de repente o espaço se mexe entre nós, se dobra, se estica, adensa para cima, para baixo, está criado, existe sensivelmente, nos tornamos viventes dele, liberados a conhecê-lo, sinto-me potência.

Somos espaço quando Key traz a proposta, peça do dia. Somos sorteados com números que são nossa ordem de entrada no espaço. Enunciado: manhã de nevoeiro. Atenção ao espaço. Quando entro pela barriga sou outro, bem diferente daquele da semana passada. Key fala de uma espera, de um saber esperar o que vem. Algumas pessoas já são boas nisso, sabem esperar pela dança que vem.

Termina a aula e quando a voz retoma o posto sai de mim noutra tempo, outra tonalidade, outra força, como se eu tivesse agora outra garganta, como se eu fosse outra pessoa.

**DESFAZENDO O EFEITO COREOGRÁFICO:  
OUTRAS ABORDAGENS PARA AS DANÇAS CONTEMPORÂNEAS**

O conceito de coreografia sofreu transformações semânticas razoáveis ao longo de sua história. Apesar de às vezes ser interpretado em oposição a elementos improvisados ou espontâneos, nas danças contemporâneas o termo pode ser tomado tanto como arte de compor, arranjar e sequenciar movimentos (“rotinas”), quanto pode ser a própria sequência desses movimentos ao passo que se realizam, ou seja, coreografia hoje se confunde com o próprio dançar. Uma pessoa que improvisa uma dança pode ser referida como a coreografar(-se) em tempo real. Porém, o termo coreografia, em sua origem, designa especificamente a notação de uma dança, sua representação gráfica, sua escrita, em tinta, no papel. E esse aspecto nos parece ser de grande importância, pois se trata de uma aliança cujos desdobramentos alcançam, notadamente, os dias atuais, em que “corpos” seguem sendo representados sobre planos bidimensionais vazios. A escrita, sua ontologia, sua materialidade e seu meio, seu modo de ser, tudo isso segue exercendo grande influência no que se refere às concepções vigentes do que vem a ser dança. A começar pelo lugar de onde se olha, de onde se vê esse “corpo” representado (em papel ou em tela). “E se jamais tivéssemos visto uma palavra, [e] se não tivéssemos noção da palavra como um objeto da visão?” (Ingold, 2008, p.6).

André Lepecki (2017) nos leva de volta ao momento de surgimento do neologismo “coreografia” (ou “orquesografia”), que ele toma “como uma invenção peculiar da modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita” (Lepecki, 2017, p.30).

A primeira versão do termo “coreografia” foi forjada em 1589, quando nomeou um dos manuais de dança mais famosos daquele período: *Orchesographie*, do padre jesuíta Thoinot Arbeau (literalmente: a escrita, *graphie*, da dança, *orchesis*). Fundidas em uma só palavra, cruzadas uma com a outra, dança e escrita qualitativamente produziram relações tão forçosas quanto insuspeitas entre o sujeito que se move e o sujeito que escreve. Com Arbeau, estes dois sujeitos tornaram-se um. E através dessa assimilação em nada óbvia, o corpo moderno revelou-se a si mesmo como uma entidade linguística<sup>13</sup>. (LEPECKI, 2017, p.30)

---

<sup>13</sup> O termo “linguística” é utilizado aqui com sentido restrito, mais próximo a “língua” (falada, escrita) do que às “linguagens” de modo geral.

Não à toa, o tipo de dança que se institucionalizou em pleno acordo com o cânone moderno, o tipo de dança através do qual a modernidade olhou as demais danças, foi aquele que se decodificou por completo em sistemas de escrita, cujos termos são usados até hoje, em seu idioma original. Foi justamente essa característica, esse “valor” da escritura, o que foi inserido no balé e que permitiu a sua comoditização, tornando-o um gênero mais fácil de transportar e exportar mundo afora. A própria ascensão do balé russo no século XIX está ligada à sua institucionalização e desenvolvimento enquanto método escrito de treinamento exportável. O balé, na sua relação intrínseca com a escrita, está, portanto, política e culturalmente enraizado na história do mundo ocidental. Basta lembrar que, em 1667, 6 anos após fundar a *Académie Royale de Danse*, Luís XIV, o Rei Sol que se cria “ser” o Estado, assina um decreto real proibindo a representação pública de danças folclóricas e/ou regionais, ato significativo, que dá ao balé (e à escrita) a posição hegemônica que ocupou. Também em algum momento da década de 1670, Luís XIV ordenou ao mestre de dança Pierre Beauchamps que “descobrisse os meios de tornar a arte da dança compreensível no papel”. Beauchamps começa então a se dedicar a “modelar e dispor caracteres e notas na forma de tablatura, a fim de representar os passos das danças e balés realizados perante o rei e na ópera”, de modo que as danças pudessem ser aprendidas “sem necessidade de instrução pessoal” (Foster, 2011, p.18).

Susan Foster (2011) afirma que essa regularização das danças para que pudessem viajar e ser reproduzidas “sem o auxílio de instrução pessoal” influenciou profundamente a conceituação e a categorização da dança e do dançar (p.18). A notação, a sistematização escrita de danças chegou a ser considerada por alguns um passo evolutivo imprescindível ao futuro da dança ocidental. Lembro aqui as palavras de Jean-Michel Beaudet, citado por Hugo Zemp (2013, p.33): “A notação do movimento é uma prática em plena expansão e podemos adiantar que o século XX terá visto a dança ocidental passar de uma tradição oral para uma tradição escrita”. (*Spoiler*: Não viu).

Por um lado a celebração da escrita da dança, por outro a leitura da dança como escrita. Adrienne Kaeppler (2013), que teve papel importante na renovação do interesse antropológico pela dança, chegou a supô-la, literalmente, enquanto estrutura linguística, composta de “kinemas” que se combinam em “morfokinemas” que se combinam em “motivos” que se combinam em “coremas” que se combinam em “danças”.

Os kinemas (análogos aos fonemas linguísticos) correspondem às unidades mínimas do movimento, reconhecidas como contrastantes entre si pelas pessoas de uma dada tradição de dança. Embora não possuam significado em si mesmos, os kinemas são as unidades básicas de movimento, com as quais as danças de uma dada tradição são construídas. (KAEPLER, 2013, p.90)

Foster chama atenção para o fato de que o surgimento desses sistemas de transcrição de danças se dá concomitantemente a outras técnicas de registro e notação análogas à coreografia, formando com ela um conjunto mais abrangente que deixa transparecer o “espírito da época”. É o caso dos primeiros sistemas universais de classificação de plantas, que também decompõem segmentos vegetais em unidades menores com base no formato das suas flores. Qualquer semelhança com o estruturalismo linguístico não é mera coincidência. Foster aponta o “efeito universalizante” desses sistemas de classificação que reduzem pessoas a unidades mínimas “neutras”, passos como se fossem letras, variados e recombinaos de inúmeras maneiras para produzir toda e qualquer dança. Estará aí a base da noção de criatividade empunhada pelo cânone moderno, como reorganização em novos padrões de elementos pré-existentes?

O sistema de notação de Raoul Feuillet, que é considerado um marco do século XVII, diferia acentuadamente das tentativas anteriores de grafar danças, porque dividiu os passos em partes, um salto, uma curva, um *triplet*, e postulou como universais tais ações, aplicando a elas leis geométricas, fazendo com que todas as especificidades culturais internas à gama de danças existentes à época, fossem simplesmente apagadas. Foi, portanto, a aliança da dança com a escrita que fez da dança uma “linguagem universal” (Foster, 2011, p.23). Eis o efeito coreográfico.

A notação de Feuillet ensinou às pessoas uma nova localização no espaço. “Como parte das instruções para aprender a ler a notação, Feuillet discutia o relacionamento do aspirante a dançarino com a página em que a notação havia sido impressa, detalhando até mesmo como segurar o livro enquanto aprendia a dança” (Foster, 2011, p.25). Foster mostra como os projetos de traduzir movimento em signos escritos foram adotados pela modernidade ocidente como uma marca do “progresso”. Segundo ela, os “coreógrafos”, em sua acepção original, os notadores de danças, os escritores do movimento, não encontravam oposição entre o escrito e o vivido, entre a notação e o dançar, estavam inebriados com a “conquista”, o “domínio” da dança pela força da escrita e, portanto, não lamentaram a potencial perda de todos os aspectos que envolvem a dança no espaço-tempo



e que pudessem não ser documentáveis. Com isso, as especificidades históricas e culturais de danças de vários lugares foram homogeneizadas por um sistema que implementava concepções absolutas de espaço, tempo e movimento.

Esse tipo de conceituação de um espaço puro, capaz de ser organizado apenas de acordo com princípios abstratos e geométricos, sugeria uma profunda reorganização da corporalidade. Tal conceituação não apenas apoiou a noção de uma centralidade que se estende para fora no espaço em direção a uma periferia, mas também reforçou a experiência corporal de ter um centro que se estende e se move através de um espaço não marcado. O ato de mover-se por um espaço tão puro foi caracterizado como livre de valor, e qualquer trabalho envolvido em atravessar esse espaço não foi registrado. Nesse espaço, características e movimentos corporais neutros, como os identificados na notação de Feuillet, operavam para confirmar a existência de um conjunto absoluto de leis às quais todos os corpos deveriam estar em conformidade. A notação ligava a dança ao solo em que ocorria, mas não à localidade desse solo, e sim a um terreno abstrato e sem marcas. (FOSTER, 2011, p.26, trad. minha)

A notação de Feuillet apagou a localidade dos passos, a fim de colocar toda dança no plano da geometria pura, na qual os elementos “universais” de cada dança poderiam ser então comparados e avaliados (Foster, 2011, p. 26). A notação de Feuillet capacitou coreógrafos, aqueles com a capacidade de ler e escrever danças, a participar centralmente da circulação e venda de danças, que passaram a ter autores pela primeira vez. As danças passavam de cidade para cidade, atravessando fronteiras regionais e nacionais, entrando em uma nova economia do que Foster chama de “auto-modelagem”, baseada em hierarquias de sofisticação, urbanidade e inventividade (Foster, 2011, p.30). Os primeiros coreógrafos, todos homens, não apenas presumiam que a transcrição da dança melhor a preservaria para as gerações futuras, como melhoraria o seu “status” (Foster, 2011, p. 17,18). Como sugere um trecho do poema de Soame Jenyn, *A Arte da Dança*, escrito em 1729, o fato de a “efemeridade” da dança ter sido “conquistada” pela escrita insinuava o sucesso, em todas as frentes, do projeto colonizador (Foster, 2011, p. 31).

Por muito tempo estive livre e não fixa a arte da dança;

Daí a perda em erros e incertezas:

Com nenhum preceito ela se importava, ou regras obedecia,  
Ao contrário, cada mestre ensinando de uma maneira diferente:  
Portanto, antes de cada dança recém-nascida ser totalmente experimentada,  
O adorável produto, mesmo em flor, morria:  
Por várias mãos lançada em confusão selvagem,  
Seus passos eram alterados e suas belezas perdidas:  
Até que Feuillet, Grande Nome! surgiu,  
E a dança em caracteres compôs:  
Cada graça adorável por certas marcas ele ensinou,  
E cada passo em volumes duradouros escreveu.  
Assim, pelo mundo esta arte agradável se espalhará,  
E toda dança em todo clima será lida:  
Por mestres distantes cada passo será visto,  
ainda que montanhas se ergam e oceanos rujam entre eles.  
Assim, com sua artes-irmãs, deverá a dança reivindicar  
Um direito igual à fama universal,  
E o Rigadoon de Isaac deverá durar e muito  
Como a pintura de Rafael ou a música de Virgílio.  
(*apud* Foster, 2011, p. 31, trad. minha)

Segundo Foster, a notação “endureceu” a dança, dando-lhe um status masculino e assegurando sua igualdade de posição entre as artes (2011, p. 31). A notação retirou da dança a maleabilidade do contato corpo a corpo, da improvisação no mundo e a colocou em circulação como um sistema simbólico rigidamente codificado e decodificável (Foster, 2001, p. 33).

Uma dança que se dá como escrita sobre um plano vazio, branco e neutro, é uma dança moderna, uma dança que, segundo Lepecki (2017), produz uma “fantasia topográfica”, pois idealiza seu solo, seu chão, alisado pelo espetáculo, como uma abstração, alienando-se do fato de que o assentamento moderno “se deu numa terra previamente ocupada por outras dinâmicas, gestos, passos e temporalidades” (Lepecki, 2017, p.43). Desde esse “plano de vista”, todo gesto, todo fazer, todo “trabalho” se aliena.

O chão da modernidade é o terreno colonizado, alisado e terraplanado onde a fantasia da infinita e autossuficiente motilidade ocorre. Já que a rigor não existe

um sistema vivo autossuficiente, então toda mobilização e toda subjetividade que se acha um total “ser-para-o-movimento” deve retirar sua energia de algum lugar. A fantasia do sujeito cinético moderno é que a encenação da modernidade como movimento acontece na inocência. O espetáculo cinético da modernidade apaga da imagem do movimento todas as catástrofes ecológicas, tragédias pessoais e fraturas coletivas provocadas pela pilhagem colonial de recursos naturais, corpos e subjetividades que sustentam a realidade “mais real” da modernidade no seu lugar: o seu ser cinético. (...) O projeto colonial não só inaugura uma cegueira espacial (a percepção de que todo espaço é um “espaço vazio”), mas introduz também uma temporalidade fantástica da qual o conceito de pós-modernidade participa. (LEPECKI, 2017, p.43,44)

No momento em que Feuillet registrava danças em papel, territórios além-mar eram invadidos e modos outros de vida eram interrompidos e/ou erradicados pela expansão colonial. Segundo Foster, da maneira como foi construída, a notação conotava o “êxito” do empreendimento colonizatório (Foster, 2011, p. 33). Sem colonização não haveria modernidade, que aqui se mostra enquanto aliança profunda entre o ser da pessoa e o ser da escrita, e não uma escrita qualquer, mas uma escrita que perde o valor de seu gesto, escrita maquinal, industrial, virtualizante, uma escrita operada por diferentes reorganizações de “tipos móveis”, que fazem da criação e da expressão uma reorganização de caracteres reduzidos ao “essencial” e “universal”, ou seja, às suas menores partes constituintes, passos letras soltas e disponíveis à neutralidade do aleatório. A meu ver, o fascínio pelo “aleatório”, que marca algumas expressões artísticas importantes do século XX, como a parceria artística entre o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham e o músico John Cage, é uma herança impregnada dessa constituição moderna de um corpo enquanto “entidade linguística”, conjunto de caracteres sempre reembaláveis.

Em vez de ser parte integrante do aprendizado de dança, como ocorreu no século XVIII, a técnica, desenvolvida por artistas tão diversos como Cunningham e Halprin, tornou-se um processo de desmembramento do corpo em partes constituintes, de modo que se pudesse investigar todas as possibilidades combinatórias de movimento. Em vez de uma preparação do corpo como veículo da mensagem do coreógrafo, como no início da dança moderna, a técnica agora

cultivava o potencial de articulação do corpo, para exibir uma variedade de possibilidades combinatórias de movimento. O corpo era disciplinado, não tanto para ser capaz de se difundir como *self*, afim de envolver uma dada mensagem, mas para ser capaz de articular suas várias partes de modo que essas pudessem ser combinadas ou sequenciadas diferentemente para produzir efeitos físicos distintos. (FOSTER, 2011, p.63, trad. minha)

\*\*\*

Há altos gradientes de modernismo ainda a permear as danças contemporâneas que, como não poderia deixar de ser, replicam valores do cânone contra o qual se fazem. A meu ver, o *efeito coreográfico* dessa aliança em tudo política entre os modos da dança e os modos da escrita, que toma o corpo por uma “entidade linguística”, talvez seja ainda o principal vínculo, ao mesmo tempo indesejável e muitas vezes imperceptível, entre as danças contemporâneas e o cânone moderno. A seguir, apresento três caminhos, ainda incipientes mas, a meu ver, auspiciosos para abordarmos tais danças para além ou aquém dos ditames “linguísticos”. Tratam-se da metaforização encorporada de Roy Wagner, da filosofia instaurativa de Étienne Souriau e do par conceitual (assimétrico) “fabricação” e “metamorfose” proposto por Eduardo Viveiros de Castro. E, na sequência, num excerto etnográfico de uma prática corporal vigente entre artistas da dança de São Paulo, o *seitai-ho*, convido a um mergulho contagiado por esses caminhos.

\*\*\*

É forçoso admitir que as danças contemporâneas, e o digo desde aquelas nas quais me engajei ao longo desses dez anos, reiteram as constatações, para nós emblemáticas, de Kendon (2017), de que “é possível construir uma linguagem em qualquer modalidade” e de que “todos os tipos de comportamento podem se tornar simbólicos”. As danças contemporâneas extravasam a ideia de que símbolos são exclusivamente aquilo que se diz, aquilo que se figura, aquilo que se escreve, aquilo que se digita sobre um plano vazio. Nas danças contemporâneas, a respiração pode se tornar simbólica, a digestão pode se tornar simbólica.

Desde os seres *comoventes* das danças contemporâneas não podem nascer meras “representações” sobre um espaço vazio. Uma pessoa *comovente* é inseparável do espaço

onde se dá. Relembremos a “virtude” que Foster encontra na dança de Lukin Linklater, a de uma corporeidade porosa, atravessada pelas forças ambientais que estão *nela*. Talvez isso dê sentido à simbolização generalizada proposta por Roy Wagner (1972, 1978, 2010), ao menos do modo como a leio, uma simbolização desde a qual tudo pode ser tomado por simbólico, incluindo pessoas, mas não como entidades abstratas cujas silhuetas se recortam sobre um fundo neutro.

Parece-nos valioso levar a sério essa hipótese. Tudo é símbolo, tudo o que fazemos e vemos e sentimos são símbolos, a vida humana se dá, condicionalmente, em meio a símbolos, e eles são em tudo concretos, em todas as suas manifestações, e é através desses símbolos que experimentamos a realidade. Parece ser essa também, a proposição que move as danças contemporâneas. A “improvisação senciante” que marca seu advento não se dá no vazio, mas em meio a símbolos concretos de toda ordem, símbolos ambientais, símbolos sensoriais, que podemos pegar, manipular, respirar e até mesmo comer.

Sem zero, sem espaço vazio, sem plano horizontal neutro a ser cortado por rios e sobre o qual se erguem montanhas. O espaço neutro da representação moderna é um símbolo (da colonização). Mas também rios, eles mesmos, são símbolos, e os peixes e as pessoas que os pescam são símbolos, objetos do cotidiano são símbolos e sua inter-relação com os demais é qualquer coisa menos “aleatória”.

Para tal apreensão, Wagner (1972) realiza um movimento que remodela o conceito de metáfora, movimento que aqui sigo e que me parece pertinente a uma abordagem das danças contemporâneas, pois sua “compreensão” passa por apreendermos os territórios de suas metaforizações. Como a linguagem simbólica pode se dar por qualquer meio, então precisamos saber o *que* está sendo metaforizado.

Wagner retira o conceito de metáfora da ordem meramente linguística, do tipo “você é como uma flor”, e o readéqua ao terreno experiencial, existencial, ontológico, tornando-o muito mais abrangente e, também, perigoso. Porque, se até então a “metáfora” pressupunha uma relação homológica entre distantes, homologia caracterizada pela palavra “como” (você não é uma flor, mas é *como* uma flor), em Wagner, influenciado pelos Daribi, povo da Papua Nova Guiné com quem viveu e estudou, a metáfora, que podemos encorporar e, efetivamente, encorporamos a todo o tempo, se dá em relação analógica, ou seja, em confluência ontológica (você pode *ser* uma flor). O conceito wagneriano de metáfora implode, portanto, os limites ontológicos dos símbolos que somos e que podemos, a cada momento, ser. O corpo individual e circunscrito do cânone moderno implode seus contornos fixos (os contornos fixos da escrita) e estende-os a

outros corpos, seres, símbolos. Talvez haja aí uma conexão com o conceito de “devir”, mais especificamente o de “devir-animal” de Deleuze e Guattari (2012), conceito bastante reverberado nos redutos das danças contemporâneas.

Pensemos o mito no momento mesmo em que é contado, ouvido, vivido. Ou uma dança, no momento mesmo em que é dançada, vista, vivida. Esse caminho do contar e do dançar é tudo menos um seguir homogêneo dos fios frios do destino ou da coincidência, o contar e o dançar vão avançando sentidos que têm dimensão e volume e vão se sucedendo e se amalgamando, cada um abrindo um espaço no espaço ocupado pelo sentido anterior, cada um abrindo e dobrando espaço para nascer o sentido seguinte. Lugares se abrindo em lugares. A expressividade que marcadamente transforma e inova, enquanto *acontecimento*, tem, segundo Wagner, esse funcionamento, e o mito, enquanto contado, e a dança, enquanto dançada, são exemplos pertinentes. Dançar é “inovar” humanidades. Dançar é “metaforizar” pessoas.

A simbologia wagneriana parte, então, da corporeidade como reduto por excelência da simbolização metafórica que a tudo embebe. Com isso, podemos pensar essas práticas expressivas que tomam a pessoa e o corpo que ela é por lugar marcado de criação, o que nos ensinam mestres da improvisação como Key Sawao e Kota Yamasaki. Suas tecnologias pessoais parecem servir amplamente à *experiência metafórica coletiva*, espécie de metamorfose geral em prol do alargamento de nossas percepções.

Apontando para a simbolização que toma a pessoa como contexto da comunicação, Wagner (1972) nos traz aos Daribi e ao *fantasma (sogoyezibidi)* que volta através da pessoa que o incorpora. Pessoa-fantasma. De forma eficaz entre os Daribi, os fantasmas assumem a forma de inovações sobre os seres humanos vivos e alcançam sua qualidade metafórica por meio de pessoas. São metaforizações do próprio papel social, “estendendo” pessoas ao papel de fantasmas ou divindades (1972, p.9). Na medida em que são representados inteiramente por meio de efeitos metafóricos, fantasmas são completamente dependentes da relação de “possessão” e, através dela, do ser mortal do médium, para sua interação com os seres humanos. Sua fala, por exemplo, ocorre na forma de um assobio (*ho po*, “discurso de assobio”) que se aproxima de padrões humanos de fala, e eles extraem seu alimento dos odores de alimentos cozidos ou dos vapores de sua cozedura (1972, p.137).

Essa é a metaforização do xamã, afirma Wagner, que encarna em sua pessoa as almas de pessoas e animais durante suas experiências existenciais, e também do sacerdote que é Cristo durante os cultos, e também de pessoas dançarinas, mascaradas, médiuns de

todos os tipos em todas as culturas. A dança, com Wagner, é uma forma de metaforização em que pessoas têm sua forma literal estendida a novas relações de sentido (1972, p.9). Esse é o seu poder. Esse é o seu perigo.

Um fantasma é poderoso porque transcende as limitações significantes de uma pessoa coletivamente, e a pessoa que encarna a transformação é poderosa porque, no ato de personificação, adere às capacidades do fantasma. A pessoa que dança é poderosa porque transcende, coletivamente, as limitações significantes da própria (noção de) pessoa, incorporando a transformação. A depender da metáfora, tudo pode mudar.

Cada pessoa escolhe um lugar no espaço, de pé, pés para o chão, topo da cabeça para o céu. Sente o contorno, enche d'água, Key diz, enche d'água, surge um peixe. Esse peixe agora é sua dança, o que acontece agora contigo é a presença do peixe.

Um peixe vem entrando. Tudo se revolve  
porque entra um peixe. Essa é a única  
mudança. Graças à chegada do peixe, as  
relações se modificam: como a morte ilumina  
a vida, assim a vida ilumina a morte – a  
vida com ardor. Vamos, dancem dentro  
dessa ideia, concentrados e com total  
liberdade. Quando o peixe entra dentro de  
nós, de repente, seus olhos nos tomam por  
inteiro, tomam vocês por inteiro. Dentro  
dos olhos do peixe, o que diz o movimento  
de seus dedos, o movimento de suas mãos?  
Isso é algo impossível de desvendar pela  
matemática ou pela química. É algo inédito.  
Sim, estou tocando em algo.<sup>14</sup>

Quase cinquenta minutos a *ser* peixe. Sente-se a diferença que faz se sentir *enquanto* diferença. Num dado momento, decolamos pelos pés, um impulso novo, um voo n'água, numa explosão que chega até às nadadeiras. É preciso força de treino para se tornar algo assim.

---

<sup>14</sup> Kazuo Ohno, *Treino e[m] poema*, 2016, p.28.

\*\*\*

Fazer do “pensar” um fazer e de cada fazer um pensar, direcionar o olhar para o gesto, para a sua elementar improvisação em correspondência constante com o corpo que se é o mundo que se faz, em constante (in)acabamento, tomar a simbolização como algo que ultrapassa nossos “intelectos” e passa a respirar nosso ar, e fluir com nosso sangue, e corresponder à pressão de nosso toque em uma outra pessoa ou em um vaso de argila fresca que gira em torno do eixo, enfim, encorporar a transformação. Para esse tipo de proposições, que encontrei abundantemente nos redutos práticos das danças contemporâneas, uma filosofia se nos apresenta, a meu ver, pertinente: aquela trazida à baila por Étienne Souriau (2015).

Souriau instaura uma filosofia que não só desfaz a fissura kantiana entre sujeito e objeto como traz a arte e o que ela tem de mais intensivo, que é seu modo de fazer, para o centro da questão ontológica. Souriau assume a perspectiva de quem se dedica à criação de uma “obra”, e com isso se permite experimentar as existências não como uma questão de sim, existem, ou não, não existem, mas como uma questão de existem pouco, ou muito, assim, assado, bem, mal, ainda, já etc. E a intensificação de tais existências requer trabalho, o “trabalho de instauração”. Uma história, uma vida, até um país, ou mesmo Deus, precisam ser instaurados para existir minimamente. E tais instaurações, que consistem na intensificação de suas existências, no incremento de suas presenças, requerem trabalho, requerem que nos entreguemos à responsabilidade por elas, o que não se dá de modo algum pelo caminho mais fácil, mas pela resolução de enigmas constantes, alguns capciosos, cujos fins não são gratuitos, ao contrário, são o que dá acesso ao caminho pelo qual se poderá seguir em frente. E não nos enganemos: tudo pode, a qualquer momento, dar errado, pois estamos, justamente, na interseção (perigosa) de “diferentes modos de existência”, dentre eles, talvez o mais estarrecedor, a grande “floresta dos virtuais”.

Para Souriau, presenças necessitam ser instauradas e não é por coincidência que um bloco informe de argila se transforma em um vaso, que uma pessoa outrora sentada agora se faz em dança.

Nada existe por si, tudo precisa ser completado. Nada nos é dado, nem nós mesmos, senão sob uma espécie de meia-luz, uma penumbra na qual apenas a incompletude pode ser compreendida, onde nada possui presença plena ou



realização total. (SOURIAU, 2015, p.220, trad. minha)

Em *Os diferentes modos de existência* (*The different modes of existence*, 2015), Souriau irá simplesmente passar do par sim/não para o par mais/menos. É este o feito de Souriau: permitir pensar (experimentar e viver) existências não apenas por meio de sua mera contabilidade (mais coisas, mais existências), mas também conforme sua intensidade (maior ou menor). Passamos da quantidade de existências (0/1) para a qualidade das existências (1,111...).

Para Souriau, o “fazer”, o “trabalho”, a “instauração”, são as únicas experiências íntimas, imediatas e diretas que temos à nossa disposição. E o que é o fazer? É uma instância na qual, por meio de nossa eficácia pessoal, assumimos a responsabilidade pelo vir a ser, pelo vir a existir, pela instauração de algo tão concreto e pleno quanto nos for possível. A arte em Souriau não é, não requer, não advém de um “projeto”. Instaurar não é representar para nós mesmos aonde queremos chegar e depois mobilizar os meios pelos quais esse fim poderá ser realizado. Não é seguir um plano. Se a realidade deve ser instaurada, isso não será alcançado à maneira de uma operação militar, mas talvez da maneira como se ganha, pouco a pouco, a confiança de um cão arreado.

E por que a arte como modelo existencial? Porque todo fazer é acometido, segundo Souriau, por uma espécie de assombração, a do encontro derradeiro com o “trabalho-a-ser-feito”. E não necessariamente chegaremos lá. Para chegarmos lá, será preciso instaurar, suficientemente, o próprio caminho. A jornada dessa instauração é a chave da modulação de existências. Eis uma presença fundamental no pensamento, ou melhor, no fazer filosófico de Souriau. Todo fazer é uma jornada e ele se refere ao seu próprio fazer enquanto tal: seu trabalho é a jornada por meio da qual Souriau, diante de nós, busca trazer suficientemente à existência sua filosofia (dos diferentes modos de existência).

Podemos fazer do aporte de Souriau uma renovação da metáfora artevida, pois o trabalho-a-ser-feito é também o trabalho de instauração da vida a-ser-vivida. É Souriau quem o faz, é ele quem propõe tomarmos a arte por metáfora concreta da vida. O trabalho-a-ser-feito e a vida-a-ser-vivida correspondem, para Souriau, à grande verdade da incompletude existencial. Eis uma nova dimensão para a simbolização *in vivo* de Wagner. Se para “compreender” as danças contemporâneas é preciso apreender suas zonas de metáfora, podemos também abordar danças contemporâneas pelo tipo de perigo com o

qual estão lidando, que presenças se quer instaurar, que modos de existência se pretende modular.

Já não estamos lidando com um conceito neutro de trabalho, enquanto dispêndio abstrato e alienado de energia. “Trabalho”, para Souriau é o esforço direto, imediato, a energia despendida na entrega existencial àquilo que se faz, entrega sujeita à “errabilidade” e ao perigo. Com isso, podemos falar em uma *ética* do trabalho de instauração. Há uma exigência, digamos, postural à pessoa que se engaja a trabalhar como vetor de instauração. Uma ética da correlação, da escuta, da atenção, da *correspondência*, uma ética que não pressupõe sujeito *da* ação, mas sujeito *à* ação. É a obra a-ser-feita quem sujeita a pessoa que se põe a instaurá-la. “Nada é mais importante em todas as formas de criação do que essa renúncia do sujeito criativo em relação ao trabalho-a-ser-feito” (Souriau, 2015, p.231). Imaginemos isso se dando coletivamente e tocamos algo das instaurações que se dão nos meandros das danças contemporâneas.

E não há liberdade total aqui. O “sujeito”, “livre” e “desprendido” da “arte moderna” aqui se submete, por meio de dedicação e engajamento na passagem de um *virtual* para um *atual* (Lévy, 1996). A instauração, segundo Souriau, não tem a ver com a manifestação da *vontade* ou da *intencionalidade* de um “criador”, tem mais a ver com uma *força-de-vontade*, ou *força-de-intencionalidade*. Sem um “*ex nihilo*”, nunca um “*Fiat*” que decida de maneira soberana o que acontecerá e tampouco podemos dizer que “é apenas uma construção”.

Ao buscar a relação entre a existência virtual e a existência concreta (...), parece-me que tenho apenas uma pega existencial, a saber: a da passagem de um modo para outro, a daquela transposição gradual pela qual o que a princípio estava apenas no virtual é metamorfoseado por meio de uma abordagem instaurativa, estabelecendo-se gradualmente no modo da existência concreta (SOURIAU, 2015, p.224, trad. minha).

O modo da existência concreta é o que Souriau chama *réique* (as “coisas”, os “objetos”), que não são existências contrapostas ao “pensamento”, visto que esse modo também está em nós, no corpo que somos, portanto não é um modo estranho ao “sujeito”. Pelo contrário, o *status réique* abrange, inclui, compreende, produz o pensamento, que é ele próprio uma dentre as várias impressões da “coisa pensada”. O que caracteriza as existências *réique* e seu modo de identidade é a repetição persistente de sua forma

particular independentemente do contexto. O pensamento é mais uma repetição dessa *coisa* em nós, reverberando na *coisa* que também somos. “O pensamento é pura e simplesmente ligação e comunicação”; “é sobretudo a coesão sistemática, a ligação, que é essencial e constitutiva aqui para o papel do pensamento” (Souriau, 2015, p.147). Um pensamento-mundo, que é ele próprio existência *réique*, cujas circulações repetitivas deixam rastros, pegadas, impressões, que podem ser outros pensamentos tão objetivos quanto as *coisas* que pensa. Esses pensamentos:

...têm neles algo que os torna nossos; uma certa qualidade individual do “eu penso”, pela qual o meu “eu penso” pode ser distinguido do meu vizinho mais próximo. Mas tenhamos cuidado para não supor que, em primeiro lugar, eu seja; e que esse pensamento é, portanto, meu porque recebeu meu selo. O fato de ter um certo selo, uma certa *nota personalis*, é o que delinea o mim no qual ele (o pensamento) pode ser incorporado. Se esse pensamento não tivesse ou não pudesse tê-lo, nunca seria capaz de pertencer a mim. Não é o mim que, existencial e ontologicamente, engendra esses pensamentos singulares; são todos esses pensamentos singulares que integram esse mim (...) esse mim depende deles para sua realidade. E, de fato, onde não existe tal pensamento, esse mim está ausente (SOURIAU, 1938, p.116,117, trad. minha).

Ou seja, o pensamento é *coisa* que se dá *em mim*, mas não é *meu*. Trata-se de uma diferenciação decisiva: a coisa e o pensamento da coisa não preexistem ao modo de existência *réique*. Não há um pensamento (sujeito) primeiro que então se volta a uma coisa (objeto) segunda para então extrair dela a forma. Eis como Souriau faz uso do velho e falso problema: a adequação entre as coisas e o pensamento das coisas. A correspondência não precisa mais ser desencaminhada pela ideia absurda de um sujeito conhecedor que é o oposto do conhecido. A correspondência está agora disponível de uma maneira nova, assim como sugere sua etimologia: responder àquilo que responde, ser compatível com aquilo que se instaura. Por meio da correspondência, o começo e o fim da jornada coincidem, o esboço e a obra, o pensamento e a coisa (Stengers & Latour, 2015).

Isabelle Stengers e Bruno Latour (2015), em sua síntese da obra de Souriau, se perguntam: Que deuses e deusas seriam tão loucos, tão masoquistas ou tão ascéticos a ponto de ansiar por um mundo reduzido a dois modos incomensuráveis de existência –

sujeito e objeto? Na filosofia de Souriau, as coisas e a faculdade de pensá-las compõem um mesmo modo de existência.

Tomemos um outro modo de existência, o dos *fenômenos*, o que Souriau capta para além da malformada noção de matéria, sem precipitá-lo no interminável debate acerca do que pertence ao objeto e do que pertence ao sujeito. Souriau jamais irá tratar do fenômeno como algo que brota de qualquer subjetividade ou como algo que é o mero efeito de qualquer objetividade. Souriau não quer o além ou o aquém do fenômeno, ele lhe dá (retribui) seu próprio modo de existência (Stengers & Latour, 2015).

Nós só concebemos verdadeiramente o fenômeno, em seu teor existencial próprio, quando percebemos que ele requer e mantém, com ele e através dele, justamente tudo o que ele pode carregar e constituir. E é com essa capacidade que o fenômeno surge como modelo e padrão de existência. É sob esse aspecto que tentamos mostrá-lo. (SOURIAU, 2015, p.139, trad. minha)

Em Souriau, o fenômeno não se vê mais preso num aperto de pinça entre o que supostamente está atrás dele – as qualidades primárias – e o que supostamente está à frente – as qualidades secundárias. O que caracterizará esse modo, completamente original e raramente entendido como tal pela filosofia, é a sua *patuidade*, que, como explica Souriau:

É presença, um esplendor, um dado que não pode ser repellido. É e afirma ser apenas o que é. Podemos, sem dúvida, trabalhar para exorcizá-lo dessa qualidade irritante de presença através de si mesmo. Podemos denunciá-lo como tênue, lábil e fugaz. Isso não é simplesmente admitir que somos instáveis quando confrontados com um modo único de existência pura? (SOURIAU, 2015, p.133, trad. minha)

Segundo Souriau, quatro modos de existência se entrecruzam por meio de um quinto modo, que é aquele que põe todos em movimento e em relação, ou seja, que os modula. O primeiro deles é o modo de existência dos “fenômenos”; o segundo é o das “*réiques*” (o que chamamos coisas e seus pensamentos); o terceiro, o dos seres “solicitudinários” (seres de ficção); o quarto, o dos “virtuais”; e, por último, o modo de existência que faz cruzarem todos os demais, o modo “sináptico” (a própria passagem

entre modos, a *instauração*). A quinta-essência do mundo ôntico de Souriau é, portanto, o modo sináptico, o modo modulante. “A única realidade seria o imenso drama ou cerimônia de tais atos (*de passagem*). Os seres, aí, serviriam implicitamente como escoras, como aquelas na imaginação de uma criança brincando” (Souriau, 2015, p.171). Souriau, portanto, respeita a patência dos fenômenos, abandona toda uma epistemologia de sujeito e objeto, exige solicitude pelos seres da ficção e enche o mundo de virtualidades indetectáveis, mas isso não basta para definir a jornada, pois esses modos permanecem em si, quando a experiência insiste em que eles devem ser continuamente reunidos. Minha hipótese é de que a filosofia de Souriau é uma espécie de “duplo” das danças contemporâneas, nas quais se dão pessoas que congregam todos os modos de existência trazidos à vida por ele, sendo vetores de sua modulação, pessoas que se fazem modos e meios sinápticos por excelência

Souriau quer evitar o projeto de uma metafísica sistemática que nos faria esquecer que é a passagem, a jornada do esboço à obra, o que ele quer ser capaz de qualificar. É preciso escolher: ser ou agir, apresentar (ou sonhar) um mundo de seres ou sacrificar essa situação ôntica inteiramente estável por uma outra situação de vida na qual as conexões com todos os seres são o que constitui a existência geral, conexões transitivas, situadas no contexto (e de acordo com o modo) de cada ação. Souriau não está trazendo para o palco um *sujeito do* conhecimento, mas um *sujeito ao* conhecimento. A jornada é o conhecimento daquilo a que nos sujeitamos ao aderir nossas vidas às instaurações que aí nos competem. De qualquer maneira, a pessoa nunca se encontra cara a cara com “a” existência, mas corpo a corpo *em* uma realidade plurimodal.

Com isso quero indicar o apelo que se dirige tão urgentemente a cada um de nós quando nos sentimos na intersecção de dois modos de existência – e esta é a nossa própria vida –, e ao viver essa intersecção sentimos essa oscilação, esse equilíbrio instável, esse tremor pungente. (SOURIAU, 2015, p.240, trad. minha)

Aceitando, pragmaticamente, a plurimodalidade, Souriau vai quebrar as simetrias e propor uma superação da majoritária incapacidade moderna de pensar existências multiontológicas, transmodais, humanas e/ou não humanas. A transcendência ganha posto justamente onde a existência investe na modulação da própria existência, onde há uma “transformação arquitetônica transcendentalizadora do modo de existência” (Souriau, 2015, p.168). Algo é para além de si quando justo se transforma em algo outro.

É esse o sinal da jornada que precisaremos seguir para compreender a experiência da vida enquanto instauração. O perigo se apresenta: teremos que considerar modulações da existência<sup>15</sup>.

\*\*\*

Tomemos agora este par conceitual, “fabricação” e “metamorfose”, formulado por Eduardo Viveiros de Castro (1987 [1979]) desde seu trabalho de campo junto aos Yawalapíti, par conceitual que ele estende aos demais povos do Alto Xingu. Minha aposta é a de que esse par conceitual pode ser, em termos metodológicos, bastante adequado ao entendimento dos modos de fazer das danças contemporâneas com as quais venho me correspondendo. Começando pela lógica da fabricação incessante do corpo, não parece haver dança contemporânea sem processos de fabricação diária, práticas que conformam pessoas, práticas que atuam diretamente na construção de sua “materialidade”. Lateralmente à lógica da fabricação encontra-se a da metamorfose, que se manifesta marcadamente na experimentação ontológica, na modulação “sináptica” (Souriau, 2015).

Uma das mencionadas ideias gerais, e centrais, no pensamento Yawalapíti, é a de que o corpo humano necessita ser submetido a processos intencionais, periódicos, de fabricação. As relações sexuais entre os genitores de um futuro indivíduo são apenas o momento inicial dessa tarefa. E tal fabricação é concebida dominante, mas não exclusivamente, como um conjunto sistemático de intervenções sobre as substâncias que comunicam o corpo e o mundo: fluídos corporais, alimentos, eméticos, tabaco, óleos e tinturas vegetais. [...] Esclareço que falo em “fabricação do corpo” ao pé da letra: traduzo o verbo /*umá-*/, “fazer”, “produzir”, enquanto atividade humana, intervenção consciente sobre a matéria. Sugiro ainda que um exame da noção do “fazer” Yawalapíti permite articulá-lo estruturalmente com outra noção capital na cosmologia desta sociedade: a *metamorfose* (/ *-yaká-*/), processo corriqueiro nos mitos e que também caracteriza certas formas da doença

---

<sup>15</sup> Para uma adaptação e ao mesmo tempo uma tradução mais ou menos livre da introdução feita por Isabelle Stengers e Bruno Latour (em *The sphinx of the work*) à tradução para o inglês da obra *Les différents modes d'existence*, de 1943 (*The different modes of existence*, 2015), ver: *O trabalho de instauração sob a esfinge da obra a-ser-feita na floresta dos virtuais: uma introdução à filosofia de Étienne Souriau* (Jacques, R. 2019).

e do xamanismo xinguanos (ver Gregor 1977, p. 340 e ss.). A fabricação subordina a Natureza informe ao desígnio da Cultura: produz seres humanos. A metamorfose reintroduz o excesso e a imprevisibilidade na ordem humana: transforma os homens em animais ou espíritos. Ela é concebida como uma modificação de essência, que se manifesta desde o nível da gestualidade até, no limite, o nível da mudança de forma corporal. Cumpre observar, porém, que esses dois processos, sobre não serem simplesmente simétricos e inversos, comportam cada um sua própria dialética. A fabricação é criação do corpo; mas do corpo *humano* (da pessoa, portanto) e, nessa medida, apoia-se em uma negatividade: numa negação de possibilidades do corpo “não-humano”. A metamorfose é desordem, regressão, transgressão – mas não se trata de uma volta, de uma recuperação pela Natureza daquilo que lhe foi roubado pela Cultura. Ela é também uma criação; pois além de manifestar uma ordem do mundo que totaliza Natureza e Cultura (ordem que retificamos, erradamente, sob o rótulo de “Sobrenatural”), isto é, uma ordem que *admite* aquilo que a fabricação nega, ela permite a reprodução da Cultura como transcendência. (VIVEIROS DE CASTRO, 1987 [1979], p.40, 41)

Onde a corporeidade está dada, não há nem fabricação constante da mesma, tampouco metamorfose possível. Seriam as cadeiras os agentes tácitos da fabricação da pessoa canônica da modernidade? Há espaços, digamos, “oficiais” na modernidade para a “metamorfose”? Em que medida a pessoa fechada, delimitada e individualizada é capaz de se abrir às demais pessoas, abrindo-se aos mundos que se almeja “pesquisar”. Em que medida a pessoa fechada, delimitada e individualizada do cânone moderno pode se dar à desestabilização dos fundamentos da sua existência? Desestabilizar, por exemplo, os pés, reinventando o andar, abrindo-se ao improviso correspondente ao aqui agora. Desestabilizar, por exemplo, os pulmões, demandando redescobertas respiratórias. Nesta pesquisa em meio a alguns redutos das danças contemporâneas na cidade de São Paulo, a modernidade surge em pleno contraste.

Algumas das invenções contemporâneas da dança, desde a sua experiência, se mostram capazes de aberturas ontológicas no espaçotempo, aberturas imprevistas pelo cânone moderno. Por se tratar de práticas que se voltam para as virtualidades da pessoa desde a sua corporeidade, para o que ainda não sabemos que não sabemos, para o que ainda não sabemos que uma pessoa pode ser, é comum que nos contextos instaurados por tais práticas outros mundos se apresentem, outros mundos através de *outros* corpos. Esta

tese é uma tentativa de dar sentido a essa produção de diferenças ônticas num mundo de instituições organizadas sob as égides da modernidade.

Neste caminho, a etnologia se faz de lastro ao estranhamento do mundo moderno. Trabalhos como *A fluidez da forma* (2007), de Els Lagrou, inspiram modos de olhar a produção de pessoas no contexto da dança contemporânea. Não se trata de encontrar no fazer dessas mestras e mestres da improvisação senciente, as mesmas formas estético-cosmológicas dos Huni Kuin, obviamente não, mas de reconhecer que os saberes e fazeres dessas mestras e mestres têm o efeito e a eficácia de abrir, no meio de uma megalópole regida por certos e hegemônicos princípios estético-ontológicos, outros acessos estruturais, organizacionais, modais de existência, vivência, troca, experiência, para cujos sentidos, e perigos, os Huni Kuin parecem estar, aliás, muito melhor preparados.

Quando Lagrou (2007) afirma que “em última análise, os Kaxinawa [Huni Kuin] perdem a batalha da fixidez, visto que os corpos humanos continuam seus eternos ciclos de troca de matéria e força vital com o mundo envolvente, vivendo deste modo todos os estados possíveis do ser” (2007, p.30), o que me vem é uma inversão de tal generalização no que concerne ao cânone moderno. Parece-me que os (supostos) modernos, em última análise, perdem a batalha da fluidez, visto que seus corpos seguem sendo reificados, objetificados, dados por dados, purificados do eterno ciclo de troca de matéria e força vital com o mundo envolvente, corpos construídos sob o reino da ideologia individualista tão bem caracterizada por Bakhtin (2010).

Se a transformação das formas se mostra como foco da estética e da ontologia huni kuin, parece-me que a fixidez das formas é o que se mostra como foco da estética e da ontologia modernas. É justamente disso que se depreende, a meu ver, o estranhamento causado por algumas danças contemporâneas às pessoas não iniciadas em suas práticas, seus fundamentos e valores. A falta de fixidez, ou melhor, a não-fixidez onde se esperaria encontrar alguma, a pessoa que se dá *enquanto* transformação, parada ou em movimento, tudo isso faz de algumas danças contemporâneas verdadeiras “deformações” ou “aberrações”.

Eis um ponto crucial: em meio à apoteose de um projeto hiper-objetual de mundo, no qual a produção de objetos comanda a produção de pessoas, encontram-se mundos de práticas de instauração de presenças outras, em que a corporeidade passa a mediar as relações. Aqui, corpos são extensões de pessoas e têm papel crucial na interação.

E, se as danças contemporâneas se lançam generalizadamente à metamorfose, elas não o fazem sem, lateralmente, fabricar corporeidades de base ou de ignição. Isso pode



se dar no espaço de uma aula, como no espaço de um dia, ou de anos, ou simplesmente de uma vida. Práticas de fabricação e metamorfose podem estar distantes ou ligadas no espaço-tempo. As aulas de Adriana Grechi, as primeiras que frequentei, por exemplo, começam rigorosamente com uma mesma rotina, praticamente idêntica, de alongamentos e tonificações. As aulas de Key Sawao, que passei a frequentar 4 anos depois, começam, mais ou menos dia sim dia não, também com rotinas semelhantes, como o “alongamento dos tendões”, uma sequência circular de movimentos feitos a partir da coluna com o corpo sentado no chão com as pernas esticadas para frente. As aulas de Deise de Brito, das quais falarei adiante, também começam com uma mesma e longa rotina de movimentos que têm por foco de abertura o espaço dos quadris. Todos esses atos de fabricação me foram excruciantes de início, alguns ainda o são, e carrego-os como tecnologias de fabricação, fazendo uso deles, por exemplo, nos intervalos da escrita desta tese.

É a “fabricação” de uma corporeidade, sua preparação minuciosa, a escolha entre uma rotina de movimento, alongamento, com posições, disposições, esforços, fazeres específicos, percurso de ações que irá predispor a pessoa à experimentação, sua “metamorfose”, que a libera a adentrar outras formas, por meio de uma receptividade às alterações que irá atingir ao longo de uma aula, um exercício, um experimento, um ensaio. A fabricação dá sedimento à transição. A fabricação pode ser qualquer prática específica, a ioga, o *tai chi*, o boxe etc., mas é, em geral, uma base de prática e constituição de uma corporeidade. Corporeidade essa que irá posteriormente se lançar ao modo da improvisação metamórfica. A pessoa se prepara para se transformar. É nessa fabricação que se abrem e se criam os espaços, as forças, os caminhos, por exemplo através de alongamentos específicos, repetidos diariamente. É preciso abrir espaços para o que virá, é preciso adentrar um oxímoro potente: um estado de desimpedimento, é preciso estabelecer conexões, algo que aumenta ou altera a visibilidade de uma área invisível, a consciência do corpo que você é.

\*\*\*

Barriga. Sentir a barriga. Escutar a barriga. Abrir uma relação de correspondência com o ser da barriga. Só isso já é muita coisa. Deita no chão. As pernas, os braços, tudo que não é barriga se ajeita no chão, cada pesar, em função do bem-estar da barriga. Hoje vamos focar na barriga e na coluna. Deita de barriga para cima, fala como está. “A barriga é uma depressão. A parte de cima e a parte de baixo do corpo parecem estar separadas”. Uma

percepção que se torna um enunciado, um sentido que ganha significado<sup>16</sup>. Deita de barriga para baixo. “Os pés estão pesando, as coxas coxando, a bacia está deitada gostosa no chão, mas a coluna está dura, as costas duras. Sinto que o chão não é plano, que é inclinado, sinto que estou prestes a escorregar”.

Estamos na aula de Bia Sano, coreógrafa, dançarina e professora, que faz parte da *key zetta e cia* desde 2009. Uma aula de pesquisa e criação corporal com base nos ensinamentos do *seitai-ho*, que ela pratica há uma década com Toshi Tanaka. Frequentei as aulas de Bia Sano por um ano, primeiramente no Centro da Terra, no bairro Pompéia e, posteriormente, na Capital 35, no bairro Perdizes, ambos os espaços localizados na zona oeste de São Paulo.

Nos sentamos em *seiza*. Uma “fabricação”, um outro modo de sentar (e pensar), que se dá por outras relações de pesar, um modo que não suspende a pessoa do chão, que se dá *no* chão e que, portanto, não “abandona” pés e pernas e quadris, que se engajam nesse sentar de joelhos dobrados sobre calcanhares. *Sei*, que é o mesmo *sei* de *seitai*, quer dizer “equilíbrio correto, ‘natural’”. *Za* quer dizer “sentar”. Um sentar que, como diz Bia, é uma postura desde a qual podemos ir em qualquer direção. Não se trata de um sentar que captura. Mas de um sentar que prepara *para*. Aos poucos vamos entendendo essa posição. Há vários assuntos numa “mesma” posição. Gestos não são opacos, são mundos inteiros que se podem abrir. Então, tocando coisas que são vivas e têm nomes, as pontas dos dedos vão percorrendo longitudinalmente as extremidades das costelas em direção ao meio do peito, vão até a ponta do externo, dali quatro dedos para abaixo, o dedo direito médio vai por cima do esquerdo. Pressiona leve e consistentemente esse lugar, a “boca do estômago”. Inspira arqueando a coluna, a cabeça vai inclinando para trás, expira vertendo a coluna e o tronco à frente. Depois vocalizando as vogais, a, e, i, o, u. Vogais são modalidades vocais. Duas vezes cada vogal durante todo o percurso da expiração que vai arqueando a coluna para frente. A boca da vogal vem antes da expiração. Sua forma labial se faz antes de o ar começar a sair. A diferenciação entre as vogais é o formato da boca. Seguimos nas searas da “fabricação”.

O *seitai-ho* é definido como “um conjunto de técnicas elaboradas para manter a saúde, assegurando os processos naturais de transformação do corpo”. *Sei*, como foi dito, significa “equilíbrio correto, natural”; *tai*, “corpo”; e *ho*, “técnica” (Castro, 2005, p.156).

---

<sup>16</sup> “O ‘sentido’ abarca uma vasta gama de conteúdos: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual. Inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o sentido em si – ou seja, o significado das coisas presentes na experiência imediata.” (Dewey, 2010, p.88).

No *seitai-ho* todos os exercícios são abertos por um cumprimento. Em *seiza*, inclinamos o corpo adiante, uma pessoa de frente para outra.

Há um conjunto de técnicas no *seitai-ho* que se chama *katsugen undō*, no qual Bia se inspira fortemente, e que termina por engajar o corpo numa experiência vibracional intensa. Alan, artista carioca, achou que fosse morrer, apagar e desabar no chão, a qualquer momento, depois de uma seção inspirada no *katsugen*, em que uma vibração se inicia pelo pulso dos pés e vai se alastrando pela coluna. “É uma das coisas mais fortes que eu já fiz.” Vinte, trinta, quarenta minutos vibrando. Tudo em grave relação com o chão. De pé, começa com um pulso pelos calcanhares que sobem e descem de encontro ao chão. Um ritmo que vai crescendo, aumentando a frequência até perder o controle e virar puro pulso corpo afora. Uma “metamorfose”. Vinte, trinta, quarenta minutos a ser vibração desenfreada. Termina, você está exaurido. Vai para o chão.

O *katsugen undō* é um dos caminhos dessa técnica que busca um “equilíbrio natural”, uma técnica que reforça a capacidade do corpo de se autoequilibrar. A prática do *katsugen undō* ativa uma capacidade considerada pelo *seitai-ho* como inerente ao corpo humano: reativar, desde si, força e equilíbrio vitais (Castro, 2005, p.161). Em entrevista cedida a Rita de Cássia de Almeida Castro (2005), Toshi Tanaka afirma:

*Katsugen undō* é uma prática de *seitai-ho* muito importante, bem antiga também. [...] *Katsugen*: *katsu* é “atividade da vida”; *gen*, “original”, ou “bem profundo” também. Por isso é que *katsugen undō* é uma prática de *seitai-ho* que busca sua força da vida, mas bem original, ou bem profunda. Desde feto já tematividade da vida, atividade do corpo, geralmente não se fala que nenê está fazendo *katsugen*, mas pode ser, esse movimento é exatamente *katsugen*, esse crescimento também, está crescendo com *katsugen*. Enquanto dormimos estamos fazendo movimento de *katsugen*. Durante o dia também, por exemplo, quando a cabeça cansa, sai bocejo, bocejar é um movimento ativo do corpo, bem espontâneo. Durante uma reunião, a pessoa está muito cansada, sai bocejo, corpo está querendo *katsugen*. [...] Mas adultos têm dois lados, enquanto dorme, ou quando fica relaxado, ou quando trabalha com outros, por isso é que quem trabalha muito ou quem tem lado social muito intenso, às vezes está faltando lado de *katsugen* ou lado de animal, nossa vida também parece com lado de animal. Quando fala animal, Ocidente tem dúvida, japonês não tem dúvida. Mas para vocês a gente não é animal, é ser humano. [Para vocês,] ser animal e ser humano é diferente. Conscientemente é

claro, eu também entendo. Mas atividade da vida, por exemplo, engravidar, nascer o nenê ou comer, animal também come, ou joga para fora. Tem época de namorar, fazer nenê. A gente também tem esse lado, esse lado a gente chama lado de animal, camada de animal. Mas quem tem lado de social muito intenso, está faltando, está esquecendo esse lado de animal, lado de natureza, por isso é que no *katsugen undō* a proposta é criar, recuperar esse lado de animal. Digestão ou respiração sem querer está fazendo, mas quem pensa muito às vezes tem dificuldade de digestão, ou durante muito tempo tem resfriado, difícil de parar. Mas *seitai-ho* a gente está falando não precisa tomar remédio ou não precisa ir ao médico. Porque se você recuperar esse lado natural ou animal, naturalmente o corpo quer buscar seu equilíbrio, o corpo que faz, o corpo que busca equilíbrio bem gostoso. Mas está faltando essa força, essa capacidade, por isso é que prática de *katsugen* quer chamar esse lado. Chamar através de movimento. [...] quem faz *katsugen* vai ter outro equilíbrio, sua vida bem saudável. Natureza, tema de natureza, a gente não pode perceber talvez, força de natureza, a gente pode perceber muito pouquinho, a força da natureza. (apud CASTRO, 2005, p.193)

O *katsugen* como junção de “natureza” e “cultura”, que se dá em fazeres que se dão ao modo de metamorfoses orgânicas. Com isso, o *seitai-ho* retoma atividades inerentes ao corpo feminino, como a gravidez e o parto, enquanto modos criativos por excelência, aquilo que o cânone moderno silenciou. O crescimento do neném, seu fazer(-se) no útero, se torna acontecimento emblemático de uma criatividade natural. Atividade da vida como algo criativo em si, o que está no *katsugen*. Nessa fala, Toshi sintetiza o que a meu ver compõe o ideário das danças contemporâneas e talvez explique a quantidade de artistas da dança a praticar o *seitai-ho*. Trata-se dessa reconexão dos modos criativos separados pelo cânone moderno (Hallam & Ingold, 2007). Notemos a junção positivada de “humanidade” e “animalidade”, o engajamento nas forças (criativas) da natureza, no “fazer nenê”, dormir, comer, “jogar para fora”. Todas essas atividades carregam a criatividade do *katsugen*. O “gostoso” também é aqui fundamental.

Em *seiza*. As pontas dos dedos médios leve e consistentemente pressionando o meio da boca do estômago. Inspira alongando a coluna, vertendo para trás, expira revertendo o tronco à frente. O percurso é importante. Agora a expiração vocalizando vogais. A diferença da forma do buraco da boca faz a diferença da forma da vogal, o som de a vira u, que percorre vibrando todo o tubo digestório, até o ânus fazer a forma da

vogal, e a voz também sai pelo ânus. Isso é intenso e precioso. Isso muda toda a vivência da vocalização, traz uma concentração, um “estado de presença” que parece fazer a expiração, e portanto a voz (vocalizar é também expirar) durar imensamente até depois de todo o movimento de versão do tronco à frente pela expiração.

Bia narra um pouco de sua iniciação ao *seitai-ho*. “Ficava entediada, exausta, não compreendia o sentido daquilo, isso por uns dois anos. Até que um dia passei a entender profundamente um não sei o quê.”

Bia é minha dupla. Colamos costa com costa. Ar entre. A vibração de sua vocalização me envolve em cada vogal que ela profere, sua voz vem pelas laterais e me envolve como a me mergulhar numa bruma acústica. Colam-se as costas, descolam-se, voltam a se colar, agora com ar entre, não é espaço vazio, é matéria espacial a unir-nos. Uma pessoa vocaliza a vogal que mais gostou. Colam-se as costas, descolam-se, voltam a se colar, agora com ar entre, a presença do ar é sensível, a outra pessoa vocaliza a vogal que mais gostou. Fazendo dupla com Bia eu sinto e, com isso, compreendo o “ar entre”, sua presença, posso instaurá-la. E quando isso acontece nos conectamos. Bia sente minha voz na cabeça, depois na coluna, descendo, depois na região da bacia. De fato, cada u saiu de um jeito. E hoje as vogais saem diferentes por conta da orientação “voz para fora, forma para dentro”.

De barriga para cima, o foco é de novo a barriga. Sentir a barriga. Escutar a barriga. Abrir uma relação de correspondência com o ser da barriga. É muita coisa. Vai encontrando uma posição, das pernas, dos braços, da cabeça, que abra mais espaço para a barriga, reposicionamentos mais ou menos sutis que deixem ela mais confortável, que lhe respirem melhor. Como está? Como é difícil responder à simples pergunta: Como está agora? “Tampa de privada, trem achatado, que vai virando placa de cimento. O lado esquerdo com aquela coisa densa que eu sinto. O direito mais solto.” De barriga para baixo, o foco é a coluna. “Não sinto a coluna, sensação turva, nem parece que há uma coluna. Um grande mar bege.”

Uma troca de toques e um aprendizado dos modos desses toques. Eu deitado de barriga para baixo, a coluna dói inteira, uma dor trincando entre várias vértebras, uma dor de desencaixe. Bia sente isso nas mãos ao me tocar. Ela diz que no início estava duro, depois aos poucos uns leitozinhos de intensidade corrente foram se abrindo, a coluna foi se acomodando, ainda com pontadas de dor, ao fim já quase não dói. Eu deitado no chão de barriga para baixo, a mão direita de Bia vai no sacro, a esquerda vem escorregando desde as cervicais procurando um lugar de parada em algum lugar das costas. Bia explica

que a mão esquerda escolhe um lugar de pouso e que você sabe qual é o lugar quando tem a sensação das duas mãos se colando palma com palma. Elas estão lado a lado, no mesmo “plano” das costas, mas a sensação é de que estão coladas, palma com palma. O toque de Bia conversa com o imperceptível. O meu, ela diz, tem o peso de um pincel grande. Quando toca, a primeira coisa que comunica é o peso, assenta, marca, depois vem escorregando, feito um pincel.

Hoje, a vibração, inspirada no *katsugen*, começa pelo pulsar da pélvis e vai se alastrando pessoas afora. Ser vibração. Engajar-se nisso. Já pode ser experiência boa de meia hora. E sempre cumprimentando ao início e ao final de cada exercício.

Barriga para cima, deitados no chão. O “ar entre” cuja presença já sabemos instaurar, agora se dá entre o corpo e o chão. Então Bia sugere o enunciado: o corpo é como uma folha de papel (de arroz). Uma metáfora experiencial. Torno-me papel, não enquanto plano abstrato vazio e neutro, mas com peso e densidade de papel. Ar entre o papel e o chão. Estamos sujeitos ao vento.

Distribui o peso no chão. Esfumaça o contorno. Sente todo e qualquer peso que você é enquanto vai desfazendo todo e qualquer contorno. Agora de barriga para baixo. Os “mesmos” enunciados. Ar entre a pessoa-corpo-folha-de-papel-de-arroz e o chão. E nessa condição-papel vai-se, seguindo a movimentação até uma posição sentada confortável.

Posição sentada, no chão. A qualidade instaurada segue conosco, ar entre a bunda e o chão, uma presença, um “meio” entre o peso e o mundo. Sacro e nuca conectados esticando uma colunacorda.

Posição *seiza*. Agora a respiração com as vogais. Inspira, alonga a coluna, arqueia até a cabeça, que inclina para trás, a boca se abre, faz a forma do a. Expira, pende à frente emitindo a. Duas vezes para cada vogal. Hoje Bia chama a atenção para esse movimento de pender à frente. É bem arredondado. Ela faz para que vejamos. A coluna pende à frente recolhendo uma curva desde a lombar. Key também diz da remada dos tendões enquanto um movimento arredondado, circular. Bia diz, acompanha a vogal no seu percurso.

Um exercício em dupla. Me deito no chão de barriga para baixo. Felipe, aluno novo, vem com a mão por baixo de mim e toca minhas clavículas, repara a diferença entre elas. Bia pede que ele nomeie a diferença. “A clavícula direita está mais saltada, mais próxima do chão.” Então ele se ajoelha frente aos meus pés, cujas solas estão viradas para cima. Vai com a base de cada dedão em cada calcanhar. A almofada do dedão na almofada do calcanhar, sente qual calcanhar dos dois está mais “duro”, se o direito ou o esquerdo.

O calcanhar direito está mais duro, então ele pressiona, um dedão sobre o outro, o calcanhar direito e vai descendo pressionando pela sola do pé até encontrar um lugar onde o dedão se encaixa, se assenta. Testa qual dos dois dedões é melhor ficar embaixo do outro. E fica. Aprofunda sem pressionar, Bia diz, e intenciona um caminho, um curso que vai desse ponto tocado na sola do pé até o topo da cabeça da outra pessoa. E fica. Quem toca está em *seiza*, lá atrás o pé esquerdo sobre o direito. Uma posição a princípio incômoda. Bia diz que às vezes ficamos tão presos na posição que nem sentimos o toque que estamos a fazer. Então é uma investigação, também, de como estar nessa posição. Quando sentir que acabou retira lentamente os dedos e vai lá sentir as clavículas novamente. Elas mudaram de posição. Simplesmente. Todos são unânimes em reparar isso. As clavículas desniveladas se equilibram, Galo, músico, diz, as clavículas dela estavam assim, faz um gesto de desnivelamento com as duas mãos, e terminaram assim, o desnivelamento oposto. Bia depois diz, “é interessante atentar para isso, um toque no calcanhar cria um encadeamento que perfaz uma linha de força que reorganiza toda a pessoa, e as clavículas se reposicionam.”

Hora de vibrar em contato: fazemos uma fila, Júlia (Rocha), (Gustavo) Galo, eu, Aline (Bonamin), Felipe, Júlio, Alan (Athayde). Artistas de diferentes áreas, incluindo a dança. Galo conectará as mãos a Júlia, pelas costas. Faço o mesmo em Galo, agora Aline em mim e assim por diante até Alan em Júlio. Hoje vamos vibrar desde a coluna, vamos vibrar *a* coluna, que tem seu eixo vertical marcado, mas é a partir do eixo horizontal que vamos vibrar a coluna em metamorfose coletiva.

A sensação generalizada é de espaço abrindo a coluna, vibrando-a, aumentando o espaço de seu ser. É muita potência que há na coluna. Seguimos conectados mãos às costas que são a pessoa à frente, começamos a vibrar bem tranquilamente, são pequenos e leves movimentos que começam na coluna, que replicamos de modo fractal numa coluna coletiva de nós seis. Júlia pelas costas se transmite por toda a cadeia de pessoas interligadas, pessoas-vértebras de repasse. O início é uma espécie de estudo, sondagem, investigação. Como e o que é *vibrar* a coluna? Vamos descobrindo desde uma incorporação do que Júlia nos transmite. O que é isso? Vamos descobrindo. Galo nas mãos que sou pelas costas que ele é. As costas que sou nas mãos que Aline é. Somos os meios da descoberta da coluna a vibrar. Guardo o mote de que é pelo eixo não marcado, o horizontal, que a coluna faz vibrar. Demoro um tempo a entender como vibrar lateralmente a coluna. Vai acontecendo aos poucos. Sinto Júlia através de Galo, seus impulsos vêm através dele, nas costas as mãos começam a se deslocar, passeando,

fazendo uma sondagem deslizante. Então Bia diz, *tudo pode acontecer*. Não é todo dia que se escuta isso. (Ontem Key dizia, sem medo de ser feliz). A vibração geral começa a ganhar intensidade, os deslocamentos que acarreta são mais extensos, as mãos vão aos poucos decolando das costas mas seguem conectadas às costas através do espaço-matéria, suas massas se contra-afetam, “ar entre” agente entre as pessoas que vão aos poucos desfazendo a forma reconhecida de uma fila. As colunas lançam raios horizontais que nos deslocam com intensidade. As pernas e os pés adentram o acontecimento e o chão nos impulsiona conforme as vontades dessa coluna vibrante. Uma música apropriada ao fundo, rítmica, intensa, mas harmoniosa. Em vários momentos perpasso movimentos que me transportam a danças já dançadas, em festas, ao longo da vida. Mas essas memórias são acessadas por sua transformação, pois se algo em mim agora lembra a levada do samba é de um modo todo outro. E vou e vou. São mais de trinta e cinco minutos a viver isso. Ao final suor, o corpo quentíssimo, uma tontura, até um certo enjoo. Bebo dois copos d’água. Vou acalmando para ir embora. Enfrentar a cidade.

Deitamo-nos no chão. Ar entre as pessoas e o chão. O corpo pesa, mas não amassa. Há uma camada de ar entre si e o chão. Vira de barriga para baixo, como está? “É como se eu fosse uma cordilheira de cabeça para baixo.”

Sentamo-nos em *seiza*. Inspira pelo nariz, alonga a coluna arqueando para trás, a cabeça arqueia também, a boca se abre, expira, o corpo agora pendendo para frente, soltando. Algumas vezes. Depois fazemos a mesma respiração com a vocalização das vogais, a, e, i, o, u. Duas vezes cada. Hoje Bia não dá indicações, deixa-nos à vontade para fazer a respiração das vogais à maneira de hoje.

Bia dispõe vários leques japoneses, feitos de papel e madeira, no centro da sala. Temos que escolher um.

Duplas. Bia e eu. Sente as duas mãos, a que está mais dura é a que vai fazer o exercício. A mão direita está mais dura. A mão esquerda da Bia. Então ficamos espelhados, frente a frente, o leque entre as nossas mãos, que se encontram espalmadas, intermediadas pelo leque. Conexão pés, centro e mãos. Olhos fechados. O movimento que se instaura não é nem meu nem dela. É da relação que surge o movimento, Bia diz. E então nossas mãos começam a se mexer, espalmadas, o leque entre elas. Nossas duas mãos uma coisa só que se mexe, em qualquer direção, por todos os planos. Fecho os olhos, acompanho o movimento que surge da relação entre nossas mãos. Ninguém é o condutor, diz Bia. É a relação que conduz. Esse exercício sintetiza todo um conjunto de práticas que têm a eficácia de instaurar movimentos que não têm propriamente *um* criador,



movimentos que a relação estabelece.

Aí retiramos o leque e agora encontramos as mãos espalmadas, da mesma maneira, porém sem o leque a intermediar, pele com pele. O mesmo exercício: o movimento surge da relação. Fechamos os olhos, seguimos a movimentação que vem das mãos coladas palma com palma. Uma dança *entre* nós. Dançamo-la.

Depois de um tempo, descolamos as mãos e seguimos esse movimento, a mão da outra pessoa continua lá. A palma da mão da Bia segue colada à minha, sigo dançando com sua presença, o movimento segue sendo nosso.

Então uma espécie de brincadeira. Bia sugere que coloquemos a palma de cada uma das mãos nas costas da nossa dupla e ela tem que adivinhar qual das duas mãos fez o exercício. Bia cola uma das palmas em mim, pelas costas sinto uma mão fria, meio empedrada. Quando ela cola a outra palma em mim, pelas costas sinto um mão macia, quente, potente de vida. Não tenho dúvidas. Foi essa que ela usou no exercício.

Então seguimos para outro exercício em duplas. Eu de pé. Olhos fechados. Bia segura um leque em cada mão. Então ela venta com os leques a mão que não fez o exercício anterior, a esquerda. Começa bem sutilmente, minuciosamente, detalhista o ventar. Ela vai ajustando o corpo para ventar em mim a ponta dos dedos, os dedos, o encontro entre os dedos, o centro da palma, o dorso da mão, punho, pulso e vai subindo, ventando cada pedaço braço acima, ombros etc. Quem movimenta os leques, criando vento, dança também, dança muito. E a pessoa ventilada tampouco precisa ficar parada, o vento vai gerando movimento e a pessoa vai seguindo o movimento que isso gera. O vento vai se afastando, se afastando, até parar, e então quem ventava agora observa a pessoa que segue a dançar com a memória instaurada dessa ventania.

Começamos deitados, sem grandes indicações além de uma atenção respiratória, só estar mesmo. Nos sentamos e Bia diz, vamos ficar dez minutos sentados, de pernas cruzadas, na posição mais confortável. Mesmo de olhos fechados, ela diz, às vezes eles continuam apontados para fora, então vai trazendo os olhos para perto, vai aproximando-os de si. Ficamos dez minutos. Passa voando.

E então, desde a posição sentada, vamos estabelecer um fluxo de movimentação contínua em que vamos nos aproximando por completo do chão. Chegando lá, a pele desliza pelo chão. As extensões deslizam, rolam, colando e descolando do chão.

E então, em *seiza*, fazemos a respiração das vogais, duas vezes cada, a, e, i, o, u. Porém hoje Bia traz uma orientação nova, utilizarmos “a mínima voz”. É como se a vogal entrasse dentro da gente, ela diz. A emissão do ar se dirige para fora, mas a orientação da

percepção a dirige para dentro (em uma aula anterior ela nos orientava a perceber a vogal saindo e entrando ao mesmo tempo).

E então um exercício em duplas. Cumprimenta. Uma pessoa deita de barriga para cima. A outra, em *seiza*, à lateral direita da pessoa deitada, vai com a mão esquerda na sua nuca. É só isso. A outra mão repousando na coxa direita da própria pessoa em *seiza*. Bia diz que a posição dessa mão que repousa tem tudo a ver com o que está acontecendo, então também tem um ajuste da posição dessa mão na coxa direita. Mas é isso, a mão esquerda lá na nuca da pessoa. E nos esforçamos para criar uma camada de ar entre a pele da mão e a pele da nuca. Um toque com ar dentro. Cumprimenta.

E então outro exercício em duplas. Cumprimentamo-nos, como sempre. Agora me dirijo para os pés de Tina, que está deitada de barriga para cima. Suspendo sua perna direita, duas vezes. Depois a perna esquerda, duas vezes. Qual está mais pesada?, Bia pergunta. Acho que é a direita, fico em dúvida, suspendo novamente cada perna. Acho que a perna direita de Tina está mais pesada. Escolhe a mais pesada, Bia diz. E então, com a ponta do dedo indicador, toco brevemente a ponta de um dos dedos do pé esquerdo de Tina e ela tem que dizer qual dedo foi tocado. Impressionante!, o dedão e o dedinho, parece que por estarem nas pontas, são mais bem percebidos, em compensação os três dedos do meio são confundidos, parecem o mesmo! Toca-se cada hora um, mas a sensação é de serem o mesmo. Será isso natural? Ou construído? Quem toca deve perceber qual dos dedos é o mais surdo, digamos, aquele que a pessoa nunca acerta. Escolhemos esse dedo. Então, com as pontas do dedão e do indicador das mãos, em forma de pinça, eu pressiono levemente cada uma das três articulações do dedo escolhido e então escolho a mais dura. E ali fico, pressionando-a numa leve pinça. Toque com ar dentro. Cumprimentamo-nos.

E então uma vibração, mais uma soltura metamórfica. Começa num pulso duplo, ora um braço ora o outro se soltando no ar. Soltar pulsando os braços, os ombros, as cervicais e a cintura escapular. Os joelhos também vão se soltando, livres para transmitir o movimento. É intenso quando os pés saem do chão e passam a se mover, desde a vibração que nos tornamos, desdobrando nossa dimensão, nosso volume, a intensidade aumenta vertiginosamente, muitas forças envolvendo, quase uma violência. Em mais de um momento refaço movimentos de outras pessoas, como os movimentos que Bia gera em seu trabalho *Estudo de Ficção*, especialmente aquele movimento que ela faz com os dois braços ao mesmo tempo no ar, como se os braços fossem dois grandes pincéis a pintar o espaço. São insurgências que se dão e eu só me dou conta quando acontece.

## REBOLAR É UMA CIÊNCIA: O SER (POLÍTICO) DA DANÇA

Sabemos, graças à antropologia, que conceitos relativos à “dança” variam consideravelmente segundo os grupos e línguas. Adrienne Kaeppler (2013) traz o exemplo extremo dos Tasaday nas Filipinas, que sequer possuem o que poderíamos chamar de “dança”. Algumas línguas não possuem termos tão genéricos para essa atividade ao passo que outras sim os possuem, mas com abrangências ontológicas outras.

Entre os Dan da Costa do Marfim, o termo *tã* recobre uma categoria de expressão artística que compreende a dança, a música instrumental e o canto (dançado ou, pelo menos, passível de ser dançado), diferente dos cantos de louvação *zlöö* que não são dançados, e das lamentações fúnebres *gbo* que são “prantos”. Na linguagem do sul, o termo *tloo*, que significa, no norte, divertimento, possui um campo semântico mais amplo e inclui no divertimento a dança, a música instrumental e o canto dançado, de forma que a expressão frequente “temum *tloo* ali” pode querer dizer que uma orquestra de trompas está tocando, que alguns homens se reuniram numa casa para cantar, que mulheres dançam do lado de fora ou que jovens trocam gracejos. O sentido é dado pelo contexto extralinguístico [...] Entre os ‘Aré’até das ilhas Salomão, o verbo *ma’e* pode ser traduzido, ao mesmo tempo, por “ser feliz, saltitar, dançar” [...] Entre os Zande da África Central, *kponingbo* designa ao mesmo tempo um tipo de xilofone, sua música, a dança que lhe é associada e o encontro alegre à noite, envolvendo jovens e crianças. Nas ilhas Tonga, o termo *lakalaka* recobre uma categoria de poesia associada a um gênero musical e a um gestual coreografado minuciosamente, o conjunto sendo executado por várias centenas de participantes, em cerimônias ligadas à realeza. (ZEMP, 2013, p.35,36)

Se a “dança”, ao mesmo tempo enquanto conceito e ontologia, tem nesses exemplos significado alastrado, neste outro, ela nem sequer dá conta dos diferentes acontecimentos:

[...] há pouca razão antropológica para classificar conjuntamente as formas culturais japonesas chamadas *mikagura*, performada nos santuários Xintoístas, *buyo*, performada no (ou separada do) drama *kabuki*, e *bon*, performada para

honrar os mortos. A única razão lógica que eu posso ver para categorizá-las juntas é que de um ponto de vista exterior, todas as três formas culturais usam o corpo de modos que os ocidentais considerariam dança. Mas de um ponto de vista cultural, tanto do movimento quanto da atividade, há pouca razão para classificá-los juntos. De fato, até onde eu fui capaz de descobrir, não existe palavra japonesa que classifique essas três formas culturais conjuntamente, sem incluir também muito do que, do ponto de vista ocidental, não seria considerado “dança”. (KAEPLER, 2013, p.46)

Podemos também recorrer ao exemplo fictício, e didático, trazido por Kaepler (2013), de um episódio da série *Star Trek*, no qual o androide Commander Data (um robô humanoide) começa a (des)entender o que é dança quando pede à sua chefe, Beverly Crusher, que lhe ensine a dançar.

A interação acontece no *holodeck*, uma sala-computador que pode reproduzir qualquer tipo de sala ou ambiente requisitado. A Dra. Crusher solicita a simulação do estúdio de sapateado (*tap dance*) onde ela aprendeu a técnica e começa a ensinar Mr. Data a sapatear. Em agradecimento, Commander Data afirma que agora ele já está apto a dançar no próximo casamento. Horrorizada, a Dra. Crusher explica que o tipo de dança depende do evento no qual a dança será performada – uma das muitas inconsistências dos sistemas humanos de classificação, que parece ter pouca lógica para Mr. Data. A Dra. Crusher é incapaz de explicar a inconsistência e começa a ensinar-lhe um sistema de movimento inteiramente diferente – uma valsa, que ela lhe assegura, será apropriada para dançar num casamento. Este era o problema para Mr. Data: a que, então, o termo “dança” se referia? Embora a Dra. Crusher pudesse facilmente ensinar-lhe a “estrutura” e o “conteúdo” de dois sistemas de movimento, esse era apenas o começo. Igualmente importante era o conhecimento do evento – os dançantes, os convidados e os discursos sociopolíticos proferidos durante o evento –, que não eram tão fáceis de explicar. Mas se os dois sistemas são denominados “dança”, de que modo eles diferem? (...) O exemplo de *Star Trek* ilustra que embora Commander Data pudesse entender intelectualmente que a dança se baseia em movimento corporal estruturado, ele não pôde compreender completamente que os movimentos corporais estruturados diferem radicalmente de acordo com a ocasião ou com o

evento em que poderão estar inseridos (...) Podemos dizer que “estilo” tem a ver com pequenas diferenças. Mas quão pequenas, e quem decide? (KAEPLER, 2013, p.87,88)

A ontologia da dança pode ficar ainda mais complexa, quando a própria categoria de corpo (e pessoa), desde seu limite interior/exterior, entra em questão. Marilyn Strathern (2017) nos apresenta o exemplo dos Mekeo da Papua-Nova Guiné.

O interior do corpo de um mekeo inclui ou engloba o exterior. O trato digestivo e o abdômen não são considerados a parte mais interna de uma pessoa; ao contrário, são uma passagem que conecta a pessoa ao mundo externo, tornando-a um repositório de alimento adequado. O trato digestivo faz parte do exterior que é interno ao corpo. Em contrapartida, os resíduos internos do corpo acumulam-se no abdômen e são considerados o interior do corpo extrudado de modo a aparecer no exterior. Se esse é o corpo mekeo, quais são os signos de saúde e de doença? E o que é necessário para contemplar a pessoa como um todo? (STRATHERN, 2017, p.476)

Se esse é o corpo mekeo, quais são os signos de sua dança? Não em termos de semelhança, mas de analogia, foram tubos digestórios extrudados o que encontrei em *Bananas*, trabalho do Núcleo Artérias que acompanhei e em cujas práticas de “fabricação” e “metamorfose” me engajei. Aí, encontrei pessoas dançando os seus e os tubos digestórios de outras pessoas. “Dentro e fora do tubo se tornam repartições que se aderem, num dado momento elas dançam dentro do tubo digestório umas das outras.”

Não apenas a “dança” pode, portanto, se caracterizar de diversas maneiras, com diversas abrangências e ontologias, como, justamente por isso, muitos fazeres que não distinguiríamos como propriamente “dança”, cantar, tocar, gracejar, mas também caminhar ou caçar cogumelos, podem se dar e ser caracterizados enquanto tal se levamos a dança em consideração enquanto *senciência*, ou o que Anna Tsing (2019) chama “conhecimento cinético”. Em sua pesquisa junto a forrageadores de cogumelo, Tsing chama a atenção para o “conhecimento sobre como se mover pela floresta, navegando por suas vistas, sons e cheiros” e afirma que através dessa *senciência*, “as pessoas se tornam especialistas em forrageamento de cogumelos, não através de conversas, mas usando seus corpos.” Tsing afirma, então, que “se formos generosos com o significado das palavras,

não é exagero considerar o forrageamento do cogumelo como uma forma de dança” (Tsing, 2019, p.27). Os sentidos se conjugam para constituir a especificidade de saberes que são capazes de transformar outros saberes. É a essa amplitude que se lançam, a meu ver, as danças contemporâneas.

Como afirma John Blacking (1983), dançar é despertar novas imaginações, novos modos para si, para as relações, para o estar no mundo, trazendo mesmo novas coerências à vida senciente, o que por sua vez pode afetar outras motivações em outros momentos e contextos, instaurando outros compromissos em outras esferas da vida social. A dança não se resume a uma forma exterior. Para Blacking, além de religar e abrir passagens entre coisas aparentemente separadas, a dança seria o poder regenerativo dos sentidos, inclusive dos sentidos de estar no mundo. A experiência de dançar, afirma Blacking, explicita o modo como mudanças de (ou em) movimento podem produzir mudanças de *sentido*.

Quando um determinado fazer passa a fazer parte das práticas de um “cotidiano”, as transações entre seus modos e os demais afazeres podem ser sentidas de diversas maneiras. As técnicas de meditação, e o modo como alteram outros redutos da vida, podem aqui servir de exemplo. Mas qualquer técnica, quando experimentada, aprendida, desenvolvida, pode refazer, dinamicamente as relações com outras técnicas. No trabalho de Novack (1990) com o contato-improvisação, a antropóloga nos traz exemplos concretos de como seus princípios generativos podem afetar os demais âmbitos da vida prática. Em seu trabalho, ela postula que os sentidos da (e na) vida das pessoas se transformam uma vez que passam a experimentar diariamente preceitos como: “sentir com a pele”, “usar o espaço em 360º”, “acompanhar o *momentum*”, “seguir o fluxo” – tais preceitos se tornam valores existenciais incorporados na dança e na vida das pessoas praticantes. Novack demonstra que os preceitos ontológicos dessa técnica improvisacional são carregados para os demais âmbitos da vida social.

As técnicas sencientes que experimentei ao longo dos últimos cerca de dez anos, levam a que, na rua, em casa, sentar-se, estar de pé, respirar, olhar, ouvir, conversar, gestos tão aparentemente simples e “naturais”, se tornem experiências repletas de variações passíveis de muito estudo. Hábitos aparentemente simples porque extremamente consolidados nos corpos que somos, de repente se mostram estranhos e sujeitos à experimentação de modo que se pode ir aprendendo, mesmo, outras maneiras de andar, de se organizar no passo, ou simplesmente estar de pé, deitar, pegar coisas, sentir seu peso, tocar outras pessoas e até mesmo sentar. Por exemplo, a experiência

reiterada de ativar, pelo peso, os quadris, as pernas e os pés pode alterar drasticamente a experiência e os sentidos do caminhar ou estar de pé. Estudar o caminhar e conhecer um fazer em tudo tátil, no qual os pés se tornam mãos de caminhar, que “pegam” o chão, pode alterar as possibilidades de relação, desde o corpo, abrindo espaços no tempo, e tempos no espaço de cada passo, disponibilizando de novas maneiras as pessoas às impulsões do real. Caminhar, essa grande “obviedade” humana se mostra em toda sua conformação improvisacional, existencial, prática, caminhar é cuidar de um passo para que ele possa gerar o próximo, e esse cuidar se transforma infinitesimalmente, dançar e caminhar em relação viva. Caminhamos porque dançamos. E dessa correspondência, os pés, as pernas, os joelhos e os quadris são a chave, os quadris e tudo o mais que eles articulam e relacionam.

Tendo o caminhar como modo de ignição, experimente o peso dos quadris enquanto sentido, experimente pensar com o peso dos quadris que você é em movimento e em relação com os seres, incluindo o espaço à sua volta. Do caminhar ao dançar em transformação que pode ser leve, mas tem seu peso. O peso por princípio de existência de tudo o mais. *Sinta* o peso dos quadris e pense *com* isso em movimento. O pensamento adquire quadris, o pensamento adquire peso. Muda-se a sciência dos quadris, muda-se a pessoa.

\*\*\*

Uma alteração do corpo que sou e dos sentidos do trabalho de campo que eu vinha desenvolvendo se dá quando começo a fazer o curso *Devolve meu quadril* com a atriz, dançarina e doutora em artes Deise de Brito, no CRD (Centro de Referência da Dança da cidade de São Paulo). Nesse curso, Deise congrega várias movimentações de quadris provenientes de danças afrodiáspóricas contemporâneas para liberar as forças expressivas dessa região corporal tão vilipendiada. Foram cerca de oitenta horas dedicadas à experimentação senciante dos quadris ao ritmo dos atabaques da percussionista Gisah Silva e as orientações de Deise. Os quadris de volta, se engajando em saberes ancestrais negros que chegaram ao Brasil não como “sobrevivências” da “pré-história”, como diriam os evolucionistas do século XIX, mas como *resistência* (agência) à *uma* história, saberes que se passam corpo a corpo, de mãe para filha, como afirmam Franciane Salgado de Paula (2017), Deise de Brito (2019), Taísa Machado (2020) e Ana Carolina de Toledo (2020).

Esta técnica corporal negra vem sendo imortalizada através da corpo-oralidade. Estas mulheres negras crescem em seus contextos comunitários aprendendo e aperfeiçoando suas formas de dançar como uma grande brincadeira, com a ludicidade que caracteriza a transmissão destas manifestações populares. E, após uma vida de prática, exibem com maestria sua dança, seu samba rebolado, representações das mais significativas da cultura afro-brasileira. (TOLEDO, 2020, p.231)

Foi nas aulas de Deise que comecei não só a pensar com os quadris, com a pélvis, com a bunda, o que fez crescer a senciência dessas regiões, como passei a ver desde outra perspectiva a política e a moral dos quadris (e do rebolado) tão forçosamente sedados na sociedade moderna sentada. E uma série de conexões históricas e teóricas se deu.

Dar-se pelos quadris. Instaurar-se a vida desde os quadris, desde a movimentação pélvica, no ritmo da batida sincopada. O que a colonização sedante não vê com “bons olhos”, o que desobedece ao “bom-tom” do “novo cânone”. A modernidade sentada se mostra também antierótica. Por um lado, a negação moralista do rebolado de um povo, por outro a negação recalcada dos próprios quadris e pélvis. Em um único assento, exclui-se o *outro* “lá fora” e o *outro* “aqui dentro” e se imobilizam “as nádegas [que] simbolizam a dicotomia histórica entre os princípios estéticos africano e europeu” (Gottschild, 2003, p.147-148 *apud* TOLEDO, 2020, p.227).

Vale lembrar que, “do ponto de vista africano, uma postura verticalmente alinhada e uma presença estática indicam inflexibilidade e esterilidade” (*ibid.*, p.227). Para Deise, a desobediência negra aos ditames corpóreos da branquitude modernista começa na coluna e nos quadris, incluindo bunda, pélvis e coxas (Brito, 2019, p.189). Segundo Toledo, as “danças de quadril”, ecoando Audre Lorde (2019), trabalham com e a favor da sexualidade e fazem tomar consciência de seu caráter político, resistindo a sua cooptação pela pornografia e reinserrindo os quadris no reino do erótico.

O erótico é frequentemente deturpado pelos homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, pois



representa a supressão do verdadeiro sentimento. A pornografia enfatiza sensações sem sentimento. (LORDE, 2019, p.68)

Assim, o poder das danças de quadril pode ser o de uma erotização consciente, saudável e autônoma, um proveito do poder do erótico em prol do empoderamento das mulheres negras, e não da sua reificação (Machado, 2020).

Reconhecer o poder do erótico nas nossas vidas pode nos dar a energia necessária para lutarmos por mudanças genuínas em nosso mundo, em vez de apenas nos conformarmos com trocas de personagens no mesmo drama batido. Pois não apenas entramos em contato com as fontes da nossa mais intensa criatividade, como também com o que é feminino e autoafirmativo diante de uma sociedade racista, patriarcal e antierótica. (LORDE, 2019, p.74)

O rebolar se faz criatividade (ancestral e feminina). Desfaz-se a depreciação moralista da expressividade corporal, marcadamente negra, que tem os quadris, a pélvis, a bunda como lugares irradiadores, depreciação essa que marca a modernidade e sua criatividade “civilizada”, que se quer longe dos rituais e danças que “agitavam as paixões do sangue” (Farnel, 1996). Em contraposição a danças (e estilos musicais) como o maxixe, o samba e o funk, que pensam gingado, curvilíneo, rebolado se dá o moralismo marcadamente sentado (de uma classe, gênero, etnia).

Movimentar os quadris enfaticamente em uma dança pode ser considerado “sujo”, “provocativo”, o “tipo de coisa da qual se deveria ter vergonha” sob uma ótica ocidentalizada, enquanto que sob um ponto de vista africano, “é uma forma de mover energia sexual, de incorporar a própria sexualidade e também de desbloquear energias sexuais reprimidas”, sem que haja nada de errado nisso. (TOLEDO, 2020, p.227)

Em sua tese, Deise de Brito invoca as biografias de Josephine Baker e Grande Otelo, traçando curvas entre seus modos de dançar, mover, falar, olhar, ser, modos que desafiavam e desobedeciam as normas brancas de se comportar. “Otelo assumia a bunda em cena com desapego a qualquer tipo de pudor hegemônico. Isso era um valor de corpo para ele” (Brito, 2019, p.189).

Em *A ciência do rebolado* (2020), a atriz, escritora e pesquisadora de dança e sexualidade Taísa Machado afirma, com todas as letras: “rebolar é uma ciência”, passada de mãe para filha há milênios. E afirma ainda que rebolar é um saber que influi na saúde, na espiritualidade, na sociabilidade etc. Rebolar é, em vários cantos mundo afora, afirma ela, um fazer sagrado.

Na Ásia, tem ori Tahiti, dança da Polinésia. Todo mundo mexe com isso. Você vai na kundalini yoga e eles vão falar que se você mexe muito *essa* parte do seu corpo, vai ativar coisas. Algumas culturas e filosofias acreditam que a kundalini é um estado espiritual que é ativado pelos movimentos circulares da lombar e, a partir dessa ativação, você ativa mais seis chacras, que são centros de energia do corpo físico. É isso. Eu digo que rebolar é bom porque quando eu reboło eu transo melhor e transar é gostoso e é de graça. (MACHADO, 2020, p.36)

O preconceito canônico de uma classe, de uma etnia, de um gênero, torna o rebolar contemporâneo do funk brasileiro, do *twerk* norte-americano, do *dancehall* jamaicano, do *kuduro* angolano, da rumba cubana, e de tantas outras danças negras algo culturalmente profano, baixo, inferior, quando rebolar é algo milenar, ancestral, saudável e preventivo. Nesse sentido, Taísa Machado alinha sua dança, o Afrofunk, às periferias negras do sistema capitalista numa cena mundial da bunda e, tomando a perspectiva antimodernista das danças contemporâneas, poderíamos dizer, nada mais contemporâneo que o funk e toda sua parentela rebolante.

\*\*\*

Assim como outras autoras<sup>17</sup>, Taísa Machado (2020) chama atenção para o fato de que alguns elementos importantes de danças *outras* que não o balé, no caso do Brasil majoritariamente negras e periféricas, foram e têm sido apropriados para compor e às vezes até refundar modos de fazer das “danças contemporâneas”<sup>18</sup>. A improvisação pode

---

<sup>17</sup> Susan Foster (2011), Franciele S. de Paula (2016) e Deise de Brito (2019).

<sup>18</sup> Uso aqui a distinção proposta por Laurence Louppe (2012). Para ela, o “contemporâneo” na dança tem início na virada entre os séculos XIX e XX. Nesse sentido, o que se chama “dança moderna” já é, para Louppe, de algum modo “contemporânea”. A dança propriamente *moderna*, no sentido que temos utilizado até aqui, seria o balé “clássico”.

ser tomada como exemplo emblemático, visto que se trata de um elemento caro às danças contemporâneas e abundante nas danças negras.

Ao ver dançarinos de jazz ou samba, a impressão suscitada é de que há um lugar onde os pés mudam constantemente, recusando-se a uma fixação. Essa “batida que falta” possibilita à(ao) dançarina(o) se renovar a cada passo e movimento, é o espaço para o improviso. (BRITO, 2019, p.172)

Outro elemento caro às danças contemporâneas que se encontra nas danças de matriz africana e em suas descendências contemporâneas é a “descentralização do sujeito”, a proliferação de centros motrizes pelo corpo. Esse “policentrismo”, segundo Deise de Brito, se liga a noções de corpo (e pessoa), como por exemplo o conceito de *ori*, palavra yorubá com designações vastas que designa a “cabeça” que atua como se “atravessasse ou flutuasse por todo o corpo ou pessoa sem sentido fixo no cérebro. Uma diferente concepção, se comparada aos significados científicos e sociais de inteligência, coração e cabeça na perspectiva ocidental eurocentrada” (Brito, 2019, p.126).

Elementos como a improvisação, a descentralização, e também a mistura aberta e deliberada entre modalidades artísticas e espaços de apresentação, a correlação entre dança e vida, entre dança e saúde, todos esses “novos” elementos hoje tão presentes nas danças contemporâneas, são abundantes nas culturas negras e periféricas.

De maneira geral, muitos pesquisadores apontam para a questão das aproximações entre Dança e Vida, ou, mais sabiamente, Arte e Vida que permeiam a cosmovisão africana, quando aspectos da vida social, religiosa, econômica são impregnadas de movimento/ritmo. (MANZINI, 2016, p.78 *apud* PAULA, 2017, p.103)

O dançar, desde a perspectiva negra não é meramente “artístico”, mas também é viver, comemorar, celebrar, chorar, sofrer etc. “É meio performance, é meio pedagogia, é meio festa” (Machado, 2020, p.29). E rebolar, podemos dizer, evidencia um lugar veemente de prazer e bem-estar. Com isso, os sentidos de dançar efetivamente se estendem a outros redutos da existência, como as instâncias de prazer. O que, em contraste, faz ver a estética modernista como algo triste, destituído de prazer sensorial, algo que o balé (mas também algumas danças contemporâneas mais eurocentradas)

exemplifica bem e que o seguinte relato da artista da dança Eliana de Santana bem o demonstra.

Eu subia a rua Augusta depois da aula [de balé] da Zélia [Monteiro], tinha dias que eu subia chorando e não sabia o porquê. A Zélia era dura. Aquela aula era uma boa aula e eu só aguentava porque era uma boa aula. Ela tinha uma dureza. Eu pensava: “como que você faz aula de dança, uma arte, assim?”. E com essa coisa amarga, de branco! Porque isso é coisa de branco! Eu chorava! Porque tinha dias que eu subia aquela rua e nem entendia por que eu estava chorando. Depois que eu vim compreender. Era dura! Não precisava! (*apud* PAULA, 2017, p.41)<sup>19</sup>

Segundo Franciane S. de Paula (2017), “a incompreensão de Eliana com relação à ‘dureza’ de uma aula de dança em contraposição ao prazer que sempre sentiu ao dançar exemplifica o que Sodré (2002) trata como sendo *força da festa e lugares da alegria*, princípios presentes na *Arkhé* negra” (Paula, 2017, p.41).

Misturar e fazer corresponderem coisas que a modernidade separou e com isso deslocar a apreensão do ser da dança. Deise de Brito chama a atenção para o quão “contemporâneas” são as danças afrodiáspóricas, que irradiam outras dimensões do “movimento”, por exemplo incluindo em seu escopo a experiência histórica do deslocamento forçado às américas. A noção, o conceito e a vivência do “movimento” passam por essa marca. O “movimento”, nessa perspectiva, não se dá na “inocência”, na “fantasia do sujeito cinético moderno”. O “movimento negro”, em todas as suas acepções, se contrapõe ao “espetáculo cinético da modernidade [que] apaga da imagem do movimento todas as catástrofes ecológicas, tragédias pessoais e fraturas coletivas provocadas pela pilhagem colonial de recursos naturais, corpos e subjetividades” (Lepecki, 2017, p.43).

Importante lembrar que estamos na cidade de São Paulo, na qual boa parte das pessoas negras da mesma geração que eu (em torno dos trinta anos de idade) tem pais migrantes, que deixaram seu lugar de origem em busca da melhora de sua condição de vida. Portanto, as movimentações afrodiáspóricas, “artísticas” ou não, “dançadas” ou não, se dão, em grande medida, entrelaçadas a essas movimentações já em curso.

---

<sup>19</sup> Entrevista cedida por Eliana de Santana a Franciane Salgado de Paula (2017).

O ato de deslocar-se, o deslocamento, tem sentidos peculiares para as pessoas negras. Se pudermos listar aspectos que esse termo implica, no contexto de homens negros e mulheres negras, nas Américas, veremos que é preenchido de variados significados e interpretações. Ao ter na sua trajetória marcas violentas de pedagogias que o desumanizaram, o corpo negro encara o deslocamento como choque gerado pela travessia forçada. Porém, é pela necessidade de se desconectar de um sistema que não lhe respeita, que ele imprime diferentes percepções no seu “deslocar-se”. Essa capacidade de ressignificar o deslocamento implica também restaurar a importância do movimento no contexto africano. Ao deslocar-se e ter como bagagem presenças do mundo invisível – antepassados que teceram histórias e modos de viver – a pessoa negra formula o seu interagir com o mundo pelo movimento. Assim, em movimento, ela se desloca, encontra pares, aproxima-se de diferentes perspectivas e cultiva uma zona de envolvimento relacional. (BRITO, 2019, p.89)

Inspirada por Henrique Cunha Junior, que é um dos principais interlocutores da “Metodologia da Afrodescendência”, Deise de Brito faz uma reflexão desde a palavra banto *mntu*, que designa “pessoa” e “corpo”. Segundo ela, “traduzindo para um entendimento ocidentalizado, é como se enunciar corpo, mente ou cultura isoladamente não tivesse sentido ou função alguma. É como se *mntu* fosse também território ou lugar de concentração simbólica, cognitiva e energética” (Brito, 2019, p.126). “O ‘Penso, logo existo’, que exacerba a completa individualidade, sob pretensas universais e neutras, era totalmente incompatível com o princípio da coletividade e pluralidade do *mntu*” (Brito, 2019, p.136), que, segundo Cunha Junior, evoca a equação “Eu, nós existimos, porque você e os outros existem” (Cunha Junior, 2010, p.81).

\*\*\*

Quando, em 2010, comecei a pesquisar alguns redutos das danças contemporâneas paulistanas, fui surpreendido por modos criativos e corporeidades que eu jamais supusera. Boa parte do que escrevi até aqui pode ser considerada uma celebração desses modos de fazer e suas instaurações implosivas de modelos e padrões relativos àquilo que se convencionou chamar “dança” e, portanto, de modelos e padrões relativos aos corpos adequados ao dançar. Os primeiros gestos de comunicação dessas experiências estiveram

informados pelo fascínio da passagem do “pensamento sentado” ao “pensamento comovente” e esse *passo* foi decisivo. Contudo, conforme o trabalho de campo avançava, outras perspectivas se deram e comecei a “atravessar a ponte” para conhecer redutos marcadamente negros e periféricos de criação em dança. Uma virada então se deu, numa sequência de acontecimentos que deflagram minha chegada aos redutos da Cia Sansacroma, surgida no Capão Redondo, bairro do extremo sul da cidade de São Paulo, dirigida pela artista da dança, gestora cultural e cientista social Gal Martins. Com Gal, uma questão começa a se colocar: se as danças contemporâneas implodem padrões e modelos, e isso basicamente as constitui, se elas fazem alargar o próprio conceito de “dança”, fazendo desse alargamento sua própria ontologia, seu modo de ser, então por que a preocupação de certas pessoas em *controlar* as semânticas, o conceito, a abrangência ontológica das “danças contemporâneas”? A própria diferenciação entre “dança contemporânea”, no singular, e “danças contemporâneas”, no plural, evidencia a disputa pelo ser das mesmas.

A questão que se coloca é: se é um valor das danças contemporâneas a especulação pessoal-coletiva de corporeidades “outras”, por meio de eficácias mágico-metamórficas, se seu ser já não é óbvio nem dado, se seu ser parte, como já foi dito, de uma espécie de *contradança*, então por que algumas pessoas insistem em *possuir* o “isto é” das danças contemporâneas?

Talvez essa insistência esteja em íntima conexão com a presença, na cidade de São Paulo, da Lei de Fomento à Dança, edital público de financiamento de pesquisas criativas em dança, edital que financia boa parte dos processos criativos e práticas subjacentes nas quais me engajei, edital que, poderíamos dizer, jurisdiciona a “vida” e a “morte” das danças contemporâneas paulistanas, que dificilmente encontrariam no “livre mercado” montantes e condições análogas àquelas possibilitadas pela Lei de Fomento à Dança que, mesmo após diversos cortes orçamentários feitos pela gestão de João Dória, tem atualmente duas edições por ano e já está em sua 29ª edição, selecionando cerca de trinta projetos por ano.

A Lei de Fomento à Dança (Lei 14.071, de 18 de outubro de 2005), que institui o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, tem por objetivos, segundo seu texto: “apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea; fortalecer e difundir a produção artística de dança

independente; garantir melhor acesso da população à dança contemporânea; e fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais.”<sup>20</sup>

Nos termos dessa lei, “pesquisa” se refere “às práticas de pesquisa da linguagem cênica coreográfica e investigação de *parâmetros técnicos corporais próprios*” (itálico meu). As Comissões Julgadoras são compostas por sete pessoas de “notório saber em dança, com experiência em criação, produção, crítica, pesquisa ou ensino”. Quatro dessas pessoas são nomeadas pela Secretaria Municipal de Cultura, as outras três pessoas são escolhidas por meio de votação, da qual participam “as entidades de caráter representativo em dança”.

Por volta de 2015, no meio da jornada que me traz até aqui, o reduto das danças contemporâneas paulistanas foi sacudido por uma miríade de manifestações, intervenções e ocupações realizadas por grupos e movimentos negros e periféricos que lutavam, justamente, por espaço, presença e representatividade nos editais, festivais e curadorias de “dança contemporânea”, reivindicando a ocupação, de fato, de espaços centrais e privilegiados de visibilidade e distribuição de recursos. A Lei de Fomento à Dança era um dos principais alvos de tais reivindicações. Frente à minoritária presença negra dentre os projetos contemplados desde sua criação, a questão era, justamente, “o que é dança contemporânea?”, “O que é ‘pesquisa’ em dança?”, “Como pessoas brancas poderão julgar incorporações criativas provenientes de pesquisas de modos ancestrais negros?” Para além da interseção entre corpo, dança, criação, pensamento etc., tais reivindicações vinham legitimar a interseção das questões raciais, de gênero, classe etc.

Em decorrência desses movimentos houve algumas transformações e grupos (poucos ainda) que possuem pesquisas referentes às culturas negras, urbanas ou não, foram contemplados em 2015 e 2016, precisamente nas 19<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup> e 21<sup>a</sup> edição: Cia. Sansacroma, Grupo Zumb.Boys, Fragmento Urbano, Treme Terra, T.F. Style Cia de Dança e Nave Gris Cia. Cênica. (PAULA, 2017, p.92,93)

Afinal, o que é dança contemporânea? Quem decide o que é “investigação, pesquisa e criação”? E, principalmente, até onde vai o conceito de “próprio” no que se refere à “investigação de parâmetros técnicos corporais próprios”? Pessoas brancas que

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/?p=7297> (acessado em 19/12/2020)

investem sua criatividade em heranças culturais marcadamente eurocentradas saberiam avaliar propostas advindas de outras heranças e “motrizes culturais”? (Ligiéro, 2017).

Também por volta de 2015 e 2016, nesse mesmo momento em que se dava uma nova perspectiva do ser das danças contemporâneas, das contradições inerentes a sua localização sócio-histórica, ouvi de pessoas com quem eu vinha pesquisando, pesquisadoras, criadoras, coreógrafas e dançarinas contemporâneas, brancas, algumas cujos trabalhos já haviam sido, algumas vezes, contemplados pela Lei de Fomento, que certos grupos de dança não poderiam, e não deveriam, concorrer a esse edital por se tratar de um edital voltado especificamente à “dança contemporânea” e não a “danças tradicionais”, por não fazerem tais grupos uma “dança de pesquisa”, ou por não trazerem “inovação” e com isso não levarem a “novos corpos”. Contudo, como minha própria pesquisa evidenciava, nenhum dos grupos com os quais eu vinha trabalhando havia inventado, *ex nihilo*, ou seja, *do nada*, “parâmetros técnicos corporais próprios”, pelo contrário, todos se utilizavam abertamente de técnicas “apropriadas” (aqui em dupla acepção) à conformação de suas danças. Então, que operação mental lhes permitia proferir falas que alijavam outras companhias da liberdade de realizar suas “próprias” escolhas e feitura de “parâmetros técnicos corporais”?

\*\*\*

10 de novembro de 2016. O Centro de Referência da Dança (CRD), localizado na região central da cidade de São Paulo, na Praça Ramos de Azevedo, ao pé do Teatro Municipal e colado ao Vale do Anhangabaú, onde está ocorrendo o Festival Contemporâneo de Dança, encontra-se ocupado por grupos e movimentos das danças negras e periféricas de São Paulo.

Em uma espécie de ritual contemporâneo que abriu o festival, algumas pessoas brancas pintaram suas caras com uma tinta preta à base de carvão, o que gerou estarrecimento de algumas pessoas negras presentes e, depois, por meio da internet, debates, discussões, revolta e, por fim, uma ocupação do festival e o chamamento de uma assembleia geral.

Estamos todas as pessoas presentes reunidas na sala de espetáculos do CRD. Há pessoas sentadas nas arquibancadas, em cadeiras, no chão. Devemos ser cerca de cem pessoas, marcadamente divididas entre brancas e negras. A maioria artistas da dança e do teatro.



A assembleia tem início com a apresentação do trabalho de uma artista da dança que faz ressoar através da voz e do corpo que ela é as respostas que algumas pessoas negras, como ela, lhe deram à pergunta: que estratégias você utiliza ao sair na rua? Uma a uma ela vai incorporando respostas. O trabalho evidencia a diferença brutal entre pessoas de pele clara e pele escura no que se refere ao sentido de palavras como “experiência”, o que se evidencia no simples ato de sair à rua.

Em seguida, uma outra artista da dança lê uma carta de repúdio ao gesto de abertura do festival, carta escrita em nome do Fórum Permanente de Danças Contemporâneas: Corporalidades Plurais.

O produtor do festival, um homem branco, então diz que como ele já foi devidamente acusado, quer ser o primeiro a falar. E o faz, afirmando que “nós temos uma história que deve ser respeitada”, e “nossa proposta é aberta, sem restrições, inclusive sempre trazendo artistas da África” e “nós frequentamos o candomblé há anos”. A fala provoca reações indignadas nas pessoas negras presentes.

Então, a curadora do festival, uma mulher branca, afirma que seu interesse não está nos “produtos”, mas em “processos” e pergunta, “Quem aqui estava presente à abertura do festival?”

O homem branco, artista da dança, que concebeu o ritual de abertura do festival chama então seu gesto de “atos mágicos e artísticos” com vistas a “curar o Anhangabaú” e “fazer todo tabu virar totem” e atesta que “não foi um gesto ingênuo, é uma pesquisa de dois anos”. Ele afirma que “era 31 de outubro, dia das bruxas, dia do Saci, dia dos mortos. Nós, enquanto antropófagos...” Surge então a explicação de que a intenção da tinta preta era, “como se faz no México, disfarçar-se para não ser visto pelos mortos.”

Devidamente indignadas, as pessoas negras começam a se manifestar, uma a uma.

“Tinha alguns pretos aqui. E nos sentimos muito incomodados, especialmente com esse racismo que vem acompanhado de um discurso acadêmico pronto e cheio de referências.”

“Três homens já falaram. Agora é minha vez. Eu também estava aqui no dia da abertura. Eu não consegui digerir aquilo. Dói. E vocês não entendem que é o privilégio que permite a alguém não pensar que aquilo vai doer em outra pessoa. Nós somos pares. Eu respeito o trabalho de vocês. Mas a história desse país está é nesta cor aqui.”

“Toda pessoa negra sofre racismo? Sim. Toda pessoa branca é racista? Sim. A questão é: como desconstruir o *seu* racismo branco?, que atravessa o meu corpo e que

está nesse discurso acadêmico. Entenda que você não pode simplesmente dizer, ‘é a minha pesquisa’ e pronto.”

“Olha, eu sou uma privilegiada, porque pude frequentar a universidade, mas foi só para aprender que conhecer, mesmo, conhecer de verdade, não é por meio de livro não, é por meio de vida, é por meio de experiência. Vejam como a branquitude lida com os conhecimentos dos outros. Por apropriação, ‘copia e cola’. Falta respeito pelos modos desses conhecimentos outros.”

“Eu fico muito puto com o tipo de argumentação da branquitude. Fico muito puto com as perguntas redundantes e violentas que vieram como resposta aos nossos questionamentos, do tipo ‘a cor preta agora tem dono?’. Pois teve, por séculos, e era seu ancestral, então não me venha com essa história de ‘arbitrariedade dos signos’ que isso não cola mais. Antes de se apropriar da ancestralidade alheia, você deveria se responsabilizar pela sua.”

“É curioso mesmo como a branquitude faz cultura por meio de expropriação, aí é só botar um rótulo de ‘ritual de cura’ e dizer que é ‘pesquisa pessoal’ e pronto. O branco diz, ‘eu fui lá, eu pesquisei, é minha pesquisa de vida’ e sua pesquisa vale mais que a minha vida.”

“A gente, que é preta, já tem ritual, já somos tradição, mas para ser arte tem que escrever o projeto e justificar direitinho para ganhar verba.”

“Eu sou técnico de luz deste espaço e digo que é racista associar negritude à África, essa não é a questão aqui. A questão é: onde estão as pessoas pretas deste festival? Cadê as pessoas pretas nos postos de trabalho deste festival? Cadê a contribuição de vocês à luta de classes? Isto que aconteceu e que está acontecendo aqui tem tudo a ver com a história da arte. Se quer transformar traz as pessoas pretas para trabalhar junto com vocês.”

“Eu não assisti à abertura e não sou obrigado a ver nenhum branco pintado de preto. A liberdade do corpo branco custa as nossas vidas. Vocês precisam rever o privilégio de vocês. E vocês não têm instrução o suficiente para discutir negritude.”

“Vocês precisam aprender a problematizar, a discernir e discutir a etnicidade de vocês, porque vocês simplesmente não percebem os corpos que vocês são como marcados social, histórica, politicamente. Para vocês, permanece a ideologia de que o corpo da ‘dança contemporânea’, no singular, é um corpo sem código prévio, um corpo que pode, no limite, fazer qualquer coisa, dançar qualquer dança, se apropriar de qualquer cultura,

um corpo ‘universal’. Essa é a ideologia poética de vocês, a de um corpo sem história e sem memória.”

“‘Contemporâneo’ é só mais um termo para mascarar o privilégio. Quando um branco vai para o candomblé ele é contemporâneo, quando um negro vai para a dança contemporânea ele é só um derivado. Pois eu digo com tranquilidade, as danças afrodiáspóricas que pipocam nas periferias todos os dias são a coisa mais contemporânea que existe.”

“Pei!”

“Recentemente, a revista *Murro em ponta de faca* trouxe na capa um homem branco pintado de preto vestido de bailarina. A capa era uma crítica explícita ao Prêmio Funarte de Dança Negra. O branco precisa começar a falar do seu lugar de branquitude, ou seja, do seu lugar de privilégio. A cada vinte e três minutos um jovem negro é morto.”

“Eu estava na Alemanha e levantei o braço, como a gente faz aqui, por exemplo para chamar o garçom, eu estava numa aula de percussão, o cara disse, ‘abaixa o braço, mano – é símbolo!’ Tem que respeitar. Então, vocês querem aparecer?”

“Eu venho do hip hop. A galera da dança contemporânea olha para a gente como se a gente fosse acéfala porque a gente dança hip hop.”

A curadora do festival retoma a fala para dizer que “tem artistas incríveis na África que a gente nem conhece por aqui”. E então ela toma a atitude drástica de explicar às pessoas pretas presentes o que diferencia a (sua) “dança contemporânea” (no singular mesmo). “Dança contemporânea é dança de pesquisa, dança de invenção de novos corpos, de novas relações com outros corpos: é algo que vem da experiência de cada pessoa, é isso que vale.”

Tensão total neste momento. Devidamente indignada, uma mulher negra, artista da dança, sai da sala. “Eu não aguento mais.”

Uma outra mulher negra, também artista da dança, então diz, “É o seguinte. Chega da gente ir aonde vocês estão, deixem o ‘contemporâneo’ de vocês de lado um tempo e venham à periferia conhecer o nosso contemporâneo, onde muita gente está produzindo dança e cultura preta. A gente já entrou na universidade de vocês, a gente já aprendeu a usar o vocabulário e o referencial branco de vocês para poder ter acesso aos editais. Agora é hora de vocês começarem a cruzar a ponte em direção à periferia.”

\*\*\*

Marilyn Strathern (2017) nos alerta para o fato de que a universalização da “arte” pode estar sendo método eficaz de apropriações assimétricas, servindo, muito antes da compreensão de outras artes e criatividade, ao extravio interessado, senão interesseiro, de elementos formais de mundos outros com vistas a agregar valor diferencial.

A despeito de sua originalidade e potencial atualidade, muitas das formas de apropriação dos referenciais não ocidentais realizadas por artistas modernos levavam mais ao estabelecimento de analogias formais e à criação de mitologias individuais ou nacionais (...) do que a um estudo efetivo dos horizontes intelectuais e estéticos alheios. (CESARINO, 2017, p.2)

Susan Foster (2011) traz à tona, desde o balé, a presença de um *modus operandis* da criatividade modernista enquanto apropriação, por meio da qual o coreógrafo “que conhecia diferentes danças poderia usá-las para infundir no balé inovações divergentes”, levando a crer que “a incorporação de movimentos exóticos produziria um balé de sucesso” (*ibid.*, p.42). “Muitos coreógrafos modernos brancos alegaram que os vocabulários de movimento que eles inventavam eram inteiramente novos, embora tenham emprestado extensivamente de ameríndios, asiáticos e várias formas folclóricas” (*ibid.*, p.55).

Assim como na dança moderna, cujo sujeito universal poderia expressar qualquer condição humana, também na vanguarda o alegado potencial libertador contido na noção de coreografia como uma seleção de processos e técnicas, e o virtuosismo como a simples execução desses processos funcionavam como um conjunto de reivindicações brancas não marcadas. (FOSTER, 2011, p.65)

Os exemplos abundam. Por exemplo, as “contrações”, que são a base da técnica desenvolvida pela famosa dançarina norte-americana Martha Graham, são parte de uma “pedagogia corporal africana”, com sua “engrenagem – joelhos, coluna, abdômen, pélvis” (Brito, 2019)<sup>21</sup>. Outro famoso coreógrafo norte-americano, George Balanchine, também

---

<sup>21</sup> “Uma ‘contração’ é um modo africano de articular o torso através da rotação simultânea da pélvis e/ou caixa torácica para trás, arredondando a coluna e dobrando – contraindo – os músculos abdominais; é também esse movimento que, com uma ênfase estética alterada, constitui a principal força na técnica da dança moderna de Martha Graham” (GOTTSCCHILD, 2003, p.25 *apud* BRITO, 2019, p.193).

“inova o jeito de pensar ballet clássico a partir de certa maneira africano-negro-diaspórica de pensar o corpo” (BRITO, 2019, p.192). Toda a história da arte modernista se inflete. Toda uma história de apropriações desmarcadas se evidencia. O distintivo interesse em “processos” mais que em “produtos”, por exemplo, invenção ou apropriação?, se “na visão clássica europeia, o movimento existe para produzir o trabalho; na visão africanista o trabalho existe para produzir o movimento” (Gottschild, 1996, p.9 *apud* Brito, 2019, p.95).

O que podemos dizer do homem branco que, depois de dois anos de pesquisa, se julga universal o suficiente para incorporar, concomitantemente, a tradição mexicana da festa dos mortos, o saci e as bruxas? Susan Foster traz o exemplo emblemático da norte-americana La Meri, dançarina que, na década de 1930, se tornou a coringa branca da dança mundial, aquela que encarnava em seu corpo as danças étnicas de todo o mundo. La Meri reiterava abertamente uma narrativa evolucionista da dança, estabelecida por Curt Sachs, que em sua *História Mundial da Dança (World history of the dance, 1937)* fora influenciado por Tylor. “Ao realizar várias danças uma após a outra e implementar valores de produção semelhantes para cada uma, La Meri sugeria um status equivalente para todas as danças do mundo” (Foster, 2011, p.57).

No caso do Brasil, temos o exemplo de Eros Volúcia, primeira brasileira a ser contratada por Hollywood, dançarina que participou ativamente da conformação do ideário da democracia racial, dando início à criação de uma “dança (moderna) brasileira”, criação na qual “utilizou os princípios do balé para *estilizar* movimentos que eram percebidos como não refinados, como, por exemplo, os ‘requebros exagerados’ das danças afro-brasileiras” (Höfling, 291,192).

Durante as décadas de 1930 e 1940, a dançarina e coreógrafa Eros Volúcia desenvolveu o bailado brasileiro, uma técnica de dança nacionalista, baseada no balé, que supostamente teria reunido elementos das *três raças* do Brasil para criar uma *corporalidade brasileira* que celebrava a ideologia nacionalista difundida pelo regime ditatorial de Getúlio Vargas, conhecido como Estado Novo (1939-1945). Desde 1937, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde do

governo de Vargas, enaltecia e apoiava o trabalho de Volúcia. Em 1939, ele inclusive a convidou para ministrar as aulas de dança do Serviço Nacional do Teatro no Rio de Janeiro. Incorporando a ideologia do branqueamento, que permeava o pensamento racial da época no Brasil, o bailado brasileiro de Volúcia empregava o balé como ferramenta na tarefa de *eleva*r as danças do *outro* brasileiro. (HÖFLING, 2016, p.289)

Historicamente, enquanto os brancos tomavam emprestadas técnicas asiáticas, ameríndias e afrodiaspóricas para compor sua “nova dança”, termo que segundo Louppe (2012) ressurgiu ao menos três vezes ao longo do século XX, às pessoas asiáticas, ameríndias e afroamericanas não era conferido o direito de experimentar. Esperava-se delas suas estéticas “naturais”. Enquanto corpos brancos estavam aptos a dançar outros corpos, esses outros corpos não (Foster, 2011).

Vários críticos, incluindo John Martin, que ensinou crítica em Bennington, classificaram frequentemente os coreógrafos afroamericanos que seguiram a abordagem coreográfica da dança moderna como artistas “derivados” em vez de artistas “originais”; considerando que, quando [os coreógrafos afroamericanos] colocaram em primeiro plano elementos africanistas, ele [Martin], junto com outros críticos, os considerou “artistas naturais” em vez de “artistas criativos”. Ao mesmo tempo, artistas brancos como Graham, Ted Shawn e Helen Tamiris se sentiram empoderados para representar todos os povos do mundo em suas danças, lançando seus próprios corpos brancos na performance de *Negro Spirituals*, danças ameríndias e *Cakewalks*. Porque o coreógrafo era um artista que podia tocar os fundamentos universais que todo movimento compartilhava, ele podia dançar as preocupações e os valores de todos os povos do mundo. (...) Mesmo após a Segunda Guerra Mundial, quando um número maior de artistas afroamericanos apareceu em palcos de concerto, seus trabalhos foram solicitados a exibir os valores e questões associados a suas comunidades raciais específicas, enquanto os artistas brancos poderiam continuar a “experimentar” com uma novidade radical, não marcada, em forma e significado. Ainda assim, coreógrafos afroamericanos como [Katherine] Dunham, Pearl Primus e Talley Beatty, entre outros, perseveraram em explorar os parâmetros estabelecidos pela dança moderna, ao mesmo tempo em que desafiavam sua epistemologia. Suas obras

minavam sutilmente as reivindicadas separações entre arte de elite e entretenimento, entre a dança como produto de um indivíduo extremamente sensível e a comunidade que cercava e apoiava esse artista, e entre o inovador e o tradicional. (FOSTER, 2011 p. 52-54, trad. minha)

É preciso chamar atenção para os modos canônicos da apropriação modernista e para os modos como essa apropriação se dá em relação desigual e assimétrica. Muitas vezes, como se demonstra aí, o “novo” se dá por metodologias de extração às “culturas outras”, sendo não exatamente um acréscimo, mas uma subtração. O corpo “sem códigos prévios” se mostra uma fantasia perigosa. É preciso atentar para os riscos de um discurso do “hibridismo” generalizado, que faria crer que todos os seres são de certa maneira “híbridos”, e que, portanto, as pessoas artistas têm o direito de exercer sua “liberdade” de “experimental” sua condição “híbrida”.

É a esse discurso que Strathern se dirige quando faz uma crítica ao elogio de James Clifford (2011) à “invenção” e ao “hibridismo (surrealista)” que ele celebra ao mesmo tempo na obra de Picasso e nas Ilhas Trobriand. Clifford, segundo Strathern, quer fazer crer numa simetria entre a criatividade de Picasso (que incorpora em suas pinturas pedaços e formas de máscaras africanas) e a criatividade dos trobriandeses (que incorporam à sua vida social o críquete). Porém, eis para o que Strathern faz chamar à atenção, “as simetrias podem não ser exatamente o que parecem”. “A linguagem do hibridismo arrisca fazer com que os observadores da cultura se acomodem com uma falsa sensação de liberdade. A inventividade humana parece não ter fim” (Strathern, 2017, p.292). Se para Clifford a invenção é generalizada e o híbrido a forma dessa generalização, a questão de Strathern é onde termina, na prática, o híbrido, término que ela investiga, não por acaso, em processos de constituição de patentes científicas, mas que ela aqui associa, também, aos processos de autoria artística.

\*\*\*

Março de 2010. Da Lapa, bairro da zona oeste de São Paulo, de ônibus, em meia hora estou na Vila Madalena, também zona oeste de São Paulo. Chego a uma casa, numa rua sossegada, muro de hera, com interfone, secretária, jardins, gatos e uma sala de ensaio espaçosa, arejada, com piso de madeira clara e lateral envidraçada que dá para um dos jardins. Trata-se do Estúdio Nave, sede do Núcleo Artérias, grupo de dança dirigido por

Adriana Grechi. Um vestiário feminino, com banheiro, e um vestiário masculino, improvisado, num pequeno quarto. O verde é a cor predominante do lado de fora, o branco é a cor predominante do lado de dentro. É a primeira vez que adentro um espaço como este, uma sala de aulas e ensaios de dança. No chão da sala, estão seis mulheres brancas, cinco dançarinas e uma diretora, debruçadas sobre fotografias, cadernos e folhas soltas, nos quais há textos escritos à mão. Cheguei no meio de um ensaio. Resplandece um clima resguardado e de grande concentração. Trata-se do processo de criação de *Público*, trabalho de dança que foi contemplado pelo ProAc<sup>22</sup>. *Público* postula algumas noções específicas de “público”, “memória” e “identidade”. A memória, por exemplo, é, nesse processo, algo eminentemente pessoal. Caracterizada como plástica e mutante, a memória pessoal é aqui deliberadamente manipulável, com a intenção explícita de “atualizá-la”, “desconstruí-la”, “reconfigurá-la”, por meio de “apropriações” de memórias que não são genuinamente provenientes de cada uma das dançarinas. A “apropriação” é um conceito chave nesse trabalho. “Em Público, o assunto é a memória, como essa memória vai se atualizando, se reconfigurando a cada instante, como uma pessoa se apropria de memórias que não são genuinamente suas”, me diz Adriana. Nesse processo, por meio de danças, textos e fotografias, elas exploram o conceito de *autoficção*, termo cunhado pelo escritor Serge Doubrovsky, que aponta para a possibilidade de uma identidade paradoxal – é verdade e não é, é o autor e não é o autor. Trata-se da afirmação da identidade enquanto invenção. Em *Público*, textos escritos à mão e fotografias de infância compõem a cena, dividem-na com as pessoas que dançam. Pessoas, textos, e fotografias de infância criam uma espécie de jogo com a memória e a identidade, borrando autenticidades. Esses textos e fotos vão sendo projetados, enormes, na parede, e se evidenciam por meio de uma câmera filmadora que, ao vivo, os capta em proveito de uma reprodução deles na parede branca. As próprias dançarinas manejam a filmadora. Vão passando-a de mão em mão, filmando-se também umas às outras e ao público. Como elas me explicam, nem tudo nesses textos é verídico, esses textos remontam à história individual de cada uma delas, contam pequenas histórias, narram pequenos acontecimentos, relatam breves ideias, sentimentos, sonhos, mas certos trechos foram apropriados de outras pessoas, de outros contextos. As fotografias de infância jogam com essa duplicidade da *autoficção*. São autênticas, são fotografias que elas trouxeram de casa mas que, no jogo público, têm sua

---

<sup>22</sup> O Programa de Ação Cultural (também conhecido como ProAc) é uma lei de incentivo à cultura do Estado de São Paulo criada em 2006 através da Lei nº 12.268/2006. O ProAc financia atividades artísticas como teatro, dança, circo, audiovisual, quadrinhos, entre outros.



autenticidade borrada. Esses corpos vão se relacionando com esses dois elementos, ora dialogam com as imagens dessas dançarinas quando eram crianças, ora com os textos que se referem a elas de modo difuso, um tanto entrecortado, solto e aberto. Ao longo de todo o processo criativo elas escrevem e reescrevem esses textos, sacando-lhes partes e acrescentando-lhes novas, em folhas de caderno. São textos recortados, fragmentados, descontínuos. Esses textos escritos à mão nessas folhas de caderno vão sendo filmados ao vivo ao longo da cena. Por meio da escrita, as dançarinas vão repartindo memórias – algumas verídicas outras não, algumas verossímeis outras nem tanto. E elas o fazem explorando frases, textos e, posteriormente, especulando os corpos que são. Especulação que tomará a forma de uma dança-persona, uma para cada dançarina. Essas danças-personas se entrecruzam em cena. Ao longo do processo criativo de *Público*, cada uma das dançarinas revive e reinventa o imaginário corporal de sua trajetória na dança, estabelecendo com isso, por meio de experimentações, uma semiologia própria de movimentação. Elas dançam a reinstauração da memória, da história das danças que se inscreveram nelas. São estudos pessoais de auto recriação cujo resultado é o estabelecimento de um jeito próprio de corpo. Em *Público*, cada uma das dançarinas cria e assume uma espécie de *persona-dança*, cuja corporeidade é construída ao longo do processo criativo. São *personas-danças* atravessadas pelas histórias pessoais de cada uma das dançarinas, sem necessariamente se restringir aos fatos. E nessa construção intrincada, a diversidade interna de cada uma dessas *personas-danças* ajuda a sustentar uma ambiguidade indispensável. Eu transitório, em constante transformação, como o corpo que lhe dá suporte. Corpo-pessoa experimental, capaz de transformar o sentido das fotos de sua infância, capaz de metamorfosear suas próprias reminiscências tornando-as presentes ainda que inverossímeis, através da dança, através de uma experimentação imaginativa de si, em movimento. Redutos íntimos se tornam aqui material manipulável e sujeito à transformação. Num determinado momento do processo, Adriana pede que cada uma das dançarinas relembre e escreva lembranças de infância. As coisas de que gostavam, de que não gostavam, que tinham ou não tinham. Disso surge uma lista. Em seguida, Adriana lhes pede que listem algumas das características que, segundo elas, caracterizam a pessoa dançarina contemporânea. “Se você é da dança contemporânea, você...” Disso surge uma outra lista. Elas então passam a cruzar essas duas listas, estabelecendo relações aleatórias entre ambas, criando cursos um tanto absurdos de causas e efeitos. Cadeias disparatadas de eventos do passado e distinções do presente. “Na queimada eu arrasava, pois tenho o universo nas articulações”. “Amanhã eu vou criar

problemas para mim mesma, parar com os pés paralelos e fazer cara de paisagem”. Essas montagens imprevistas vão forçando encontros verbais, imagéticos e corporais. Esses textos, que resultam de colisões entre frases heteróclitas, produzem enunciados surreais que os corpos parecem querer mimetizar.

\*\*\*

Março de 2017. Da minha casa, na Lapa, depois de pegar trem, metrô e dois ônibus, em 2 horas e meia, estou na Estrada do M’Boi Mirim, extremo sul da cidade de São Paulo<sup>23</sup>. Deço numa avenida que atravesso em direção a uma praça apinhada de gente, sitiada pela Guarda Civil Metropolitana, com vários tipos de comércio, barracas de comida, churrasquinho etc. Ao lado dessa praça está a Casa de Cultura M’Boi Mirim, que é a casa da Cia Sansacroma, dirigida por Gal Martins. O único funcionário que avisto é um segurança. Daqui se veem diferentes enquadramentos de uma enorme comunidade. Tons cinzas-alaranjados. A Casa de Cultura é uma espécie de Galpão. Dentro dela todas as paredes, o chão e o teto estão pintados de preto. O chão é de cimento, sobre o qual se esticam algumas tiras largas de linóleo com um emborrachado por baixo. Os vestiários não estão funcionando e, não por isso, troca-se de roupa na frente umas das outras pessoas. Está em curso o Fórum de Criação Convivial, possibilitado pela Lei de Fomento à Dança. Cheguei no meio de um exercício. Em um grande círculo, sentadas no chão, estão cerca de vinte pessoas, em sua grande maioria negras, cada uma delas com uma fotografia nas mãos. Uma a uma, elas são instadas a falar daquela fotografia, que vai passando de mão em mão. As pessoas contam, uma a uma, o momento que aquelas fotos captam, a verdade de uma alegria, de uma felicidade. Foi esse o mote que Gal deu para a escolha dessa fotografia. Então, depois que cada pessoa explicita o momento de felicidade que a foto escolhida traz, Gal pede que as pessoas se espalhem pelo espaço e tomem um tempo a olhar suas fotografias. As pessoas se distribuem pelo espaço, no chão, cada uma em um lugar, para se debruçar detidamente sobre a foto que trouxeram sob o enunciado: “Uma foto que retrate um momento feliz da sua vida”. As pessoas membras da

---

<sup>23</sup> “M’Boi Mirim em tupi significa rios das cobras pequenas. M’Boi Mirim é uma das regiões periféricas de São Paulo de maior densidade demográfica, com uma população de 563.305 (Censo 2010), compreendendo os bairros Jardim São Luís e Jardim Ângela. Na década de 1990, a ONU apontou a região como sendo a mais violenta do mundo, assim como o bairro do Capão Redondo. O cemitério Jardim São Luís ficou conhecido por ter o maior número de jovens menores de idade enterrados nele” (PAULA, 2017, p.41)

Sansacroma no entorno, observando as demais a passar pelo mesmo caminho por que passaram. Gal retoma a condução. Então, enquanto cada pessoa olha detidamente a fotografia, Gal diz, “Agora tente trazer todo o contexto social que se apresentava no momento dessa foto”. As pessoas o fazem, a dor parece estar à espreita. “E agora, por mais que pareça absurdo, ou contraditório, diante desse contexto, vocês vão buscar e encontrar uma indignação. O que nessa foto te provoca indignação? Que indignação é essa?” Eis o início de um processo de criação. A fotografia, escolhida como documento de uma felicidade, de repente revela também o contexto social de uma indignação. Trata-se de um estatuto diferente de *memória*, *público* e *identidade*. As fotografias podem conter sentimentos contraditórios, mas as memórias que suscitam, uma vez que vêm à tona, são “apropriadas” sem que haja intenção de burlá-las, são o que são e vêm a público assim. Não é sua volubilidade ou sua plasticidade que se marca. A autenticidade da memória, presentificada por uma fotografia, não deve ser aqui questionada. Tampouco a escrita medeia essa autenticidade, mas a fala, oral-aural. As pessoas falam sobre suas vidas, revelando assim suas memórias, suas felicidades momentâneas e a estrutura indignada de suas realidades. Essas falas não podem ser refaladas, não se lhes pode sacar partes e acrescentar novas. Não há flerte com a ficção nesse exercício fundante. Busca-se ter a maior consciência ou *senciência* da memória que se é. E conforme as pessoas vão se revelando, vai-se tornando evidente que a indignação é um fator constituinte de suas existências, suas vidas e identidades. Além disso, o ser pessoal da memória é aqui eminentemente coletivo. Há quem se prontifique a negar qualquer institucionalização da indignação, ou melhor, da sua forma. Há quem almeje uma indignação plena, que se viva a cada instante. Há ainda quem esteja em busca de ser não levemente indignada, mas indignadamente leve, pois a leveza é revolucionária. Mas as indignações, conforme se revelam, se mostram avizinhas, conectadas de diversas maneiras. Tais indignações revelam estruturas sociais e históricas supraindividuais. Passam por pessoas brancas interpretando pessoas negras numa peça de teatro da escola; uma irmã adotada, filha de um abuso sexual; fome na infância; uma pseudo-ascensão na Argentina, com um marido machista num país racista; um irmão preso porque não aguentou a barra; homofobia; uma mãe usuária de craque, moradora de rua, posteriormente presa e visitada num presídio; a luta diária para superar o estigma de ser preta; o horizonte quase inevitável do trabalho braçal, da serventia; pais (homens) desconhecidos ou ausentes; alcoolismo; mães e avós basicamente heroicas, sempre, sempre segurando toda a barra; pessoas que morrem muito mal, e por aí vai. Instaura-se um território de indignação que agrega as pessoas pelos

males que a colonização, sem a qual não haveria “modernidade”, infligiu aos povos negros escravizados em solo americano, neste caso em solo brasileiro. É essa indignação que dá base a todas as que sobrevêm. No Fórum de Criação Convivial, a Sansacroma propõe uma evocação das indignações pessoais que vêm por meio de memórias que vão formando teias de sentido coletivo. Para expurgar essa indignação, é necessário, ao mesmo tempo, resistência e criatividade, ou melhor, é preciso tornar a resistência algo criativo. Identidade e memória, portanto, não se prestam a qualquer tipo de jogo ficcional. Sem a consciência das histórias que nos constituem, não é possível resistir e, muito menos, criar. Gal me diz logo de cara, “Na Sansacroma não há corpos neutros, descodificados, prontos a encarnar quaisquer corpos ou ideias de corpos.” Não. São corpos negros, marcados, historicamente, socialmente, politicamente. Na Sansacroma, a condição negra, o corpo marcado, são o lugar de partida da poética, é o caso das *Poéticas da suspeição*, nome de um dos projetos artísticos da companhia. Aqui reúnem-se pessoas para quem a indignação é princípio e condição de existência e a memória (corporal) é valor. Essa é sua pesquisa. Seus “universais” são outros. E se a metodologia de criação da dança da indignação toma algo que já habita esses corpos, então essas pessoas, numa inversão sagaz, saem em vantagem na dança da indignação.

## SANSACROMA: A DANÇA DA INDIGNAÇÃO

*A Cia Sansacroma, prestes a completar 15 anos de resistência no cenário das danças pretas, contemporâneas e periféricas da cidade de São Paulo, convida para o compartilhamento de seus procedimentos práticos, poéticos e políticos no 1º Fórum de Criação Convivial: A dança da Indignação. Para a Sansacroma, pensar em um fórum de criação possibilitará um processo de disseminação e validação de sua pesquisa, proporcionando aos participantes vivenciar os procedimentos que atravessam a sua estética...*<sup>24</sup>

Estamos nos redutos da Cia Sansacroma. Uma territorialidade criativa de pessoas pretas onde se instaura um Fórum de Criação Convivial, no qual a companhia compartilha sua metodologia de criação e manutenção de modos de vida e dança contra-hegemônicos: *A dança da indignação.*

A Dança da Indignação foi inspirada livremente na obra de Paulo Freire e tem sido elaborada pela Cia Sansacroma desde a criação do espetáculo *Marchas* (2012), o último trabalho da trilogia “*Militantes do Ideal*”. Na Dança da Indignação a companhia tem desenvolvido uma linguagem estética em dança que pretende reverberar indignações coletivas, numa abordagem política que traz signos e elementos singulares na intersecção entre arte e vida, vida e arte. Relação essa presente nas danças africanizadas e que se presentifica no trabalho da Cia Sansacroma para além de qualquer temática que decida abordar, pois é sua ética de trabalho. (PAULA, 2017, p.103)

O Fórum de Criação Convivial é um espaço semanal de 4 horas. Na primeira parte do tempo um espaço de nos movermos mais coordenada e coletivamente. Na segunda parte do tempo um espaço de experimentar “*metamorfoses*”. O Fórum consiste em reviver, agora noutras pessoas, o processo de criação pelo qual passaram as próprias

---

<sup>24</sup> Até o presente momento, a Cia Sansacroma realizou dois Fóruns de Criação Convivial, os dois no extremo sul de São Paulo. O primeiro foi realizado na Casa de Cultura M’Boi Mirim e o segundo na Fábrica de Cultura Jardim São Luís.

peças membras da companhia durante a criação das obras *Rebanho n.6*<sup>25</sup> (2015) e *Sociedade dos improditivos*<sup>26</sup> (2015).

Assim que chego à Casa de Cultura M'Boi Mirim, começo a prestar atenção à conversa que se desenrola. O assunto é uma assembleia que ocorreu ontem no CRD (Centro de Referência da Dança), à qual algumas das pessoas integrantes da companhia estiveram presentes. Flip (Couto), artista da dança, performer e produtor independente, que faz parte da Sansacroma, comenta a dificuldade que sente em estar ali, a dificuldade em falar diante *daquelas* pessoas, *naquele* lugar, *naquela* língua, a dificuldade de ser uma pessoa preta, periférica, no centro político da dança branca de São Paulo. Sua fala se conecta ao fato de que minha aproximação da Sansacroma se deu a partir de uma tomada de consciência acerca do etnocentrismo verificável em diversos níveis de prática e discurso nos meandros das danças contemporâneas paulistanas.

Tem início nossa primeira aula com Djalma (Moura), artista da dança e preparador corporal da companhia. Começamos com exercícios de chão. Movemo-nos com o corpo na horizontal pelo chão. Rolando. Rastejando. Enroscando. De várias maneiras.

Depois andamos pelo espaço da sala em trajetórias curvas, umas por entre as outras pessoas, fazendo um novelo de caminhos. Somos cerca de quinze pessoas fazendo vento na sala. Caminhar que pende um pouco o peso à frente e com isso se vai deslizando. Djalma pede que olhemo-nos nos olhos. Uma profusão de rostos, pessoas, cada troca de olhar é um mundo, mundos breves, é verdade, mas com os quais de repente nos encontramos novamente na próxima curva. O instante de um encontro e se foi e já estou a olhar nos olhos de outra pessoa. Vamos nos entendendo nessa caminhada, um primeiro crescimento de comunhão a unir-nos, união que vezes se intensifica, vezes ralenta.

Surge uma bola de tênis. A brincadeira é jogá-la, enquanto deslizamos em caminhada, umas para as outras, enquanto se conta a cada lance, “um, dois, três... vinte e um, vinte e dois, vinte e três...”, enquanto seguimos caminhando-deslizando pelo espaço

---

<sup>25</sup> Direção: Gal Martins | Assistente de Direção: Djalma Moura | Intérpretes Criadores: Djalma Moura, Malu Avelar, Ciça Coutinho, Flip Couto, Aysha Nascimento e Érico Santos | Trilha Sonora: Melvin Santana e Uribe Teófilo | Técnico de Áudio: Danilo Santana | Concepção e Operação de Luz: Piu Dominó | Orientação de Pesquisa: Rodrigo Reis | Preparador Corporal: Djalma Moura | Produção: Maria Fernanda Carmo e João Simões | Aproximação com o Público: Ciça Coutinho.

<sup>26</sup> Direção: Gal Martins | Assistente de Direção: Djalma Moura | Intérpretes Criadores: Aysha Nascimento, Djalma Moura, Ciça Coutinho, Malu Avelar e Érico Santos | Intérpretes Convidados: Victor Almeida e Tiago Silva Meira “Boogaloo Begins” | Orientador de Pesquisa e Provocação Cênica: Rodrigo Reis | Orientador de Pesquisa de Campo: Rodrigo Dias | Composição e Arranjos Musicais: Cláudio Miranda | Músicos: Cláudio Miranda, Fábio Miranda, Pikeno PSS, Paulo Torres, Luís Henrique | Figurinos e Adereços: Mariana Farcetta | Concepção de Luz: Almir Rosa, Montagem | Operação de Luz: Piu Dominó | Preparação Corporal: Djalma Moura | Produção: Maria Fernanda Carmo e João Simões.

e olhamo-nos umas nos olhos das outras. A brincadeira nos engaja vigorosamente. Se alguém deixa cair a bola, recomeça-se a contagem. E mais rápido. E mais rápido. Até começarmos a suar.

Então a bola se vai e começamos uma longa série de *rotinas*<sup>27</sup> de movimentação com as quais atravessamos a sala. Djalma demonstra, a gente refaz, no ritmo da batida da música que ele põe para tocar. Primeiro soltamos as articulações lançando os membros no ar enquanto atravessamos a sala, chutando o ar para a frente, para os lados, em todas as direções. Acrescentamos os braços, em oposição às pernas. Saltos, pequenos galopes, um giro.

E então um deslocamento diagonal pela sala em duplas espelhadas, uma pessoa de frente para a outra, as duas saltando em deslocamento lateral, girando os braços, olhando-se nos olhos. Que piscina existencial é essa em que adentramos quando permanecemos por um tempo olhando-nos nos olhos.

Agora, ainda em duplas, nos alongamos, uma pessoa de frente para a outra, de pé, mãos dadas com braços cruzados. Estica os braços, solta os ombros, as pernas soltas nas articulações, os joelhos vão se dobrando, os troncos vão descendo, os quadris vão se aproximando do chão, a lombar vai alongando. Vamos descendo até ficarmos de cócoras.

Agora, ainda em duplas, uma pessoa é “paciente” enquanto a outra é “terapeuta”. Experimentam-se uma série de toques e manipulações. E depois ambas trocam de posição.

Terminados os toques, nos levantamos. Novamente andando pelo espaço. A presença alterou sua densidade. Não estamos em outro lugar, estamos aqui, e cada vez mais, instaurando este aqui. Olhando-nos. Um emaranhado de caminhadas se entreolhando. “Atenção à respiração”, diz Djalma, “respiração é presença”. Essa atenção à respiração irá nos acompanhar ao longo de todo o processo. Atenção que a princípio, digamos, acompanha a respiração, e com o passar dos encontros se vai desdobrando em experimentação propriamente dita.

Termina a aula, intervalo para o compartilhar do lanche. O Fórum de Criação Convivial tem como prática a comensalidade, na qual as frutas são de praxe. Cada pessoa traz o que quiser e puder para compartilharmos aqui. E Ciça (Coutinho), artista da dança

---

<sup>27</sup> Utilizo a palavra “rotina” aqui em seus sentidos de: caminho já trilhado ou sabido; sequência de instruções ou de etapas na realização de uma tarefa ou atividade. Notemos que a palavra traz consigo o sentido de “rota”.

membra da Sansacroma, coleta alguns trocados das pessoas para ir ao mercado ali ao lado comprar frutas e fazermos um banquete delas. Carambola, morango, pera.

Ao final do nosso primeiro encontro, Gal nos dá a cada pessoa uma rosa amarela em tom de abertura dos trabalhos.

Mais tarde, no trem, Sabrina (Dias), artista da dança, me dá sua opinião orgulhosa, no bom sentido, de que, desde 2015, o CRD (Centro de Referência da Dança) “escureceu”.

Há três dias atrás, numa outra aula de dança, vivi a entrada de um corpo saído daqui, da aula de Djalma. Uma única aula e já um corpo outro se me salta em movimentos de perna, quadris e ombros.

Chegada, nos deitamos no chão e vamos usando o chão para nos alongarmos. Trata-se de uma ação basilar das danças contemporâneas, uma espécie de abertura experiencial: ir, deliberadamente, para o chão. Djalma vai nos conduzindo a fazer-nos em interação com o chão, algumas partes pressionam o chão para que se alonguem outras, sem mandamentos prévios, algo que acontece no âmbito do sensível, numa escuta constante de cada acontecimento, isso vai gerando movimento, um esticar aqui vai gerando um dobrar ali, e outro esticar ali vai gerando uma dobra acolá, sem direções unívocas, o corpo vai fazendo seu próprio alongamento, numa espécie de movimento-polvo, eixos rolando, trechos se arrastando pelo chão, de acordo com o que já se desencadeou, com o que já está rolando, se movendo, pesando aqui, esticando ali, contraindo acolá, num misto de parcimônia e densidade, o corpo começa a esquentar, e segue nisso por um tempo, vamos nos encontrando jeitos de abrir espaço.

Então, Djalma pede que rolemos, cada pessoa a seu tempo, para uma lateral da sala. E desde essa lateral rolamos em duplas, uma pessoa desliza sobre a outra, ambas rolando, devagar, uma pessoa começa rolando a outra com as mãos, depois braços, depois o corpo todo por cima uma da outra e sem que se separem seguem rolando uma por sobre a outra, numa escuta constante de cada toque, de cada pressão, direção, cada peso, vamos nos reajutando constantemente, para deslizarmos uma pessoa pela, com a outra, enquanto rolamos pelo chão, em constante alternância de posições. Ocorre, vez ou outra, de se ter a sensação efetiva de um aproveitamento constante de cada momento, de cada toque, pressão, cada estímulo direcional, cada peso, o que requer uma escuta corporal generalizada e arguta de cada um dos lugares de contato e pressão para mover através deles. E então Djalma sugere que, mantendo o rolar conjunto, a gente vá subindo para os níveis médio e alto. O chão pressionando, amassando o corpo que pressiona de volta o



chão, agora é uma memória ativa. Chegamos ao nível alto, à bipedalidade, rolando de pé, uma pessoa pela outra, em duplas, o chão segue em nossas peles, e assim vamos atravessando o espaço da sala.

E então, também em duplas, uma pessoa de frente para a outra, a mão de uma pessoa pesa sobre a mão da outra, e vice-versa, de modo que, por exemplo, na mão esquerda sustento o peso da sua mão direita, e o peso da minha mão direita é a sua esquerda que sustenta, as quatro mãos com as palmas viradas para cima. Essa ambiguidade sensorial, de pesar uma mão e sustentar o peso com a outra, ao mesmo tempo, vira uma dança a duas pessoas, uma dança em que ao mesmo tempo conduzem e são conduzidas, uma mão conduz, a outra é conduzida, e vamos experimentando todo o contínuo de possibilidades que isso traz, ora recebendo o peso um pouco mais e se deixando levar por isso, ora pesando um pouco mais e com isso levando a outra pessoa. Em vários momentos essa separação é indistinguível. Às vezes se pode alcançar a sensação de um proveito constante de cada momento, de cada estímulo direcional, cada pesar, no mesmo amálgama de parcimônia e densidade, o que requer espaço de escuta pormenorizada para as direções a que nos leva cada um dos nossos lugares de contato, pesando, dando e ao mesmo tempo recebendo peso e pressão. Uma dança feita aqui e agora e assim atravessamos o espaço da sala.

Então, seguindo por aí, outro exercício, agora de condução desambígua, seguimos em duplas, uma pessoa conduz o movimento da outra do princípio ao fim do atravessamento pela sala, pela sequência de toques e pressões direcionais das mãos de uma na outra que com isso se move. Depois trocam. Às vezes, ser a pessoa conduzida pode gerar um gozo, um gosto em se entregar aos estímulos direcionais que vêm do toque das mãos da outra pessoa, às vezes chega-se a fechar os olhos para se deixar realizar essa dança relacional.

E então fazemos o mesmo exercício, agora em trio, duas pessoas conduzem com toques que comunicam intensidade e direção, uma terceira é conduzida entregue à escuta desses toques. Duas pessoas concatenando estímulos, escutando-se também e encadeando seus direcionamentos manuais em acordo, a terceira pessoa dança através disso, é tão estimulante e prazeroso que nos agradecemos ao final.

Então outra variação, agora o estímulo é um quase toque, pois antes que minha mão toque o seu corpo, como pólos iguais de ímãs que se repelem, o ponto onde eu te tocaria se afasta, meu gesto é de te tocar, o seu é de se afastar do meu toque a partir daquele ponto onde o toque se daria. O toque comunica intensidade e pressão pelo ar. A

série desses afastamentos em relação aos gestos que têm a intenção de tocar é o que gera uma dança.

E então, a última variação desses exercícios é experimentarmos, agora pessoalmente, essa memória presente de sermos conduzidos pelo toque-pressão-direção de outra pessoa. Ainda estamos sendo conduzidos, tocados, mas pela sensibilidade da memória dessa condução. Sempre atravessando o espaço da sala, chega do outro lado dançando e volta caminhando pela lateral da sala e então volta a experimentar esse atravessamento por meio da sensação-memória desses toques que há pouco nos davam as direções.

E então passamos ao primeiro procedimento criativo da *dança da indignação*, que é um procedimento respiratório. São cinco etapas, cinco variações respirativas regendo a movimentação. Primeira: inspira e faz a inspiração expandir movimentações; expira e deixa a expiração recolhê-las. O corpo todo mimetizando a movimentação dos pulmões. Segunda: inspira e faz expandir movimentações em torção; expira e deixa a expiração recolhê-las, também em torção. Terceira: inspira e faz a inspiração lançar movimentações no ar; expira e deixa a movimentação recolhê-las, também em lançamentos, que vêm em direção ao corpo. Quarta: como na primeira, inspira e faz a inspiração expandir movimentações, expira e deixa a expiração recolhê-las, mas agora em ciclos bem mais curtos, curtíssimos, expandindo e recolhendo a movimentação velozmente. Quinta: inspira, faz a inspiração expandir movimentações, prende o ar; expira, deixa a expiração recolhê-las, prende sem ar. Experimentamos cada uma dessas variações. Levamos um bom tempo habitando cada uma delas. Essa série de variações respirativas, e a rítmica que constrói, vai aos poucos alterando os modos de nossas presenças. O olhar vai perdendo contorno, nossas feições vão se alterando. As pessoas vão se tornando seres diferentes nessas movimentações respiratorias que vão e voltam, abrem e fecham. E cada pedaço da pessoa engajado nesse lançar e recolher desde os pulmões.

E então, exaustas, as pessoas se deitam no chão, com as mãos sobre as costelas, entre o pulmão e o diafragma. E então Djalma propõe que tornemos a nos levantar para agora improvisarmos, novamente a partir da respiração, a memória dessas cinco variações experimentadas. Começo bem devagar, e aos poucos vou entrando num transe no qual permanecerei até o fim da experimentação. Desde o princípio, uma espécie de “estado” me toma, me torno algo que bufa raivosamente e violentamente. Num dado momento, toca *Smells like teen spirit*, da banda Nirvana, o que intensifica esse modo de estar. Quando as pessoas já estão completamente exaustas, mas ainda em experimentação,

ouvimos Djalma dizer que agora é que estamos começando a chegar lá. Neste momento, não “penso” nada para além desse estado que sou e vou sendo, tampouco sinto nada aquém disso, *sou* o ser dessa movimentação que vem da respiração variando entre as cinco modalidades, ora mais rápida, ora mais devagar, com pausas de prender a respiração, com ar e sem ar, com lançamentos de pés, pernas, quadris, braços, cabeça, costas etc. Num dado momento desse “transe”, sinto o cheiro indubitável de algo que não está aqui. Num dado momento, quase dou uma pirueta para trás (não sei se teria sido capaz de fazê-lo, mas naquele dado momento me senti totalmente capaz, porém, no átimo seguinte veio uma cautela que me deteve). Há um gosto da parte de Djalma e das demais pessoas membras da Sansacroma pelos momentos de pura intensidade corpóreo-presencio-movimentacional. Parece ser aí que se quer que cheguemos. Num dado momento quase piso a mão de Talita (Lima), artista da dança e mestra em educação, mas por incrível que pareça não a machuco pois tenho o reflexo de tirar o pé no momento exato. O corpo são atenções diferentes e concomitantes. Ainda que sob tanta intensidade, o cuidado comigo e com as demais pessoas permanece. Finda a experimentação, demoro cerca de vinte minutos para voltar ao “normal”. Essa experimentação respiratória modula de tal modo a presença, a existência, a sciência, a percepção do espaço, das cores, que ficamos um tempo sem lado, sem alto e baixo. Essa experimentação da respiração, gerando o ser da nossa movimentação, isso tira a gente de um lugar, põe a gente em outro, em outro corpo, em outro mundo, um mundo de voracidade.

Por fim, a roda-lanche repleta de frutas e uma conversa. Trouxe uvas. Tem biscoito de polvilho, torradas, tem batata-doce. As cervicais reclamam, o pescoço lateja, a cabeça pesa. Fernando (Melo), artista da luz e da presença, faz uma pergunta, quer saber se a intenção é se jogar completamente na experiência, ou se resta, ao fundo, algum tino estético, dramático. Rafa (Araújo), artista da dança, nos conta que sentiu medo real durante os momentos de prender a respiração, mesmo estando ela no “controle”, como se algo a fosse deter de voltar a respirar. Victor (Almeida), artista da dança, recém-tornado membro da Sansacroma, diz que teve vontade de chorar já no exercício de inspirar e expandir em torção. (Tiago Silva Meira, ou Boogaloo) Begins, artista da dança, também recém-tornado membro da Sansacroma, diz que parou uma, duas vezes porque ficou muito tonto. Ele também diz que buscou o que não é, o que foge aos seus padrões pré-estabelecidos de movimento. Nas palavras de Djalma, padrões prévios de movimento podem receber diferentes encaminhamentos: se não são percebidos, pode não ser bom, pois a pessoa perde a oportunidade de procurar e desenvolver e instaurar novos; se são

percebidos, pode ser interessante a repetição consciente dos mesmos, até que se gere e se perceba algo novo. “Racionalizar” é uma palavra que surge, neste momento, com tom pejorativo. Aysha (Nascimento), atriz, dançarina e diretora, membra da Sansacroma, diz que o Ocidente separou tudo, precisamos rejuntar tudo, somos um todo, emoção, razão, fisicalidade. Ciça diz para experimentarmos simplesmente a proposta sem nos ligarmos muito em aonde isso vai dar.

O encontro de hoje começa com uma corda, vamos pular corda, Aysha e Érico (Santos), artista da dança, que também integra a companhia, batem a corda, fazemos uma fila. Todos olham a pessoa que pula. Lhe damos suporte. Desde o corpo ainda frio, pode ser difícil se soltar no ritmo da corda sob o olhar das demais pessoas. Agora em duplas. Dois a dois, entramos juntos, temos que sair juntos, e sem usar quaisquer sinais. Uma explosão de disposição para o movimento a dois, corremos em direção ao espaço criado pela rotação da corda. Uma dinâmica de aquecimento do corpo coletivo. A dois, de frente, olhamo-nos nos olhos, vamos nos contra-mimetizando a pular a corda e a ritmação de pular a dois vai gerando pequenas explosões de movimento que atingem pelo ar as demais pessoas que veem e vibram com isso. *Comoções*.

E agora vamos experimentar um próximo componente da dança da indignação que são as torções. Djalma propõe que atravessemos a sala através de torções generalizadas corpo a fora, torce tudo, desde os dedos até o cabelo, passando pelo intestino grosso. Vai torcendo. Como se fôssemos um pano de chão, torcendo fora a água suja, diz Djalma. É angustiante, requer um certo equilíbrio mental para não desistir no meio, para seguir torcendo, torcendo, braços, ombros, cabeça, pescoço, tronco, quadris, pernas, pernas. Begins é um corpo absolutamente torcionante, sua cabeça gira em quase 360°.

E então, Djalma pede que cada um de nós pegue uma cadeira das que estão numa pilha. Cada pessoa pega uma e a põe onde quiser, voltada para qualquer lado, não tão perto da parede. Agora subimos na cadeira. Esse é o seu território, diz Djalma. E então ele solicita que voltemos a experimentar a torção, agora em cima da cadeira. As luzes se apagam. Torce tudo, ele diz, torce tudo que você não quer mais, torce até o fim. As pessoas torcem, de pé sobre as cadeiras. Enquanto experimentamos as torções, Djalma diz, se vier som deixa sair, o som que sai é o som do que está sendo torcido. A vocalidade entra em jogo, transformada. E estamos cada pessoa em cima de uma cadeira, torcendo o corpo ao limite. Impressionante como cansa essa torção. E depois de algum tempo torcendo sobre a cadeira, Djalma diz, então começa a derreter, e vai derretendo, derretendo, escorre até chegar ao chão. E vamos derretendo, derretendo, até chegar ao

chão. Chego ao chão e toco com os pés os pés de alguém, levemente. Depois perceberei que é Rafa. Mas eu jurava que ela estava lá do outro lado da sala.

E aí, finda a experimentação, nos sentamos no chão, em roda. Breve tempo de descanso e somos divididos em grupos de três para ler trechos do livro *A dança da indignação* (2017), a respeito do procedimento de criação nomeado “Triade de tensão”, composta por tronco, cabeça e garganta.

No tronco está instaurada uma grande camada sensorial que responde por nossas emoções no cotidiano como sinais de alerta para regulação dos nossos atos e costumes (...) Cabeça, ou “ori” em ioruba, é a região de conexão espiritual. A qualidade do instinto que atravessa essa região se dá pelo viés da ancestralidade e de uma consciência de si e do seu lugar no mundo (...) A região garganta/pescoço é a parte de culminância de todo o processo, algo como o fim para o grito urgente e o início do processo de resistência para a dança. Defendemos a ideia da dança vir a ser construída pelo viés do corpo em sua totalidade, gestualidades, feições, ruídos e sonorização, com isso, incluímos a voz enquanto presença ativa no corpo e como elemento significativo no processo para a construção de uma Dança Indignada. (MARTINS & MOURA & REIS, 2017, p. 85)

Estamos em roda, é hora de compartilhar a comida, hora das frutas. Didi (Rosângela Alves), artista da dança, chora, seu joelho está machucado, ela veio mesmo assim, chora porque todos dizem que as pessoas gordas são as mais preguiçosas, mas não é verdade, ela veio mesmo assim, está preocupada porque vai dançar sábado e domingo e está poupando o joelho e fica triste porque tem que pegar um uber. Regina (Santos), artista da dança, conta que é boa de falar, que não encontra dificuldades em falar, como vocês podem perceber, porém quando precisa dar a real, quando precisa fazer críticas ou cobrar posturas, não consegue e somatiza no corpo a dificuldade em dizer coisas tensas, desagradáveis, que envolvam críticas às pessoas. Da última vez passou dois meses rouca porque não conseguia dar a real a duas pessoas com quem tinha questões. Ela disse também que desde que começou o Fórum ela passou a sentir necessidade de dançar à toa em casa, de ir dançando da sala para a cozinha, algo de que ela não sentia necessidade fazia tempo. Ela e Sabrina e Didi e outras pessoas falam das tensões presentes no corpo. Sabrina comenta que sua movimentação quase sempre parte do tronco. A minha, ridiculamente, quase sempre parte da mão direita. Rafa tem dificuldades com a respiração,

ela acha muito difícil fazer da respiração lugar de movimento. Victor diz que inspirar é problema, expirar é solução. Regina conta que os dois últimos encontros foram de decisões importantes. Primeiro ter decidido vir num dia complicado e ter dado com a cara na porta, pois devido à chuva a Fábrica de Cultura ficou sem luz. O mesmo aconteceu comigo. Depois ter decidido não vir para ficar com a mãe que estava com dores. Ela diz que tem a tendência a deixar a família em segundo plano e que ela sente culpa por isso e que isso é uma questão para ela, então nesse dia foi importante estar com a mãe, que tem mais de setenta anos e trabalha como camelô, todos os dias, é a vida dela, especialmente depois que o pai morreu.

Começamos com uma caminhada pelo espaço, trazendo a atenção para a respiração, olhando as demais pessoas, percebendo este espaço. Aos poucos vamos aumentando a velocidade, o ritmo da caminhada, o espaço vivo. Então uma brincadeira, um pega-pega diferente, mais uma brincadeira que nos engaja vigorosamente, começa com uma pessoa, e conforme ela vai pegando mais pessoas, elas vão se dando as mãos e o pega vai se tornando essa fileira de pessoas de mãos dadas, mas apenas as duas pessoas que estão nas pontas podem pegar. É divertido, de repente, passar por baixo das mãos dadas das pessoas que estão no meio da fileira e que não podem te pegar. A brincadeira como começo, modo de chegar, para soltar o corpo, liberar as tensões com as quais chegamos aqui, o que acontece pela explosão muscular das corridas em fuga, dos risos extravagantes causados pela tensão de pegar, ser pego. Djalma nos diz, a gente vem para cá com tudo que a gente carrega, sem deixar nada para trás. A dança é você, com tudo que te constitui, agora.

E então viramo-nos todos para uma das paredes, Djalma à frente, de costas para nós, será nosso guia. Djalma propõe uma série de movimentos em oito tempos. Primeiro a cabeça para cima e para baixo, em oito tempos, e de novo agora dobrando o tempo. Depois a cabeça para os lados, vai e volta, em oito tempos, e de novo dobrando a velocidade dos tempos. Ombro e escápula direita, recolhe e estica, oito tempos, e de novo dobrando o tempo. Ombro e escápula esquerda, recolhe e estica, oito tempos, e dobra. Quadril-pélvis, para frente e para trás, em bácia, oito tempos, e de novo dobrando o tempo. Quadril-pélvis circulando em sentido horário, depois sentido anti-horário, e dobra. Agora rebola se deslocando para a lateral direita, depois para a esquerda, e dobra. Peito abre e fecha, oito tempos, e dobra. Rebola a cintura escapular, sentido horário, oito tempos, sentido anti-horário, oito tempos, e de novo dobrando o tempo. Ombro se ergue e solta, oito tempos, e dobra.

Então vamos para um dos lados da sala, o lado habitual de onde partimos para atravessar a sala até o outro lado. Hoje montaremos uma longa rotina, da qual vamos aprendendo, por imitação e repetição, cada uma das movimentações que se vão encadeando para formá-la. Tenho dificuldade na primeira movimentação, a mais básica de todas. O que explicita meu corpo de origem. Tenho dificuldade em sincronizar pernas e braços nesses movimentos, meus membros superiores e inferiores parecem não ser capazes de estabelecer a relação necessária para a organicidade de algumas das movimentações. Mas vou pegando aos poucos, aprendendo cada movimentação, depois encadeando-as umas nas outras.

Depois de um breve intervalo, é hora de voltarmos a adentrar a dança da indignação, que ainda não existe por inteiro, mas que já existe em germen. Já é a terceira ou quarta vez que exploramos a respiração, elemento crucial na instauração dessa dança. Hoje começamos em duplas, o que para mim é importante no sentido do cuidado, um conforto prévio, que embala o corpo para o abismo no qual vamos nos lançar. Rafa (Castro), artista da dança, é minha dupla, estamos de pé, fecho os olhos. Ela vai tocando o corpo que sou, onde sente que há tensão. E a sensação de cada toque vai despertando movimento. Vou entrando em contato com esse corpo que ela vai fazendo em mim. Enquanto ela me toca, vou adentrando esse ser que respira e expande, inspira e recolhe, respira e expande... O toque dela vai me ajudando, vai me orientando, me despertando as zonas do corpo. Em alguns momentos, ela desliza as mãos pelo meu braço, indicando a intensidade e a direção do movimento. Toca minhas costas também algumas vezes, fazendo o mesmo. Então Djalma pede que as pessoas que tocam se afastem das que são tocadas, e estas então ficam livres no espaço para seguir experimentando essa memória ativa ao passo que somos movimento que inspira e expande, expira e recolhe. Um impacto me fica: a presença acachapante que essa modulação respiratória específica produz, essa dualidade como um ritmo que é feito de: inspira expande, expira recolhe, inspira expande... Disso uma corporeidade se vai fazendo, amálgama de consciente e inconsciente. Hoje, num dado momento, senti com todo o corpo em movimento esse amálgama acontecendo. Senti o corpo mais aberto, produzindo mais diferença em relação a si, repetindo alguns padrões, mas sendo capaz de transformá-los em saídas outras de movimento, movimentações desconhecidas vão se incorporando. De repente, sinto um relaxamento nessa mistura autônoma de “eu” e “não-eu”. Foi a segunda vez que Djalma colocou *Smells like teen spirit* para tocar no momento alto do transe. É um transe. Não há dúvidas.

Terminada a exploração, é hora de trocarmos as posições. Sou eu quem toco Rafa agora. Seu corpo me inspira uma certa delicadeza e não quero sobrecarregar meu toque. Toco Rafa com o toque que construí nas aulas de *seitai-ho*, de Bia. Um toque que tem ar entre e que com isso produz calor e relação. Sinto essa delicadeza ao tocar Rafa. Não quero invadi-la. Quando me afasto dela, ela começa a produzir vetores rápidos pelo ar, girando de uma vez, algumas vezes, é intenso, até que num dado momento ela parece dar uma puxada no freio. Às vezes, engajar-se peremptoriamente no modo de ser que de repente instauramos, a depender da intensidade, pode ser, literalmente, perigoso.

Algum tempo de descanso. É hora de conversar. Gal está aqui e sua presença muda a nossa presença. Ela nem sempre está presente, e isso altera tudo. Tem início a conversa: Nem estou falando tanto mais, estou só sentindo. Já mudou muito, mais consciência de corpo, fico até emocionado. Foi muito bom ver. Hoje é o primeiro dia em que estamos todas, sem exceção. Senti o mesmo. Alguém está com perfume de manjerição. É um óleo para rinite. A Talita está com perfume de capim limão. Talita confirma. Sim, é bom ver, algo que não está na forma, que não parte da forma, dá para ver onde a pessoa acessa o movimento, de onde surge. Hoje para mim vieram forte os vários assédios sexuais que já sofri, os quase-estupros, foi como se eu estivesse me libertando de tudo isso. Sua dança hoje foi estuporante. Você tem Leão no seu mapa? Sou toda Leão, meu sol é em Leão. Foi muito curativo. Fazer as rotinas de movimento da aula do Djalma é algo que me causa uma alegria profunda, já o movimento a partir da respiração me causa tristeza profunda. Dançar pela respiração me causa falta de ar, me traz memórias que eu não quero acessar, mas eu queria sair dessa tristeza. Para mim, foi muito divertido hoje, o começo, mas meu ouvido parecia tampado, o som de fora abafado, eu tentei destampar, mas não consegui. Gal nos pergunta qual a relação entre nossos depoimentos e a tríade de tensão, cuja descrição lemos na semana passada, tronco, garganta, cabeça. Sinto que ainda estamos compreendendo as torções do tronco e do abdômen, que estão diretamente ligadas às emoções, sinto que começo a conseguir habitar isso. No primeiro dia, fiquei acabado emocionalmente.

É neste momento que me dou conta de que o meu gradiente de indignação está bem abaixo do gradiente de indignação que se mostra nas pessoas colegas de Fórum. O corpo hegemônico que sou, o corpo dócil e obediente que sou, corpo não-indignado. Principalmente, um corpo que não carrega na memória indignações que tenham sido marcadas nele. E isso parece mudar muita coisa, senão tudo.



A conversa segue: Expurgar pela boca ainda é difícil, colocar esses sons, meu corpo ainda não responde dessa forma. Gal diz: o acesso à garganta não se dá necessariamente através do som. Descolonizar não é fácil. A dança da indignação é uma dança da descolonização. Se a colonização se dá com grandes gastos de energia, com muito esforço e muita dor e muita violência, não será de outra maneira que se dará a descolonização. Então não vai ser fácil. Dançar pela respiração vai te fazer acessar lugares talvez indesejados, é um processo de se descascar mesmo. Então eu digo a vocês: se permitam. Mas também precisamos manter um fundo de racionalidade. Há razão no que estamos fazendo. Gal também chama a atenção para a questão do falar ou não falar, do que é possível dizer e do que não é, ligando isso ao silenciamento histórico dos corpos negros, especialmente dos corpos negros femininos. Gal então sugere a leitura de mais um trecho do livro *A dança da indignação* (2017), o trecho que versa sobre o conceito de território (p.85). E conversamos. Incrível pensar o corpo como território! O corpo negro incomoda porque muda o espaço. Nós também somos paisagem. Falamos das linhas do metrô, de como cada uma impõe um corpo, um espaço: vermelha, azul, verde, amarela. Me lembro de uma fala recente de alguém a dizer que a subjetividade que está no poder neste momento tem um ponto fulcral que é a negação de qualquer efeito ou contra-efeito do espaço nos corpos e dos corpos no espaço, uma subjetividade que nega a possibilidade de dançarmos o espaço, com o espaço. Por fim, Gal chama atenção para o tema das faltas: a partir de agora faltar vai ser muito prejudicial, vocês vão entender por que, porque são coisas que não vão se repetir, são vivências – hoje já deu para ver a diferença nos corpos de quem está vindo desde o início. Quem viver, verá. Todas riem.

Então, é hora de começarmos a experimentar o “devir animal”, um outro conjunto de procedimentos que conforma a dança da indignação. Esse nome vem da orientação do compositor e esquizoanalista Rodrigo Reis, com quem a companhia passou a pesquisar procedimentos práticos inspirados no conceito de “devir animal” de Deleuze e Guattari. Começamos com um alongamento pelo chão. Depois, nesse mesmo alongamento pelo chão, Djalma insere a respiração. Inspira, um movimento, expira para entender o que era esse movimento.

Começamos com quatro movimentações básicas. O rastejar feito lagarto, o engatinhar feito gato, o andar em quatro apoios com o quadril suspenso feito cachorro e o andar ereto feito humano, em todas essas movimentações, a coluna sempre ondulando, lateralmente e diagonalmente no caso de lagarto e cachorro, e longitudinalmente no caso de gato e humano. E então praticamos uma subida que perpassa as quatro modalidades de

deslocamento, indo do rastejar no chão para os quatro apoios, para o quadril suspenso, para a posição bípede, a coluna sempre ondulando.

Depois, no chão, de quatro, o corpo rola rapidamente para uma das laterais e retoma a posição, rola novamente para a mesma lateral e retoma a posição, e assim atravessamos o espaço da sala.

E então a animalidade em devir, um exercício animalesco de territorialização. Voltamos às cadeiras. Cada pessoa tem uma cadeira. Cada uma sobe na sua, e a partir de alguns direcionamentos vamos sendo instados a deixar vir em nós devires animais. Com o passar do tempo, vamos descendo da cadeira, que agora é nosso território, que deve ser defendido, viramos bichos. Primeiro me vem um morcego, mas aí vem uma fragilidade de morcego, e quando entro em embate a cabeça de repente aparece como uma espécie de escudo, e me vem um rinoceronte, e depois também me vem um macaco. Morcego-rinoceronte-macaco. Perigo e gozo, violência e prazer. Seno esse morcego-rinoceronte-macaco tenho uma longa disputa com o devir animal de Sabrina pelo território que ocupava. Outra disputa com o devir animal de Fernando por um território que eu lhe tomei. Outra disputa com o devir animal de Talita, incansável defensora do seu território (ao final ela virá até mim num abraço meigo, passou, era brincadeira). Os embates chegam a um limite estafante, há uma violência e um medo e um perigo instaurados. Num determinado momento me vem uma estafa da disputa generalizada de tipo cada um por si e uma outra abertura começa a se dar, num espaço onde florescem aos poucos outros sentimentos, outros devires. De repente, me abro às superfícies corporais de Rafa e Regina, Regina ainda cheia de dentes, mas se deixando afetar pelos toques das nossas peles, a minha e a de Rafa, entre nós uma cumplicidade, algum afeto, ainda que instável, pois tudo à beira do ataque. E então Djalma diz, proteja suas vísceras, e me vem um caminhar de macaco, e uma pressão empurra minha barriga para dentro. Minhas mãos seguem sendo asas de morcego. E o espaço cede novamente ao modo atacar, tenho uma disputa com o devir animal de Victor, que range feito um porco. Depois Sabrina dirá, queria matar aqueles pássaros. Didi chora copiosamente.

Eis a conversa que tivemos, uma semana depois, acerca dessa primeira experimentação do “devir animal”. Fernando conta que passou muito mal no dia seguinte, como nunca tinha passado na vida. Teve ânsia de vômito, vomitou, dormiu, acordou melhor, mas aí teve uma crise de choro no chuveiro. Sabrina não passou mal assim, mas parecia que tinha tomado uma surra, se sentou para escrever e começou a chorar, mas depois passou. Sabrina conta que durante o exercício, quis literalmente acabar comigo e

com Fernando. Sol (Almeida), por outro lado, conta que foi embora daqui zen, mas depois foi muito difícil, porque a gente mal se falou e não se despediu. Para Rafa (Laz), arquiteto, urbanista, artista visual, performer, foi um exercício forte, em que sentiu que esse movimento pela respiração deixa o corpo muito aberto. Ao chegar à ocupação onde mora, onde, segundo ela, há muitos estímulos, se sentou num lugar, começou a revisitar a experiência, e veio o riso, muito riso, um estudo profundo de rir, de repente, seu lado direito ficou paralisado. Rafa se deita sobre o lado direito no chão e demonstra o modo como se deitou enquanto tinha um acesso de riso. Rafa conta que algumas pessoas se assustaram, chegaram a falar em questões espirituais. E eu lá, cético, vivendo aquilo e sabendo que se tratavam de reações químicas, diz Rafa. Mas eu saí daqui vazio, Rafa diz. Sol tem uma pergunta: Desde que começou o Fórum, eu estou muito mais impaciente, isso está acontecendo com todas? Gal diz que o Fórum é um lugar de sensibilização e que, naturalmente, a gente vai se sensibilizar. Ela conta que quando ficou grávida, assim que teve a confirmação, de repente, na rua, em qualquer lugar, no ônibus, os bebês começaram a olhar para ela, onde quer que ela estivesse, os bebês a viam de longe e sorriam para ela. É uma nova antena que se cria, uma sensibilidade nova. Victor conta que vem sentindo algo diferente, desde que começou o Fórum, ele diz, eu estou mais aqui e suas mãos deslizam pelo centro do peito, pela região do coração. Eu só quis chorar, ele diz em relação ao exercício, e depois entrei em sono profundo, não fiquei vazio, mas senti tristeza lembrando de ver Regina perdendo seu território. Rafa conta que algo vem acontecendo com ela aqui, que novas pesquisas de corpo estão surgindo daqui. Rafa conta que tem sentido necessidade, enquanto se move, de exhibir a vagina, de levar a mão até ela, são gestos que estão latentes, ela diz, e para os quais meu corpo ainda não encontrou linguagem. Regina conta que não viveu sensações de ataque, que não sentiu vontade de atacar, mas de reagir, reação-embate. Houve um momento, Regina conta, em que senti que minha integridade física entrou em jogo, e a minha sobrevivência foi mais importante. Cheguei em casa exausta, capotei, acordei cedo no dia seguinte e estava aterradíssima, ela diz. Não fiquei no emocional, como eu costumo ficar, ela prossegue, resolvi vários problemas práticos, tive *insights* para a vida, para a expressão. A experiência daqui se alastrou pela experiência do dia seguinte: ação, terra, pragmatismo, sobrevivência. Já Didi conta que seu devir animal a seguiu por uns três dias, a todo momento. Quando terminou o exercício Didi também teve uma sensação de vazio, e foi embora sozinha, chovia muito, uma dor no ombro, mas parecia que eu não tinha voltado, ela diz, demorei muito para voltar. Para Didi, a palavra não é gostar, não vou falar “eu gostei”, não vou falar que foi

“a melhor experiência da minha vida”, não vou dizer isso. Begins conta que teve uma dor de cabeça que durou três dias. Ficou num quarto escuro, tomou remédio, dormiu bastante e só aí passou. Ele conta que o que o exercício lhe gerou, o que despertou em si é algo de que não gosta, uma agressividade. Ele conta que pensou num animal, mas que o processo do exercício lhe mostrou que não, não é esse animal, não é esse aí bonito que você está pensando. Vieram-lhe várias questões espirituais fortes, esse animal, isso tudo, está dentro de mim, e a qualquer hora pode sair. Didi compartilha uma dúvida: Eu subi na cadeira e o animal já veio na minha cabeça. É normal isso? Gal responde que para cada pessoa é de um jeito o devir-animal. E então algumas pessoas revelam seu devir-animal. Fernando: pássaro / elefante / gato. Didi: elefante. Victor: elefante / macaco dos olhos de rubi / urso. Sol: a princípio era arara, mas depois veio a cacatua. Sabrina: macaco / minotauro / felino. Sol conta que durante o exercício desistiu de disputar o território, pois estava plena. Eu não ia disputar esse território, ele já era meu. Victor diz que sente que o devir animal é uma grande potência de relação. Rafa conta que ficou de olhos fechados, e por isso não lhe veio o ímpeto de atacar. Rafa conta que ficou bastante tempo na sensação do devir-animal, mas que com o tempo foi se desconectando dela e foi vindo medo, e seu devir-animal era voar para bem longe e expandir. Depois, Rafa diz, eu não tive sensação ruim. Alguma dor no corpo, mas leveza, houve momentos em que eu e o pássaro éramos uma coisa só. Talita também era um pássaro, voando, pleno, aí começou o jogo e esse pássaro foi ficando bem agressivo. Era um quero-quero. Talita conta que não havia chegado aqui muito bem e que o devir lhe ajudou a colocar para fora. Dormi bem, Talita diz, não pensei nisso ao longo da semana. Talita também diz de uma descrença quanto à separação humano-natureza. Sabrina conta que, no descanso final, lhe vinha a caipora. Sabrina sonhou com essa caipora. Então Begins se lembra que sua avó colecionava sonhos, e que esses sonhos viravam números, com os quais ela enchia uma folha de contas, das quais sobravam quatro números que ela jogava no bicho. Regina conta que foi uma árvore, que tinha asas, garras, que virou cobra, e que tudo isso se entrelaçava. Ela conta que se perguntava: Território? Por quê? Se estou plena aqui. Regina conta que o chão foi levando-a para felino e cobra, com os quais se enroscava no território. Aysha conta que foi a primeira vez que ficou na assistência, e que é muito tenso vivenciar de fora o “devir-animal”. Aysha compartilha uma interpretação: enquanto estamos sobre as cadeiras fazendo nosso devir animal, estamos em África ainda. Aí somos sequestradas e disso vêm todas as disputas e desconfianças da diáspora, os territórios vão se esvaindo, escasseando, e no final sobramos nós, a sociedade, os humanos. Para Aysha, todos os

seres humanos são, de saída, seres diaspóricos, esse é o seu “universal”. Gal diz que o devir animal é um devir ancestral. E Regina então pergunta, mas como lidar com o fato de que o conceito de devir é um conceito branco? Gal diz, sim, são referências brancas que a gente usa. Se Deleuze e Guattari nos ajudam, a gente usa a nosso favor, desde a nossa perspectiva. É uma reintegração de posse. E é uma escolha. Eu escolho o devir ancestral, o *homo natura* e ponto. A pergunta é, o que esses corpos negros estão fazendo com isso? Ciça chama atenção para o fato de que o modelo acadêmico das universidades europeias do século XX foi usurpado da África do século XIX e muitos saberes hoje utilizados no ocidente são de origem africana. A constelação familiar é zulu. Astrologia é dogon. A mocha é africana. Malu (Avelar), artista da dança, membra da Sansacroma, coloca a pergunta, e se todas as pessoas negras tivessem tempo de pensar sua subjetividade? Ter tempo é ter autonomia. Fernando coloca a pergunta, quando é que a universidade vai mudar seu esquema espaço-temporal? Regina conta que fez Unicamp, e que lá havia estrutura de tempo, de encontro, de socialização. Ou seja, privilégio, Rafa complementa. Malu diz que não podemos esquecer o trauma, que ser privado de tempo é ser privado de memória. Rafa então afirma que a branquitude ainda não entendeu Deleuze e Guattari. Rafa diz, eu li bastante os pós-estruturalistas, eles são uma arma de guerra. O nosso devir aqui é uma atualização do que eles escreveram. A teoria deles se atualiza nos *ossos* corpos.

Aula com Djalma. Rotinas de movimentação para realizar atravessamentos. Hoje algumas experiências de medo e perigo, como correr de olhos fechados até o outro lado da sala, esperando que as pessoas te segurem antes que você se choque contra a parede. Uma pessoa de um lado da sala, próxima à parede, todas as demais pessoas do outro lado, próximas à parede oposta. A orientação é correr, sem alterar a velocidade, e confiar nas pessoas. E então estranho a constatação de que sou a única pessoa aqui que não diminui a velocidade conforme se aproxima do outro lado da sala. Ninguém mais se entrega dessa maneira, diminuem a velocidade quando passam da metade da sala e chegam às mãos das colegas já sem tanto peso, parecem não confiar no encontro do anteparo dos braços e corpos das pessoas que esperam do outro lado. Corro num ritmo mais tranquilo, mas segue sendo uma corrida, e não mudo de velocidade. As pessoas me recebem com toda força e peso de um corpo que se desloca em corrida. Se assustam comigo, com o fato de eu não diminuir a velocidade. Todas as outras pessoas o fazem. Talita, logo depois de receber todo o meu corpo no seu, pelas mãos, impactada, diz, menino, você não tem medo, né. Eu tenho medo, mas eu confio em vocês, eu lhe digo. Num outro exercício, todas as

peças caminhando pelo espaço, alguém se suspende e se atira ao chão, os demais devem correr para anteparar a pessoa antes que se estale, me atiro sem dó, e Rafa me salva quando eu já estou para dar com tudo no chão.

Sei que é difícil fazer quaisquer generalizações, mas, meditando essa experiência, vou em busca de porquês e não posso evitar pensar em termos de classe, raça e gênero, na dimensão social e política da confiança, na diferenciação sensível e exponencial que classe, raça e gênero imprimem na confiança da pessoa em relação a si e às demais e ao mundo. Eu, que julgava ter uma baixa autoconfiança, descubro uma confiança que não percebia como fruto da estabilidade de uma condição existencial, daquilo que me permitiu acesso privilegiado a maiores gradientes de confiabilidade.

Hoje é Malu quem vai conduzir a aula, que ela abre dizendo que, desde a sua perspectiva, “todo ser humano tem um útero”. Se o “universal” de Aysha é a diáspora, o de Malu é o útero. Começamos esquentando o útero com as mãos. Depois levamos o dedão ao céu da boca e a atenção ao atlas, osso posterior do crânio. Malu conta que uma das coisas que acontecem enquanto o neném chupa o dedo é o alongamento do atlas. Então, com o dedão de uma mão no céu da boca, levamos a outra mão ao assoalho pélvico. Base aberta, joelhos flexionados, “sentamos” na mão que pressiona o assoalho pélvico. Há uma relação, diz Malu, entre o assoalho pélvico, o sexo e a dança, sem tesão não há vida. Dança e tesão são para Malu a mesma coisa, até para me indignar eu preciso sentir tesão, é o modo que eu fui encontrando, e tesão sozinha não dá, ninguém está sozinho, ninguém faz nada sozinho, em volta de cada pessoa há o seu invisível, aquilo com que temos que lidar.

Malu então pede que encontremos alguém com quem temos pouca intimidade aqui. Marina (Souza), artista da dança, e eu nos olhamos e vamos de encontro. Olhar nos olhos, falar com os olhos, se comunicar com os olhos. Num dado momento, os olhos saem, tocam os olhos dela, entram dentro dos olhos dela, ficam lá um tempo, saem, voltam, vão voltando, voltando até sair pela nuca. Noutro momento, os olhos focam um dos olhos dela, seu rosto evapora, é preciso uma certa difusão do olhar para ver *a pessoa*, essa coisa que não é, separadamente, um olho, um nariz, uma boca. Marina e eu permanecemos por longo tempo em silêncio a olharmos-nos nos olhos. É bom olhá-la. Um olhar que não quer invadir, não quer consumir, não quer conquistar. Começo a dançar com o olhar. Quando termina, nos abraçamos. Fizemo-nos bem. É sensível.

Então trocamos de dupla, Jhow (Carvalho), artista da escrita, e eu. Uma pessoa se deita enquanto a outra passa óleo imaginário com as mãos quentes friccionando pela pele

da pessoa, não é massagem, não é apertar, é passar óleo com as mãos quentes. Pousa as mãos num lugar e espera até esquentar, acreditem, uma hora esquentada. Aí vai esfregando pela pele as mãos pelo corpo da pessoa, esquentando tudo.

Então formamos novas duplas. Escolhe alguém, não é qualquer pessoa, é aquela que te dá vontade. Agora vocês vão, pelos gestos, trocar segredos. Trocamos segredos Rafa e eu. O meu era que sou medroso e corajoso. Começo com um leve tremer enquanto enfrento seu olhar. Me aventuro. O segredo de Rafa se deita no chão, aos meus pés, em posição fetal, enquanto me olha. Trocamos nossos segredos ao mesmo tempo, vamos nos aproximando corporalmente nos tocando pelo olhar. Mais tarde, num encontro outro, eu encontraria os olhos de Rafa, brilhando no escuro, no meio do bando.

Voltamos, então, ao nosso animal-em-devir, hoje nos unindo num bando. Volto ao morcego-rinoceronte-macaco. Nessa ordem de bichos vamos nos juntando e fazendo alianças desde as nossas peles, odores, vísceras. Construiu-se em nós um trauma, que foi o da escassez, o da disputa estrutural por espaço que falta. E isso está em nós. Uma colega mais tarde irá contar, às lágrimas, que ficar de olhos fechados está sendo muito difícil, pois ela sofreu um abuso na sexta-feira passada. Quando, no meio do bando, roçamo-nos, eu senti: ter cuidado com ela. Pelas peles do bando, o Grupo de Estudos, que é uma outra experiência que estou vivendo neste momento, paralelamente ao Fórum de Criação Convivial, vem com tudo. Somos um grupo de sete pessoas que se encontram para rolar no chão e conversar. Já são dois anos fazendo isso, o que vem se tornando uma base corpóreo-existencial. Pele com pele, peso e chão. Ao final, nos abraçamos, eu conto que passei maus bocados, por alguns dias, com uma inflamação no olho que passou depois para a gengiva e que começou no dia seguinte à experiência de devir-animal em escassez territorial. Hoje eu cumprimentei todas as pessoas, beijei todas assim que cheguei. Isso é muito importante. Fica-se muito melhor quando cumprimentamos as pessoas todas. Hoje eu senti um começo de pertencimento a este lugar. Aysha me abraçou com a mão na minha bunda, Rafa e eu trocamos palavras afetuosas.

E depois frutas, incluindo deliciosos caquis e o chá que Jo (Pereira), artista da dança, sempre traz.

Hoje vamos assistir à peça da companhia Pombas Urbanas. Uma sátira impecável da política brasileira. Folgados soberbos se passando por bons samaritanos. Acontecendo aqui mesmo, no palco da Casa de Cultura M'Boi Mirim. Afinal, a Sansacroma ensaia numa Casa de Cultura, um espaço público, atravessado por outras pessoas, coletivos,

acontecimentos. Não é um lugar tão resguardado como os espaços de dança da região central, é um espaço extravasado.

Hoje quem vai conduzir o encontro é Ciça. Ela não gosta da palavra “aula”, ela prefere “encontro”. Ela também diz “escurecer” ao invés de “esclarecer”. Penso no ser “claro” e “distinto” de Descartes.

O encontro que ela conduz é um carinho. Primeiro, sentados no chão, fazemos um círculo para massagear-nos uns aos outros. Massageio Kako (Arancibia), ator e artista visual, e sou massageado por Jo, artista da dança. Depois, em duplas, Ciça propõe que peguemos uma pessoa à outra no colo, como bebês. Jo e eu. Primeiro Jo me pega no colo, como um bebê. Colo. Bebê. Pele de bebê. Ninar. Jo me nina. Eu nino Jo depois, e Jo daquele tamanho todo, virando bebê nos meus braços, no meu colo. Uma cumplicidade a dois, alternância experiencial, troca deliberada de perspectivas, reciprocidade, bebê que depois nina. Depois nos deitamos e Ciça vem e faz uma massagem complementar nos nossos pés. E, por fim, uma roda, e cada pessoa vai até o centro tomar três banhos de mãos gerais do topo da cabeça aos pés.

Então, novamente em duplas, alguém com quem tenhamos ainda pouca intimidade, Sol vem em minha direção. Eu pego-a como um bebê, como um pai. No colo. Nino-a. Faço cócegas, toco suas mãos, me apercebo do modo dos seus dedos, seu cabelo, vejo a textura da sua pele, sinto sua temperatura. Quando a gente ri o corpo esquenta. Sol no meu colo se encaixa. É tão gostoso envolvê-la no meu corpo. Olho-a com um misto de medo e coragem. Depois é minha vez de ser bebê. Ciça sugere que retomemos nesse momento essa fase da nossa vida, o que faltou, o que poderia ter sido, dá uma completada na sua vida de bebê. Sol me beija na testa, me acaricia. Ficaria aqui para sempre. Nas águas de Sol eu me reconecto a todas as coisas.

E então passamos ao emblemático exercício da foto. Cada pessoa trouxe, conforme nos foi solicitado, uma foto que traga consigo um momento feliz da nossa vida. Nós nos distribuímos pelo espaço, cada pessoa em um lugar, para olhar detidamente a foto que trouxemos. As pessoas da Sansacroma no entorno, observando. Gal assume uma posição de condutora, proponente, orientadora. Enquanto olhamos nossa fotografia, Gal diz, agora tente trazer todo o contexto social que se apresentava no momento dessa foto. E agora, por mais que pareça absurdo, ou contraditório, diante desse contexto, vocês vão buscar e encontrar uma indignação. O que nessa foto me provoca indignação? Que indignação é essa? Uma foto, o contexto social, as pessoas passam da felicidade à indignação.



As indignações, conforme se revelam, se mostram avizinhas, conectadas de diversas maneiras, por semelhanças e proximidades. Notamos que as indignações revelam estruturas. Essa evocação das indignações pessoais, que vão formando teias de sentido coletivo, pais ausentes, o alcoolismo, mães e avós basicamente heroicas, sempre, sempre segurando toda a barra, pessoas que morrem muito mal, diz Fernando. Por que a gente tem que lutar tanto?, se pergunta Aysha. Para a gente que é preta, se não for pela arte não tem caminho, para a gente que é preta não adianta fazer um curso, o que sobra é trabalho braçal, de servente, sempre servindo.

Minha indignação, burguesa, alegorizada por minha relação conflituosa com meu pai, que pouco provavelmente irá ler esta tese, indignação relativa ao modo como o patriarcado e a branquitude me atravessam, às vezes se impondo como forma no corpo que sou, no pensar que sou capaz de fazer, agir, sentir, essa indignação se conecta inflétida nas indignações que se compartilham aqui.

Gal propõe perguntas, como vocês estão se sentindo? Alguém diz, a dor do dia seguinte faz eu me sentir vivo, outra pessoa diz que essas são as danças que faltam no nosso cotidiano, dançar é antidepressivo, merece até uma pesquisa, mas não é o final da trama que importa, e sim a trama inteira, alguém diz, me sinto mais forte, mais viva, mais alimentada, Gal diz que o nosso amadurecimento corporal desde o início do Fórum é nítido, mais presença, mais potência.

Hoje quem dá aula é Flip. Princípios do Locking, que é considerada, ele diz, a primeira dança urbana. A aula começa com a alternância entre a expansão e o recolhimento, do centro para as extremidades e das extremidades para o centro. Flip ensina-nos o “contra-movimento”. O Locking parte desse princípio, de que todo movimento requer um contra-movimento. Cansa bastante exercitar o contra-movimento. Ele então propõe um exercício que consiste em conectar dois pontos do corpo, traçando uma linha elástica entre eles e dançando com isso. Mais tarde, Flip fala dos gestos, do que se comunica através dos gestos. Para ele, há três níveis de intimidade, o primeiro é encostar, o segundo é olhar, o terceiro é sentir a energia da amiga queimando e já entender tudo. E com isso, a última proposição da aula é, literalmente, um bailinho, como diz Flip, um *groove*, que é o núcleo, o começo, o carço da humanidade. Então dançamos todos juntos, numa conversa-*groove* umas com as outras, e então ele sugere que nos imitemos umas às outras, que peguemos os modos de se mover das outras pessoas. É imitar mesmo, Flip diz, e a gente vai pegando a movimentação umas das outras pessoas. Flip traz-nos a atenção aos olhos, atentos, presentes, prestando atenção a tudo ao mesmo tempo, ao

espaço, aos outros, à gravidade. Sensibilidade. O comunicar que tem que “significar” e o comunicar que é sentido, que comunica o estar junto, se olhando, reciprocando.

Fim da aula, cada pessoa apresenta seu registro-território do devir animal. Em uma roda, Conrado (Carmven), artista visual, vai até cada pessoa, toca cabeça com cabeça, quando chega até mim, pega minha cabeça com as mãos, tocamos as testas, fechamos os olhos, quando ele larga minha cabeça eu estou todo duro, de madeira, solidificado, até que ele atravessa minha testa com o frio do dedo recém-mergulhado numa espécie de tinta à base de cinza. Depois iremos todas as pessoas para casa com a marca na testa.

Agora, depois de cada pessoa apresentar seu registro-território do devir animal, nos espalhamos pelo espaço, em silêncio, imaginando com o corpo formas para nossas danças da indignação.

## DESFECHO

*Quando se chega a uma conclusão, ela é a de um movimento de antecipação e acumulação, um movimento que finalmente se conclui. A 'conclusão' não é uma coisa distinta e independente; é a consumação de um movimento.*

(Dewey, 2010, p.113)

É preciso desestabilizar os sustentáculos ideológicos das noções de arte e criatividade que se cristalizaram sob a herança do cânone moderno, fazendo adentrá-la ou colidir com ela outras noções, outros fazeres, outras criatividades. Para tanto, nada parece mais poderoso que os corpos que somos, esses lugares por excelência de trocas, contágios, atravessamentos. Não o corpo cindido, mas o corpo enquanto vetor de instauração, enquanto reduto sináptico de modulações transontológicas. O corpo *enquanto* criação. E, sim, o corpo *enquanto* pessoa.

Como pudemos notar, há grandes resistências à mistura, mesmo nos redutos criativos onde as “fusões” são declaradamente um ideal. O cânone moderno e seu regime de escassez ontológica seguem influenciando a negação da plena aliança entre “alto” e “baixo”, entre cérebro e ventre, entre a criatividade “intelectual” e a criatividade “orgânica”.

Por que se pensa na vida como uma questão de apetites inferiores ou, na melhor das hipóteses, uma coisa de sensações grosseiras, pronta a despencar do que tem de melhor para o nível da lascívia e da crueldade bruta? Uma resposta completa a essas perguntas envolveria a redação de uma história moral que expusesse as condições que acarretaram o desprezo pelo corpo, o medo das sensações e a oposição da carne ao espírito. (DEWEY, 2010, p.85)

O que encontramos nas meditações de Descartes e no evolucionismo vitoriano do século XIX são, a meu ver, espécies de matrizes dessa “história moral”. E é nesse sentido que as danças contemporâneas abrem caminhos preciosos, uma vez que suas instaurações, suas fabricações e metamorfoses, suas metaforizações vívidas levam, desde a prática, desde a experiência, desde a improvisação senciente, a corporeidades que, de saída, implodem e/ou subvertem separações ontológicas como “sujeito/objeto”, “eu/outro”, “mente/corpo”, “teoria/prática” etc. Nas danças contemporâneas, pessoas são artefatos

constituídos de relações experimentais, que tomam os sentidos, em especial o tato, por princípio de existência. O tato enquanto sentido pungente de vastas conexões. Trata-se de inteligências sensíveis (*senciências*), trata-se de pensamentos práticos, “o seu movimento é o que você está pensando”. Com isso, as danças contemporâneas levam à refundação de modos de produção de pessoas e sensibilidades e não à “manutenção de processos de reificação e suas respectivas instituições, tais como museus” (Cesarino, 2017, p.5).

Tomemos a arte pela dança, ao invés do contrário, e teremos dificuldade em aceitar a dormência dos objetos que repousam nos museus. Tomemos a arte pela dança e teremos dificuldade em aceitar qualquer arte que não flua nos domínios da experiência. Eis aí uma categoria fundamental, que permeia, ou deveria permear, qualquer discussão que tome a arte por tema, pois recupera “a continuidade da experiência estética com os processos normais do viver” (Dewey, 2010, p.70). Para Dewey, a experiência de um ser vivo “em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas (...) é a arte em estado germinal.” (*ibid.*, p.84).

É desde a *arte como experiência*, portanto, e não desde o “objeto de arte”, que Dewey, ecoando, em grande medida, a filosofia instaurativa de Souriau, aponta para “uma das modalidades mais exigentes do pensamento”, que é “discernir uma relação particular entre o agir e o suportar” (*ibid.*, p.124). Nesse sentido, a dança epifaniza a arte ao extremo e, com isso, faz-se uma provocação: será pobre e enganosa qualquer abordagem teórica da arte que não leve a sério a dança, que não abarque seus modos de fazer e que, portanto, não seja capaz de superar a obsessiva dicotomia entre “sujeito” criador e “objeto” criado. Será pobre e enganosa qualquer definição do fazer artístico que não abranja essa conexão entre a “obra-a-ser-feita”, a “dança-a-ser-dançada” e a “vida-a-ser-vivida”, o que as danças contemporâneas epifanizam, mais uma vez, com radicalidade. Por isso a inversão, por isso a proposição de *ver* as artes (a pintura, a escultura, a literatura etc.) pela via da dança. De certo modo, trata-se de uma inversão análoga àquela proposta por Flusser, que é a de tomar a fala como um dentre tantos recursos gestuais (expressivos, pensantes) humanos, fazendo do gesto a categoria abrangente. Trata-se de uma inversão análoga àquela que faz da “quantidade” um tipo de “qualidade”. Inversões que não têm nada de simétricas, pois mundos distintos se abrem sob a égide da qualidade.

Pensar efetivamente, em termos das relações entre qualidades, é uma exigência tão severa ao pensamento quanto pensar em termos de símbolos verbais e matemáticos. Aliás, uma vez que é fácil manipular as palavras mecanicamente, a

produção de uma autêntica obra de arte provavelmente exige mais inteligência do que a maior parte do chamado pensamento que se dá entre os que se orgulham de ser “intelectuais”. (DEWEY, 2010, p.125)

Recentemente, um pesquisador demorou três anos de doutorado em robótica (e foi aclamado por isso) para levar um único braço robótico humanoide a agarrar uma garrafa d’água (já aberta) e encher uma taça, com precisão minimamente razoável e sem derramar. Apenas um braço. Apenas uma ação. Três anos. Chama a atenção nesse caso o lugar da corporeidade como resguardo do “humano” frente a qualquer emulação de humanidade pela maquinaria robótica. Não há robôs propriamente humanoides porque nem mesmo um braço humanoide, isolado de qualquer outra estrutura, é capaz de abrir uma mera garrafa. Seriam necessários, nesse caso, dois braços (6 anos de trabalho?).

Robôs não dançam, jamais dançarão. O gesto é o limite da máquina. Note-se que é muito difícil vencer um robô numa partida digital de xadrez, mas peça ao robô que mova suas próprias peças num tabuleiro real e uma criança de poucos anos de idade o terá superado em inteligência. Os simpáticos robôs do cinema, que agem como nós e assim nos emocionam, são improváveis na concretude, não por conta da irreprodutibilidade de nossa modalidade vocal/verbal de pensamento (reduo último da humanidade moderna), eles são impossíveis pela irreprodutibilidade da nossa corporeidade, da nossa movimentação, da nossa gestualidade improvisacional no espaçotempo.

É em nossa corporeidade, portanto, que se encontra resguardada nossa especificidade propriamente “humana”, são nossos gestos o que nos salva de um dia nos tornarmos máquinas, gestos como os que nossas mãos realizam no ar ao passo que falamos, e que falam também, como tão bem o demonstra Kendon. Note-se que o “conteúdo” do que falamos já não constitui tal resguardo, uma vez que o sacrossanto pensamento verbal da modernidade já pode ser, e já o é, pelos próprios engendramentos tecnológicos dessa mesma modernidade, abundantemente reproduzido por máquinas que, literalmente, falam (e escrevem). Numa inversão surpreendente, a “humanidade” se mostra em sua especificidade na duração de cada um desses (agora não mais tão) simples gestos que são o fazer por excelência dos corpos que somos. Com isso, as premissas evolucionistas se desfazem e a dança (suprassumo do gesto), aqui levada a sério não como mera forma exterior, mas como modo senciente, “conhecimento cinético” (Tsing, 2019), passa a caracterizar também (e tão bem) o humano. Falamos porque dançamos. A “inteligência” que nos livra da condição da máquina e nos aproxima em fluxo analógico

dos demais seres vivos é, justamente, aquela que foi vilipendiada pelo cânone moderno e que se manifesta em cada gesto, ato, movimento corporal, justamente a nossa inteligência mais “carnal”, os corpos que somos. É nos corpos, portanto, que residem as diferenças, o que, aliás, os ameríndios parecem já ter percebido argutamente.

Mas, infelizmente, isso parece estar ainda longe de orientar, abrangentemente, valorações e posturas políticas na contemporaneidade. Quando Gal Martins nos conta das suas dificuldades, como mulher negra, em adentrar o reduto “contemporâneo” das danças, quando ela nos conta da resistência que encontrou e encontra para que sua companhia seja aceita como uma dentre tantas danças contemporâneas, é preciso ativar as escutas (corporais). Especialmente porque a experiência de vida que Gal nos traz é amplamente análoga a diversas outras experiências e trajetórias de vida, como aquelas com as quais me encontrei nos redutos do Fórum de Criação Convivial, nome em tudo pertinente, a meu ver, uma vez que evidencia que até mesmo a convivência é algo que necessitamos criar e instaurar.

A Cia Sansacroma acarreta deslocamentos e transformações quando se coloca e se afirma enquanto “contemporânea”, ao mesmo tempo colocando em cena pessoas e corporeidades marcadas histórica e socialmente pela cor da pele e requerendo para si a mesma liberdade que se dão as demais companhias frente à multiplicidade de referenciais, técnicas e modos de apropriação disponíveis na vastidão dos modos contemporâneos de dança. É a diferença que a diferença faz. Trata-se de uma companhia de dança contemporânea que vem das chamadas “margens” e, com isso, os sentidos de suas “apropriações” se infletem, pois são também apropriações de uma historicidade, com vistas à reconstrução de autonomias existenciais frente à mesma. Por isso, seus modos de fazer possuem marcadamente uma orientação à ancestralidade, em gestos declaradamente criativos e ao mesmo tempo referidos à *comunidade* negra, o que é aí um valor fundamental, visto que as danças (e vidas) negras estão em íntima relação com sua comunidade, ao passo que a modernidade canônica desmarca a condição “comunitária” das danças (e vidas) brancas.

Com isso, a Sansacroma aponta para uma espécie de *contracriatividade*, uma criatividade *enquanto* resistência, inserida *na* história e não supostamente fora dela num espaço vazio e neutro onde seríamos simplesmente “livres” para nos automodelar. É essa a instauração da Sansacroma, muito diferente, nesse sentido, de outras instaurações que até então eu havia vivenciado.

Importante frisar que não se trata aqui de reiterar ou essencializar pessoas através dos corpos que somos. Se o corpo que sou teve que, por exemplo, “aprender” a sambar, já adulto, por uma disposição da minha parte em incorporar essa dança que tanto admiro, não é só porque eu *nasci* branco, mas porque *cresci* branco, numa comunidade que não “assumia a bunda em cena com desapego a qualquer tipo de pudor hegemônico”. Se tive que aprender a rebolar, é porque, nas hegemonias sentadas que constituem a comunidade na qual cresci isso não era “um valor de corpo”. Obviamente, há pessoas negras que não sambam, que não rebolam, que não assumem a bunda como valor. Ninguém nasce com um corpo dado. Corpos são feitos socialmente (Mauss, 2017). Nesse sentido, são justamente as especificidades sociológicas de uma megalópole do porte de São Paulo que permitem o intenso trânsito de técnicas corporais que aí encontramos, de modo que uma mesma artista da dança, ou uma mesma companhia de dança possa trazer, e traz, em sua corporeidade a influência convergente de técnicas de fabricação corporal tão diferentes quanto o *seitai-ho*, as técnicas somáticas, o *aikido*, o balé, as danças afro-brasileiras etc.

Contudo, é preciso assumir que a modernidade e os empreendimentos coloniais que a constituem essencializaram e racializaram diferenças. É preciso tomar consciência disso para alçar novas autonomias que nos desvencilhem dessa construção. E sim, criações podem ser nefastas. O mal também se instaura, diria Souriau.

Assim, se as danças contemporâneas são marcadamente dissidentes, é preciso, então, que perguntemos, sempre, a cada grupo, a cada trabalho, a cada experiência: dissidentes do que, exatamente? Se as danças contemporâneas são danças divergentes, que visam implodir padronizações que estancam a criatividade desde o corpo, é preciso cuidado para não colocarmos as “tradições” todas no mesmo lugar, pois se as danças contemporâneas de cunho eurocentrado querem negar a *sua* tradição, é preciso escuta para entender o que podem criar outras cunhagens e abordagens de tradições outras e, principalmente, notar que ao beber da fonte de tradições que foram historicamente silenciadas e inferiorizadas, podemos estar indo numa direção tão ou mais subversiva do que essa que nega categoricamente o “passado” em prol do “novo”.

Uma dança (uma arte) que seja obsessivamente “antitradicional”, cuja ideologia seja a mera “quebra de padrões” por parte de um “indivíduo” frente aos ditames da “sociedade”, pode acabar revelando, ao fim e ao cabo, preconceitos implícitos em relação a todo o campo das artes e sensibilidades “populares” (negras, ameríndias, asiáticas, enfim, não-eurocentradas), o que se torna ainda mais problemático quando nos apercebemos que foi justamente daí que as danças contemporâneas tomaram muito da

força e das “novidades” por elas incorporadas desde o início do século XX. Além de marcar os empréstimos que foram desmarcados, é preciso despurificar a suposta “originalidade” dos empreendimentos criativos do ocidente modernista.

Por isso esta tese buscou delinear um “cânone moderno”, explicitando seus modos de ser (e pensar), dos quais as danças contemporâneas potencialmente divergem. Por isso, ao mesmo tempo, busquei evidenciar que a modernidade (evolucionista) segue à espreita nas práticas dissidentes que tomam corpo nas malhas de uma cidade como São Paulo. Meu intento foi, de algum modo, apontar a radicalidade potente das danças contemporâneas e ao mesmo tempo atentar para os perigos modernistas que as rondam.

Se a fixação de uma “forma” é, digamos, a grande antipatia das danças contemporâneas, faz-se necessário atentar, então, não apenas para a “forma final” de um trabalho, mas para todas as formas de fazer que o compõem, formas de organização, formas de relação, formas de distribuição de trabalho, riqueza, poder, formas de convivência, formas de compartilhamento. Tudo isso é tão ou mais político que qualquer suposto “produto final”. E pode ser muito mais dissidente chegar a uma forma “reconhecível” por modos de fazer que efetivamente incidam sobre estruturas assentadas de poder. “Imitar”, sem criar necessariamente nada “original”, porém sob modos divergentes de construção e valoração, pode ser mais revolucionário do que supõem as ditas “vanguardas” que se constituem pela ideia fixa de uma incessante “inovação” das “formas”.

A meu ver, a questão das danças contemporâneas, definitivamente, não está nas suas “formas finais”. A “obra de arte” não pode, de fato, constituir o ser das danças contemporâneas. O “resultado final” de um trabalho de dança contemporânea é mais uma *consequência* de seus modos criativos de dispor pessoas e coletividades à senciência generalizada dos corpos e mundos que são e podem ser do que a execução de um “projeto inovador”. Com isso, novas (ou outras) formas de organização coletiva, de divisão de trabalho, de relação se tornam lugar por excelência de criação (convivial) e contestação. De nada adianta, a meu ver, apresentar no palco uma dança “de vanguarda” se do palco para trás todos os modos de organização, produção e divisão de recursos seguem replicando os modelos e hierarquizações vigentes. E isso, infelizmente, ainda parece ser a norma.

A meu ver, enquanto as danças contemporâneas seguirem na busca incessante e obcecada pelo “novo”, por meio de autorias “individuais”, elas estarão perdendo a potência de sua contemporaneidade e reproduzindo o projeto moderno que tanto



abominam. E no que se refere a uma refundação dos termos da “autoria”, pouco avançamos. Seguimos purificando processos absolutamente heterogêneos, multicausais, interpessoais em “criações” e “singularizações” que se dão sob a rubrica de *uma* assinatura. Interessante notar, nesse sentido, que, para Dewey, *singular* é uma experiência e não exatamente uma pessoa.

Em todos esses sentidos, as danças contemporâneas estão em forte analogia com a antropologia (ou seriam as antropologias?). São em tudo antropológicas as questões que as danças contemporâneas se colocam diariamente, por exemplo suas contestações e reconstruções de termos como “natureza” e “cultura”, “dado” e “construído”, seus modos de fazer, suas *contradanças*, suas modulações ontológicas, enfim, tudo isso parece estar em plena analogia com os fazeres antropológicos, que também são, a meu ver, *contradanças* frente aos cânones da modernidade.

“Arte pela arte”, separação entre “artista” e “obra”, nada disso, a meu ver, faz sentido. Quanto mais me aproximo de um modo de fazer arte, de sua historicidade, de seu contexto, mais ele me *comove*. Foi exatamente isso o que minhas experiências etnográficas me mostraram. Quando me engajo num modo de fazer dança, isso altera o modo de *ver* essa dança, implicando minha sensibilidade na compreensão do que vejo, o que creio estar bem exemplificado no excerto etnográfico acerca das aulas de Key Sawao.

Portanto, obras que perambulam órfãs de historicidade e contexto, especialmente nos tempos que seguem, parecem carecer de sentido. Aí reside, a meu ver, a explicação de por que, ao dançar funk, ao experimentar “rebolar gostoso” ao som do “batidão”, uma alteração se dá no modo de *ver* o funk, de apreender sua criatividade e sua historicidade, sua relação ancestral com o samba, o maxixe etc. Esse engajamento dos quadris que sou aniquilou preconceitos subsistentes.

Por isso, é sempre importante conhecer as *contrariedades* que fundam cada dança contemporânea e, portanto, os “universais” para os quais cada uma delas aponta. Eis o tipo de escuta que faltou, e muito, às pessoas brancas que tomaram a fala na emblemática assembleia que teve lugar no CRD.

Tomemos, por exemplo, as proposições de Aysha Nascimento e Malu Avelar, artistas da dança, membras da Sansacroma, para quem a “diáspora” e o “útero” são universais. Toda a minha apreensão de um trabalho se inflete quando compreendo que o “universal” ali proposto é a diáspora. Uma comoção diaspórica se dá. Compreendo-nos pela diferenciação de nossas diásporas. Toda a minha apreensão de um trabalho se inflete quando compreendo que o “universal” ali proposto é o útero. Uma comoção uterina se

dá. Compreendo-nos pela diferenciação de nossas uterosidades. E as “origens” se refundam.

Nesse sentido, há na caracterização de Giorgio Agamben do ser “contemporâneo” um aspecto que me parece relevante e com a qual encontrei muitas ressonâncias nos redutos das danças contemporâneas nos quais me engajei. Trata-se da capacidade de dobrar cronologias e reconectar temporalidades e historicidades apartadas pela cronologia modernista.

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. (...) Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações. (AGAMBEN, 2009, 69,71)

Abandonando a cronologia linear, ininterrupta e irrecuperável da modernidade canônica, minha hipótese é de que as danças contemporâneas são uma porta de abertura, um entreposto de contágios e contaminações, digamos, interhistóricas. O devir-animal, tão presente nos redutos contemporâneos da dança, me parece ser esse tipo de operador intertemporal, de encontros entre os corpos que somos e os corpos que fomos, gerando os corpos que podemos ser. Tudo isso em modo especulativo, experimental, senciente. O sentir humano se conecta ao sentir lagarto, ao sentir macaco, ao sentir morcego etc. Mas também, e para isso apontam as danças contemporâneas negras, o sentir atual se conecta ao sentir ancestral. Nesse sentido, nada mais “contemporâneo” que a *encruzilhada*, marco de fundação das danças contemporâneas negras (Paula, 2017).

Sob a perspectiva do feminino, tendo a água do mar como elemento transformador, que conecta o humano ao que lhe é ancestral e sagrado, *Dikanga Calunga* remete a um espaço de fluxo entre ancestralidade, tradição e contemporaneidade, recriação de uma terra mítica marcada pelas tensões entre o

conhecido e o porvir, as transformações do *eu* que se apropria de tudo que atravessa seu corpo e se põe em constante trânsito. Foi a esse *EU* múltiplo que chamamos de corpo-encruzilhada. Nosso olhar para a diáspora negra foi, portanto, o olhar sobre o corpo em deslocamento, em busca de uma terra possível, que não está mais no passado, nem no futuro, mas que é preciso ser construída a cada instante no presente. Não negar o passado nem o devir é o que pudemos apreender de uma concepção de tempo cíclico, em oposição ao entendimento evolucionista de um mundo que progride através do esmagamento e apagamento de sua história e mitos. (PAULA, 2017, p.111).

Partindo daí, talvez não seja despautério algum afirmar que são as danças contemporâneas negras que englobam as demais danças contemporâneas, e é com aquelas, portanto, que essas devem aprender, e não tanto o contrário. Para uma cultura que perdeu seus gestos e que, por conta disso, está “em busca do corpo perdido” (Acselrad, 2015), nada mais frutífero que o encontro e o aprendizado com uma outra cultura, para a qual o corpo se constituiu, historicamente, como reduto último de sua resistência vivaz.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACSELRAD, Maria. *Em busca do corpo perdido – o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança*. XI Reunión de Antropología del Mercosur, 30 de noviembre al 4 de diciembre de 2015, Montevideo, Uruguay (não paginado).
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Argos, 2009.
- BAITELLO JR., Norval. *O pensamento sentado: Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 2010.
- BECK, Henning. (2016). *What is a thought? How the brain creates new ideas*. (18m00s). TED. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJfFMoAgbv8&t=7s> Último acesso 27/01/2021.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida / Henri Bergson*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- BLACKING, John. Movement and meaning: dance in Social Anthropological perspective. In: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, v.1, n.1. Edinburgh University Press, 1983, p.89-99.
- BRITO, Deise de. *Casamento de preto: Um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo*. Tese de Doutorado. São Paulo, PPG IA/UNESP, 2019.
- CAMARGO, Giselle G. A. Antropologia da dança: ensaio bibliográfico. In: *Antropologia da Dança I*. Giselle G. A. Camargo (org.). Florianópolis, Insular, 2013.
- CARRUTHERS, Mary. *A técnica do pensamento*. Campinas, Editora da Unicamp, 2011.
- CASTAÑEDA, Carlos. *Uma estranha realidade*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1971.
- CASTRO, Celso. *Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.
- CASTRO, Rita de Cássia de A. *Flor ao vento, ser em cena: Etnografia de olhares híbridos*. Tese de doutorado. São Paulo, PPGAS/USP, 2005.
- CESARINO, Pedro. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.32, n.93, 2017.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2011.

- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, feeling, and action*. The experiential anatomy of Body-Mind Centering. Contact Editions, Northampton, MA, 1993.
- CUNHA JÚNIOR, Henrique. NTU. Revista Espaço Acadêmico. v. 9, n. 108, pp.81-92, 2010. <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/9385>  
Último acesso 14/05/2021.
- DAMÁSIO, Antônio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.4*. São Paulo, Editora 34, 2012 (2ª edição).
- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- DESCARTES, René. *Discurso do método; Meditações*. São Paulo, Martin Claret, 2012.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago, 2010.
- FARNEL, Brenda. *Gesture and Movement*. Encyclopedia of Cultural Anthropology, Volume 1. New York, Henry Holt and Co., 1996, pp. 536-541.
- FAZENDA, Maria José. A dimensão reflexiva do corpo em ação: Contributos da antropologia para o estudo da dança teatral. In: GODINHO, Paula (Coord.) *Antropologia e Performance – Agir, Atuar, Exibir*. Edição 100LUZ, Castro Verde – Alentejo, 2014, p. 53-76.
- \_\_\_\_\_. *Dança teatral: Ideias, experiências, Acções*. Celta Editora, Lisboa, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo, Annablume, 2014.
- FOSTER, Susan L. *Coreographing empathy: Kinesthesia in performance*. New York, Routledge, 2011.
- FRAZER, James. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro, LTC, 1982.
- GELL, Alfred. Style and Meaning in Umeda Dance. In: HIRSCH, E. (Ed.). *The Art of Anthropology: essays and diagrams*. The Athlone Press, London, 1999, p. 136-158.
- GIL, José. O Corpo Paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.
- GRAU, Andrée. Figure skating and the anthropology of dance: The case of Oksana Domnina and Maxim Shabalín. *Anthropological Notebooks* 16 (3): 39-59, Slovene Anthropological Society, 2010.

- HALLAM, Elizabeth; INGOLD, Tim. Creativity and cultural improvisation: An introduction. In: *Creativity and cultural improvisation*. New York, Berg, 2007.
- HÖFLING, Ana Paula. Pedagogia dos possuídos: repensando o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) no ensino da dança no Brasil. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.6, n.2, p.287-308, 2016.
- HORTA, Amanda; JACQUES, Renato. Pesa, logo existe. *Cadernos de Campo*, v.29, n.2, 2020.
- INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. *Ponto Urbe [Online]*, v. 3, 2008, consultado 11 outubro 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1925>. DOI: 10.4000/pontourbe.1925.
- JACQUES, Renato. Dançando estruturas: Lévi-Strauss, Alfred Gell e a dança contemporânea. In: *Cadernos de Campo*, n.24, v.24, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio ao pé da letra: etnografando processos criativos de danças contemporâneas*. São Paulo: Editora Biblioteca 24 Horas, 2015.
- \_\_\_\_\_. Ensaio de corpos: a dança contemporânea, o improvisado e a indomesticção (co)movente do pensamento. In: *Revista Tessituras*, n.2, v.7, 2019.
- \_\_\_\_\_. O trabalho de instauração sob a esfinge da obra-a-ser-feita na floresta dos virtuais: uma introdução à filosofia de Étienne Souriau. *G.I.S – Gestos, Imagens e Sons*, v.4, n.1, 2019.
- KAEPLER, Adrienne L. A dança segundo a perspectiva antropológica. In: *Antropologia da Dança I*. Giselle G. A. Camargo (org.). Florianópolis, Insular, 2013.
- \_\_\_\_\_. Dança e o conceito de estilo. In: *Antropologia da Dança I*. Giselle G. A. Camargo (org.). Florianópolis, Insular, 2013.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três*. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte, Helena Katz, 2005.
- KENDON, Adam. *Reflections on the “gesture-first” hypothesis of language origins*. *Psychon Bull Rev*, 24:163-170, 2017.
- KRISCHKE, Ana Maria A. *Contato improvisação: A experiência do conhecer e a presença do outro na dança*. Dissertação de Mestrado em Educação. Florianópolis, PPGE/UFSC, 2012.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro, TopBooks, 2007.

- LAPLANTINE, François. *The life of the senses: Introduction to a modal anthropology*. New York, Bloomsbury, 2015.
- LEPECKI, André. *Exaurir a dança: Performance e a política do movimento*. São Paulo, Annablume, 2017.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O pensamento selvagem*. Campinas, Papirus, 1989.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo, Editora 34, 1996.
- LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *Revista Pós Ciências Sociais*, v.8, n.16, 2011.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2019.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- MACHADO, Taísa. *O Afrofunk e a ciência do rebolado*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2020.
- MARTINS, Gal; MOURA, Djalma; REIS, Rodrigo. *A dança da indignação*. São Paulo, Papel Brasil, 2017.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo, Ubu Editora, 2017.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Visible and the Invisible*, followed by working notes. Evanston, Northwestern, University Press, 1968.
- MILLER, Jussara C. *Qual é o corpo que dança?* Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico. Campinas, [s.n.], 2010.
- MOCERINO, Roberta P. *Gesture, interjection and onomatopoeia in Edward Burnett Tylor's theory of the origin and development of language*. In: *Theoria e Historia Scientiarum*, vol. XII, Ed. Nicolaus Copernicus University, 2016.
- NOVACK, Cynthia. *Sharing the dance: Contact improvisation and American culture*. Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1990.
- OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. São Paulo, n-1 edições, 2016.
- PAULA, Franciane Salgado de. *Evocações e presenças negas na dança contemporânea paulistana (2000-2015)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, PPG IA/UNESP, 2017.
- PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música. Questões de uma antropologia sonora*. *Revista de Antropologia*, vol.44, no.1, São Paulo, 2001.
- SACHS, Curt. *World history of the dance*. New York, Norton, 1937.
- SOURIAU, Étienne. *The different modes of existence*. Minneapolis, Univocal Publishing, 2015.

STENGERS, Isabelle; LATOUR, Bruno. The sphinx of the work. In: *The different modes of existence*. Minneapolis, Univocal Publishing, 2015.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico*. São Paulo, Ubu editora, 2017.

TOLEDO, Ana Carolina Alves de. Movimento Quadril: Dos ricochetes da bunda feminina preta à construção de subjetividade em contextos afrocentrados. In: *Dança e Diáspora Negra: Poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras*. Salvador, ANDA, 2020.

TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília, IEB Mil Folhas, 2019.

TVERSKY, Barbara. *Mind in motion: How action shapes thought*. New York, Basic Books, 2019.

TYLOR, Edward B. *On the origin of language*. Fortnightly review, (o.s.) 4, 544-559, 1865.

\_\_\_\_\_. *Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and customs*. London, John Murray, 1871.

\_\_\_\_\_. *Researches into early history of mankind and the development of civilization* [2nd ed.]. London, John Murray, 1870.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. In: *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Marco Zero/ed. UFRJ, pp.31-41, 1987.

WACQUANT, Loïc. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Habu: The innovation of meaning in Daribi religion*. Chicago, The University of Chicago Press, 1972.

\_\_\_\_\_. *Lethal speech: Daribi myth as symbolic obviation*. New York, Cornell University Press, 1978.

\_\_\_\_\_. O parentesco analógico: um exemplo Daribi. São Paulo, Cadernos de Campo, v.28, n.2, 2019.

WILSON, John; HAGOOD, Thomas; BRENNAN, Mary. *Margaret H'Doubler: The Legacy of America's Dance Education Pioneer*. Youngstown, NY: Cambria Press, 2006.

WOLPERT, Daniel. (2011). *The real reason for brains*. (19m59s). TED. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7s0CpRfyYp8&t=440s> Último acesso 27/01/2021.



ZEMP, Hugo. Para entrar na dança. In: *Antropologia da Dança I*. Giselle G. A. Camargo (org.). Florianópolis, Insular, 2013.