

Dançar para amar, dançar para aprender: como fala a bailarina?

LAURA VAINER DE ALBUQUERQUE (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – BRASIL)

FELIPE KREMER RIBEIRO [1] (CO-AUTOR/ORIENTADOR - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – BRASIL)

Resumo

Este ensaio compõe a pesquisa de mestrado “A lembrança é uma dança”, em andamento no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. A pesquisa é continuidade de uma performance que dancei em 2018 e 2019, a lembrança. Nossa motivação inicial é acompanhar em contexto acadêmico as reflexões geradas no acionamento e na circulação desta performance. O texto é um experimento que valoriza a sensorialidade e encara, com delicadeza, o desafio de relacionar meu percurso íntimo como bailarina e investigadora da dança a discussões sobre gênero e racialidade em contextos híbridos como: a dança branca de herança francesa, os estudos da performance e a experiência de viver a dança como uma companheira de vida. Essa atitude – de abordar delicadamente assuntos complexos – se justifica na aliança entre corpo e escrita posta em funcionamento ao longo da pesquisa, inspirando-se nos trabalhos de bell hooks e Audre Lorde que em seus textos alinham o desfazimento do efeito das opressões de gênero e raça, à partilha de um imaginário onde essas opressões minguam. Como um bodystorm este ensaio existe para compartilhar a lembrança de uma dança e reúne pistas para pensarmos a lembrança enquanto dança, investigando a hapticalidade, o amor, como uma sensação que mobiliza a memória no corpo.

Palavras-chave: hapticalidade, amor, memória, bailarina, lembrança

I - Onde começa essa dança?

Eu estava com os pés descalços, com o cabelo preso parte em um coque e a outra parte em uma trança curta. A calça que eu vestia era verde musgo, ganhei em um troca-troca de roupas com amigas. A blusa lisa e cinza. O segundo gesto da performance *lembrança* era tirar a blusa. O primeiro, agachar. Aproximar corpo e chão: uma perna – possivelmente a direita – completamente dobrada, com a tíbia beijando o chão. A outra, como em cócoras, a sola do pé no chão e o joelho apontando para o céu. O terceiro gesto era dobrar-se em direção à essa perna. Continuar aproximando corpo e chão. Fechar as pálpebras. O estudo da movimentação da *lembrança* começa no desejo de aproximar corpo em dança e chão, corpo em dança e outros corpos. Eu queria aprender sobre o toque e a hapticalidade, sobre a sabedoria tátil dos corpos, sobre condições de aproximação entre eles. Queria aprender sobre os efeitos de me aproximar de outras pessoas e mobilizar o que eu sentia no encontro. Tocar o chão e os outros: viver o toque enquanto movimento é o que permite a abertura desta dança à hapticalidade “... a sensação de não permanência, a sensação de que nenhum indivíduo pode permanecer e nenhum estado permanece” (Harney and Moten 98). [2]

Como experimento artístico e teórico que valoriza a hapticalidade, a *lembrança* nota que a relação sensível que se estabelece no suporte que o corpo recebe do chão e dos outros corpos colabora para que a impermanência seja sustentada, para que o corpo confie no que se forma em comunalidade. Fugindo do

funcionamento de uma dança onde a bailarina é figura de fetiche a *lembrança* instiga a busca por um corpo de bailarina que se liga aos movimentos do comum; àquilo que em forma de afeto e gesto circula em ambientes habitados por outras pessoas. Essa atitude interfere na ideia de dança como linguagem cênica, por isso me convido a escrever este ensaio delineando a paisagem a qual tenho dedicado o nome *dança*. Para percorrer essa paisagem convidamos a leitora à experimentação teórico-artística contida na afirmação *a lembrança é uma dança*. Mas ao invés de tomarmos tal afirmação como uma formulação constativa, sugerimos a leitura do termo *lembrança* como provocação poética. É preciso perguntar: como pode a lembrança ser uma dança? E que dança é essa que a *lembrança* cria? Quais elementos ela escolhe para trabalhar sua proposição de memória e movimento? Escrevendo como quem lembra, percorro a história da *lembrança* destacando elementos que prevalecem nesta dança. É importante que a leitora saiba que quando a palavra “lembrança” aparece em itálico ela se refere à performance. Mas sugerimos alguma distração no controle desta designação para que (quem sabe) o entendimento da lembrança como dança possa operar.

II - O que fala a bailarina?

A performance *lembrança* surgiu no contexto de uma especialização artística que atravesssei nos anos de 2017/2018. Eu estava no cem - centro em movimento [3], uma estrutura de investigação artística na cidade de Lisboa, participando do primeiro “Risco da Dança” –

programa de estudos aprofundados na fisicalidade do corpo, na performatividade da dança e suas implicações com o comum, com a vida e com ações de convívio. Praticávamos pensar-experimentar a dança de segunda à sexta das 11h às 17h, e éramos provocadas a situar nossos interesses de estudo atenuando a “arrogância da reivindicação de um lugar de pertença que se chame ‘dança’” (cem - centro em movimento, s/a). A *lembrança* pode ser entendida, pragmaticamente, como um trabalho de conclusão e abertura que concentra as experiências artísticas e formativas que atravessei durante essa especialização. Com ela transporto para a cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, o coração da teoria da dança aprendida na convivência com o cem - centro em movimento: a prática da dança “enquanto poesia do gesto que só nasce na experiência de viver-com, a cada dia” (98). [4]

A cumplicidade com a teoria da dança exercitada no cem - centro em movimento torna propício evocar a dança que a *lembrança* nos faz conhecer como uma paisagem, uma extensão do olhar sobre a dança que problematiza o entendimento de que a dança acontece prioritariamente no corpo da/o bailarina/o. Por outro lado, a palavra paisagem dá a entender que esta extensão implicaria um lance de vista, uma atitude necessariamente ocular sobre a dança. Nesse caso, a paisagem-dança que a *lembrança* sugere traria consigo um elemento eminentemente visual, o que não é verdade, pois como dança a *lembrança* é exercitada a partir de três princípios corporais: aproximar/afastar; tocar; e *ver de olhos fechados*. [5] Para a *lembrança* a dança é uma paisagem háptica, uma implicação na experiência de viver-com que pratica a memória atenta à hapticalidade, esta sensação que Fred Moten e Stephano Harney posicionam como a “sensação insurgente da modernidade” (98). Falaremos mais sobre isso adiante.

Quando apresentei a *lembrança* pela primeira vez eu estava a poucos dias de uma despedida. Morava em Lisboa há um ano e viajaria de volta para o Rio de Janeiro, era novembro de 2018. Haviam-se passado quase dois meses desde as eleições que elegeram Jair Bolsonaro como presidente do Brasil. As eleições em que não votei porque não conseguia acordar suficientemente cedo para comparecer à embaixada brasileira em Lisboa e pedir para votar em trânsito. Eu não estava sendo generosa com o meu sono, trabalhava em vigília nos turnos da manhã e da tarde sem descanso em práticas de corpo e escrita. Trabalhava sem descanso à revelia da orientação que recebia das artistas que conduziam a especialização. Me movia uma inquietude antiga de que era preciso superar a ideia de corpo e a minha corporeidade, à época atual, para que eu pudesse conhecer a dança. E para isso aceitava uma provocação impressa no meu imaginário de bailarina branca de que “esquecer o corpo passado”, abdicar da história do meu corpo,

e de práticas anteriores que me levaram até ali era uma maneira de superar um padrão de corporeidade em detrimento da expansão de uma nova linguagem de movimento. Mas que vestígios da minha história com a dança criam no meu corpo a relação entre a vontade de “esquecer um corpo passado” e a ideia de expansão de uma nova linguagem de movimento? O que a *lembrança* faz acontecer ao se interessar pela hapticalidade?

A seguir reflito sobre a ideia de modernidade na dança a partir da hapticalidade nos estudos de Fred Moten e Stephano Harney, e da observação, por parte de Laurence Louppe, da dança de Nijinsky. Tais abordagens concordam que a modernidade não deveria ser entendida como um momento histórico demarcado cronologicamente, mas como um espectro de tempos que destaca os efeitos do invisível nas práticas de sociabilidade e nas práticas artísticas. Essa concordância, no entanto, é a superfície mínima de contato que realiza as diferenças entre as abordagens, me ajudando a construir conexões teóricas e contextuais para a experimentação da *lembrança*.

III – Lembrar e referir

Hapticalidade ou amor, uma sensação que reúne sentimentos comuns de despossessão. No livro *The Undercommons* Fred Moten e Stephano Harney nos apresentam o conceito de hapticalidade como correlato à experiência amorosa. Dedicados à sensorialidade da filosofia e da teoria crítica, os autores reposicionam a narrativa sobre a modernidade reconhecendo sua gênese nas formas sutis e intensivas de comunicação entre os corpos negros que viveram lado-a-lado nos navios do mercado escravista.

Antes do trânsito transatlântico que enviou/moveu africanos escravizados através das geografias terrestres a hapticalidade era uma sensação de exceção, uma aberração, “o sentimento de um xamã, de uma bruxa, de um vidente, de um poeta que – entre outros – sentia pelos outros, por outras coisas” (97). [6] Mas, devido a dimensão colossal e duracional do transporte de seres humanos sequestrados em navios escravistas, o “experimento do porão”, nas palavras dos autores, tornou a hapticalidade (o amor) a sensação da era moderna:

Embora certas habilidades como conectar-se, traduzir, adaptar-se e viajar tenham sido forjadas no experimento do porão, não são elas o ponto [chave do experimento]. Lembremos do que David Rudder canta: *o modo como votamos, não é o mesmo modo que festejamos*. O dom do porão é terrível, pois reuniu sentimentos comuns de despossessão para criar uma nova sensação nos subalternos. (97) [7]

Como sensação insurgente, a hapticalidade ou amor, faz sentir através dos outros e faz sentir que os outros estão sentindo você. Atentos à terrível experiência das pessoas que viveram e morreram nos porões dos navios, os autores assumem como problema teórico e motivo de crítica o sentimento de ser banido da lei, o sentimento de ter a vida interdita. Enquanto a história da modernidade branca poderia ser contada do ponto de vista das experiências subjetivas que desembocam na fundação da psicanálise, e do “impossível mandato [moderno] de pensar-se como indivíduo” (Kehl 37), nos estudos de pretitude [8] a relevância do corpo vivo, do corpo que atravessa, transforma o paradigma da individuação do sujeito moderno sob a toada da despossessão como atitude incontornável para a sobrevivência dos sujeitos que se criaram nos porões dos navios. É um movimento teórico denso de revés da logística da captura em poética social (Harney and Morten 97).

Presente terrível dos porões dos navios a hapticalidade é a sensação de comunalidade que não gera coletivos, o sentimento comum de despossessão que cintila. Diferente do sentimento de não-pertencimento e da sensação de abandono ou exclusão, a hapticalidade desperta o pensamento para nuances da convivência e do contato onde o valor de pertencimento não faz sentido. Num mundo de despossuídos o amor não é um sentimento particular disponível em relações privilegiadas, mas uma ação constante, muitas vezes discreta. Talvez, a própria matéria que sustenta as aproximações, os afastamentos, os retornos, as perdas e as despedidas. Num mundo em que nada se tem, sentir pelo outro e sentir que o outro está sentindo você é um presente terrível e paradoxal. O convite de Harney e Moten à hapticalidade é irrecusável para refletirmos sobre a prática da *lembrança* – sua concentração em *ver de olhos fechados*, aproximar/afastar e tocar. Para imaginar a *lembrança* como uma proposta ativa de despossessão do corpo e das memórias, como uma prática forjada entre corpos. Essa dança, quer dizer, essa lembrança, investiga a hapticalidade, o amor, como uma sensação que mobiliza a memória no corpo.

Recordo de passagens da poética da dança contemporânea de Laurence Louppe da maneira como a autora escreve sobre práticas da dança moderna branca e da força que tem a atuação de Nijinski na sua teoria. Ícone do que a autora nomeia como “modernidade do corpo”, Nijinski experimentou radicalmente a jornada moderna de reduzir corporalidades à invisibilidade. Sua dança, diz Louppe, permitiu “dar forma passageira a uma erupção do invisível” (*Poética da dança* 75). Buscando entender o sentido que a invisibilidade tem na leitura de Louppe, encontro com a insistência da dança contemporânea em investigar corpos e corporalidades que divergem da representação anatômica do corpo como espalhada nos tratados médicos dos séculos XVI e XVII. [9] A insistência de Nijinski em desafiar a

organização da matéria que obedece a “cânones de um ideal único glorificado na estética clássica” (75) é uma marca reconhecida de um percurso moderno da dança branca. Na leitura que faço de Louppe, tal percurso se parece com um fantasma das insurgências contemporâneas. A atuação de Nijinski e os efeitos da sua presença *restam* no futuro das danças brancas pós século XX, fazendo-nos lembrar da diferença entre corpo e representação anatômica.

Eu embarco na percepção de Louppe para responder momentaneamente à pergunta que me fiz sobre a relação entre a vontade de “esquecer um corpo passado” e a ideia de expansão de uma nova linguagem de movimento. Reconheço que na minha formação, a transição para a prática da dança em contexto universitário é o espaço-tempo em que aprendo no corpo movimentos de inconformidade que a certa altura signifiquei como um princípio de atuação no campo. Antes de estudar dança na universidade, antes de entrar em contato com práticas somáticas, com a dança contemporânea e com a teoria da dança, eu atuava como bailarina clássica. E no aprendizado da ruptura com o contexto do balé, passei a valorizar a percepção sensível do movimento. Buscando encontrar com a dança quem da ruptura que vivia, acreditei que seria possível “esquecer o corpo do balé” e dançar sob um devir a-histórico que me ensinaria sobre rebeldia e inovação. Mas como a própria Laurence Louppe pontua o corpo é também representante ou símbolo do corpo social, e mexer minhas estruturas corporais em experiências que desafiavam minha organização como bailarina clássica, me deixou uma marca para a qual a ideia de superação de uma corporeidade está ligada ao esquecimento de experiências anteriores.

Se, em um primeiro momento essas experiências anteriores foram meus anos de atuação como bailarina clássica, com o passar dos anos a relação de esquecimento e reinvenção de linguagem tornou-se um hábito que com a *lembrança* passei a estranhar. A *lembrança* surgiu nos meus momentos de cansaço, meditação e vergonha. Se formou da experimentação de movimentos que me ajudavam a insistir nesta inquietude, mas experimentando uma corporeidade que burla o gesto de superação que, na minha experiência, limita um contato produtivo com a dança. Eu me dobrava em direção ao chão, curvando a cabeça na direção do peito. Eu apoiava os pés em um desnível do piso da sala só para refrescar as solas. Para lhe familiarizar com o que eu descobri sobre o corpo nas primeiras experimentações desta performance diria que como prática de dança a *lembrança* atualiza a ideia de um corpo que trabalha, transformando-o a partir da experimentação de um corpo mais sonolento e que sonha.

Quem inspira essa observação é Johanna Hedva no seu filme “A decade of sleeping”. Como trabalhadora da arte, Hedva faz circular seu discurso de mulher

adoecida e radicaliza o paradigma feminista do cuidado enfatizando processos de adoecimento e a posição de pessoas adoecidas nas lutas políticas. Ela orienta o meu trabalho como pesquisadora e bailarina ao dizer: “conto às pessoas que trabalho de manhã para não ser incomodada. Eu durmo de manhã, eu trabalho de manhã. Se estou dormindo, estou trabalhando. Nos meus sonhos eu trabalho, trabalho, trabalho. O trabalho puro e árduo que precisa ser feito nesta terra. Eu só tenho pesadelos. Como disse, trabalho arduamente”. [10] Passei a acompanhar o desejo háptico desta dança, o desejo de despossuir o corpo e as memórias, para trabalhar arduamente o corpo evitando as armadilhas do estado de vigília, que orientavam a dança sob uma racionalidade coreográfica. Passei a investigar a *lembrança* experimentando-a como um momento de estudo do corpo, do meu corpo, de um corpo de mulher que dança. De um corpo de mulher branca brasileira que dança.

IV – Lembrar, dançar: o chão, a casa, a cidade

A *lembrança* foi dançada pela primeira vez no Espaço Experimental [11], um encontro de pessoas interessadas em pensar arte e etc. onde compartilhamos experimentações e estudos em processo. Foram 15 minutos de dança. Neste dia a casa estava cheia, acho que fui a segunda da noite. Acontece, no Espaço Experimental, de pensarmos as transições entre as experimentações. Às vezes mais em silêncio, noutras ao som de uma convocação que diga: “vamos arejar a sala”. Não tenho certeza de como isso se deu entre a dança anterior e a *lembrança*, mas me recordo de ver pessoas levantadas conversando e de ouvir o burburinho de quem ainda chegava ou aproveitava para comer uns petiscos enquanto eu escolhia o que fazer com as luzes da sala. A única luz que ficou acesa foi um pequeno *spot* de *led*, era uma luminária vermelha. Ela ficou apontada para a parede iluminando uma ranhura que eu amo.

Durante o estudo da movimentação da *lembrança* percebi que balançava entre a insistência e o empecilho de lidar com uma dor atópica que me ensinou a ter medo do encontro, uma percepção estranha, porque não reconhecida por mim até aquele momento. Mas trabalhar a sutileza do movimento de aproximar/afastar me mostrava que uma aproximação entre corpos – suas histórias e presenças – é algo profundo, que envolve camadas invisíveis do gesto. Querer aproximar-se não é o mesmo que poder aproximar-se. E por vezes nos dispomos a uma aproximação sem perceber, nas sutilezas desse movimento, que ela não é possível, que é uma aproximação in-suportável. Por isso, ao falar do movimento de aproximação é preciso convocar o movimento de afastamento, entendendo-os contiguamente, como um balanço. Posso, enquanto danço, enquanto lembro, me afastar para poder

me aproximar. Assim como posso, me aproximar enquanto me afasto de algo em mim que impediria esta aproximação. Esses estudos de movimento em performance colaboraram para pôr a questão do medo do encontro em movimento a partir da corporeidade aprendida, permitindo que eu experimentasse sentir a dor que me conduzia na pergunta sobre o ato de lembrar. Uma dor que eu acompanhava sensorialmente, que migrava através de estruturas corporais e episódios constrangedores e traumáticos da minha história pessoal. Episódios que não importavam como eventos isolados, eventos que eu já não via sentido em desdobrar narrativamente, mas que de\formam o meu corpo.

A *lembrança* foi assim nomeada para que eu não me esquecesse de mobilizar o passado que me constrangia na aproximação entre o meu corpo em dança e os corpos de outras pessoas, para que eu insistisse no desafio sensorial de publicizar essa dor estranha e migrante através de uma dança visualmente lenta. Eu aproximava o meu corpo de pessoas, paredes e chão me desafiando a sustentar uma corporeidade desconhecida e estranha que em vigília eu podia evitar.

O chão – Como eu dizia, a primeira vez que dancei a *lembrança* foi dias antes de fazer uma viagem de transição entre Lisboa e o Rio de Janeiro. Cheguei nos primeiros dias do mês de dezembro de 2018 profundamente deslocada, talvez em queda, para citar Maria Alice Poppe na sua proposição do desequilíbrio em dança como uma oportunidade para a investigação de corporeidades múltiplas (*O chamado da queda* 161). No Brasil, a *lembrança* aprofundou-se em 3 residências artísticas e 5 sessões de dança no Rio de Janeiro e em Botucatu. As residências e as sessões aconteceram na Casa Territórios (Botafogo/RJ), no Cítrus Ateliê (Campo Grande/RJ) e no Mirante das Artes (Botucatu/SP) entre março e dezembro de 2019. Neste ensaio escrevo sobre as experiências na Casa Territórios e no Cítrus Ateliê.

Ao chegar no Rio de Janeiro, somou-se à questão da mobilização pública de uma dor, a questão do chão. Essa procura pelo chão da dança mostrou-se programática e teórica. Ao mesmo tempo em que se tratava de um problema de rotina – buscar lugares para continuar os estudos de corpo/movimento da investigação – apontava para a constituição do seu cerne teórico. Chegando ao Rio propositadamente em queda pela própria vocação do trabalho de investigação em dança contemporânea, era preciso reconhecer o chão mínimo necessário para situar a *lembrança*. Engajar a dança na elaboração de sua estrutura. Qual é afinal o chão da *lembrança*? Que movimentos me ajudariam a reconhecer o chão desta dança que considera reflexões feministas sobre o corpo e a memória?

Acompanho esta pergunta na esteira dos estudos de André Lepecki sobre os planos de composição na dança teatral, aprendendo sobre o que o autor nomeou como

“política do chão”. Escrevo sobre o chão da *lembrança* recorrendo à experiência somática para pontuar que este chão se faz na aproximação com pessoas e lugares. Aqui, a fantasia de um chão de dança neutro e liso (Lepecki 15) é confrontada por uma experiência de dança que acontece entre a circulação do corpo na rua e o recolhimento do corpo a salas de dança localizadas em 3 cidades diferentes. O agenciamento coreográfico que pré-condicionou o plano da sala de dança ao plano da folha de papel (Ibidem) é destituído, mas não com tranquilidade. Se insinua um chão onde o cuidado, a memória e o passado operam enlaçados para tratar o corpo que dança e que se aproxima da dança.

Na experiência com a *lembrança* aprendo sobre a fisicalidade de adentrar processos críticos e reflexivos em dança, o que instiga a pergunta: refletir somaticamente sobre os chãos de nossas danças nos implica em racionalidades diferentes da coreográfica? Para rondar esta pergunta vou te contar mais um pouco sobre o histórico dessa performance, apresentando nuances do encontro com dois lugares em que estive para residência artística, a Casa Territórios e o Cítrus Atêlie.

A casa – Ao chegar no Rio de Janeiro me aproximei da Casa Territórios, um espaço de cuidado voltado para práticas terapêuticas clínicas e de atenção ao corpo. A Casa Territórios tem uma sala alongada com uma porta de madeira bem grande que quando aberta dá para a garagem. Cheguei ali por intermédio da Ruth Torralba [12], que mais tarde me fez conhecer a Erika – e depois a Joana, a Catarina, a Luiza, a Cristina, a Nena, a Laura P. e a Katia. Passei a frequentar a sala alongada da Casa Territórios semanalmente, inventando maneiras de estar ali em dança. Houve semanas em que dancei sozinha em horários matutinos. Noutras, abria os convites de dança a outras pessoas e dançávamos em duas, três ou quatro pessoas. Houve danças noturnas, danças à tarde, danças para rever amigas. Havia dias em que eu passava horas deitada, rolando no chão. Ou tentando perceber as dimensões do meu corpo na relação com a distância entre o chão e o teto. Entre as paredes laterais da sala. Entre a parede dos fundos da sala e a porta que dá para a garagem. Entre esta porta e o portão que dá para a rua.

Essas danças banais e deliciosas pareciam-se com um espaço-tempo para mensurar transformações. Elas especializaram o interesse pelo movimento de aproximação/afastamento que inaugurei em Lisboa, mas em uma escala entre cidades. Enquanto me afastava de lá, me aproximava daqui, do Rio. O meu corpo se alterava, assim como o corpo da *lembrança*, porque o que o movimento faz ao corpo, ele faz à *lembrança*. Os deslocamentos, as viagens, os balanços, os choques com outros corpos deformam corpo e *lembrança*. A dança, nesse caso, assim como o corpo “... é o que vem a ser em condições específicas e singulares. É o amálgama de uma série

de tendências e propensões, o ponto coeso no qual uma multiplicidade de potencialidades se resolve neste ou naquele evento da experiência” (Manning 16). [13] Na continuidade de uma viagem, um momento em que o deslocamento era o gesto em questão, eu e a dança encontramos um espaço com a palavra “território” no nome. O pensamento clínico-dançante de Torralba abriu literalmente a porta para o meu reencontro com a cidade do Rio de Janeiro oferecendo a “sustentação para uma experiência de deslimites, de abertura do corpo ao plano intensivo da vida [no qual] a vida [agitou-se] no corpo” (*Core-grafias* 78).

Frequentando semanalmente a Casa Territórios foi-se criando espaço entre nós – entre mim e a Casa; entre mim e as mulheres-trabalhadoras da Casa; entre nós e os espaços da Casa; entre nós, nossas agendas, almoços e plantas. Frequentar a Casa para dançar era uma convocação pessoal, corporal e íntima ao movimento de balanço entre a insistência e o empecilho de lidar com aquela dor des/nomeada e migrante. As danças aconteciam no contato com rotinas diversas de trabalhadoras da saúde em contexto de atendimentos particulares, no entra e sai de clientes/pacientes dos consultórios terapêuticos da casa. Imerso nesses encontros o estudo dos princípios corporais que experimento com a *lembrança* pavimentou um interesse no cuidado como prática comunitária. Aproximar/afastar... Tocar... *Ver de olhos fechados...* Insistir nesses princípios como quem insiste em um gesto faz que coisas acontecerem? Quais as convivialidades insurgem da atenção háptica que podemos dar aos encontros? Essas perguntas, que se confundem com práticas de corpo, me fazem pensar na *lembrança* como uma dança que começou procurando suporte para mobilizar dores estranhas, atópicas e des/nomeadas, mas sem interpretá-las. Uma dança envolvida no trabalho de cuidado exercido por mulheres que continua acontecendo tanto para aprender sobre o teor político deste trabalho, quanto para reinventá-lo. Com as práticas corporais experimentadas na *lembrança* me dou conta que, na procura pelo suporte – do chão, das paredes, dos outros corpos – me encontro, eu mesma, como suporte – para o chão, para as paredes, para os outros corpos. E então, a *lembrança* se deforma, inevitavelmente, porque torna-se suscetível ao encontro e à experimentação sensível (Neuparth, *Práticas*; Torralba).

Entendendo a distância necessária para tocar o outro; as nuances da proximidade e da confiança que prescindem de validação óptica ou da familiaridade, a *lembrança* me provoca a refletir sobre o sentimento de desamparo e os seus reflexos na identificação de mulheres com a posição de cuidadoras. Como uma lembrança amorosa, porque háptica, de experiências de cuidado; uma lembrança em que o movimento e o corpo são o cerne das experiências vividas por uma mulher, pode alterar a relação entre o desamparo e

a assumpção de mulheres como seres que cuidam? Como a hapticalidade – “... sua fala de pele, [seu] toque de língua, [sua] fala que é respiração, [sua] risada de mão” (Harney and Moten 98) [14] – transforma as experiências de cuidado vividas por uma mulher?

Aqui, minha preocupação é diferenciar as experiências de cuidado da exploração social e íntima vivida por mulheres que ocupam posições de cuidadoras. É importante recordar que na história das lutas feministas se explicita que a divisão sexual do trabalho transformou o cuidado em atributo do gênero feminino e marcador sexual. O que é equivalente a dizer que a especialização do trabalho no mundo capitalista designa às mulheres tarefas de cuidado, como as que envolvem a manutenção da família e da casa – da própria casa e/ou da casa de outros, como se enfatiza nos estudos feministas negros. A desvalorização e desmonetização dos serviços de cuidado prestados por mulheres prevalece como uma ferida pululante no contexto das reivindicações políticas de grupos sociais organizados – como Silvia Federici tem demonstrado em seus estudos desde a publicação de “Calibã e a Bruxa - Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva de Capital” (2017). A autora chamou de “glorificação da família” o processo pelo qual o cuidado exercido por mulheres é significado como amor, se afastando da sua formulação como trabalho de cuidado para se assimilar à ideia de serviço vocacional (*O Ponto Zero da Revolução* 75).

No seu estudo histórico materialista Federici não deixa de lembrar dos “efeitos devastadores que esse amor, cuidado e serviço nos têm causado”, provocando o vínculo entre as condições materiais do trabalho individualizado de cuidado e seus efeitos somáticos. Como outras pesquisadoras feministas Federici não ignora o produto emocional das interações entre as pessoas e suas lutas no mundo. Sua teoria valoriza as emoções para elaborar as consequências que a exploração sistemática causa aos corpos de mulheres. Na experiência da *lembrança* as emoções ocupam um lugar de estrutura corporal, como o são a pele, os olhos e as mãos. Geografias corporais mutáveis e históricas, a serem tomadas na sua mobilidade ou postas em funcionamentos que desfavorecem a transformação do corpo e do/as sujeito/as. As emoções fazem coisas acontecerem. No corpo, na relação entre os corpos, na política dos corpos.

As emoções que encontro na *lembrança* remetem a circuitos de adoecimento que incluem a exploração de mulheres no seu funcionamento. Dançar a *lembrança* é uma maneira de conhecer essas emoções experimentando seus impasses e me alegrando com a possibilidade de compartilhá-los. Porque as emoções, como (o) corpo, podem desrespeitar as intenções de uma racionalidade binária e maniqueísta. Mágoa, medo, sensação de isolamento e abandono são sentimentos que remetem a contextos de opressão amplos e

reincidentes historicamente (Ibidem). Com a lembrança exercitamos contorná-los, descobrindo caminhos de criação para o corpo que lembra. Disponho meu corpo para refletir sensorialmente sobre a experiência de ser corpo de mulher, experimentando não ignorar os efeitos do compartilhamento dessas emoções na criação deste corpo.

Como dança, a lembrança desestabiliza a ideia de que o que sentimos está estritamente relacionado a vivências pessoais, pois sua atenção háptica nos faz questionar o caráter individualizado dos sentimentos. Na relação sensível estabelecida no suporte que o corpo recebe do chão e dos outros corpos, ligando-se aos movimentos do comum, a *lembrança* faz sentir pelo outro e faz com que o outro sinta você. Nessa modulação a dança – a lembrança – torna-se lembrança do *entre*, e os sentimentos partilhados são tomados pelo movimento, inevitavelmente. Lembrar, desta maneira, passa pelo rigor de compartilhar o corpo como lugar para esta experimentação. O funcionamento da lembrança faz circular afetos entre o corpo de cada uma de nós e corpos que não nos são familiares. Em termos feministas, e inspirada pela convivência com a Casa Territórios, a lembrança ensina a compartilhar sentimentos e emoções evitando encerrá-los em interpretações subjetivas individualizantes. E eu me pergunto se, como dança, a lembrança pode ser mediadora de valores feministas de cuidado em detrimento do escopo conservador do cuidado como um atributo feminino.

Sob o risco do indiscernimento entre estas posições, vislumbro possibilidades. Uma delas, em especial, me comove: que o amor seja uma ação e não um sentimento apaziguador que mantém mulheres reféns de condições de vida desgraçadas (hooks; Federici). Volto à Johanna Hedva: se nenhum/a de nós sabe realmente o que significa curar, o que nós vamos fazer em um mundo onde a opressão, a dominação e a violência pesam no corpo? Na passagem pela Casa Territórios o chão da lembrança se descobre como prática de cuidado feminista porque consciente da desproporcionalidade presente no embate de forças do corpo que resiste através dos movimentos hegemônicos do poder que “perfuram tecidos com balas, estalam pescoços com botas, fazem estômagos mastigarem seu próprio ácido de fome” (Hedva s/p). [15] Mas especialmente porque atenta ao vínculo entre práticas de cuidado, amor e justiça.

A cidade - No Rio de Janeiro, além da Casa Territórios, fui recebida para trabalhar a *lembrança* no Citrus Atêlie. [16] A anfitriã do espaço é Laís Castro, [17] uma pessoa que encontrei com alguma frequência durante nossos anos de graduação na UFRJ. Atenta ao movimento de aproximação que rege o desenvolvimento da *lembrança* passei a exercitá-lo entre dois bairros que me contém. Dois bairros que mobilizaram a minha chegada ao Rio e colaboram para a formação estética e somática do

chão desta dança. Falar sobre o trânsito entre bairros importa porque a gestualidade da *lembrança* evoca as ruas por onde o corpo de mulher que sou – que tenho sido – circula. A partir dos estudos feministas e da performatividade da dança é propício que se apure a lucidez do encontro de corpo de mulher e cidade, pois a insistência contemporânea de que a “dança é aquilo que ela quiser ser” tem sido importante para pensarmos o que queremos com as danças que fazemos (Lepecki; Lorangeira). Como mulheres o que queremos com as danças que fazemos? Como nossas vivências e o envolvimento de corpo e cidade aparecem no pensamento que produzimos a partir da dança?

O deslocamento entre Botafogo e Campo Grande ativa em mim essas perguntas. O Cítrus Ateliê fica em Vila Nova, um sub-bairro de Campo Grande, que é o lugar onde eu cresci durante 23 anos. Campo Grande é o bairro mais populoso do Brasil e é radicalmente diferente de Botafogo – onde fica a Casa Territórios e onde eu moro atualmente. Ao chegar de Lisboa, procurando pelo que me era familiar na cidade do Rio de Janeiro encontrei com o movimento de deslocamento entre a Zona Sul e a Zona Oeste da cidade. Um deslocamento que eu honro há muitos anos oferecendo meu corpo como superfície para inscrições sensíveis e de imagens. O que é a cidade vista com o corpo que circula entre Campo Grande e Botafogo? Do Cítrus Ateliê à Casa Territórios são 61 km de distância pelo asfalto. O jeito que acho mais em conta (considerando gastos e tempo de deslocamento) de transitar entre os dois espaços é de metrô + trem + ônibus. Nem sempre eu ia da Casa Territórios direto para o Cítrus Ateliê, mas com frequência o percurso que eu fazia me afastava de Botafogo e me aproximava de Campo Grande, invertendo a direção do movimento na viagem de volta. Mais uma vez suscetível às deformações dos encontros e das paisagens, a *lembrança* afastava-se de um bairro, aproximando-se do outro.

Botafogo é um bairro na Zona Sul carioca. É um bairro próximo ao mar e marcado pela enseada que tem à sua frente o Pão de Açúcar e o Morro da Urca. Diferente de Campo Grande, Botafogo tem ruas retilíneas e estreitas. A maioria das suas construções têm mais de cinco andares de altura. Campo Grande é mais interior que Botafogo. Lá tenho a impressão de que o céu é mais amplo aos olhos. Em lugares como Vila Nova a maior parte das construções têm a altura de casas de até dois andares, e as bainhas dos morros que formam a geografia do bairro parecem mais abundantes mesmo em meio às construções. O deslocamento entre os bairros me informava, corporalmente, que a dança estava acontecendo. Viajando e me baldeando entre os meios de transporte da cidade eu me via em dança, desconhecida no encontro com desconhecidos, me reformando e migrando também internamente. Transformando-me (Neuparth, *movimento* 13).

Pensava que a *lembrança* também se fazia do que

resta dos encontros, de materialidades mnemônicas que mesmo quando assustadoras podem ser mobilizadas por uma corporeidade onírica. Me movia desconhecendo a cura, sem evitá-la. Aprendia sobre o cuidado, mas também sobre o embate, o desespero e a fuga. Gestos que criam cidades e danças. Saía do metrô na Central do Brasil, atravessava a roleta, procurava pelo horário do trem. Diferenciava, corporalmente, pressa e ansiedade; calma e lentidão. Dançava. A caminho de Campo Grande ou de Botafogo balançando entre a insistência e o empecilho de lidar com dores atópicas que já não eram exatamente as minhas, me movia entre um espaço terapêutico e um ateliê artístico, entre o bairro onde cresci e o bairro onde moro. Aprendia sobre o medo e o desespero entre o olhar de uma senhora e o grito de um ambulante. Não registrava a dança sob a experiência ocular, aprendia dançando em quietude sob a curiosidade da pele, a atenção instigante da hapticidade.

Aprendia sobre o acolhimento no suporte que recebi para investigar a *lembrança* no Rio de Janeiro, na criação de um circuito aparentemente familiar entre Campo Grande e Botafogo, entre a Casa Territórios e o Cítrus Ateliê. Aprendia sobre o acalanto. Dormia, sonhava. Dormia, dançava. Enquanto isso a *lembrança* documentava esses movimentos – de embate e cuidado, de medo, desespero, acolhimento e acalanto, praticando pensar como a dança pode colaborar no encontro com os constrangimentos que marcam os corpos. Não é à toa que evoco o movimento de balanço para tratar da mediação entre as cidades, os bairros, a insistência e o empecilho. Afinal, “... não teremos também de considerar que o próprio movimento cria o imaginário?” (Louppe 216).

Laurence Louppe formula esta pergunta na sua poética da dança contemporânea ao estudar as espirais, as curvas e as esferas. A pesquisadora francesa pontua a importância de questionarmos, via dança, o paradigma de que movimento e espaço precisam atuar em um fundo referencial que modularia, a partir do exterior, a experiência que o engendra (216). Considerado a partir do balanço entre a Casa Territórios e o Cítrus Ateliê, o chão da *lembrança* vibra entre o passado e o futuro, trazendo o corpo como documentador deste trânsito. A investigação do movimento de aproximação e do compartilhamento da dor que fundam o trabalho, descobre no deslocamento entre lugares uma importância: o trânsito *passado – presente – por vir* remete ao estudo da história. Enquanto dança, a *lembrança* amadurece a aproximação entre dança e história tomando o corpo de uma mulher como documento vivo. Como dança, a *lembrança* se faz no trânsito entre o corpo que busca o suporte do chão, das paredes e de outros corpos, ao corpo que busca suporte no estudo da história para seguir em criação de si sem temer assombrações.



Fig. 1 Fotografia de Camila Soares durante ensaio no Mirante das Artes (Botucatu/BR).

V – Lembrar, dançar, concluir, continuar

Comecei dizendo que era preciso delinear a paisagem a qual tenho dedicado o nome dança, pois a *lembrança*, fugindo do funcionamento de uma dança onde a bailarina é figura de fetiche, instiga a busca por um corpo de bailarina que se liga aos movimentos do comum. Esse desejo migratório do entendimento de dança como memória da despossessão, e da necessidade de cuidado que tal atitude conclama, traz à tona aquilo que Deleuze e Guattari provocaram no campo de estudos sobre o desejo. Eles disseram: “só se deseja em um conjunto”. Pensar a *lembrança*, e, portanto, a dança, como paisagem é retomar esta afirmação tendo em conta que ao corpo que dança se enlaça um desejo de dança. Ou, de outra maneira, ao desejo de dança se enlaçam corpos, imaginações e realizações que definem o que é dança. Este rumor delicado e intenso assume a definição como um exercício feminista, pois compreende a necessidade de aprender sobre a poética intrínseca à sensação, ao cotidiano e à demora na luminosidade das dores (Lorde).

Dançar a *lembrança* é produzir um campo geográfico e afetivo de experimentação da hapticalidade como sensação que intercepta dança e memória. Na atenção háptica à presença de outros a *lembrança* se recria, dando ênfase à mobilidade do corpo que dança sob a sombra do encontro. A possibilidade de confiar no movimento, nesse caso, desafia a relação entre movimento e conjunção coletiva, porque na toada da dança que a *lembrança* faz conhecer mover junto, muitas vezes, compreende afastar-se. Por isso, a insurgência da hapticalidade como sensação determinante da modernidade é evocada ao lado das palavras amor, cuidado, chão e suporte. [18] Íntima à experiência de ser mulher a *lembrança* que eu danço mobiliza brancura e feminilidade em direções múltiplas, tratando o corpo da bailarina que tenho sido através do refazimento de memórias traumáticas onde a dança e

a experiência de ser uma mulher se encontram. Mas como Sofia Neuparth [19] afirma que na dança como ela a conhece “o gesto não é seu”, eu afirmo: a lembrança não é minha, porque o corpo não é meu. O corpo de uma mulher conjura ideias do corpo como multidão, e assim, a cada *lembrança* dançada, a cada corpo engajado em lembrar, detalhes de uma determinada multiplicidade entram em jogo.

Com a *lembrança* aprendemos com o balanço, principalmente porque lembrar é insistir em produzir um entre: o aqui e o que passou. O corpo que somos, que fomos e que podemos ser no encontro com outros. Na abordagem que temos feito, lembrar refresca a relação do corpo com o passado, permitindo que o movimento de quem dança crie o imaginário daquilo que a dança pode ser. Uma das práticas que experimento para pensar sobre as questões levantadas são encontros para a escuta do movimento, sessões de dança. Nelas reflito em dança, quer dizer, enquanto danço, sobre a desestabilização dos sentimentos como impressões individualizadas (ver figs. 2 e 3).

A palavra “sessão” é comumente acionada para designar o tempo de um encontro terapêutico. É também a palavra que Lygia Clark, segundo pesquisa feita por Suely Rolnik (2015), escolheu para nomear o trabalho de contato entre os seus clientes e os seus Objetos Relacionais. Em encontros mediados pela curiosidade da artista com o que a própria chamou de “fantasmática do corpo” dava-se o processo que ficou conhecido como Estruturação do Self. Rolnik nos dá notícia da cadência deste processo ao dizer que ele “acontecera com uma pessoa por vez em sessões de uma hora, com a regularidade de uma a três vezes por semana, durante meses e até anos” (1). E ao dizer que a sessão começava quando o cliente se deitava em um dos objetos criados por Lygia Clark chamado “O Grande Colchão”.

Com esta breve descrição entendo que a minha escolha pela palavra sessão para nomear encontros de dança responde a duas necessidades: a primeira é de que as sessões da *lembrança* sejam pontuações em um processo de acompanhamento do corpo e de suas questões. A segunda necessidade pontua que a sessão começa. Ou seja, ela marca um momento específico de correspondência entre o corpo que lembra e outros corpos – o chão, as paredes, os corpos de outras pessoas. As sessões de *lembrança* delinham o interior de um processo de reflexão em dança mobilizado pelo balanço, movimento que afina o corpo e suas memórias à multiplicidade, tornando possível que a atenção às dores seja suportada. Lembrar é reconhecer a descontinuidade da memória, mas não renunciar à relação entre o corpo e a história que os exercícios de memória estabelecem. Como visto nos estudos feministas, lembrar é tomar o corpo como determinante para reflexões sobre as técnicas e relações de poder (Federici 32). No nosso caso, é

levar em conta que a produção desejante do corpo que dança arrasta consigo uma certa paisagem. Lembrar é também perceber esta paisagem, seus elementos visíveis, seus elementos intangíveis. Como dança, a lembrança é paradoxalmente movimento e trauma, produção impossível e óbvia do encontro de uma reflexão histórica sobre o corpo e sua familiaridade com o devir (Ribeiro).



Fig.2 Fotografia espontânea enviada por pessoa do público na sessão de dança realizada em dezembro de 2019 na Casa Territórios (Rio de Janeiro/BR)



Fig.3 Fotografia espontânea enviada por pessoa do público na sessão de dança realizada em outubro de 2019 na Casa Territórios (Rio de Janeiro/BR)

20 minutos após o início da sessão um alarme de celular tocava. Durante esses 20 minutos eu me movia lentamente, percebendo o entorno e criando condições para me aproximar das pessoas que participavam das sessões. Cada movimento que eu percebia e acompanhava no corpo, trazia consigo a vontade

de aproximação e o medo do encontro. A atenção à fisicalidade do contato entre corpo e chão e a curiosidade com uma dança que me ensinasse sobre amor, sobre hapticalidade, me sustentavam ali. As pessoas que vinham ver e sentir a *lembrança* costumavam sentar-se no chão próximo às paredes. Ainda que houvesse almofadas posicionadas no centro da sala indicando que aquela era uma posição possível de ser assumida por quem chegasse, o suporte da parede era a condição favorita de participação para quem vinha. Para mim, a passagem do tempo entre a *lembrança* dançada em Lisboa e esta, que aconteceu no Rio, foi marcada pelo crescimento dos meus cabelos. No Rio, passei a cobrir o rosto com os cabelos. Quando meu corpo não estava curvado para frente com os cabelos cobrindo o rosto, as minhas mãos cobriam os olhos. De modo que poucas vezes ao longo desses 20 minutos as minhas pálpebras se abriam. Timidamente, *vendo de olhos fechados* (fig.4), a dança podia enxergar presenças mais ou menos amedrontadas, mais ou menos excitadas com a possibilidade – não dita a priori – de serem tocadas, sem motivo algum; apenas porque era possível, por um corpo seminu. Na sua implicação na dança como paisagem háptica a *lembrança* (me) faz sentir os efeitos de ser vista em experimentação de desapego da minha imagem, deixando-me atravessar pelo que se situa nessa paisagem. Assim, tanto corpo quanto memória lidam com os limites de entenderem-se, não cerceados pelo que lhes é possível alcançar, mas rodeados e imersos em situações que não são universais nem permanentes. O que faz da *lembrança* uma paisagem-dança atenta ao feminismo é também este limite que, para mim, como pessoa que a descreve, diferencia a sensação de segurança da ilusão da permanência. Essas formulações, plantadas em ambiente de experimentação artística e dançada, são marcadas pela corporeidade aparentemente lenta da *lembrança*. Pessoas que participaram das sessões descreveram essa corporeidade como um bicho amoroso que se movia pelas vísceras, como uma escultura de Rodin, como um corpo que tocava na brutalidade. Sobre os efeitos da corporeidade da *lembrança* no encontro me escreveram assim: “... tocar sem impor. Tocar a brincar. Tocar sem estar à espera de... Quero saber de ti... Quero sem querer. Sem ódio. Cá abaixo não há luz. Estar cá sem impor, sem querer demonstrar, sem querer controlar. Sem querer brilhar para cegar. Presença maciça. Poder/Peso do corpo. Gravidade. Dor. Para onde vai a dor? Blocos de corpos. Encontros. Choques. Tentar encontrar um caminho entre corpos. Brasil”. [20] Durante 20 minutos este corpo da *lembrança*, esta experimentação de uma corporeidade háptica, improvisava gestos muito próximos ao chão, tendo as mãos como marcadores expressivos. Construindo caminhos de encontro com os corpos de outras pessoas a dança tornava o toque, vez ou outra, possível. Eu e quem estivesse na sala à cada sessão

aprendíamos juntos sobre o toque, suas gradações de distância, o movimento contíguo de aproximar/afastar. Um toque lento podia-se transformar num chacoalhar. Às vezes, uma tentativa de aproximação transformava-se num susto que gerava um afastamento. Noutras, um gesto movido por um deslizamento intenso de todo o meu corpo entre as costas de uma pessoa e uma parede criava um giro que não era eu quem dava, mas quem estava sendo arrastado. Limitada e mobilizada pelo que cada toque, cada encontro gera, a *lembrança* faz perguntar o que o toque possível produz? O que a impossibilidade do toque nos coloca a respeito de uma aproximação entre corpos? Quando o alarme do celular tocava eu me movia na direção dele, recuperando a lentidão que eventualmente tivesse ganhado outras velocidades. Eu desligava o alarme e dava play em uma música. Tocava “Adentro”, da dupla porto-riquenha Calle 13. [21] Daí em diante eu tinha 4’53” para me colocar de pé, abrir os olhos e deixar aparecer o meu rosto. A sessão da dança acabava depois que eu vestia a blusa e saía da sala. PLAY [22] > <https://www.youtube.com/watch?v=rXQtda0zNO0>.



Fig.4 Fotografia espontânea enviada por pessoa do público na sessão de dança realizada em outubro de 2019 na Casa Territórios (Rio de Janeiro/BR)

Notas

[1] Felipe Ribeiro participa desta escrita como orientador da pesquisa no contexto do Programa de Pós-Graduação em Dança (UFRJ).

[2] Na versão de referência: “This is the feel that no individual can stand, and no state abide.” (Harney and Moten 98)

[3] O cem – centro em movimento dedica-se desde o final dos anos 80 aos estudos do corpo e do movimento. No coração da investigação artística as práticas de dança e escrita têm sido exercitadas como trabalho de fundo. O trabalho do c.e.m diagrama estudos do corpo e do movimento a investigações artísticas, atividades formativas, pesquisas acadêmicas e atuação social em cidades como Lisboa, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Madrid e Paris. É uma estrutura de investigação artística ímpar no que diz respeito à práxis de descentralizar o caráter institucionalizado e elitista

da arte. Desde 2020, com as mudanças ocasionadas pela pandemia de COVID-19, algumas das atividades realizadas no cem – centro em movimento, podem ser acompanhadas através de plataformas *online*. No entanto, há toda uma gama do trabalho que se realiza lado-a-lado com os estudos fomentados por lá que se desenvolve em *sincronicidade*, ou seja, na confiança de que corpos e existências que estão em diferentes lugares do mundo podem alinhar-se no estudo do corpo, do movimento e do comum a despeito de recursos de visualidade e do entendimento de que “estar junto” é uma condição geográfica. As investigações que realizamos no cem – centro em movimento acontecem de maneira continuada e podem ser encontradas nos seguintes links: <https://c-e-m.org> e <https://cemdoc.wordpress.com/>.

[4] As citações deste parágrafo foram retiradas da descrição do programa do “Risco da Dança” apresentada no site do cem - centro em movimento. O texto completo pode ser lido neste link: <https://c-e-m.org/investigacao/o-risco-da-danca/>.

[5] São as investigadoras da dança Sofia Neuparth e Mariana Lemos, que formam o cem - centro em movimento, que me fazem conhecer estas práticas que situo aqui como princípios da *lembrança*. A experiência de *ver de olhos fechados*, por exemplo, é uma provocação e um exercício não-dualista. A prática convida o corpo que dança a perceber que sob as pálpebras fechadas, os olhos permanecem abertos. Assim, a oposição entre “olhos abertos” e “olhos fechados” se desmancha em uma experimentação diferenciada da fisicalidade dos olhos e da visão.

[6] Na versão de referência: “Previously, this kind of feel was only an exception, an aberration, a shaman, a witch, a seer, a poet amongst others, who felt through others, through other things”.

[7] Na versão de referência: “Because while certain abilities – to connect, to translate, to adapt, to travel – were forged in the experiment of hold, they were not the point. As David Rudder sings, *how we vote is not how we party*. Te hold’s terrible gift was to gather dispossessed feelings in common, to create a new feel in the undercommons”.

[8] No Brasil, o pesquisador Felipe Ribeiro tem disponibilizado seus estudos no campo da performance a fricções com os estudos de pretitude (*blackness*) de Fred Moten. Com ele aprendemos que: “A pretitude é, para Fred Moten, uma condição de desapropriação à qual historicamente os negros têm estado mais expostos, mas que, ao mesmo tempo, produz uma força generativa de *prioridades históricas e ontológicas de resistência ao poder e de objeção à sujeição*” (Ribeiro 156). O trecho em itálico está na página 12 do livro Fred Moten. *In the break: The Aesthetics of The Black Radical Tradition*. U of Minnesota P 2003).

[9] Vale ressaltar que a publicação de tratados anatômicos marcantes para a história da ciência a partir da metade do século XVI, forja a lógica mecânica do corpo que se torna dominante no século XVII. No entanto, seria um erro supor que o estudo da anatomia em sua multiplicidade se resume, ainda hoje, a sustentar tal lógica. Ver: Corbin; Courtine A.; Courtine J.; Vigarello. “História do corpo: Da Renascença às Luzes”, RJ: Editora Vozes, 2012.

[10] Na versão de referência: “I tell people I work in the mornings so must not be bothered. I sleep in the mornings, I work in the mornings. I am sleeping, I am working. In my dreams I work and work and work, the hard, pure work that must be done in that land. I have only nightmares – like I said, I work hard”. O filme foi compartilhado em leitura

pública no canal do YouTube do Institute For The Humanities (UMIH) da Universidade da Manitoba, no Canadá. O material pode ser acessado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=ucMxtPvFm5M&t=667s>. Último acesso: 20/08/2022.

[11] O Espaço Experimental acontece uma vez por mês desde 1993 e dedica-se a manter encontros de experimentação onde a pessoa que traz uma pergunta à comunicação e as demais pessoas presentes “se propõem a afinar presenças e qualidades de estar e a reconfigurar fazeres artísticos, pensamentos e discursos”. Citação e descrição alongada da prática podem ser encontradas neste link: <https://c-e-m.org/praticas/espaco-experimental/>.

[12] Pesquisadora das práticas somáticas, da dança e da performance. Tem voltado sua pesquisa para a produção artística de indígenas mulheres ligadas às artes da cena. É professora adjunta dos cursos de graduação em dança da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Dança da mesma universidade, onde atua como coordenadora. Com Lidia Larangeira coordena o Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onúcleo).

[13] Na versão de referência: “The body, here defined, is what comes-to-be under specific and singular conditions. It is the amalgamation of a series of tendencies and proclivities, the cohesive point at which a multiplicity of potentialities resolves as this or that event of experience” (Manning 16)

[14] Na versão de referência: “[Hapticality] is modernity’s insurgent feel, its inherited caress, its skin talk, tongue touch, breath speech, hand laugh” (Harney and Moten 98).

[15] Na versão de referência: “... As much as they are ideological systems, their effect is always material; they deal in matter: flesh, bones, blood. They pierce tissue with bullets, crack necks with boots, make stomachs chew on their own acid out of hunger, imprison bodies in small lightless rooms made of concrete”. (Hedva s/p)

[16] O Cítrus Ateliê é um espaço de arte contemporânea em Campo Grande, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro. O espaço recebe artistas para residência e/ou projetos de criação.

[17] Laís Castro é professora, artista da dança e anfitriã no Cítrus Ateliê. Pesquisa cultura popular e festas populares com atenção à multiplicidade de identidades periféricas.

[18] O estudo em dança das relações entre amor, cuidado, chão e suporte compõe as práticas orientadas por Mariana Lemos no cem - centro em movimento. Em 2017/2018 essas práticas eram compartilhadas sob o título “O que pode o encontro?”. Mariana Lemos é bailarina, professora, criadora e mediadora cultural com experiência de trabalho regular entre Brasil e Portugal desde 2004.

[19] Sofia Neuparth é investigadora nos estudos do corpo, do movimento e do comum. No início dos anos 90 fundou na companhia de outras investigadoras, o cem - centro em movimento, estrutura de investigação artística situada na cidade de Lisboa/PT.

[20] Os trechos citados foram escritos por pessoas presentes na primeira apresentação da *lembrança*, em Lisboa, como exercício de *feedback* durante o Espaço Experimental.

[21] Calle 13 é uma banda de rap/rock porto-riquenha liderada por René Pérez, Eduardo Cabra e Ileana Cabra. A música “Adentro” compõe o último álbum de estúdio da banda, “Multi_Viral” (2014).

[22] O vídeo registra o experimento “Prática para língua, estômago, garganta e dentes”, simulação de uma dublagem da música “Adentro”, da dupla Calle 13. Faço o convite para que a leitora viva o experimento. O mais importante é exercitar a escuta da voz do cantor, suas nuances e entonações, e então mexer a boca (a língua, o estômago, garganta e dentes) procurando acompanhá-lo. Não se preocupe com a emissão da voz, aliás, é especialmente interessante não emitir a voz, não “cantar a música”. Mas aprender sobre conexões corporais/psicofísicas sutis entre falar, sentir e defender uma posição. Deixo aqui o link para o vídeo com letra da música citada: (6) Calle 13 Adentro Letra - YouTube.

Bibliografia

- Federici, Silvia. *O Ponto Zero da Revolução: Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução Coletivo Sycorax, Editora Elefante, 2019.
- Gordon, Avery. *Haunting and the sociological imagination*. Londres: U of Minnesota P, 1997.
- Harney, Stefano, and Fred Moten. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Minor Compositions/Autonomedia, 2013.
- Hedva, Johanna. “Letter to a young doctor.” *Triple Canopy*, Web, 18 Jan. 2018. Acessada em 21 April 2023.
- . “Public lecture: A decade of sleeping – Johanna Hedva.” *YouTube*, 01 de março de 2021. Acessada 21 April 2023.
- Hooks, Bell. *Tudo sobre o amor: Novas perspectivas*. Tradução Stephanie Borges, Editora Elefante, 2020.
- Kehl, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Editora Boitempo, 2016.
- Kleinberg, Ethan. *Introduction. Haunting History: For a deconstructive approach to the past*. Stanford UP, 2017.
- Larangeira, Lidia. *Coreografias e Contracoreografias de Levante: Engajando Dança, Grafias e Feminilidade*. 2019. UERJ - Instituto de Artes, Tesis doctoral.
- Lepecki, André. “Planos de composição.” *Criações e Conexões. Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*, edited by Christine Greiner, Cristina Espírito Santo, Sonia Sobral, SP, 2010, pp.13-20.
- Loupe, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução, Rute Costa, Editora Orfeu Negro, 2012.
- Manning, Erin. *Always more than one – Individuation’s Dance*. Duke UP, 2012.
- Neuparth, Sofia. *Práticas para ver o invisível e guardar segredo (Estudo do corpo e do movimento escrito em estado de dança)*. Ed. cem – centro em movimento, 2010.
- . *movimento – escritos em estado de dança*. Ed. cem – centro em movimento, 2014.
- Ribeiro, Felipe. *Ruminações: A arte da performance entre o prazer e a Resistência*. Editora Circuito, 2022.
- Poppe, Maria Alice. *O chamado da queda – Errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado*. 2018. UNIRIO – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, Tese de doutorado.

Rolnik, Suely. *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Pinacoteca do Estado, 2006.

Torralba, Ruth. *Core-grafias intensivas de uma corporeidade em movimento*. 2015. UFF – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Tesis doctoral.

Biografía da autora

Laura Vainer. Mestranda no PPGDAN/UFRJ (Bolsista CAPES) atua de maneira híbrida nos campos da criação, saúde e educação experimentando possibilidades de desopressão dos corpos e das relações a partir da performatividade da dança, do amor e dos estudos feministas. Desde de 2016 compartilha práticas de movimento e escrita com o projeto “Exercícios para despoluir o amor” através de oficinas, aulas regulares, playlists de músicas de amor, performances e conversas públicas.