

**Vol. 16.1**

**Dancing with the World, Magicking Life**

forum for inter-american research



The forum for inter-american research was established by the American Studies Section of the English Department at Bielefeld University in order to foster, promote and publicize current topics in the studies of the Americas.

Jun. 2023

---

**General Editor:**

Wilfried Raussert

---

**Editors:**

Yolanda Campos  
Luisa Raquel Ellermeier  
Stephen Joyce  
Marius Littschwager  
Mahshid Mayar  
Paula Prescod  
Wilfried Raussert  
Susana Rocha Teixeira  
Brian Rozema

---

**Editorial Board:**

Mita Banerjee, Mainz University, Germany  
William Boelhower, Louisiana State University, USA  
Alejandra Bottinelli Wolleter, Universidad de Chile, Chile  
Nuala Finnegan, University College Cork, Ireland  
Emerita Lise Gauvin, Université de Montréal, Canada  
Maryemma Graham, University of Kansas, USA  
Jean-Louis Joachim, Université des Antilles, Martinique  
Djelal Kadir, Penn State University, USA  
Luz Angélica Kirschner, South Dakota State University, USA  
John Ochoa, Pennsylvania State University, USA  
John Carlos Rowe, University of Southern California, USA  
David Ryan, University College Cork, Ireland  
Sebastian Thies, University of Tübingen, Germany  
Cécile Vigouroux, Simon Fraser University, Canada

---

**Design:**

Alina Muñoz Knudsen

---

**Contact:**

fiar@interamerica.de  
www.interamerica.de

[49] 521-106-3641  
(European Standard Time)

Postfach 100131  
D-33501 Bielefeld  
Germany



The association seeks to promote the interdisciplinary study of the Americas, focusing in particular on inter-connections between North, Central, and South American culture, literature, media, language, history, society, politics, and economics.

[www.interamericanstudies.net](http://www.interamericanstudies.net)

---

**Guest Editor of Vol. 16.1:**

Paola Marugán (Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco)

## Contents

### Vol 16.1 Dancing with the World, Magicking Life

Introducción: Bailar con el mundo, estrategias para magiar la vida . . . . .	6
Paola María Marugán Ricart (Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, México)	
Cosmocoreografias: políticas do mover e aldear o chão . . . . .	12
Damiana Bregalda (Universidade Federal do Amazonas, Brasil)	
Forró: dançar encantos para transfigurar existências seringueiras na Amazônia acreana. . . . .	24
Benedita Esteves (Universidade Federal do Acre, Brasil)	
Dinis Zanotto (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)	
Danças interioranas cearenses: construindo outros modos de ser e estar no mundo . . . . .	36
Alysson Amancio de Souza (Universidade Regional do Cariri – URCA, Brasil)	
Video “Performance Marés” . . . . .	43
Ludmilla Almeida	
O corpo que (é) samba: Uma análise da performance do Samba no pé urbano carioca . . . . .	45
Thaynã Fabiano do Rosário Vieira. (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)	
El swing de los bandoleros . . . . .	58
Oswaldo Enrique Marchionda Vargas (Universidad Nacional Experimental de las Artes, Venezuela)	
Prácticas coreográficas como reconfiguraciones de la potencia (desde una sensibilidad feminista) . . . . .	65
Florencia Firvida Martin (Universidad Autónoma Metropolitana, México)	
Wearing Skins: Sewing Concepts . . . . .	76
Caroline Marim (Universidade Federal de Pernambuco/UFPE, Brasil)	
Dançar para amar, dançar para aprender: como fala a bailarina? . . . . .	86
Laura Vainer De Albuquerque (Universidade Federal Do Rio De Janeiro – Brasil)	
Felipe Kremer Ribeiro (Universidade Federal Do Rio De Janeiro – Brasil)	
Enxertia: mergulhar no verde de pulmão e olhos abertos. . . . .	98
Ana Kemper (Artista pesquisadora independente)	
Mariah Miguel (PPGAC - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)	
(Post-) Colonial Archipelagos. Comparing the Legacies of Spanish Colonialism in Cuba, Puerto Rico, and the Philippines (Book Review). . . . .	110
Diego Ballesterero (Abteilung Für Altamerikanistik, Bonn Universität, Germany)	

## Introducción: Bailar con el mundo, estrategias para magiar la vida

PAOLA MARÍA MARUGÁN RICART (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA - XOCHIMILCO, MÉXICO)

Esta publicación florece de la potencia del encuentro de cuerpos en un espacio-tiempo post-pandémico en el que compartimos procesos de investigación, prácticas situadas y convocatorias para multiplicar el programa monocultural de la blanquitud. La primera complicidad tuvo como escenario la ciudad de Guadalajara en México. Desde entonces, los contornos de este dossier han ido conformándose entre diferentes paisajes *escenogeográficos* y palabras sueltas o articuladas en relatos que enunciaban la urgencia de escuchar el suelo que nos sostiene. La danza es una práctica de enraizamiento para este ejercicio auditivo. Ese gesto de arraigo no siempre acaece desde un sentido de pertenencia ancestral al suelo que bailamos y nos baila. En ocasiones, las estrategias políticas son de creación de un movimiento que conjuga elementos de suelos diversos, para que, a partir de desplegar una materia porosa, la escucha atenta acontezca. La pieza clave de tal engranaje es, ciertamente, una ética de la responsabilidad. En este sentido, hago propias las interrogantes que la artista Ludmilla Almeida propone al grupo de *Diálogos em Movimento* cada mes de abril: [1] ¿de dónde viene nuestra danza? ¿Cuál es el significado de la danza que cada cuerpo produce en el mundo?

Resulta revelador observar el proceso de canonización occidental del cuerpo danzante, cuyos fundamentos remiten a la regulación de los códigos de la *Orchesographie* (1589) de Thoinot Arbeau, en los albores de la modernidad. Se trata del documento más completo sobre las danzas renacentistas en tierras europeas. Esta escritura disciplinar del movimiento redujo la libertad del cuerpo-que-baila a un espacio demarcado —la cuadratura escénica— y a una temporalidad domesticada. Esto provocó un distanciamiento social entre los ámbitos en los que la danza y la vida eran indistinguibles: rituales de pasaje, celebraciones religiosas, festividades paganas o ceremonias relacionadas con fenómenos naturales (Lepecki 2006). La regulación de los códigos de la *Orchesographie* supuso una quiebra de carácter ontológico entre la danza y el mundo como un todo. Más tarde, dicha práctica artística sería despojada de su condición epistemológica por medio de la implementación de una noción de cuerpo-máquina al servicio de la creación disciplinar (Lepecki 2006). En una suerte de exaltación al logocentrismo científico imperante, esta otra ruptura de la danza traería consigo la negación de cualquier saber oriundo del cuerpo. De esto se deriva el desarrollo (técnico y virtuoso) de una

práctica dedicada a bailar *en* el mundo —concebido éste como un ente objetuable, manipulable y sometido a los parámetros del sujeto pensante. Así, la cuestión inaugural de este dossier fue ¿qué tecnologías permiten la creación de una danza *con* el mundo y de qué maneras despliegan estrategias para *magiar* la vida?

En el conjunto de textos reunidos en esta publicación, la danza se presenta como un territorio en disputa, un forcejeo incesante por rescatar los vínculos vibrantes entre esta práctica artística y la afirmación de vida. En cada estudio de caso, las/les/los autoras evidencian rupturas emancipatorias con la experiencia occidental en danza, a partir de poner en valor la historicidad de otras tradiciones, de asumir dicha práctica como un campo de producción de conocimiento generado desde el cuerpo, de revelar las relaciones de poder en los modos de nombrar, ordenar y jerarquizar las distintas artes del movimiento, de concebir la danza como un catalizador de procesos de cura y de accionar procesos de descolonización desde una dimensión micropolítica, esto es, interviniendo en la producción de subjetividad y territorial.

De esto deriva mi interés en convocar lo mágico en este dossier, pues, la imaginación y sus configuraciones políticas también son entretejidas desde ese plano *otro*. La magia [en sustantivo] consiste en “un conjunto de conocimientos y prácticas relacionadas con formas diversas de entender y actuar sobre el mundo” (Mondragón 24); se trata de acervos de saberes específicos de un territorio que reúnen principios epistémicos y cosmológicos, un conocimiento ancestral que en muchos pueblos perdura a través de la oralidad. La magia requiere de la presencia ineludible de otro para dialogar, de ahí que invoque necesariamente al cuerpo —humano y más-que-humano—; sus prácticas aúnan rituales y puestas en escena de diversas ídoles conforme a la intención de cada ceremonia. [2] En este sentido, la magia es un modo de afirmar la vida concebida como “una política de construcción de conexiones entre ser y mundo, humano y naturaleza, corporalidad y espiritualidad, ancestralidad y futuro, temporalidad y permanencia” (Simas y Rufino 6). [3]

En el ejercicio de discernir esa política de conexiones vitales, comprendí que la magia deviene verbo: *magiar*. Una acción que, por su relación con el otro, inevitablemente adquiere una expresión colectiva: *magiar-con*. Cada texto introduce modos distintos de *magiar-con* por medio de la elaboración de tácticas de avance y desvío, de la articulación de estrategias de

flexibilidad, adaptación, negociación, reconexión y/o cuidado; son formas de urdir políticas de vida practicada a partir de parentescos plurales tras asumir que la tierra es la matriz de todo. Lorena Cabnal lo denominó Red de la Vida:

“En la Red de la Vida se concibe la pluralidad como un principio, donde absolutamente todo es plural, por lo tanto no hay dos cuerpos iguales, no hay dos flores, no hay dos ríos, no hay dos piedras iguales; todo es plural”. (Korol 306)

El proyecto civilizatorio actualizado en nuestro presente no ha dejado de desarmonizar las relaciones plurales y contingentes de la Red de la Vida, de ahí que desde sus orígenes se haya convertido en una maquinaria biopolítica de producción de muerte al servicio de la empresa colonial. Sin embargo, cada propuesta de danza reunida aquí desarrolla una tentativa específica de armonización de las prácticas artísticas con los procesos de producción de vida, en la que la pregunta ontológica dejó de remitir al arte al poner la vida en el centro. Así pues, en este dossier, lo relevante no es lo que danza *es* sino lo que la danza *hace* en cada territorio-tiempo determinado.

Esta publicación es una invitación a la/el/lx [4] lectora a realizar un viaje que comienza en Brasil, concretamente en las aguas del Río Negro, para continuar en la Amazonia acreana, después, bailar hasta el Nordeste cearense y la ciudad de Río de Janeiro (incluso en distintos barrios de la propia capital carioca); el recorrido avanza hacia las costas del Caribe venezolano, sigue hasta Ciudad de México y en ciertos momentos pasa por la capital de Portugal. De cada territorio (tierra, acuífero, floresta, urbano, semiárido) florecen coreografías, movimientos, categorías de análisis (definidas desde el afecto y el deseo de transformación), silencios o pausas, conceptos situados, resistencias, escrituras desobedientes, estrategias de descolonización e incluso propuestas de modos de ser y estar *con* el mundo desde una concepción pluriversal [5] de la vida y, por ende, de la creación artística.

La propuesta de articular la danza y la magia (en el sentido expandido de cada término) es el modo que hallé de desafiar a la Ilustración, asumida —todavía hoy— como el único paradigma científico de producción de conocimiento desde el cual pensarnos. No cabe duda de la imposibilidad de huir del sujeto histórico de nuestras estructuras. No obstante, existe un vasto horizonte de ejercicios de imaginación política que desde el desarrollo de proyectos dancísticos tensionan la arquitectura cognitiva imperial. Si observamos estos movimientos desde una mirada geopolítica, encontramos en el norte global múltiples intenciones de desmantelamiento de ese poder disciplinar, como el Manifiesto del No de Yvonne Rainer y el colectivo de bailarines y artistas visuales de la Judson Theatre Church (Nueva York), la rebeldía de Isadora Duncan (considerada por muchos

la creadora de la danza contemporánea occidental), la fundación de Live Art Development Agency (Reino Unido) de la mano de Louise Keidan, la Nova Dança Portuguesa con figuras destacadas como Vera Mantero y João Fiadeiro o los nuevos lenguajes renovadores del flamenco propuestos por artistas andaluces como Rocío Molina, Israel Galván o El Niño de Elche.

Sin embargo, cuando los ejercicios de imaginación política son accionados desde un sujeto histórico definido por la experiencia colonial, las estrategias creativas para una danza armonizada con el mundo abarcan toda su complejidad (interrumpiendo, por tanto, las operaciones reduccionistas de la colonialidad [6]). De ahí que la espiritualidad, la religiosidad o la ancestralidad sean elemento fundamental de muchos de los proyectos expuestos en la presente publicación. Estas dimensiones políticamente pulsantes en la psique de las/los/lxs creadoras son parte del proceso de cura de la encrucijada ontológica que se da en el “*locus fracturado*” (Lugones, “Feminismo decolonial sin marcas”) del sujeto marcado por la “herida colonial” (Anzaldúa).

“Pero, en vez de pensar el sistema global capitalista como exitoso en todos los sentidos, en la destrucción de los pueblos, relaciones, saberes y economías, quiero pensar el proceso como algo a lo cual se opone resistencia y que sigue siendo resistido hoy. Y de este modo quiero pensar al colonizado o colonizada, no sencillamente como los imagina y construye el colonizador y la colonialidad de acuerdo con la imaginación colonial y con los mandatos de la aventura capitalista colonial, sino como seres que comienzan a habitar un locus fracturado construido doblemente, que percibe doblemente, se relaciona doblemente, donde los “lados” del locus están en tensión y el conflicto mismo informa activamente la subjetividad del sí mismo colonizado en relación múltiple” (Lugones 111).

La colectividad creadora de esta propuesta de militancia artística e intelectual ha fluido entre giras, talleres de danza, tránsitos por estados o países, conferencias académicas y mudanzas de vida. En ocasiones, la producción de presencia procedía de un movimiento coreográfico o migratorio o de afirmación de pertenencia a un suelo o bien de la pasión que acciona los cuerpos a producir escritura y pensamiento. Así pues, *magiar-con* estrategias para bailar *con* el mundo implica trabajar con *modelos* teóricos lo suficientemente dinámicos, capaces de asumir la complejidad del sistema capitalista racializado desde las especificidades de cada territorio, sujeto y tiempo histórico. Más aún, *Bailar con el mundo, estrategias para magiar la vida* reúne curiosamente diez ejercicios de contextualismo radical, según ha sido definido por los estudios culturales. Al respecto, Eduardo Restrepo afirma:

“El contextualismo radical es, ante todo, un tipo de pensamiento relacional que argumenta que cualquier práctica, evento o representación existe en una red de relaciones, por lo que no son anteriores ni pueden existir independientemente de las relaciones que los constituyen. ... De ahí que la categoría de contexto planteada en estudios culturales sea la de esta densa red de relaciones constituyentes de cualquier práctica, evento o representación. Esto supone alejarse de una noción de contexto como simple telón de fondo o el escenario donde sucede algo, para considerar el contexto como su condición de posibilidad ... El contexto lo constituyen el entramado de las relaciones (o articulaciones, si preferimos un vocabulario más técnico) constituyentes de un hecho (práctica, representación, evento) ... que puede incluir relaciones de diferentes escalas, pero siempre referidas a lo concreto, es decir, a lo existente en un lugar y momento dado”. (9-10)

Esto resulta especialmente interesante considerando que la convocatoria no era un llamado a recibir propuestas teóricas inscritas en el campo transdisciplinar de los estudios culturales. Empero, no es de extrañar dado que los tres elementos constitutivos para el acontecer de cualquier danza son el cuerpo, el espacio y el tiempo. Pues, es precisamente en ese trinomio donde lo contextual se formaliza. El cuerpo es un espacio abierto, es el aquí y el ahora. No hay nada fuera de esa tríada. En el cuerpo se establece la demarcación territorial entre lo público y lo privado; es el lugar donde lo universal se da en lo particular; es un espacio de extrema densidad política, puesto que en el cuerpo son diagramadas todas las violencias coloniales (racismo, discriminación sexual, de género, etaria, capacitista, de clase social, religiosa...), pero también, las estrategias de existencia, resistencia, desobediencia y creación anticolonial.

De modo que la producción de estos artículos, así como sus investigaciones, se han desarrollado con base (más o menos consciente) en lo que Mónica Cejas señala: “para los estudios culturales [los estudios en danza] tanto el método como el objeto/sujeto de estudio deben contextualizarse; y esto debe hacerse de modo relacional, produciendo un entramado entre ambos del que resulte un determinado contexto, el cual es parte y todo a la vez” (Cejas 18). [7] En esta publicación, bailar con el mundo, articular marcos teóricos contextuales, elaborar metodologías situadas y *magiar-con* estrategias para la producción de vida son parte del mismo proceso político de desmantelamiento del programa colonial contemporáneo.

El recorrido comienza con la contribución de Damiana Bregalda. La autora propone el concepto de *cosmocoreografía* como una herramienta descriptiva de movimientos y flujos de seres humanos y más-que-humanos, visibles e invisibles que habitan mundos en disputa. Éste surge de la articulación teórica entre las

nociones de *cosmopolítica* según Isabelle Stengers y Bruno Latour, *corepolítica* de André Lepecki y geocoreografía de la artista Carolina Caycedo. A partir de dicho concepto, la autora desarrolla un análisis de tres imágenes-movimientos-eventos, como son la instauración de un territorio amazónico en los márgenes del Río Negro en tiempos míticos; la des-instauración de un territorio de vida de entidades como Watu en el crimen ambiental del Río Doce (Minas Gerais) en 2015; la reinstauración (temporal) de un territorio habitado por los guaraní (en el sudeste del país), a partir de las manifestaciones políticas que irrumpieron el flujo cotidiano de la Rodovia dos Bandeirantes en la ciudad de São Paulo, en 2013.

El movimiento continúa hacia la Amazonia acreana, pero tomando la danza nordestina del forró como objeto de análisis. Benedita Esteves y Dinis Zanotto parten de concebir el forró como un movimiento cultural de origen nordestino (oriundo de las clases trabajadoras) que genera encantamiento, desobediencia y reconexión. El forró conjuga música, danza y territorio. El movimiento es definido por un gesto de arrastrar el pie como afirmación de pertenencia al suelo. Así, los autores examinan el forró (en el acto de *forrozear* al producir encantamiento) como un proceso de transformación subjetiva del nordestino, en su migración a *seringueiro*, en la Amazonia del estado de Acre y convertido finalmente en guardián de la floresta. Esta investigación ha sido desarrollada con base en el trabajo de campo (entrevistas y convivencias con las comunidades) de Esteves y Zanotto, además de la articulación de un amplio cuerpo literario, permeado por las memorias de una de las autoras de este texto.

Desde la experiencia de quien es artista de danza, articulador, educador, escritor, académico y con la conciencia política de situarse en la región del Nordeste, Alysson Amancio propone un análisis del proyecto de Danzas Interiores de Ceará, configurado a partir del año 2000 y localizado concretamente en tres ciudades del estado de Ceará: Paracuru, Itapipoca y Juazeiro do Norte. El autor examina de qué maneras el territorio y su historia [8] sumado a la colonialidad [9] han provocado la creación de prácticas artísticas, discursivas y materiales, a partir de un profundo sentido de pertenencia al territorio. Amancio teje una historia de la danza de esas tres ciudades, desde la potencia de quien ha protagonizado los procesos de transformación política y poética de/con la región. El autor ensambla esa narrativa histórica con un análisis de las fuerzas desestabilizantes de la macropolítica brasileña, que han llevado al deterioro de las políticas públicas en materia cultural, social, económica y de salud. Para Amancio, bailar con el territorio es una estrategia de descolonización que requiere salir del nicho artístico, generar redes, ocupar espacios (llevar esta práctica a todos los lugares) y buscar otros prismas para la propia creación en danza.

La artista Ludmilla Almedia presenta el vídeo-performance *Marés* realizado por el grupo de Diálogos em Movimento que ella misma lidera. Este es un espacio de cultura negra dedicado a la danza y a la militancia antirracista y feminista, en el que se destaca la importancia de reconocer y poner en valor la historicidad de la producción de conocimiento de las comunidades afrodescendientes, saberes ancestrales generados desde el cuerpo y a través del movimiento. Durante el proceso de creación de *Marés*, las participantes danzamos, platicamos, rezamos y celebramos la fuerza y la sabiduría de nuestras aguas, al bendecir la potencia de lemanjá en todas nosotras. La danza de/con esta iyabá [10] se organiza en torno a un repertorio coreográfico ancestral, una escritura de movimiento corporal, plurilocalizado y cósmico de las mujeres. En *Marés*, los movimientos singulares producen un diálogo colectivo a partir de la conciencia de lo que cada cuerpo danzante significa en el mundo. Esta vídeo-performance revela un cuerpo político de enunciación, que desde un sentido de colectividad ancestral, acciona estrategias antirracistas y feministas como formas de habitar la encrucijada ontológica, cognitiva y poética.

Siguiendo la estela ancestral de la cultura afro carioca, Thayná Fabiano do Rosário Vieira propone un análisis del proceso de desestigmatización del saber-hacer de la samba, como expresión de una manifestación folclorizada y subalternizada por la hegemonía monocultural de la blanquitud brasileña. A partir de su experiencia como *passista* [11] y sambista en Río de Janeiro, el autor crea un sistema de categorización analítico denominado por él mismo como *Performance Ordinária do Samba no Pé Urbano Carioca (SaPUCa)*, con el fin de dismantelar los estigmas de esta danza y proponer nuevas prácticas y representaciones que revitalicen la mirada de los cuerpos-que-samban.

El autor del próximo texto presenta una danza de improvisación realizada por un sujeto con “swing” Caribe y don de la palabra, marcado por diversas violencias y movimientos a ritmo de música salsa como banda sonora. Oswaldo Enrique Marchionda Vargas toma como referencia la *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet (1979) para exponer las rebeldías de su propia práctica artística, conformada a través de gestos y movimientos desde su condición de *malandro* caribeño —concebido por sí mismo como un cimarrón reactualizado y sujeto subalterno—. En este territorio acuífero, Marchionda comprende que el malandreo y el cimarronaje son re-significados como gérmenes de rebeldía y guapería (según sus palabras) de aquellos que históricamente han sido excluidos e incluso obliterados por las fuerzas del poder del sistema-mundo moderno colonial. De esto, a su entender, surgen una multiplicidad de prácticas dancísticas, sociales y culturales, articuladas a modo de estrategias de acción política (resistencias, *reexistencias* [12]) concretadas por las especificidades de dicho contexto. Así, el autor

elabora una reflexión en torno a los elementos poéticos y contextuales que configuran la improvisación de su práctica de danza.

Desde otros parámetros geo-subjetivos, Florencia Firvida Martin se interesa por analizar ejercicios coreográficos colectivos como modos de hacer en danza surgidos de la potencia de generar desbordamiento, descentramiento, des-jerarquización y desidentificación. La autora plantea un análisis de la presentación de *Primer Movimiento* de Tania Solomonoff y Eve Bonneau, realizada en el Laboratorio Arte Alameda de la Ciudad de México en 2017. En tal sentido, retoma la noción propuesta por Gustavo Esteva del *nosotrear*, para explorar la producción de lo común, los modos de estar y relacionarnos con otros cuerpos y el entorno, a través de la escucha, la percepción y la vulnerabilidad. Firvida revisa algunos debates planteados por distintos feminismos (ecofeminismo, el patriarcado del salario del feminismo anticapitalista y los grupos de autoconciencia del feminismo radical norteamericano) para reflexionar acerca de un tema muy caro a los estudios feministas: el cuidado. La autora busca discernir de qué modos vincular las políticas del cuidado a los modos de escritura coreográfica, desde la creación de un movimiento común que produzca existencia(s) y presencia(s) situadas en el contexto de América Latina.

Por otra parte, Carol Marim desarrolla un análisis de su propio proceso de cura a través de su investigación poética y filosófica en la serie de performances del proyecto *Vestindo Peles (Wearing skins, Vistiendo pieles)*. La autora realiza un recorrido analítico por las distintas acciones artísticas al exponer las pieles que ha ido tejiendo en los diversos momentos de su proceso de creación, sanación y producción científica. Según Marim, las costuras de esta investigación se convirtieron en un camino intelectual y afectivo, para el tejido de una filosofía sensible, capaz de (re) construir un proceso de sanación que no sólo aspira a la singularidad de su experiencia, sino a generar horizontes colectivos de cura epistémica/epidérmica para otras mujeres. Así es como Carol Marim desafía la rigidez de la tradición filosófica occidental al articular creación artística y teoría feminista en *Vestindo Peles*. Sabemos que contar nuestra propia historia es hacer memoria feminista (Ahmed 2018) y no me refiero apenas al clásico slogan de “lo personal es político”, sino, más bien, al ejercicio narrativo/analítico que reconoce y pone en valor la experiencia y la práctica artística como instancias epistemológicas para la constitución de saberes que colocan la vida en el centro.

Desde otro punto de vista también feminista, Laura Vainer propone un análisis de la performance *Lembrança (Memory, Recuerdo)* de su propia autoría, realizada en Lisboa y Río de Janeiro entre 2018-2019, observando los distintos elementos que atraviesan el proceso creativo, sus contextos y los contornos

teóricos de su producción poética y científica. Se trata de un texto experimental que plantea un recorrido íntimo por la trayectoria de Vainer, como bailarina e investigadora, en el devenir de dicha performance. El estudio del movimiento de *Lembrança* comienza con el deseo de aproximar el cuerpo en danza y el suelo - el cuerpo en danza y otros cuerpos. La autora toma las nociones de distraerse y columpiarse (*balançar*, en portugués) entre países, ciudades, barrios, espacios y personas, con el fin de elaborar una reflexión sobre la relación entre la danza y la escritura. Con palabras de la propia autora, “danzar *Lembrança* significa producir un campo geográfico y afectivo de experimentación de la hapticidad como sensación que intercepta danza y memoria.” [13] Así es como la poética de *Lembrança* se amplía para mostrar su irremediable conexión política con la vida.

El dossier concluye con una correspondencia epistolar entre Ana Kemper y Mariah Miguel, cuyo punto de partida es la creación poética de *enxertia*, una investigación materializada en una serie de imágenes que componen una foto-performance de la propia artista Ana Kemper. El interés de las autoras no pasa por la elaboración de un pensamiento crítico sobre esa poética, sino, por el contrario, éstas buscan realizar un ejercicio de escritura conjunta a partir de investigar las materias y las fuerzas que configuran *enxertia*. La correspondencia epistolar no acontece apenas entre ellas. Las plantas y las aguas (internas y oceánicas) participan del proceso de producción cognitivo que implica “tejer una escritura que baila” —según expresan las artistas—.

Las reflexiones de Cristine Takuá (2020) resuenan en ese texto, ¿cuándo vamos a reconstruir la caminata y comenzar a dialogar con los seres que son parte de nuestra floresta-mundo? Y más aún, ¿en qué momento la ciencia entenderá que la investigación no requiere únicamente de ejercicios de escritura racional, sino también de disposiciones a sentir, percibir e interactuar con los saberes de las formas *otras*, más-que-humanas, de dicha floresta-mundo? No obstante, Kemper y Miguel manifiestan algunos interrogantes incómodos de esa tentativa multidialógica, inscritos en la imposibilidad de dismantelar radicalmente (desde su raíz) la arquitectura del sujeto histórico que las estructura.

“¿De qué maneras cuidar para que esta relación de hacer mundo con las plantas no caiga en estas armadillas [discurso meritocrático, privilegio blanco, apropiación de sabidurías]? [14] ¿Cómo estar atenta a mi blanquitud sin dejarme cegar por los privilegios? ¿Cómo posicionarme incluso en esta relación-con y no sobre las materias, las gentes, las vidas, los mundos que queremos vivir?” Cuestiones, en última instancia, que son parte del proceso de una investigación que pretende bailar *con* el mundo y *magiar* la vida.

Como agradecer es parte del hacer magia, clausuro

la introducción del dossier manifestando mi más sincero agradecimiento al artista, investigador y académico Wilfried Raussert de la Universidad de Bielefeld (Alemania), quien ha sido compañero cómplice de este viaje desde que nos conocimos en la ciudad de Guadalajara (México) en 2022. Además, agradezco la revisión sensible, afectiva e intelectual de las/los/lxs doctoras Natalia Cabanillas, Ana Caroline Amorim, David Gutiérrez, Cristina Ribas, Raissa Pomposo, Nathália Mello, Camila Fersi, Raisa Inocêncio y Marco Antonio Saretta. Y por supuesto no me olvido de agradecer a los seres invisibles y a todas las fuerzas pulsantes que han contribuido a la elaboración de este dossier.

## Notas

[1] *Diálogos em movimento* surge en 2016 en Río de Janeiro como un espacio pedagógico de danza y cultura negra cuyo fundamento político es la lucha antirracista. Se trata, por un lado, de discernir sobre el protagonismo de las personas negras en la sociedad contemporánea brasileña; por otro, visibilizar, nombrar y discutir sus tensiones raciales latentes. El 29 de abril es la celebración del día internacional de la danza -una fecha proclamada por la UNESCO desde inicios de la década de los ochenta. Cada mes de abril, Ludmilla Almeida propone una reflexión individual y colectiva sobre el significado de nuestra danza en el mundo.

[2] Sobonfú Somé concibe el ritual como una ceremonia en la que se convoca a un espíritu para servir de guía y supervisar las actividades de los convocantes. Su puesta en escena y realización genera conexiones entre el propio ser, la comunidad y las fuerzas naturales (Somé 48).

[3] Identifico una similitud entre lo que los autores conciben como políticas de encantamiento y la noción de magiar que introduzco aquí. No obstante, mi elección se inspira en lo que Silvia Federici denominó “genealogías del encuentro” (2004), como un modo de hacer investigación feminista con pretensiones antirracistas. Es decir, siendo una investigadora y curadora del norte global que produce conocimiento junto con artistas e investigadoras oriundas de los sures, desde las incomodidades que traen consigo el privilegio de blanquitud y asimismo, desde la alegría, el gozo y la pasión por elaborar juntas procesos políticos de transformación de mundo desde nuestras militancias intelectuales y poéticas. Ver: Marugán Ricart, 2022.

[4] El uso de la x es el modo inclusivo de nombrar la diversidad de géneros y sexualidades.

[5] La noción de pluriversalismo es discutida desde la filosofía africana Ubuntu. Según Mogobe Ramose, la lógica de Ubuntu se sitúa en oposición a la racionalidad del pensamiento único y fragmentado; Ubuntu es un principio ético basado en el movimiento y la pluralidad. Ubuntu es siempre en gerundio en su principio filosófico de ser siendo. Los caminos abiertos desde perspectivas pluriversalistas no son construidos en detrimento de otros, como suele ocurrir en la lógica del conocimiento occidental, sino por medio de las posibilidades que generan las encrucijadas. Ver: Ramose, 2002.

[6] Ver Quijano 2000; Lugones 2008.

[7] El paréntesis es de la autora de este texto.

[8] El proceso de regionalización como un intento de subalternización de cuerpos, saberes y suelos.

[9] Uno de los ejes estructurantes del estado-nación brasileño.

[10] Las iyabás son las entidades divinas del candomblé, una religión brasileña de matriz africana.

[11] El *passista* de una escuela de samba es un bailarín o bailarina dedicado a encantar y seducir a los participantes del desfile. Los *passistas* (un grupo formado aproximadamente por 20 figuras) son los responsables de sostener el clima de alegría durante todo el espectáculo, al mantener la emoción de los componentes de su escuela e incentivar la intervención del público asistente.

[12] La noción de *rexistencia* surge de la fusión entre existencia y resistencia y expresa la inseparabilidad de ambas acciones. No tiene un único origen; se inscribe en diversas genealogías como los feminismos negros, movimientos de pueblos indígenas, por la defensa del territorio, entre otros.

[13] “Dançar a *Lembrança* é produzir um campo geográfico e afetivo de experimentação da hapticalidade como sensação que intercepta dança e memória.”

[14] El paréntesis es de la autora de este texto.

### Obras citadas

- Ahmed, Sara. *Vivir una vida feminista*. Edicions Bellaterra, 2018.
- Anzaldúa, Gloria. *Light in the dark. Rewriting identity, spirituality, reality*. Duke UP, 2015.
- Cejas, Mónica I. *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2020.
- Federici, Silvia. *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, 2004.
- Korol, Claudia. “Feminismo comunitario de Iximulew. Diálogos con Lorena Cabnal”. *Diálogo de saberes y pedagogía feminista*, coordinado por Claudia Korol, Ediciones América Libre, 2017, pp. 297-319.
- Lepecki, André. *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*. Routledge Taylor & Francis Group, 2006.
- Lugones, María. “Colonialidad de género. Hacia un feminismo descolonial”. *Género y descolonialidad*, editado por Walter Dignolo et al., Ediciones del Signo, 2008, pp.13-42.
- . “Hacia un feminismo decolonial sin marcas” *La manzana de la discordia*, vol. 6, no. 2, 2011, pp. 105-119.
- Marugán Ricart, Paola María. *TERRANE y Vivências: Interpelaciones a La Casa Grande. Análisis interseccional de procesos creativos, prácticas descoloniales y articulaciones comunitarias*. 2022. Doctorado en Estudios Feministas, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Tesis doctoral.
- Mondragón, Carlos. “Una puesta en escena de la violencia inexplicable”. *Magia. Revista de la Universidad de México*, coordinado por Guadalupe Nettel, no. 882, 2022, pp.23-29.
- Ramose, Mogobe B. “The ethics of Ubuntu”. *The African Philosophy Reader*, editado por Peter H. vyCoetzee y

Abraham Roux, Routledge, 2002. pp. 324-330.

Restrepo, Eduardo. “Antropología y estudios culturales: distinciones, tensiones y confluencias”. *ram-wan - Red de antropología del mundo*, 2009, Web. Accesado 2 Feb 2022.

Rufino, Luiz; Simas, Luiz Antonio. *Encantamento sobre política de vida*. Mórula editorial, 2020.

Somé, Sobonfú. *O espírito da intimidade. Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. Coysseus editorial, 2003.

Takuá, Cristine. *Seres Criativos da floresta*. Serie Cadernos Selvagem, Dantes editora Biosfera, 2020.

### Biografía de la autora

Investigadora, curadora, educadora, gestora cultural y practicante de danza. Sus investigaciones giran en torno a epistemologías feministas desde el Sur Global, procesos creativos en el arte contemporáneo, feminismos descoloniales, estudios culturales y de blanquitud.

# Cosmocoreografias: políticas do mover e aldear o chão

DAMIANA BREGALDA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, BRASIL)

## Resumo

Este artigo parte da noção de dança enquanto metáfora e metonímia de modos de habitar a terra, de movimentos de produção e destruição de mundos. Propondo que o chão desta dança é chão do mundo, modos diversos de conceber e produzir corpos, de se relacionar com o chão e nele se mover são convocados. A partir de uma ideia ampliada de dança, articulada com dimensões políticas, históricas e sociais, o chão liso e lustroso da dança da modernidade passa a revelar as matérias fantasmas, os “corpos impropriamente enterrados da história” (Gordon qtd. em Lepecki, “Planos” 15), os fins que nunca acabaram (da escravidão que não terminou com o escravagismo, da colônia que não terminou com o colonialismo) (Lepecki, “Planos” 15), o passado que segue reverberando no presente em corpos humanos, não humanos, na paisagem, na terra. Diante disto, gestos políticos deliberados são necessários para desenterrar, como propõe Malcom Ferdinand (82), “os vestígios daqueles a quem o mundo foi recusado” na direção da construção de uma “política do chão” (Carter qtd. em Lepecki, “Coreopolítica” 47). Em diálogo com proposições e conceitos como os de cosmopolítica de Isabelle Stengers e Bruno Latour, de coreopolítica de André Lepecki e de geocoreografia, de Carolina Caycedo, a noção de cosmocoreografia é apresentada como ferramenta a serviço da descrição de movimentos e fluxos de seres humanos e não humanos, visíveis e invisíveis num cosmos interligado, em mundos em disputa. Gestos cosmocoreográficos podem remeter desde aos fluxos e movimentos dos tempos míticos, que grafaram formas hoje visíveis na paisagem e que ordenaram o mundo, a outros gestos e movimentos que conectam, compõem e recompõem corpos e territórios.

A fim de evidenciar os movimentos de instauração/desinstauração/reinstauração de territórios, são trazidas três imagens-movimentos-eventos associados a diferentes territórios indígenas no Brasil: 1) Instauração de um território amazônico às margens do Rio Negro em tempos míticos, morada de uma diversidade de povos indígenas; 2) Desinstauração de um território de vida e morada de entidades como Watu – o avô, como é chamado o Rio Doce pelos Krenak, a partir do crime ambiental ligado à extração de minérios em Mariana, em 2015; 3) Reinstauração (mesmo que temporária) de um território habitado pelos Guarani no sudeste do país a partir de manifestações políticas que interromperam o fluxo dos automóveis na Rodovia dos Bandeirantes em São Paulo, em 2013. Diante da falência e das catástrofes produzidas por um pensamento e modo de habitar e produzir mundo da modernidade, quais poderiam ser os efeitos de se adotar modos de estar e mover no mundo compreendendo todos os seres como vivos e dignos de viver? Como mover na direção do reconhecimento e produção de outros e múltiplos chãos possíveis? Dentre tantos caminhos que podem ser trilhados, este artigo traz ao final a proposta protagonizada sobretudo por mulheres indígenas no Brasil, de “aldear a política” como um possível caminho para se “aldear o chão”.<sup>[1]</sup>

**Palavras-chave:** cosmocoreografia, corpos, movimento, política, territórios

## 1. O chão desta dança é chão do mundo

Talvez a humanidade tenha investido demais e errado em tudo no planeta (...). A gente tinha mesmo é que desinvestir no planeta (...). Pisar mais suavemente na terra, andar com mais cuidado aqui na terra e sermos também terra. (Ailton Krenak)

A proposta deste artigo parte da noção de dança enquanto metáfora e metonímia de modos de habitar a terra, de movimentos de produção e destruição de mundos. Ao mesmo tempo em que uma noção ampliada de coreografia pode ser evocada para uma análise dos fluxos da vida humana e não humana de modo entrelaçado à política, a dança no seu sentido

mais estrito também pode oferecer elementos para uma abordagem dos mundos dos quais ela é parte. Num movimento que pretende andar na direção de possibilidades diversas de sentipensar [2] e produzir mundos – diferentes daquele da modernidade, ao mesmo tempo em que se defronta inevitavelmente com ela -, convido a seguir por esta dança reconhecendo, como passo de partida, o chão em que pisamos. Chão que é o próprio mundo, vivo, do qual uma parcela da humanidade tenta se apartar na sua dança moderna.

Em capítulo intitulado “a cultura no chão: o mundo percebido através dos pés”, Tim Ingold propõe uma comparação entre diferentes modos de produção de pensamento e mundo a partir da relação estabelecida com o chão, dos pés descalços e calçados no chão,

dos aspectos diversos do caminhar. O autor propõe uma correlação entre os modos de conceber o corpo, de movê-lo ou repousá-lo através de técnicas corporais, de relação do corpo no mundo com os modos de produção de pensamento e de estar vivo. Recorre ao evolucionismo proposto por pensadores modernos como Charles Darwin para evidenciar os modos de conceber o corpo, o mundo e o homem no mundo da modernidade.

Conforme Ingold (71), Darwin chamou atenção “para o que denominou ‘divisão fisiológica do trabalho’, pela qual os pés e as mãos foram aperfeiçoados para funções diferentes, mas complementares, respectivamente, de suporte e locomoção, e de apreensão e manipulação”. Uma vez que os pés humanos teriam perdido a função preênsil que os primatas conservam junto do uso das mãos para locomoção e que o processo civilizatório investe na constrição dos pés no intuito de sobrepor a inteligência associada à manipulação de ferramentas com as mãos ao instinto associado aos pés, a oposição entre natureza e cultura, instinto e razão torna-se evidente na própria concepção do corpo, como o desejo da “dominação humana da natureza” (76).

Ainda segundo o autor, “graças a suas mãos e a suas botas pesadas o homem civilizado, ao que parece, é em cada centímetro um cientista em cima, mas uma máquina embaixo” (74). “A propensão ocidental a andar como que em pernas de pau”, ou poderíamos pensar, o processo de produção de um homem-máquina, “foi levada ao seu mais absurdo extremo no treinamento militar” (81). Evocando a descrição de Marcel Mauss do “passo de ganso” executado pelo exército alemão, Ingold ressalta a estranheza diante de tamanha mecanicidade dos movimentos desempenhados pelos corpos. Um modo de andar que, segundo o autor, “só é possível na superfície artificialmente monótona do chão da parada” (82), o que nos leva a pensar que a produção de movimentos e dos corpos está diretamente relacionada à produção do chão e do mundo em que se movem os corpos.

A mecanização da atividade dos pés, que também poderia remeter de modo mais amplo ao corpo humano como uma peça importante na maquinaria que se desenvolve massivamente com as revoluções industriais, fez parte, conforme propõe Ingold, de um conjunto amplo de mudanças que acompanharam o início da modernidade (76). Além do uso de calçados o autor menciona transformações implicadas na locomoção (com o avanço dos meios de transporte), na educação da postura e dos gestos, no valor atribuído aos sentidos, na arquitetura do ambiente construído. Tais transformações, conforme Ingold, contribuíram para “uma separação imaginada entre as atividades de uma mente em repouso e um corpo em trânsito, entre cognição e locomoção, e entre o espaço da vida social e cultural e a base sobre a qual essa vida é materialmente ordenada” (76).

Neste sentido, restringindo aos pés a capacidade de locomoção e atribuindo somente ao corpo em repouso a possibilidade de produzir pensamento, Ingold sugere que não por acaso a “civilização que nos deu a bota de couro também nos apresentou a poltrona” (78). Uma vez restritas as possibilidades de sentir e pensar com os pés e em movimento e de priorizados os sentidos da visão e audição sobre o do tato, a bota e a cadeira, conforme o autor, “estabelecem um fundamento tecnológico para a separação do pensamento da ação e da mente do corpo” (78).

A imagem da relação dos pés com o chão, das funções atribuídas aos pés e concepções de corporalidade na modernidade permite visualizar a articulação entre o pensamento evolucionista e o projeto civilizatório, que é também um projeto colonizador. Na medida em que o pensamento hegemônico moderno europeu atribuía a si mesmo o estatuto de humanidade civilizada - implicando um processo de construção de si e de relação que reduz os pés a “máquinas de andar”, quando é fundamentalmente “através de nossos pés em contato com o chão que estamos ‘em contato’ com o nosso entorno” (Ingold 87) - esta sociedade também passa a atribuir um estatuto intermediário (entre a natureza animal e a civilização) aos povos que mantêm relação estreita com o chão.

Ingold sugere que é possível que o número de pessoas que assumem a posição de agachamento para repouso possa ser maior que o das pessoas que sentam em cadeiras. O autor menciona uma série de exemplos que enfatizam diferenças nos modos de andar, de carregar coisas e sobretudo de se relacionar com o chão na sociedade moderna europeia e em outras sociedades. Um dos exemplos evocados para abordar as diferenças nos modos de relação com o chão é a comparação entre danças tradicionais japonesas e o balé clássico. Nas palavras do autor:

Dançarinos europeus aspiram à verticalidade, usando seus pés como palafitas, uma postura levada ao seu extremo mais estilizado do balé clássico, onde a bailarina se equilibra na ponta dos dedos dos pés, com os braços esticados para o céu, enquanto seu parceiro, com seus saltos e pinotes, temporariamente perde totalmente o contato com o chão. Dançarinos japoneses, ao contrário, através do movimento flexível dos joelhos, arrastam os pés pelo chão liso em um movimento embaralhado, sem nunca levantar os calcanhares (Suzuki 1986 qtd. em Ingold 80).

Numa proposta de pensar a partir da dança, expandindo-a e articulando-a com dimensões políticas e sociais, André Lepecki lança questionamentos ético-políticos cruciais numa abordagem dos planos de composição [3] para a arte contemporânea: “Que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?” (“Planos” 15). A partir destas perguntas o autor desenvolve o que chamou de “plano do fantasma”, propondo que se reconheçam as matérias que volta e

meia são expulsas do chão liso e lustroso onde se dança [a dança da modernidade], provocando desequilíbrios, quedas, paragens, movimentos cautelosos ou a necessidade de nos movermos a uma velocidade estonteante (“Planos” 15). “Matéria fantasma”, tal como propõe a socióloga norte-americana Avery Gordon seriam “todos aqueles fins que ainda não terminaram (...)” ou ainda todos aqueles “corpos impropriamente enterrados da história” (Avery Gordon qtd. em Lepecki “Planos” 15). O fim da escravidão que não terminou com o escravagismo, o fim da colônia que não terminou com o colonialismo (“Planos” 15), o passado que reverbera no presente.

A noção de “política do chão” é evocada por Lepecki a partir de Paul Carter, remetendo a um “atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que estas particularidades se conformam num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (“Coreopolítica” 47). Trata-se, pois, de levar em conta a textura e as tessituras dos movimentos dos corpos no mundo, o chão enquanto terreno acidentado pela história que o constitui e da qual ele é também constitutivo. A propósito da relação entre dança e uma política do chão, o autor propõe que:

Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço a do nosso movimento nele (Lepecki, “Planos” 15).

O entendimento dos corpos e do próprio espaço – o chão do mundo - enquanto sujeitos ativos remete ao que Lepecki propõe em sua concepção expandida do campo coreográfico, de “dança como coreopolítica” (“Coreopolítica” 47). A construção do conceito de coreopolítica se dá em estreito diálogo com a noção de política proposta por Jacques Rancière, Giorgio Agambem e Hannah Arendt e sua relação com a arte. Haveria para Rancière, um elemento que funde arte e política num só, e este seria o dissenso (“Coreopolítica” 43). A partir destes autores, Lepecki refere à “verdadeira política” como aquela que, assim como a arte, tem a capacidade de redistribuir o sensório, intervindo no visível e dizível, possibilitando a emergência do dissenso e do imprevisível. Tal concepção de política vai ao encontro de uma concepção de coreografia que também se compreende como eminentemente política, enfatizando a relação entre os corpos e a ação destes na concretude do mundo. A propósito da noção de coreopolítica Lepecki propõe:

Toda coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos. É que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar. (...) A política, então, seria uma operação coreográfica

de ruptura da fantasia do espaço público como vazio ou livre de acidentes de terreno. A política (ao contrário da politicagem dos políticos e seus capangas) seria uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações. Mais uma vez, vemos que a questão tem que ser tratada o mais não metaforicamente possível. Como nos diz ainda Rancière (2010:37): “a política consiste em transformar esse espaço de ir andando, de circulação, num espaço onde um sujeito possa aparecer”. Esse sujeito seria o ser político, ou seja, aquele que é capaz de exercitar a sua (sempre presente) potência para o dissenso, que é um exercício também fundamentalmente estético, não arregimentado por vetores de sujeitificação pré-dados (Lepecki, “Coreopolítica” 55-56).

Arte-política, coreopolítica ativam e são ativadas pela emergência de sujeitos políticos que produzem transformações no modo como inserem seus corpos no mundo, se movem nele, transformado a si mesmo e ao mundo. O passo que a noção de cosmocoreografia propõe enfatizar é que não apenas os corpos humanos são tomados enquanto sujeitos políticos. Seres não humanos e o próprio chão são entidades vivas e ativas no processo de produção de corpos e mundos.

Antes de adentrar mais especificamente na noção de cosmocoreografia, proponho retomar a imagem do contato com o chão e da relação profunda entre movimento, corpo e lugar a partir da descrição etnográfica de Luisa Elvira Belaunde junto aos Quéchua-Lama na alta Amazônia peruana. A relação íntima que os Quéchua-Lamas estabelecem com o chão oferece um evidente contraponto ao modo moderno de relação com o entorno, tal como o descreve Tim Ingold. Conforme a autora, a relação dos Quéchua-Lamas com o chão atravessa as mais diversas atividades de sua vida. Nas suas palavras:

O chão é o outro mais familiar que existe para essas comunidades. Antes de se relacionarem com alguém ou com algo, um animal ou uma planta, as pessoas relacionam-se com o chão. Pisam no chão, se sentam no chão, aprendem no chão, deitam no chão, comem no chão. Fazem crescer plantas e filhos no chão. E as mulheres, sentadas no chão, também transformam o barro da terra em panelas e cerâmica para conter e servir comida e bebida. A arte da cerâmica, uma técnica antiga em Lamas, é um processo de transformação da terra em artefatos, que, por sua vez, transformam os produtos da roça, da floresta e do rio para torná-los comestíveis e nutrir os corpos dos parentes (...) Perto do chão é possível observar os efeitos das mudanças do clima na umidade da terra, na presença de vermes, fungos e insetos, na cor das folhas caídas e nos resíduos e sementes deixadas pelas aves (Belaunde 48).

A relação com o chão entre os Quéchua-Lamas remete à sociabilidade, a técnicas corporais específicas adotadas em suas mais diversas atividades, mas também aponta para o chão como alteridade importante que contribui para a produção destes corpos e cuja proximidade possibilita gerar e observar transformações em curso no mundo. No processo de geração de vida, a circulação e os movimentos pelo território-chão são imprescindíveis: por ele circulam sementes, mas também as mulheres com seus conhecimentos, que “saem de casa levando suas sementes para criar filhos e plantas em outro lugar” (Belaunde 51). Por meio dessa circulação, destes fluxos, “a região torna-se um território vivo” (Belaunde 51).

Conforme Belaunde, a principal ameaça enfrentada hoje pelos Quéchua-Lamas diz respeito justamente à imposição de uma fixidez e confinamento nestes territórios, uma vez que a maioria das terras indígenas ainda não está demarcada e que estas vêm sendo “invadidas, desmatadas, vendidas ou doadas em concessão pelo Estado peruano, que, em tese, deveria protegê-las” (53). Dos tempos míticos, passando pelos séculos de colonização e booms econômicos na região, muitas foram as formas de violência “que se encarnaram nas formas da paisagem de Lamas” (Belaunde 53). Ainda segundo a autora, a geografia para os Quéchua-Lamas pode ser entendida como “uma casa, o lugar de habitação dos ancestrais e o depositário do tempo e da memória em suas pedras e cachoeiras” (48).

Levando em conta a relação dos Quéchua-Lamas com o chão e sua estreita relação entre movimento-corpos-território, torna-se importante enfatizar que, quando propomos que “o chão desta dança é chão do mundo”, chãos e mundos diversos estão em jogo. E que o intuito aqui é seguirmos na direção de possibilidades de estar vivo em um chão-mundo que também esteja, onde a anestesia da neutralidade e violência modernas percam sua eficácia. O chão que estamos buscando sentipensar aqui é corpo-ativo que emerge - conforme propõe Isabelle Stengers acerca do mundo - da “multiplicidade de suas conexões heterogêneas”, entendendo que os corpos tornam-se ativos “a partir da criação de circunstâncias”, das múltiplas relações estabelecidas.

Levar em conta o terreno acidentado da história, em que o colonialismo e a colonialidade inscrevem marcas de violências sobre corpos e territórios demanda ação deliberada – gestos políticos de desenterrar, como propõe Malcom Ferdinand (82), “os vestígios daqueles a quem o mundo foi recusado”. Nas suas palavras:

É preciso cavar para encontrar os cemitérios de escravizados e os vestígios dos ameríndios, descascar os arquivos para encontrar vozes, falas, reconhecer práticas de dança e cantos em uma história do mundo (Ferdinand 82-83).

A tentativa de aplainar o chão da história por parte

do sistema-mundo moderno é também uma tentativa de constranger, explorar e aniquilar corpos (humanos e não humanos), enterrando-os, silenciando-os, neutralizando e naturalizando tais atos. No intuito de por em evidência e apontar a necessidade de romper com a dupla fratura moderna: colonial - que separa e hierarquiza os humanos em colonizados x colonizadores e suas extensões racistas, sexistas e capacitistas; e ambiental – que separa e hierarquiza humanos x natureza e suas extensões racistas, sexistas, especistas, Malcom Ferdinand defende que a produção e exploração de corpos racializados está intimamente atrelada à exploração da terra. A partir desta proposição, elabora sua crítica à noção de antropoceno [4] (que desconsidera as profundas hierarquias e responsabilidades sociais e políticas numa abordagem dos impactos humanos sobre o ambiente e das catástrofes associadas), propondo a noção alternativa de negroceno:

O negroceno designa a era em que a produção do Negro visando expandir o habitar colonial desempenhou um papel fundamental nas mudanças ecológicas e paisagísticas da Terra (...). Era geológica na qual a extensão do habitar colonial e as destruições do meio ambiente são acompanhadas pela produção material, social e política de Negros. (...) Negroceno é também o tempo das florestas de resistência à destruição da Terra e dos desejos retumbantes de mundo (Ferdinand 79; 80; 83).

É importante ressaltar que a noção de Negro acionada por Ferdinand não remete à caracterização racial, mas “designa todos aqueles que estiveram e estão no porão do mundo” (81), todos os corpos – humanos e não humanos explorados nesta era que tem origem na modernidade. Nas palavras de Alice Walker (Ferdinand 81): “é a própria Terra que se tornou o Negro do mundo”.

O processo de objetificação da terra e seus habitantes também vem se tornando pauta de teóricas feministas (destaco as feministas comunitárias e ecofeministas), que tem atrelado o processo de colonização do pensamento, dos corpos de humanos e não humanos e da terra a um modelo que historicamente os objetiva e submete. Lorena Cabnal (in Korol), feminista comunitária maya-xinka tem feito defesa dos processos políticos de recuperação do “território-corpo-terra”, apontando que a usurpação dos corpos das mulheres nas colônias esteve atrelada à usurpação da terra.

Diante dos efeitos perversos do modo de pensar e habitar o mundo moderno, quais poderiam ser os efeitos de se adotar um modo de estar e mover no mundo que entende todos os corpos como terra (como propõe Ailton Krenak) e o chão como corpo vivo com quem se dança e com quem se produz corpos-gente-mundos?

## 2. Cosmocreografias: políticas de instauração, desinstauração e reinstauração de territórios

A noção de cosmocreografia foi elaborada a partir do diálogo com uma série de autores e conceitos por eles propostos, dentre os quais destaco o conceito de cosmopolítica de Isabelle Stengers e Bruno Latour e seu diálogo com o perspectivismo ameríndio, de coreopolítica de André Lepecki (trazido anteriormente) e de geocreografia de Carolina Caycedo. No diálogo entre dança e política, cosmos e política, a proposta é considerar tanto uma noção ampliada de dança como de política ao tratar da noção de movimento como ato (cosmo) político.

A proposição cosmopolítica elaborada Isabelle Stengers vem sendo acionada na antropologia por autores como Bruno Latour, que vem propondo considerar, por exemplo, a presença de não-humanos em acontecimentos como os das descobertas científicas. A noção de cosmos em Stengers se propõe distinta daquela definida enquanto um mundo comum ou particular. Conforme a autora, o cosmos designaria o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes (Stengers 447), ou seria ainda, um operador de igualdade, que não seria o mesmo que equivalência. Bruno Latour se propõe a debater o conceito de cosmopolítica dialogando com Isabelle Stengers, mas também com Eduardo Viveiros de Castro a partir do perspectivismo ameríndio, embora não traga este último conceito explicitamente. Latour retoma o caráter múltiplo da noção de cosmos, tal qual proposta por Stengers, acionando o termo “pluriverso” de William James e colocando em questão, a partir da noção perspectivista de múltiplas naturezas elaborada por Viveiros de Castro, a concepção naturalista da ciência moderna, que supõe a existência de um mundo/cosmos/natureza comum.

Conforme Latour, a presença de cosmos na noção de cosmopolítica “resiste à tendência do político a conceber as mudanças num círculo exclusivamente humano” (4). E a noção de política, por sua vez, resistiria “à tendência do cosmos a conceber uma lista finita de entidades que devem ser levadas em conta” (Latour 4). Assim, seguimos tendo em vista que a noção de cosmopolítica envolve: humanos e não-humanos no âmbito de relações políticas; a possibilidade de emergirem agentes imprevisíveis e desconhecidos nas relações; a multiplicidade de mundos, que em diálogo com o perspectivismo ameríndio, corresponderiam a múltiplas naturezas, corpos, perspectivas.

Em diálogo com a noção de cosmopolítica, trago o conceito de geocreografia proposto por Carolina Caycedo, enfatizando que nos processos de resistência política/territorial, seres não humanos também emergem como entidades ativas. Caycedo relata que iniciou sua pesquisa sobre o projeto hidrelétrico El Quimbo no rio Magdalena, na Colômbia, após ler uma

manchete com a seguinte chamada “O rio Magdalena resiste ao desvio”. Esta manchete descrevia que “após o desvio de seu leito, o Yuma (também conhecido como rio Magdalena) havia subido, recuperando seu leito natural e erodindo o túnel de desvio, impedindo assim a realização da obra” (Caycedo 105).

Ainda no contexto de sua pesquisa em torno do projeto hidrelétrico El Quimbo, Caycedo refere ao ato de jogar a tarrafa para pesca no rio Yuma, que devido ao impacto do projeto quase não oferece mais peixes aos habitantes que ocupam as suas margens, como um gesto radical e político, que encarna a autonomia e sabedoria alimentar e que reafirma o rio como bem comum e espaço público (105). Neste sentido, a artista conecta os gestos dos corpos com o território que habitam a partir do conceito de geocreografias. A propósito deste conceito, dos projetos desenvolvimentistas que ameaçam gestos que encarnam modos de relação, mas também fazem destes gestos atos de resistência que conectam coletivos humanos e não-humanos, a autora descreve:

Esses gestos repetitivos, como lançar a tarrafa ou garimpar ouro com bateia, são coreografias cotidianas intrínsecas à geografia que se habita, intimamente ligadas a um território ou ecossistema, que eu chamo de geocreografias. O conhecimento acumulado por gerações e a memória muscular dos gestos geocreográficos estão hoje ameaçados pelo desenvolvimento e seu modelo energético-minerador. As geocreografias retomam o uso do corpo como ferramenta de resistência, para gerar grafias que nos arraigam ao território e nos relacionam com o extra-humano, produzindo um movimento que expande o corpo, individual ou coletivo, e o lugar em que nos posicionamos (Caycedo 106).

No conceito de geocreografia proposto por Caycedo, os gestos dos corpos humanos são inseparáveis dos territórios onde habitam e das relações que estabelecem com outros seres que o habitam e constituem. Gestos de uma epistemologia relacional, corpos que encarnam conhecimentos acerca dos fluxos, da diversidade e complexidade da vida. As geocreografias são evocadas pela artista como ações políticas, gestos de resistência que ativam a memória dos corpos na repetição de gestos cotidianos e quase utópicos nos contextos em questão, que reativam vínculos coletivos entre humanos e destes com os não humanos.

Uma abordagem dos fluxos e movimentos em mundos outros que o da modernidade implica que além dos movimentos de corpos visíveis – humanos, dos rios, plantas, animais – que articulados configuram o que Caycedo chamou de geocreografias, seja considerada toda uma ampla gama de seres invisíveis, cujos movimentos também são imprescindíveis à manutenção da vida. A estes movimentos e fluxos

de seres visíveis e invisíveis num cosmos interligado proponho referir como cosmocoreografias. Gestos cosmocoreográficos podem remeter desde aos fluxos e movimentos dos tempos míticos, que passam a grafar as formas hoje visíveis na paisagem e que ordenaram o mundo, passando pelas geocoreografias e outros movimentos capazes de compor/destruir/recompor corpos, territórios.

Cosmocoreografia (cosmos = pluriverso; coreo = dança, movimento; grafia = escritura ou modo de inscrição de movimento) refere, pois, à inscrição de movimentos de corpos humanos e não-humanos no mundo, aos encontros entre forças que se movem por territórios físicos, políticos, cosmológicos diversos (visíveis ou invisíveis). Grafia de movimentos, passagens e seus rastros no tempo-espaço que sem cessar compõe e recompõe, instaura e reinstaura territórios. Território, aqui, pode referir a qualquer instância de entrelaçamento de forças que constituem os corpos ao mesmo tempo que os transformam. Neste sentido, os corpos humanos e não humanos também podem ser entendidos como territórios, assim como os mundos específicos que diferentes coletivos habitam e constituem.

Contudo, mais do que propor uma definição à noção de cosmocoreografia, interessa aqui tomá-la como ferramenta descritiva do entrelaçamento entre movimento, corpos (de humanos e não humanos, visíveis e invisíveis) em diferentes territórios espaço-temporais. A fim de evidenciar os movimentos de instauração/desinstauração/reinstauração de territórios, são descritas a seguir três imagens-movimentos-eventos associados a diferentes territórios indígenas no Brasil:

#### *Imagem-movimento 1: Instauração de territórios*

Uma paisagem amazônica com densa área de floresta cortada pelo volumoso Rio Negro e seus afluentes (que em tempos de seca revela bancos e praias de areia e na estação das chuvas e cheias transborda, inundando as regiões ribeirinhas e adentrando a mata). Na região do Alto Rio Negro, conforme descreve Geraldo Andreello, um “sistema social aberto se estende por milhares de quilômetros quadrados, composto por quase três dezenas de grupos indígenas pertencentes às famílias lingüísticas tukano, arawak e maku” (8), caracterizados por “sistemas regionais de integração política, hierarquia social, redes comerciais de longa distância, atribuição de significados religiosos às paisagens” (8).

Os rituais de troca cerimoniais – conhecidos como *dabucuris* – são referidos por Andreello como atualizadores dos mitos de origem do mundo e da humanidade compartilhados pelos diferentes grupos indígenas no alto Rio Negro, sobretudo no que diz respeito ao aspecto das diferenciações operadas no tempo mítico, que “virão a corresponder às posições

possíveis nos *dabucuris* do tempo presente”. Tais rituais colocam em circulação operadores materiais – flautas, adornos de penas e bebidas fermentadas e alucinógenas que nas narrativas míticas propiciam “as sucessivas transformações dos seres do começo e, assim, sua diferenciação progressiva” (9). Estas narrativas descrevem a origem dos povos que habitam o Rio Negro, onde também as paisagens são parte e marcadas pelos eventos míticos de transformação. A cosmocoreografia emerge aqui como ferramenta descritiva das circunstâncias de instauração de um território em tempo mítico, a partir de relações profundas entre movimento-corpos-territórios onde humanos, não humanos e artefatos não se apresentam a partir de categorias distintas, mas entrelaçados e geradores uns dos outros em processos de transformação-criação da humanidade e mundo.

As narrativas míticas de origem da humanidade são parcialmente compartilhadas entre os povos e clãs no alto Rio Negro, que apresentam versões diversas das mesmas e que se particularizam sobretudo ao tratarem “da história de seu próprio clã, de sua fixação em um território e eventualmente de sua dispersão” (Andreello 9). Neste sentido, cabe situar que a versão do mito que segue abaixo diz respeito à narrativa do clã Tukano Oyé, publicada em uma das edições da coleção “Narradores Indígenas do Rio Negro”, acessada através do trabalho de Virgílio S. da Silva Neto e livremente sistematizada aqui.

Conforme narrativa trazida por Moisés Maia Akito e Tiago Maia Ki'mâro (qtd. em Silva Neto), a Avó do Mundo e do Surgimento presenteou os demiurgos ancestrais *Imikoho-masí* e *Ye'pâ-masí* com os instrumentos utilizados na sua própria criação: o cigarro de vida, os instrumentos de vida, o banco de vida e a cuia de vida, que passaram a fazer parte de seus próprios corpos. Depois os devolveram a ela que, por sua vez, os entregou ao Trovão. Não sabendo que haviam adquirido a força dos instrumentos de vida em seu próprio corpo e imersos na tarefa de fazer surgir a humanidade, *Imikoho-masí* e *Ye'pâ-masí* procuram auxílio do Trovão, que “fez sair de dentro de seu próprio corpo, vomitando, vários conjuntos completos de enfeites cerimoniais. Os enfeites saíram por sua própria boca, e foram tantos quantos seriam os grupos que iriam formar a futura humanidade” (Akito e Ki'mâro qtd. em Silva Neto 108). *Ye'pâ-masí* vai então se encontrar com *Tõ'râki-bo'tea* e *U'arí-bo'tea* no Lago de Leite. Preocupados em como fazer surgir a humanidade um deles se transforma em *Pa'mîri pĩro*, uma grande cobra fêmea que se fixou em uma das bordas recurvas do Lago de Leite. Conforme descrevem os autores:

Este lago é conhecido como Lago de Leite porque esta cobra possuía inúmeras mamas, com as quais amamentou tanto os ancestrais da humanidade que viria a surgir, como os *Wa'î-*

*masa* que já estavam naquelas águas. A casa de *Pa'mîri pîro* é o morro do Pão-de-Açúcar, no Rio de Janeiro, e a baía da Guanabara é o próprio Lago de Leite. *Pa'mîri pîro* cuidou de seus filhos no Lago de Leite para que eles ficassem mais fortes. Então, *Pa'mîri pîro* engoliu todos os seus filhos, que passaram a habitar o seu ventre, e afundou no lago, iniciando uma viagem através de *Diâ-pasîro*, o rio Submerso de Tabatinga, até *Pa'mîri-pee*, o Buraco dos Ancestrais, localizado abaixo de Urubuquara, na cachoeira de Pinu-Pinu (Akîto e Kî'mâro, 2004 qtd. em Silva Neto, 2018:110)

Ao chegar no verdadeiro rio de leite, “lugar destinado desde o início dos tempos para a fixação de uma verdadeira humanidade” (Andrello 11), os ancestrais que darão origem aos diversos povos que habitam as margens do Rio Negro e seus afluentes começam a sair da canoa do surgimento e iniciar seus processos de diferenciação da gente-peixe (com quem realizaram diversas trocas em suas casas durante a viagem), assumindo a forma humana (Andrello 16) e seguindo sua dispersão e fixação pelos territórios. Essa viagem e a passagem da cobra-canoa pela região é marcada por uma riqueza de eventos míticos (que não será possível relatar aqui) envolvendo não apenas o surgimento dos povos (as diferenciações entre si) e sua territorialização, mas também o surgimento de plantas, a relação com outros seres que ocupavam aquele território e a inscrição destes eventos na paisagem do Rio Negro. Exemplo das marcas da passagem da cobra-canoa pelo território do alto Rio Negro é uma enorme reentrância produzida pela cobra-canoa na pedra conhecida como *cain-paa* - laje do periquito, na localidade de lauaretê, ponto de uma das paradas deste ser mítico num tempo em que as pedras eram moles (Oliveira e Andrello 72-73).

O movimento de deslocamento da cobra-canoa desde o Lago de Leite (Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro) até a região amazônica e suas paragens pelo Rio Negro podem ser tomadas aqui enquanto gestos cosmocoreográficos que instituem territórios existenciais na região do Alto Rio Negro, evocando a transformação-produção de humanidades e mundo, grafando memórias míticas na paisagem e modos de habitar este chão-mundo.

### *Imagem-movimento 2: desinstauração de territórios*

Uma paisagem que chamarei aqui de mineira, não apenas por referência ao estado da federação brasileira de Minas Gerais, no sudeste do Brasil, mas também por carregar consigo, como o próprio nome já indica, marcas históricas de exploração da mineração. A descrição desta imagem-movimento é marcada por um acontecimento ligado a esta atividade extrativista. Dia 5 de novembro de 2015: uma barragem de rejeitos de minérios de ferro explorados pela empresa Samarco

se rompe derramando cerca de 50 milhões de metros cúbicos de lama tóxica nos corpos dos rios da bacia do rio Doce (neste a lama percorre cerca de 600 dos seus pouco mais de 850 Km de extensão), soterrando um povoado inteiro, contaminando e deixando rastro de destruição por territórios ribeirinhos, indígenas e unidades de conservação.

Conforme dados do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis - IBAMA (33-34), dezenas de pessoas morreram na tragédia, áreas habitadas ficaram isoladas, centenas de famílias ficaram desabrigadas e perderam os principais meios de sobrevivência propiciados pelo acesso à água dos rios para diversas atividades. A lama levou à morte mais de 1.400 hectares do território: áreas de preservação e vegetação nativas foram destruídas; animais domésticos, silvestres e de produção foram mortos; a fauna aquática silvestre foi dizimada. Gestos geocoreográficos como o de lançar a rede de pesca nos rios e de relacionar-se com o cultivo da agricultura foram violentamente extraídos dos corpos das pessoas que habitam as margens dos rios atingidos.

O desastre põe em evidência todo um modo de habitar e se relacionar com o território, onde a extração de recursos pela mineração produz um mundo de complexas redes sociais e ambientais baseadas na exploração e em benefícios de uma pequena parcela da humanidade ao longo da história. Conforme relatório preliminar do IBAMA, emitido em 2015:

Além da exploração de minério de ferro pela empresa Samarco com início no ano de 1973 em Mariana/MG, a região é marcada pela forte presença de garimpo de ouro desenvolvido ao longo de séculos, e, embora grande parte esteja desativada, a atividade ainda é observada no Rio do Carmo (atingido pela lama de rejeito de Fundão). Os elementos ferro e manganês e os metais pesados porventura oriundos de atividades de extração, quando entram na dinâmica do sistema hídrico, apresentam riscos consideráveis de contaminação porque não se degradam e permanecem solubilizados nas águas ou precipitados aos sedimentos de fundo (Costa 2001 qtd. em IBAMA 30).

Neste sentido, o corpo de rejeitos da mineração de ferro produzidos pela empresa Samarco se apresenta enquanto parte do que emerge desta rede complexa de relações de exploração que, rompendo sua contenção, por sua força e volume não apenas passa a contaminar os cursos por onde passa, como também revolve e traz à superfície “os sedimentos de fundo dos cursos d’água afetados, que pelo histórico de uso e relatos na literatura já continham metais pesados” (IBAMA 31). Este corpo volumoso, forte e tóxico de lama e rejeitos se lança e move, fazendo emergir do fundo dos rios componentes químicos resultantes de séculos de exploração, num gesto cosmocoreográfico de desinstauração de territórios existenciais já historicamente afetados de diferentes formas e intensidades por um modelo político

relacional de extração e exploração.

Dentre as imagens veiculadas deste episódio esteve a de uma mulher Krenak, que observando a lama percorrer o corpo do Rio Doce, comunica-se com ele em sua língua originária com profunda tristeza. O rio Doce, para o povo Krenak, é uma entidade viva, a quem eles referem como avô – *Watu*. Em fala que elabora o acontecimento, expondo a necessidade de uma outra ética da relação, distinta daquela que objetifica e explora corpos-territórios, Ailton Krenak evoca o gesto performático de *Watu* que, diante de tamanhas agressões, insiste no movimento para não morrer, mergulhando e retirando-se da paisagem. Nas palavras de Ailton Krenak:

Vamos pensar nessa mágica de um rio que mergulha quando o que oferecem pra ele não é o lugar próprio para um rio. Eu acho que aquele rio [Rio Doce] também juntou ação com o instante que estamos vivendo. O nosso rio é subterrâneo hoje e nós vemos correr uma lama na superfície da calha do rio. Nós estamos vendo e agindo diante de uma situação que é mesmo escandalosa. Nós já chegamos ao ponto não só de ameaçar, mas fazer fugir de nossas paisagens até mesmo um rio. Então, que essa incerteza que estamos experimentando possa mover a nossa vontade por ação. Não uma ação pontual sobre uma ou outra coisa. Mas pensar essa terra-planeta como um organismo vivo que exige de nós, seus filhotes, que a gente tenha isso que o nosso pajé [Davi Kopenawa] falou, uma ética da terra-planeta (Ailton Krenak, 2016) [5].

O mergulho de *Watu* trazido por Krenak é elucidativo da complexidade das relações em disputa, cuja abrangência e impacto afetam humanos e não humanos (rios, peixes, terra, plantas entre outras entidades vivas). O mergulho de *Watu*, enquanto gesto cosmocoreográfico, aponta para a retirada de uma entidade extra-humana de um plano de composição tecido de múltiplas relações, para as quais contribuía sobremaneira na geração de vida.

### *Imagem-movimento 3: Retomada e reinstauração de territórios*

Uma paisagem viária entre a urbe e a mata atlântica. Uma rodovia que leva o nome de Bandeirantes [6] e que corta a Terra Indígena com menor área demarcada – a Terra Indígena Jaraguá -, na maior cidade do país: São Paulo. Manhã do dia 26 de setembro de 2013: cerca de 200 Guarani fecham a rodovia dos Bandeirantes com barreiras de fogo e com seus corpos em dança e cantos, exibindo faixas com dizeres “Guarani resiste”, “Demarcação já” “Contra as Propostas de Emendas Constitucionais - PECs 215, 237 e 227” (que comprometem a demarcação das Terras Indígenas) e pelo “Fim do genocídio indígena”. Através de um vídeo-

manifesto veiculado pela Comissão Guarani Yvyrupa [7], os Guarani expressam as razões que os levaram a protestar naquele dia, deixam evidente o que para eles significa ter rodovias e palácios que homenageiam os bandeirantes, como o modelo de relação com os brancos tem continuidade hoje e reivindicam seus direitos de existência enquanto habitantes originários destas terras. Nas suas palavras:

Hoje nós indígenas guarani de todas as aldeias de São Paulo fechamos pacificamente a rodovia dos bandeirantes, que passa sobre uma de nossas aldeias. Fizemos isso para vocês brancos saberem que nós existimos e que estamos lutando por nossas terras. Porque precisamos de terra para ter onde dormir e criar nossas crianças. Esse nome, “bandeirantes”, para nós significa a morte dos nossos antepassados. Mas muitos de vocês brancos que estão aí tem orgulho deles e dos seus massacres contra nosso povo. Em homenagem a eles vocês batizaram o palácio do governador e levantaram estátuas por toda parte. Há muitos que querem repetir o que fizeram os bandeirantes no passado, nos exterminando e roubando nossas terras para enriquecer. Os políticos ruralistas, aliados do Governo, querem aprovar a PEC 215, para suspender todas as demarcações que ainda faltam, e ainda roubar terras que já estão demarcadas. Nossos guerreiros vão continuar resistindo, e faremos o que for necessário para ter uma parte das nossas terras de volta. Nós somos os primeiros habitantes desse território. Será que há muita terra pra pouco índio? Não é essa a nossa realidade. Vivemos no pouco que sobrou da Mata Atlântica, nossas terras são minúsculas e somos muitos, enquanto alguns poucos políticos e empresários tem muita terra e ainda querem mais.

Com esse ato pacífico que fazemos agora exigimos:

- Que os deputados arquivem a PEC 215, e parem de tentar destruir nossos direitos.
  - Que o Ministro da Justiça publique as portarias declaratórias das Terras Indígenas Jaraguá e Tenondé Porã.
  - Que o Governador do Estado retire as ações judiciais contra nossos parentes que têm áreas em sobreposição com Parques Estaduais. (...)
- Vamos às ruas nesse dia para mostrar que nesse país deve ter espaço para todos! (Comissão Guarani Yvyrupa, 2013).

Gostaria pois, de propor uma conexão possível entre as razões que levaram os guarani a fechar a rodovia dos Bandeirantes e uma das modalidades de dança – a dança do xondaro - que tem sido especialmente acionada nos contextos de reivindicações políticas - sobretudo nos territórios onde se sobrepôs o estado de São Paulo. Ao tratar das danças executadas pelos

guarani em diferentes contextos, sugeri que diferentes modalidades de dança podem informar sobre diferentes afecções que atravessam os corpos/pessoas, fazendo-as agir de modos diversos. Tais afecções podem ser entendidas como fluxos e movimentos que apontam para relações estabelecidas com a alteridade. Corpos em movimento, que dançam são, pois, corpos em relação (Bregalda-Jaenisch).

Neste sentido, as danças realizadas pelos guarani nas *opy* (casas de reza, cerimoniais) podem ser diferenciadas (inclusive em termos das relações estabelecidas), daquelas realizadas em outros contextos (como é o caso de manifestações políticas nas ruas). De modo breve, esta distinção poderia ser apresentada na chave da disjunção entre xamanismo e guerra já elaborada em diferentes etnografias juntos aos povos tupi, inclusive para uma abordagem dos cantos e danças.[8] Isto é, enquanto os cantos e danças realizados na *opy* estariam associados às relações verticais estabelecidas pelos guarani com os deuses, modalidades de dança como a do xondaro apontariam para as relações horizontais estabelecidas com os inimigos.[9]

A partir de uma abordagem parcial de toda a complexidade que envolve a noção de xondaro entre os guarani - que pode ser abordada enquanto uma modalidade de dança (e esta mesma ter diversas variações a depender da região e contexto), mas também como diferentes funções sociais (cuja descrições trazem características e afecções diversas, assim como não consensuais), proponho recorrer a uma das caracterizações dos pesquisadores guarani do xondaro “como certa prática para guerrear” (Pesquisadores guarani 26). Apesar das variações entre regiões e aldeias, as danças do xondaro compartilham as características de prepararem os corpos visando conferir força (corporal, espiritual), leveza, destreza, habilidade de esquiva, preparando-os para os mais diversos desafios e embates.

Ainda hoje, sobretudo em regiões onde os Guarani não tiveram suas terras demarcadas e que os conflitos com os *jurua* (não indígenas/brancos) seguem presentes, as coreografias das danças do xondaro são reveladoras das formas que estes conflitos podem tomar e de como os Guarani precisam estar atentos para se defender. No filme *Xondaro mbaraete*, o *xondaro ruvixa* (mestre de xondaro) Sergio Karai, da aldeia Y Hovy, no Paraná, relata seus ensinamentos acerca da dança fazendo referência direta às ameaças dos *jurua* e à esquiva como movimento de defesa diante dos conflitos em torno dos processos de demarcações de terra. Nas suas palavras:

Eu ensino eles a desviar de ataques de faca, de machado, patala, mogueete e até mesmo de socos. Ensino para saberem se defender. Como a gente deve estar sempre atento aos perigos.

Pois estamos em um momento de luta pela terra.  
(*Xondaro Mbaraete*, 2013)

Lucas Keese dos Santos descreve os movimentos da esquiva e da enganação presentes na dança do xondaro (mas não somente nela) enquanto “modos políticos de conduzir a incorporação do exterior, transformando posições e relações de poder” (28). O autor faz uma aproximação da dança do xondaro e da capoeira, duas danças-lutas cujos movimentos podem ajudar a pensar, para além da dança, as “dinâmicas entre corpos, coletivos e mundos” (29). É por extrapolar o campo restrito da dança inserindo-se no mundo enquanto política, colocando em evidência e em disputa mundos bastante distintos, que sugiro que ações como a de bloqueio da Rodovia dos Bandeirantes com cantos e danças possam ser tomadas enquanto cosmocoreografias.

Tal como propomos inicialmente, a dança (em sentido amplo e restrito) da modernidade busca ancorar-se e deslizar num chão liso, atravessando com velocidade o mundo (e daí as estradas, os automóveis) de modo a neutralizar qualquer interferência que a impeça de seguir adiante. O que os Guarani fazem quando trancam uma importante rodovia na maior cidade da América Latina é presentificar uma “política do chão”. Eles rompem e suspendem o movimento veloz que pouco ou nada vê no seu entorno e todo um modo de operar no mundo que há séculos vem desconsiderando sua existência, cortando e esmagando seus territórios com estradas, cidades, plantações de monoculturas e outros projetos extrativistas.

Param uma rodovia de grande fluxo para colocar os pés neste chão onde deslizam carros e caminhões, ativam seus corpos em dança de luta, se fazem ver e sentir pelo inimigo. Interrompem o fluxo de um mundo e fazem emergir naquele espaço-tempo não neutro do asfalto da Rodovia dos Bandeirantes outro mundo de habitar possível instaurado entre pessoas, deuses, terra, fogo e outras presenças. Se o modo da modernidade é andar veloz independente de qualquer presença, eles convocam a parada e outros modos de estar e mover. Se por séculos eles tem ativado a esquiva como uma importante estratégia de existência, por este instante suas presenças-gesto convidam os *jurua* a desviarem sua rota, dada a impossibilidade temporária de atravessar esta Terra Indígena, este mundo, a despeito de suas existências. Trata-se, pois, de ativar a dança do xondaro como uma cosmocoreografia que reinstaura (mesmo que temporariamente no espaço da Rodovia dos Bandeirantes) um território existencial de um povo que, apesar de constrangido territorialmente, insiste na produção de diferença.[10] Um ato político que reivindica a retomada e demarcação de suas terras como possibilidade de produzir e mover em outro chão possível.

### 3. Mover para aldear o chão

A ideia de “aldear o chão” surge aqui inspirada na proposta de “aldear a política” do movimento indígena no Brasil, que compôs o tema do 18º Acampamento Terra Livre em Brasília, realizado em abril de 2022 - “Retomando o Brasil: demarcar territórios, aldear a política”. A proposta de aldear a política tem em vista o apoio a candidaturas indígenas nas eleições de 2022 e à representatividade indígena na política nacional. O Acampamento Terra Livre, mas também a Articulação Nacional das Mulheres Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA) – organização de mulheres indígenas que vem organizando as Marchas das Mulheres Indígenas em Brasília têm se configurado em espaços importantes de articulação e mobilização política dos povos originários no Brasil. Nas eleições de 2022 a ANMIGA manifestou seu apoio a uma série de candidaturas de mulheres indígenas em campanha intitulada “Chamado pela terra: mulheres indígenas no poder, movimento de retomada política”, que resultou na eleição de duas Deputadas Federais: Sonia Guajajara e Célia Xakriabá.

Conforme descreve a liderança guarani Eunice Kerexu, diante dos enormes desafios dos últimos anos no que diz respeito à garantia dos direitos indígenas, sobretudo o da demarcação das terras indígenas, “se não for um de nós, ninguém fará por nós”.[11] Com isso, Kerexu ressalta a importância de as lideranças indígenas ocuparem os espaços da política institucional para que as demarcações das terras indígenas sejam possíveis. Neste sentido, “aldear a política” tem se mostrado estratégia importante no processo do que proponho chamar aqui de “aldear o chão”, enquanto modo de fazer viver outros mundos de vida, distintos daquele da necropolítica. Aldear o chão enquanto modo de concebê-lo como corpo vivo. Aldear o chão como proposta para romper com a suposta neutralidade do chão onde pisamos e de nosso modo de pisar. Aldear o chão com políticas do saber pisar, onde o cuidado e as práticas de cura possam conduzir movimentos de resistência diante dos crimes e catástrofes sociais-ambientais que estão postos.

Curar a terra e um projeto político enfermo, reflorestar o mundo e defender a vida foram algumas das imagens trazidas por Célia Xakriabá em seu discurso de apresentação da Ministra dos Povos Indígenas, Sônia Guajajara, durante a cerimônia de sua posse em janeiro de 2023, mês da criação deste Ministério. Em seu discurso, Célia retoma o processo de lutas e resistências históricas dos povos indígenas e a importância das alianças com as florestas, com as águas, com a terra ao longo destes 500 anos. Nas suas palavras:

A luta pela mãe terra é a mãe de todas as lutas.  
Quem não conhece essa fala de Sônia Guajajara?  
A ministra e a mãe do Brasil é indígena. Nós

povos indígenas sofremos o primeiro golpe em 1500. Somos povos semente, fermento da luta e da continuação da vida e da terra. Somos quem retoma a terra roubada porque nós sabemos que direito é aquilo que se arranca quando não se tem mais escolha. E agora nós temos escolha. Foi do chamado da terra para o mundo que a voz dessa mulher-água ecoou naqueles que não querem permanecer surdos. De um projeto político enfermo, chegamos com a nossa herança que é a cura. Chegamos ocupando um lugar que sempre foi nosso, que é o Brasil. (...) Falar de Sônia Guajajara é falar dos últimos anos de luta e resistência no Brasil, é falar da nossa cultura e da força da mulher indígena. Sônia é mulher bioma: Sônia é Amazônia, mas Sônia também é Cerrado, Sonia é Mata Atlântica, Sônia é Caatinga, Sônia é Pantanal, Sônia é Pampa. Sonia é retrato da nossa conquista histórica em 2022: a bancada do cocar que segue no Congresso Nacional, mas agora segue com o presidente Lula. Esse Ministério é novo, mas na verdade este Ministério é ancestral. E é essa conquista da luta de tantas vezes que estivemos junto com o povo do lado de fora aqui em Brasília, clamando por direitos. (...) E hoje estamos aqui do lado de dentro, para reflorestar, para indigenizar, para enegrecer este espaço. O Ministério dos Povos Indígenas poderia ser também e é também o Ministério da Floresta, da Terra. O Ministério dos Povos Indígenas bem que poderia ser chamado e confundido com o Ministério da Vida. Esse é o tamanho da responsabilidade que estamos escrevendo hoje na história. Ao tomar posse, as pessoas sempre agradecem o ex-ministro ou ministra. Infelizmente não temos ex-ministro dos Povos Indígenas, mas temos que agradecer aqui a Ministra Terra, a Ministra Água, a Ministra Floresta, a Ministra Pajé que foi sempre quem cuidou de nós nestes 500 anos (Célia Xakriabá, 2023).

Aldear a política (institucional) emerge aqui como uma das formas possíveis de esperar o aldear, indigenizar e reflorestar o chão do mundo, como estratégia de insistir em movimentos que proliferem Vida em suas formas diversas e em seus ciclos insondáveis. Aldear o chão como utopia que, conforme propõe Stengers acerca deste último termo, proponha uma leitura do mundo e indique por onde “poderia passar uma transformação que não deixe ninguém intacto” (453).

#### Notas

[1] A maior parte das reflexões e propostas deste artigo foram desenvolvidas ao longo de minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro com bolsa concedida pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, entre 2013 e 2017. Tais reflexões

foram revistas e atualizadas a partir de meu vínculo como pesquisadora junto à Universidade Federal do Amazonas, com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas.

[2] O conceito de sentipensar emerge desde as epistemologias originárias do território da Abya Yala, tensionando a dicotomia entre razão e emoção nos processos cognitivos oriundos do ocidente.

[3] Conforme definição de Lepecki, “um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma “unidade”. (...) [cada plano] não deixa de ser também um elemento de outros planos. Planos entrecruzam-se, sobrepõe-se, misturam-se entram em composição uns com os outros, atravessam-se” (“Planos de composição” 13).

[4] Termo acionado por cientistas para designar o período atual da Terra, caracterizado pelo forte impacto das atividades humanas nos ecossistemas, a ponto de tornar-se uma força geológica.

[5] Fala no evento “Poéticas e resistências indígenas”, na “OcaTerreiroTaperá”, obra de Bené Fonteles para a 32ª Bienal de São Paulo.

[6] Os bandeirantes foram os líderes das expedições coloniais chamadas bandeiras, que aconteceram entre os séculos 17 e 18. Partindo de São Paulo, as expedições adentram o interior do Brasil visando a exploração de pedras e metais preciosos e a captura de indígenas e escravizados fugidos.

[7] “Manifesto: Por que fechamos a Bandeirantes?” Comissão Guarani Yvyrupa, 2013. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eV7WMDvGirM>

[8] A disjunção entre xamanismo e guerra é apresentada por Eduardo Viveiros de Castro manifestada nas diferenças entre “música dos deuses” e a “música dos inimigos” nas cauinagens entre os Araweté (Viveiros de Castro qtd. em Heurich 11) e retomada por Guilherme Heurich para a distinção entre os rituais guarani realizados na *opy* e os bailes e festas onde eles cantam e dançam ao ritmo de músicas dos *jurua* – não indígenas/brancos (p. 12). Se na *opy* são as afecções divinas que atravessam o espaço da casa de rezas e os corpos guarani, no caso dos bailes o ponto de vista experimentado é o dos inimigos.

[9] A manutenção da existência guarani na terra está implicada em fluxos e deslocamentos pelos eixos verticais e horizontais de um território habitado por uma multiplicidade de seres - humanos e não humanos. O eixo vertical corresponderia às relações com os Nhanderu e Nhandexy kuery – pais e mães divinos, que fazem descer à terra o que anima e faz mover a vida dos Guarani (almas-palavras, cantos/danças e outros conhecimentos). O eixo horizontal corresponderia aos descolamentos e caminhadas pela terra, às relações entre aldeias, entre parentes, mas também com os *jurua* (não-indígenas) (Bregalda-Jaenisch 255). Sobre as relações verticais e horizontais da existência entre os guarani ver Macedo, 2009 e Pissolato, 2006.

[10] Se a esquiva enquanto movimento existencial serviu aos Guarani para que pudessem resistir e manter seu modo de vida, distanciando-se fisicamente dos *jurua* sempre que possível pelo território, a aproximação cada vez maior das cidades de suas aldeias foi demandando atualização de suas estratégias de manutenção das distâncias (não apenas físicas, mas ontológicas). Se nos primeiros séculos de

colonização a invisibilidade serviu à resistência guarani, hoje fazer-se ver tem sido importante forma de fortalecimento das lutas. As manifestações realizadas pelos Guarani nas ruas e rodovias de São Paulo são exemplares destes processos e de como as afecções guerreiras estão sendo acionadas nestes acontecimentos.

[11] Em conversa pessoal realizada em julho de 2022. Eunice Kerexu foi candidata a Deputada Federal pelo estado de Santa Catarina e é importante liderança Guarani que há anos vem lutando pela demarcação da Terra Indígena Morro dos Cavalos em Palhoça/Santa Catarina.

## Referências

- Andrello, Geraldo. “Falas, Objetos e Corpos: Autores indígenas no alto rio Negro.” *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 25, no. 73, June 2010, pp. 5-26.
- Belaunde, Luisa Elvira. “Corpo terra – Tempo lua: Reflexões sobre o chão e a incerteza entre os Quéchua-lamas da Alta Amazônia peruana.” *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisa para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo*. Org. Jochen Volz and Isabella Rjeille. Fundação Bienal de São Paulo, 2016, pp. 47-53.
- Bregalda-Jaenisch, Damiana. *Cosmocoreografias: poéticas e políticas do mover – entre artes e territórios indígenas e da arte contemporânea*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes, UERJ, 2017.
- Ferdinand, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. Ubu Editora, 2022.
- Guarani, Pesquisadores. *Xondaro Mbaraete: a força do xondaro*. CTI / Iphan /CGY, 2013.
- Guarani, Pesquisadores. *Xondaro Mbaraete: a força do xondaro*. Filme. CTI / Iphan /CGY, 2013.
- Heurich, Guilherme Orlandini. “De perigosos desejos que se insinuam ao bailar: festas Mbyá no Brasil Meridional.” ST 28 - Redes ameríndias: sujeitos, saberes, discursos, *Anais do 34º Encontro Anual Da Anpocs*, 2010.
- IBAMA. “Laudo Técnico Preliminar: Impactos ambientais decorrentes do desastre envolvendo o rompimento da barragem de Fundão, em Mariana, Minas Gerais.” November 2015. Web. Accessed 7 February 2023. [http://ibama.gov.br/phocadownload/barragemdefundao/laudos/laudo\\_tecnico\\_preliminar\\_ibama.pdf](http://ibama.gov.br/phocadownload/barragemdefundao/laudos/laudo_tecnico_preliminar_ibama.pdf).
- Ingold, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Ed. Vozes, 2015.
- Korol, Cláudia. “Feminismo Comunitário Iximulew.” *Diálogo de Saberes y Pedagogia Feminista*. Ediciones América Libre, 2017.
- Lepecki, André. “Planos de composição.” *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. Org. Christine Greiner; Cristina Espírito Santo and Sonia Sobral, Itaú Cultural, 2010, 13-20.
- Lepecki, André. “Coreopolítica e coreopolícia.” *ILHA Revista de Antropologia*, vol. 13, no. 1, jan./jun. 2012. pp. 41-60.
- Macedo, Valéria de. *Nexos da diferença: cultura e afecção em uma aldeia guarani na serra do mar*. Tese de doutorado, PPGA/USP, 2009.

- Oliveira, Ana Gita and Geraldo Andrello. *Cachoeira de Iauaretê: Lugar Sagrado dos Povos indígenas dos Rios Uaupés e Papuri (AM)*. Dossiê de Registro N°7, Iphan, 2007.
- Pissolato, Elizabeth. *A Duração da Pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. Tese de doutorado, PPGAS/MN/UFRJ, 2006.
- Silva Neto, Virgílio Simões da. *Um dabakuri literário: estudo sobre narrativas, identidade e política na literatura indígena do alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), 2018.
- Stengers, Isabelle. "A proposição cosmopolítica". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no. 69. Abr. 2018. pp. 442-464.

### **Biografia da autora**

---

Damiana Bregalda, doutora em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestre em Antropologia Social e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisadora na Universidade Federal do Amazonas com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas.

# Forró: dançar encantos para transfigurar existências seringueiras na Amazônia acreana

BENEDITA ESTEVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)

DINIS ZANOTTO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

## Resumo:

A busca pela restituição da morada humana como projeto de pesquisa, dimensionada pela poética, adentra a Floresta Amazônica, não apenas olhando-a de cima, mas convivendo com as comunidades seringueiras. Como estudo de caso, o forró (no ato de forrozear) ganha sentido, revela o extraordinário. Torna-se, também abrigado pela floresta, entremeio necessário aos gestos criativos que transformam o nordestino em seringueiro e, posteriormente, em guardião da floresta. Dança, música e reunião falam com o humano do humano na comunhão do nordestino que chega com o seringueiro estabelecido, alinhando experiências.

**Palavras-chave:** floresta amazônica, seringueiro, travessias, forró, dança

## 1. Introdução

Este artigo é parte de estudos e pesquisas realizadas pelos autores e que privilegiam a poética como caminho para pensar processos de desencantamento e encantamento da experiência humana em grupos e comunidades em travessias. O principal objetivo e orientação são fenômenos de recomposição do sentido da morada humana. Sentidos marcados por uma ética necessária, que os configura, e a partir dos quais emergem em contraposição de uma objetificação redutora (desencanto) de vidas subjugadas e condenadas às condições de trabalhos subservientes consequentes da hipermercantilização de uma economia de guerra. A contraposição frente um olhar bélico e bucólico aos indivíduos humanos e suas singularidades, um olhar objetificante das corporeidades humanas. Para este recorte sobre os seringueiros na Amazônia acreana, almeja-se resgatar a experiência que tornou possível o migrante *nordestino* restituir sentido à sua existência nos enfrentamentos geosociopolíticos e ambientais, no espaço territorial que se constitui atualmente em áreas de Reserva Extrativista, no Estado do Acre-Amazônia brasileira. As pesquisas estão referidas em trabalho de campo realizados em diferentes momentos, em entrevistas e convivências com estas comunidades e numa literatura já elaborada.

Academicamente, essa pesquisa tem uma guinada entre os anos 1980 e 1990, tempo em que Benedita Esteves, ocupa a posição de assessora de base ou comunitária do Conselho Nacional de Seringueiros (CNS), atuando junto às comunidades da reserva extrativista Chico Mendes em trabalhos comunitários desde a construção de viveiros para mudas destinadas a reflorestamento, à organização das escolas, postos de saúde, cooperativas e reuniões sindicais, até participação na elaboração do projeto de sustentação

destas comunidades nas áreas de Reserva Extrativista. Os adjuntos, que são encontros de várias comunidades para elaboração de etapas de trabalho comunitário, aparecem como exemplos de reuniões intensas de trocas de saberes e narrativas, de reafirmação da vida naquelas comunidades, e cuja celebração concedia ao forró um lugar de expectativa e preparação ao encontro. Esta movimentação encontra-se documentada nos cadernos de campo e foi parcialmente utilizada no período de doutoramento da pesquisadora. Muitos trechos podem ser conferidos na obra *Do “manso” ao guardião da floresta* (Benedita Esteves, 2010).

Não obstante, às diferentes etapas de trabalho de campo são permeadas memórias dos anos 1960 (antes da frente pecuarista), vividas entre os seringais São Francisco do Iracema, onde Benedita Esteves viveu a primeira infância com seus pais e irmãos, e o seringal Independência, no qual viviam tios e primos. Tais memórias corroboram com contextos históricos e condições de vida específicas registradas ao longo da trajetória acadêmica e reforçam motivações íntimas a manter atenção às sutis pequenas percepções que dão a ver a magia e o invisível presente nas formas de sociabilização, de convívio, de parentescos e de valores familiares tradicionais destas comunidades. Dentre estas percepções, emerge a distinção que era feita por seus pais e tios no modo de tratamento, respeito e posição social com o *sanfoneiro* ou “tocador de forró” (como era chamado) Chico do Acordeom. Foi-lhe destinada uma *colocação* (lugar de moradia do seringueiro) próxima do *centro* (barracão, onde residiam os patrões, donos ou arrendatários do seringal) com a intenção de estabelecer laços de compadrio e de facilitar a presença do *sanfoneiro* nas festas organizadas no barracão, especialmente as de São João.

Os trabalhos de campo ainda se mantiveram posteriormente ao doutoramento, no final dos

anos 1990 e início dos anos 2000, com o intuito de acompanhar as transformações sociais ocorridas nas áreas de Reserva Extrativista, ressaltando o deslocamento de um fazer político que envolve trajetórias e relações de poder constituídas no interior das comunidades (Esteves, *Do “manso”*; “Trajetórias”). Nesta etapa as pesquisas de campo foram realizadas com financiamento da WWF pela pesquisadora e por bolsistas de iniciação científica (CNPq/PIBIC e apoio do Governo do Estado do Acre, à época, o Governo da Floresta) através de entrevistas diretas, questionários, observação e vivência de campo. Desde então, o forró se manteve presente em relatos, ainda que não tenha ganhado ênfase nos estudos anteriores. Mais recente, para somar às nossas pesquisas, destacamos outro trabalho realizado pelo grupo No Compasso Studio de Dança, pelas responsáveis Jackeline Maria da Silva e Jakeline Bezerra Pinheiro, através de entrevistas com especialistas, referências e estudiosos da área, respondendo a uma pergunta sobre o forró como mola propulsora da dança de salão no Acre. Tivemos acesso na íntegra às entrevistas de dezesseis pessoas participantes de diferentes trajetórias, que trabalham no mercado da dança de salão no Acre. Com este material foi possível averiguar afirmações de que no Acre o forró chegou com os nordestinos nos fins do século XIX e que sua evolução vem perpassando o tempo e influenciando a constituição de outras danças e contextos histórico-culturais no estado. Vide o relato da entrevistada Jane Damasceno:

Desde a época que começaram a vir os nordestinos para os seringais. Então, o forró era o que eles tinham de diversão... é uma coisa cultural que já veio desde os primórdios, que era a forma que eles tinham de se divertirem um pouco. Pelo que eu já ouvi de várias histórias, pois teve familiares meus que foram criados no seringal, antigamente, nos batizados, faziam festas nos barracões, coisa bem antiga mesmo. (Damasceno *apud* Silva e Pinheiro, 6)

A pesquisa se estende também para acompanhar aqueles ainda e sempre em travessias que residem ou migraram para periferias das cidades acreanas. A bibliografia desdobra as reflexões numa ética sustentada, a priori, como essencial às afirmações de vida. Entretanto, as pesquisas realizadas e os materiais produzidos a partir delas por muito tempo mantiveram lentes antropológicas, sociológicas e historiográficas. Embora combinadas, é de comum acordo que nenhuma abordagem dá conta da totalidade fenomenológica dos eventos e das existências, em qualquer que seja o recorte. Por isso, este estudo traz outras dimensões para compor pensamentos. O horizonte onto-poético, como caminho para compreensão do humano e suas dinâmicas relacionais, permite que outras camadas se revelem. Não é a abordagem político-econômica

que vai revelar a dimensão de segredos, artimanhas, frestas, persistências e existências.

Assim se forma a coautoria deste trabalho: com um especialista em danças e movimento em diálogo com as memórias e a coleta de relatos de uma história que se quis apagada. Conforme assinalamos que foi o ato de dançar forró que embalou a presença da nordestinidade na identidade seringueira, lembramos que, como diz o autor (Zanotto, 66), dança é produção de saber de um corpo-pensamento que entrevê o extraordinário. No encontro com a dança e com o olhar que ela aguça, ocorre a permissão para que essa pesquisa não se esgote.

Metodologicamente, o texto parte do largo trabalho de campo realizado ao longo de pelo menos dez anos ao todo, e objetiva dialogar, no horizonte da poética, como caminho para que a camada onto-poética dos fenômenos observados ganhem evidência. Portanto, a pesquisa é embalada pela forma de construção de pensamento do campo da dança e utiliza letras de forrós populares não para ilustrar – já que isto as tornariam mera representação – mas sim para dar a ver e fazer com que sejam experienciados em seus versos pontos cruciais das reflexões que são construídas neste caminho-reunião. A composição de músicas e escrita, na construção do texto, amplia os sentidos entrepostos nas letras, versos e afirmativas, que matizam o texto de entretons.

## 2. Entonce' eu disse: Adeus, Rosinha / Guarda contigo meu coração

Inté' mesmo a asa branca  
Bateu asas do sertão  
Entonce' eu disse: adeus, Rosinha  
Guarda contigo meu coração  
... Hoje longe, muitas légua  
Numa triste solidão  
Espero a chuva cair de novo  
Pra mim vortar' pro meu sertão (Luiz Gonzaga, “Asa Branca”)

A letra da célebre canção Asa Branca, imortalizada na voz de Luiz Gonzaga, se vale de um episódio muito comum aos nordestinos que vivem nos sertões e enfrentam grandes e hostis períodos de ausência das chuvas que impossibilitam sua sobrevivência a partir de atividades agrícolas e pequenas criações. Um episódio com sentido de cruzada em direção ao possível, como um gesto de esperança-conquista de um lugar para viver. Um episódio que os destina a outras terras do país com a potência-teima que os conduz a alternativas de trabalho, subsistência-resistência e manutenção de seus sonhos e famílias. Um episódio tão comum, muito mais que o ideal, que acomete *inté'* mesmo a asa branca.

Composta em 1947, a canção é a forma que um homem *nordestino* encontrou para artisticamente afirmar a sua

– e tantas outras – existências *partidas* da terra natal e que, por isso, sonham com o (muitas vezes longínquo-improvável) retorno. A música de Luiz Gonzaga, o rei do baião, ganhou forma e existência como um forró e assim ela nos evidencia mais um fenômeno: o forró como acontecimento – música, dança, festa, reunião, narrativas de vivências reafirmando e transformando as experiências nos corpos como manifestação da essência nordestina em si. Tal chama aparece em contraposição ao desencantamento, mantendo-se flamejante mesmo após as transformações e travessias que realizam. [1]

Ainda que as migrações nordestinas para a Amazônia tenham sido intensas em diferentes momentos da produção da borracha que se acelera com o advento da indústria química, durante a administração provençal, em 1877, como registra Fecury (74), só foi em meados do século XX que o trajeto passou a chamar a atenção e convergir com os interesses acentuados do Estado em relação à ocupação da Amazônia e o escoamento do Nordeste. Uma rota que não necessariamente era rotina, mas que passou a constituir roteiro certo com e sem incentivos federais. Com fomento do Governo Vargas e financiamento parcial do Governo norte-americano, no período da Segunda Guerra Mundial, cria-se uma infraestrutura que se articula para a geração de uma inversão: de territorialidades longitudinalmente *partidas* e socialmente deslocadas – do Nordeste à Amazônia acreana. Conforme os registros do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA) do Governo Vargas, pelo menos cinquenta e cinco mil trabalhadores nordestinos foram deslocados à Amazônia brasileira entre 1941 e 1945, configurando o Segundo Ciclo da Borracha, conforme Martinello (101). Em vez de um problema, Getúlio resolveria três: a produção de borracha exigida nos Acordos de Washington, a reapropriação de territórios da Amazônia antes ocupados por povos originários e uma redução da pressão social oriunda da crise econômica que, somada às secas, resulta na crise do campesinato no Nordeste, afirmado por Moura (92).

Neste contexto, o Governo institui a categoria de Soldados da Borracha, um *status* com nível de honraria similar aos combatentes no *front* de batalha. Acometidos por suas dificuldades, os nordestinos entrevistam nisto uma saída para uma nova condição social, de tal forma que a própria saída de casa já os fazia sentirem-se defensores *escolhidos*. Entretanto, o lema do herói funcionava muito mais para aliciar os trabalhadores nordestinos a deixar seus estados natais por uma promessa de reconhecimento, esperança de fartura e trabalho e a garantia de uma vida digna. A promoção de faminto a herói, de esquecido a honrado. Um relegado camponês da seca elevado à azul farda dos Soldados da Borracha e destinado a batalhar para sobreviver.

A viagem tinha destino certo, porém desconhecido, e

apenas data de ida: o quanto antes. Conforme Esteves (27), uma viagem do interior de um dos estados nordestinos até a Floresta Amazônica poderia durar até três meses e acontecia por meios de transporte e acomodação extremamente precários, com escassez de alimentos e condições insalubres de higiene e tratamento. A necessidade de reunir tropas grandes para seguir por um próximo trecho e a impossibilidade de carregar consigo muito mais do que uma trouxa de roupa e poucos pertences já aponta o início da desidentificação vivida pelos migrantes. Ainda que o sonho e uma esperança os mantivessem crenes no destino (de chegada ou no futuro), muitos desistiam fugindo das embarcações, contraíam doenças ou morriam ainda na rota. Quanto mais próximos de Rio Branco, no estado do Acre, mais o cenário ia mudando e se tornando hostil para os recém-chegados e inexperientes “soldados no *front*”. [2] Ainda assim, presenciando uma nova paisagem muito distinta do que conheciam ou podiam imaginar, como a dimensão das árvores, animais desconhecidos, as imensidões de águas doces e turvas e a intensidade torrencial das chuvas, as necessidades não foram supridas. Por conseguinte, é instaurada uma sucessão de desqualificação moral, conforme Esteves (79).

Ao pisar na terra, quando finalmente separados e distribuídos pelos seringais de destino na Amazônia acreana, o assombro da dificuldade não ficou para trás. A chegada e a instalação nos seringais também não os alimentaram. Segue pulsante o drama da busca pela saciedade. Seja da fome, fisiológica, emocional ou de bem-estar, seja pela necessidade ontológica de consumação humana que os destinou até ali. Descrença e desamparo: no seringal, os aguardava a dívida do primeiro aviamento e de alguns custos da viagem, mais amplamente detalhados por Teixeira (95). [3] O ambiente totalmente novo e a decepção de chegada frente às expectativas construídas e prometidas contribuíam na desidentificação individual diante da realidade incrédula.

O desencantamento diz sobre as formas de desvitalizar, desperdiçar, interromper, desviar, subordinar, silenciar, desmantelar e esquecer as dimensões do vivo, da vivacidade como esferas presentes nas mais diferentes formas que integram a biosfera. (Simas e Rufino 11)

A árdua rotina de trabalho extrativista no interior das densas matas da floresta amazônica, somada à sensação de frustração e abandono não permitiram que a motivação em ser um soldado da borracha os impulsionasse. Segundo Esteves (*Do “manso”*, 138), a batalha estendeu-se por um tempo incalculável, dando lugar à necessidade de trabalho contínuo para tentar contornar um débito que os acompanhou por muitos anos. A floresta desconhecida favorecia ameaças, e o risco constante das forças da natureza era algo que

gerava desafios e assombros de admiração por sua grandiosidade. Muitos passavam períodos de revolta por sua escolha e, principalmente, frente à evidente impossibilidade de retorno ou melhora de vida. O sonho foi ficando “amor-tecido” (como uma roupa espremida e enrolada), a farda quieta e dobrada, e o Nordeste foi ficando cada vez mais longínquo. Numa triste solidão, acalentados pelos sons do silêncio constante e pela sobrecarga de trabalho extenso e intenso. Acumulavam-se jornadas exigidas para alcançar a produção de borracha, fabricada pelas próprias mãos e corpos andantes: iniciavam às quatro horas da manhã com o corte nas árvores de seringa e só terminavam às quatro horas da tarde com a colheita do leite. As distâncias dentro da floresta, e de uma árvore à outra, não eram curtas (variando entre 300 e 500 hectares) – assim como entre uma casa (colocação) e outra, que poderiam ser de horas e até dias. Curiosamente, assim também eram as distâncias viajadas pela borracha e pelos produtos da floresta que saíam das colocações para Belém (PA) e seguiam para os Estados Unidos, levando histórias sobre camadas do leite derramado a cada “giro” (ou “mamada”) que alimentava e engrossava a bola (“pela”) de borracha. Tantas camadas que, sobrepostas, guardam segredos visíveis apenas à luz da lua cheia e dos vagalumes da floresta.

A borracha viajou para destinos inimagináveis e transformou-se em diversos objetos que seus fabricantes nunca alcançaram, como pneus de carro e avião, “borrachas de apagar”, botinas, capas, entre outros itens que não chegavam aos seringais (Jaime Araújo *apud* Esteves, *Do “manso”* 7). O fabricar de camadas com o leite da árvore-mãe-seringueira alimentou esperanças acerca do melhor preço para o produto, do saldo no final do mês e da melhoria das condições de vida, sem dívidas. Induzindo à mercantilização dos espaços seringais, a cadeia de aviamentos, conforme os estudos de Teixeira (169) e de Martinello (68), controlou produtos de sobrevivência para serem aviados – trazidos de Belém (PA), passando pelo barracão, casa do patrão, e daí até as colocações. Os mantimentos eram, entretanto, para manutenção da situação de precariedade e de dívida dos trabalhadores, e não em prol de suas necessidades e de melhoria. Segundo Esteves (*Do “manso”*, 112) ao serem aviados pelos detentores de poder econômico, sejam comerciantes ambulantes, “marreteiros”, ou proprietários/arrendatários dos seringais, tecia-se um jogo de domínios que foi ficando cada vez mais denso, embolado e distante de uma ética traçada dentro do conviver homem-floresta.

O trabalhador assiste sua existência – e sua forma de *subsistência*, ou *sub-existência* – tornar-se dependente da floresta, na extração da matéria-prima que o capitalismo e o hipermercantilismo bélico precisavam para manter uma economia mórbida em movimentações mundiais: a borracha. Os pensadores

Simas e Rufino nomeiam experiências similares a esta como sobras viventes: “[s]eres descartáveis, que não se enquadram na lógica hipermercantilizada e normativa do sistema, onde o consumo e a escassez atuam como irmãos siameses; um depende do outro” (5-6) e apontam como o caminho de sobra a sobreviventes e a supraviventes, no contrafluxo do sistema, é dado por conexões e encantamentos. A extração da *seringa* (que se retira das árvores), contudo, precisa ser um processo artesanal, manufaturado e muito sutil, demandando precisão técnica e um saber manual e específico que só se aprende empiricamente – um diálogo com um seringueiro antigo, uma troca com a *seringueira*, uma aprendizagem sobre os ciclos das chuvas, sobre as cheias dos rios e sobre a periodicidade do clima.

O nordestino migrante, que testemunhou sua vida ser reduzida à mão-de-obra de pouco valor, esquecida num lugar desconhecido e em condições análogas à escravagistas, senta-se – sobrevivente – diante de uma árvore gigante para, na contramão do que lhe é destinado quando retirado de sua terra natal, conectar-se. Senta-se e ancora-se diante de uma árvore que o protege, acolhe e o permite descansar num tronco enorme de uma Sumaúma – tão grande que o engole.

Os sobreviventes podem virar “supraviventes”: aqueles capazes de driblar a condição de exclusão, deixar de ser apenas reativos ao outro e ir além, afirmando a vida como uma política de construção de conexões entre ser e mundo, humano e natureza, corporeidade e espiritualidade, ancestralidade e futuro, temporalidade e permanência. (Simas e Rufino 6)

No encontro com a “mãe-seringueira”, o nordestino exercita o ofício que lhe foi ensinado pelos outros moradores – e pela árvore em disponibilidade e favorecimento. Aprender a cortar seringa exige habilidades no corte (riscos) na forma de bandeiras que não podem atingir a veia da árvore e nem serem tão superficiais. A mão precisa ser firme, o número de cortes exato, e não é possível cortar no mesmo lugar diariamente. A árvore precisa descansar. O orgulho surge quando o leite branco jorra do tronco, sendo denso e líquido. A seiva do leite possibilita sua sobrevivência, estimula sua criatividade e o transforma, a cada risco no tronco das árvores, em *seringueiro*. Na conexão com esta mãe, nasce o nordestino seringueiro e, no silêncio deste encontro diário, este trabalhador entrevê o que ele escreve no ambiente e o que do ambiente nele é inscrito. A ela, ele diz: “guarda contigo meu coração”. Assim, passa de estranho a pertencente. Dimensões internas e externas de uma mesma realidade no irromper lento e contínuo do leite e do tornar-se lento e contínuo do *nordestino-seringueiro*. Dimensões de um mesmo *continuum*, mas que são sensivelmente perceptíveis nos limites do encontro do homem com a

natureza, do ser no/com o mundo, de temporalidade e permanência.

Destino é o que no homem se destina, o que ele recebe sem ter decidido, assim como aquele a quem dirigimos uma carta é chamado de destinatário, quer tenha escolhido recebê-la ou não. O homem é o destinatário do destino. Destino é o que ele já recebeu para ser, suas origens, sem as quais ele não é. Não se pode pular a própria sombra: só se pode ser a partir das origens, que em nós se dão para que sejamos. (Ferraz 134)

É numa conexão ancestral-presente, nesse todo que abarca e é abarcado para que o futuro aconteça, que este ser tem, possivelmente, um dos mais essenciais encontros que são entrevistados nesse limiar de realidades e dimensões. Quando ele toca e é tocado por esta conexão, percebe que desde sempre algo *toca* nele. Este último toque, porém não experienciado de forma tátil, mas sim ouvindo uma música interna que insiste e resiste tocando-o. Um toque de afirmação de vida, de manifestação essencial e de conexão ancestral. O forró tocando: música que soa internamente e ressoa compondo melodias com o silêncio da floresta. Música que o faz olhar seus poucos pertences e perceber que, para muitos dos nordestinos em travessia, a sanfona os acompanhou até ali, o triângulo resistiu à viagem, mas foi sendo deixado esquecido, e encontram, entre outros pertences, coisas que mantiveram este toque latente, assim como batem seus corações e o zabumba. Essa conexão é ancestral e é comunhão que dá sentido à existência, no mesmo sentido explanado por Ailton Krenak, quando afirma que o futuro é ancestral. “Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui” (Krenak 11).

O forró é encantamento da forma como nos ensinam Simas e Rufino: “ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma” (6). O forró, movimento cultural de origem nordestina (Marcelo e Rodrigues), está fortemente ligado à condição essencial nordestina destes trabalhadores e ainda que ou por mais seringueiros que se tornem, não se separam da condição de nordestinos – em travessia, destinados – e, por isso, resistem. Portanto mantêm-se latentes, pulsantes, firmes, arretados, em suma, vivos. Estar em travessia diz do mesmo sentido explorado por Rosa (*Ficção completa* 243) quando nos conta e pensa a terceira margem do rio. Travessia é o processo de tornar-se o que (já não mais e ainda não) se é. É percurso de eclosão do ser, ato de escuta e obediência do que se nos apresenta no *vir-a-ser* e consumação-destinação do sendo. Manoel Antonio de Castro amplia o sentido de travessia:

A escuta é a própria travessia: a possibilidade de fazer da fala do silêncio a eclosão do sentido do que se é. A travessia é fazer eclodir no cotidiano o extraordinário. Para que não surja o trágico – fim da travessia – é necessário ter bem patente que a travessia é um movimento ambíguo: da fala para o silêncio e do silêncio para a fala. A palavra cantada é a palavra encantada: a plenificação do sentido do que somos. (Castro)

... Toda travessia é uma caminhada a partir do que se recebeu para ser, daí a necessidade da caminhada cotidiana, sendo tempo em seu sentido de acontecer poético. É uma experiência poética do tempo e não a viagem-tempo como banal transitoriedade. A viagem, lida na sequência do enredo, parece algo circunstancial e externo. Mas não é. É sempre uma viagem ao “não-sabido”, à interioridade pela qual se dá a reunião de exterior e interior. Isto acontece porque é uma viagem-travessia. Nela não acontece só a realização transiente do homem, mas também o manifestar-se do real / mundo. A viagem-travessia é propriamente a viagem da viagem, ou seja, acontece na terceira margem. (Castro)

Desejamos, assim, evidenciar a presença essencial do forró – e tão logo da arte – na superação da condição de migrante em travessia em desencanto. Essencial dito aqui em sentido originário, e não essencialista e universalista. Essencial é, no horizonte da poética, o mais radical, aquilo que traz à manifestação o sendo da coisa que é (Zanotto 43). As artimanhas da reunião, da comemoração e de escape proporcionado pelos forrós dentro da floresta é rodopio de encanto. Na resistência às adversidades encontradas, na adaptação à nova vida e às novas formas de sobrevivência ligadas à floresta e, por fim, na sua transformação em guardião da floresta nas lutas pelos seus direitos, pelas reservas extrativistas e pela sobrevivência das populações seringueiras e amazônicas.

Quando eu vim do sertão, seu moço, do meu Bodocó

A malota era um saco e o cadeado era um nó  
Só trazia a coragem e a cara viajando num pau de arara

Eu penei, mas aqui cheguei...

Truxe um triângulo (no matolão)

Truxe um zabumba (no matolão)

Xote, maracatu e baião

Tudo isso eu truxe no meu matolão. (Gonzaga e Gonzaguinha, “Pau-de-arara”)

### 3. Interlúdio: xote, maracatu e baião

O termo forró acaba por designar diversas coisas próximas conforme seu uso na língua portuguesa. O forró agrupa alguns gêneros musicais como xote, coco, xaxado, baião, maracatu e outros. A sonoridade

é basicamente construída com três instrumentos, um zabumba, um triângulo e uma sanfona. Esta última é quem conduz as melodias por carregar enigmas de humanização, de afagos e de identificação com seu tocador. Uma sanfona, quando se abre, respira; quando toca, chora, geme e emociona. Uma sanfona recebe nome, guarda intimidades, evoca sentimentos. Quando se abre, ela fica do tamanho da travessia; quando se fecha, encurta distâncias. Apesar de sua importância, a sanfona não detinha o controle do início do forró, posto que, para as pessoas que compunham a festa, a suspensão que o forró instaura já era experienciada muito antes do primeiro acorde. A preparação da reunião já é celebração, tanto quanto seu fim se descola do encerrar do trabalho do sanfoneiro. Um forró, como força de atração, fazia pessoas de colocações distantes viajarem e pausarem suas rotinas de trabalho árduo, oferecia possibilidade de encontro pondo em suspensão a solidão e nutria um tipo de afirmação de coletivo, de comunidade.

Resgatamos o depoimento de Dona Lindaura, seringueira e exímia perfumista:

As mulheres tinham seus rugos de urucum, seus perfumes de jasmim, cremes de babosa e seus vestidos escolhidos. Os homens vestiam suas melhores camisas e usavam até óleo no cabelo, cortado especialmente para ir *pro* forró. Tinha toda uma preparação. A gente começava muito cedo a aprontar tudo. As mulheres tinham que usar perfume quando iam dançar forró. (Lindaura, 26 anos, moradora do Seringal São Francisco do Iracema, colocação Maloca)

O forró é uma dança de abraço próximo (fechado), na qual as duas pessoas fazem passos, giram, colam rostos, rodopiam, gingham, arrastam pés e marcam pisadas miúdas coordenadas e sincronizadas. As pisadas pedem os pés no chão, descalços, de chinelo, de tamancos ou de sapatos de seringa. Os pares em dança alternam deslocamentos, giros, improvisações musicalizadas e/ou movimentações minimalistas e íntimas. Juntos e cúmplices da mesma cadência, compõem improvisando e harmonizando gesto e melodia, passos e letras, dança e canto. As trocas e as coordenações nas frequências rítmicas vão, a cada dança, permitindo que os corpos encontrem juntos o amolecimento, o derretimento e/ou o desatamento dos nós, tensões e rigidezes acumuladas. Nos passos que inventam, com o molejo vem a brecha que instaura novas formas de comunicação pré-verbal: entreolhares, toques, sorrisos, suspiros, conduções e indicações. Os forrós dançados abrem espaços dentro do abraço apertado dos pares e ali guardam emoções, sentimentos, segredos e cochichos de cada indivíduo. Danças ao som de forrós são diálogos intersubjetivos inscritos nos corpos: comunicam. A magia do dançar

forró traz o silêncio que nomeia o inominável no interior das singularidades. Como dissemos, isto é essencial para os *nordestinos-seringueiros* se perceberem sendo e pertencendo.

O forró como encontro é um fenômeno que é constituído pelas outras três concepções (dança, música e local), e ainda abrange e designa a ação de comemorar e celebrar com amigos, familiares e (des) conhecidos. Um *co-memorar com* similar ao *abraçar com* e a um *co-mungar* de um destino. Fenômeno de manutenção do originário, juntamente com a consumação de uma transformação, de um *vir-a-ser*. Fenômeno que permite a coexistência nos corpos e no ambiente do que já foi e do que está vindo a ser, evidenciando, neste entre, a possibilidade de ser. Tal possibilidade torna-se aparente como poética nos corpos que dançam, nos sons e silêncios das músicas e no encontro de pessoas que compartilham trajetórias e esperanças. Este fenômeno passou a compor a matriz de elementos que trazem à tona a natureza seringueira dos/nos *nordestinos* acolhido pela floresta: permitindo sua germinação, ecoando seus silêncios, nutrindo sua permanência.

Espaços tradicionais da origem do forró remontam a salões de terra batida em condições precárias, porém, independente de estrutura, seja até mesmo a céu aberto, um salão de dança com lugar definido para os músicos já configura um forró. Algumas músicas traduzem esta concepção, como *Sala de Reboco*, de Luiz Gonzaga, *É proibido cochilar*, d'Os 3 do Nordeste, *Isso aqui tá bom demais*, de Dominginhos e *Forró no Escuro*, de Luiz Gonzaga. [4] O forró aparece como um acontecer humano, tendo como referências o simples e o lúdico. Dando-se como ato de apropriação de espaços para o exercício da linguagem como morada humana, seja ela, cochichada, pré-verbal, proibida, espontânea ou essencial. Tal como a concepção de cena de dança como encontro apresentada por Zanotto (68), o forró se dá na dobra do encontro entre sanfoneiro, sanfona e dançadores – seja ao som dos oito ou dezesseis baixos – e vai além, ecoando.

As letras cantam-contam uma existência marcada por uma origem simples e de características populares, como oferendas de um si mesmo que penou, mas aqui chegou. As canções, ao falarem de experiências, apresentam culturalmente como o *nordestino* sente e valoriza o outro em seus afetos. São uma manifestação de recortes de vivências de amores, de perdas, de ciúmes, de impossibilidades e de conquistas também. As canções são partes constitutivas das narrativas do forró. São as experiências cantadas, isto é, postas em canto, em pronúncia do encantamento que as possibilitou. São reiterações de sentimentos, explorações e sofrimentos humanos que aquelas pessoas trazem ao mundo como canto, lamento ou o drama de suas perdas ou encontros (conferir De Moraes 80). À luz de Walter Benjamin, são narrativas que reivindicam a compreensão da

experiência como construção coletiva de sentidos, já que contam experiências humanas, comunitárias.

*Encantar*, pela dança, pelo forró, é contribuir para que estes trabalhadores, longe de suas terras natais, renasçam e se apropriem destes novos espaços. Pelos ritmos, são fortalecidas suas referências à terra. Passam a enraizar, arrastar-pé num lugar estranho, ao mesmo tempo que assentam e sentem o lugar onde pisam, onde estão. Reúnem-se em celebração-colaboração; em memória, para criarem estratégias de futuro; para dançar e para *re-encantar* seus corpos. Dançando forró, aqueles *nordestinos-seringueiros* que não retornam ao Nordeste reafirmam uma nordestinidade em travessia. Quer dizer, transfiguram suas existências e se integram aos mistérios e modos de vida da floresta. Reatualizam o tempo.

#### 4. Hoje longe, muitas léguas

Assim como o forró, outras dobras aparecem no abrir da sanfona. Esta última, o triângulo e o zabumba, são como a flauta que encanta a serpente: instrumentos de encantamento, de afirmação de vida e de combate à mortandade. Entretanto, enquanto a serpente é ilusoriamente hipnotizada para um primeiro olhar, em realidade, ela está apenas reagindo à ameaça de ataque do dominador (Simas e Rufino 5). O desencanto é gerado por este ataque às vidas na sucessão de desqualificações e desidentificações sofridas na travessia dos *nordestinos*. O desencanto persegue e se faz norma num tempo comandado pelas leis da hipermercantilização numa economia bélica. A ousadia de ser transgressor, arruaceiro, arretado e rebelde guarda a possibilidade de se manter encantado, se manter em vida frente às políticas de morte, apagamento e assujeitamento. Permitir-se ser assim: brincar, encontrar brechas e rodopios na norma opressora é um dos baixos desta sanfona.

A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). (Simas e Rufino 7)

Por mais que passassem a conhecer os caminhos, as folhas, os frutos, os avisos e alguns perigos, adentrar o organismo vivo e conseguir se estabelecer no delicado equilíbrio de forças que mantém aquele bioma levava tempo e exigia uma sabedoria para além de qualquer cartilha. O sentido de co-dependência entre habitante e floresta balizou um modo de vida que ainda hoje demanda criatividade, espontaneidade e abertura ao imaginário. Folclore, histórias, contos e causos tornaram-se comuns como uma forma de diálogo com o extraordinário que os acometia frequentemente. Muitos

fenômenos totalmente inesperados e surpreendentes eram um convite ao inexplicável. O convívio permanente com o desconhecido, o novo e o misterioso nas/das matas serviu tanto como estímulo ao imaginário (ao livre aberto das possibilidades), quanto como indução à criatividade.

Podem ser pontuadas, nesta linha, as diversas investidas de humanização dos fenômenos na tentativa de aumentar a identificação e o entendimento destes. São exemplos: perna de seringa (um caminho entre uma seringueira e outra); mãe da Lua (uma ave cujo canto é noturno); pássaro-seringueiro (uma ave em particular que é pequeno, encontra-se em toda área de floresta amazônica e cujo alto canto ecoa); o boto-cor-de-rosa (uma lenda para a aceitação de gravidezes em mulheres muito jovens); *panema* (palavra que denomina o azar que recebe aquele que infringe as “leis de convivência” da floresta ao matar uma caça tendo carne em casa, em excesso); o caboclinho-da-mata (a lenda de um ser encantado com figura de uma pessoa que cuida da fauna e da flora); almas-penadas (relatos de imagens de mulheres vagando pela floresta); o *mapinguari* (monstro de um olho só, no meio da testa, peludo e grande como um macaco ancestral que caminha deixando rastro dos pés com três dedos que surgiram como ameaças na época dos empates contra o desmatamento e foram “caçados” pelos seringueiros); entre outros.

Ao humanizar a floresta e seus fenômenos, o *nordestino-seringueiro* passava a se enxergar nela. Em diálogo com o pensamento de Phelippe Descola em *Outras naturezas, outras culturas*, entendemos que havia a necessidade que naturalizar o estranhamento que acompanha o contato com o extraordinário. Uma necessidade de preenchimento da ausência gerada pelo mistério com a inventividade e criatividade dentro dos limites mais próprios deste homem: seu próprio corpo. Não como uma tentativa de explicar, mas sim naturalizar a interdição lhes dada por uma ancestralidade e pelos limites impostos na convivência com os mistérios da floresta. Uma identificação similar à empatia cinestésica que permite um corpo projetar vivências de um outro corpo em si (Zanotto 50). Um senso empático que os aproximavam do instigante e já carregava uma dose mista de sabedoria adquirida com referências trazidas dos sertões. De certa forma, os novos moradores da floresta iam também reinventando-a, assim como eram por ela reinventados. A exemplo: uma forte proximidade com animais domesticados (macacos, papagaios, araras, periquitos, nambus, porcos-do-mato, cutias, jabutis, dentre outros) e o conhecimento de plantas medicinais e alimentícias, onde encontrá-las, como cultivá-las e como utilizá-las para tratamentos diversos. Aprender a se curar com a medicina da floresta foi fonte de vida, como dizia Padre Paulino (Baldassari 20), e as mulheres tiveram forte relevância na construção de redes e trocas de informações, receitas e saberes:

responsáveis pelas raízes de uma oralidade ecoante de trocas e compadrios. [5]

Além da humanização para entender e desvendar alguns fenômenos, tinham que lidar com uma ameaça constante de grandes animais, feras desconhecidas e perigos invisíveis, como insetos, bactérias e possíveis doenças (malária, febre amarela etc.). Um cenário de constante contato com o extraordinário é simultaneamente um maravilhamento e um susto. Isto vai ampliando as fronteiras do possível, expandindo o senso de realidade e incitando a (re)desbravar seus próprios limites. A floresta ocupou o lugar do outro – de um outro – com quem os seringueiros, em suas rotinas solitárias e em suas jornadas distantes, dialogavam e se conectavam. Este outro ser – ser encantado – flerta diariamente com a finitude, a morte, o recomeço, o renascimento e os ciclos que a vida insiste em nos fazer enxergar. Ou, ainda, este ser encantado confundia e dilatava o sentido do tempo, oferecendo reflexões quanto às noções de permanência e continuidade da vida: tal qual as árvores com seus troncos centenários e folhas recém-nascidas. Os *nordestinos-seringueiros*, diante deste extraordinário, se tornam, precisamente, o ordinário.

Por vezes, este *outro* lhes contava sobre o compartilhamento de um espaço e de recursos que garantirão não só a própria vida, mas como a de infinitos outros seres que ali convivem e coabitam, justamente para garantir, assim, em compartilhamento e coabitação, a sobrevivência e permanência de todos. Encontrar a harmonia entre depender e tirar proveito dos recursos da floresta foi um exercício de inventar mundo, reconhecer necessidades, destinações, condições e, principalmente, possibilidades. “Recuperar o sentido ancestral/espiritual da ideia de conexão é necessário para nos interligar às teias e tecnologias da biosfera que são capazes de nos fazer respirar e apontar caminhos na labuta entre vivacidade e a peçonha do desencanto” (Simas e Rufino 10).

Entretanto, nesta relação de acompanhamento que se estabelece com o ser em encantamento que é a floresta, a forma de diálogo será majoritariamente a escuta. Por escuta denominamos uma sensibilidade muito ligada aos saberes corporais, à disponibilidade e à disposição ao encontro com o que é outro, a respeito do que discorre Zanotto (35). É a escuta que nos permite entre ouvir, tal qual perceber o que é dito nos silêncios, nas pausas, nos intervalos de sentido. Escuta que é travessia. É também por ela que um seringueiro percebe, certa vez, o aproximar sorrateiro e camuflado de uma cobra que o ameaça. Assim como distinguir o som do canto do pássaro que indica a chegada da chuva e do canto das cigarras que indicam tempos de sol. É preciso ouvir o silêncio. E foi neste diálogo com a floresta e seus sons, seus remansos, seus mistérios, encantos e fenômenos extraordinários que o *nordestino-seringueiro* aguça sua escuta, sensibiliza seu tato e

potencializa seu corpo no combate ao desencanto e à mortandade.

Na floresta, o silêncio é vida. É o germinar das sementes e plantas, é o escorrer do leite da seringa pelos riscos até o recipiente de coleta – também silenciosamente colocado pelo seringueiro em trabalho. É o dar-se das coisas que se faz ainda mais evidente quando se escuta seu acontecer quieto, calmo, permanente e vigoroso: o cair da noite, o nascer do sol. Na floresta, muitas vezes o silêncio é também condição de sobrevivência, de sucesso de fuga, de salvação. É durante a noite quieta que se fugia para namorar ou que a jovem corajosa fugia com seu amor. Esta sabedoria do silêncio está muito presente nas formas como as mulheres seringueiras dinamizavam as relações sem, na maioria das vezes, ocuparem posições visíveis de poder político. Ser seringueira é sinônimo de ocupar espaços silenciosamente, isto é, no lugar de invisibilidade em que eram colocadas, jogar com o invisível e seu poder de influência, subversão, encanto e mudança. Organizavam novenas e grande parte dos forrós e outras celebrações, eram rezadeiras, parteiras, benzedadeiras – de certa forma, com isso, detinham e controlavam a reprodução de informações relevantes sobre a vida em comunidade nos seringais. Suas palavras valiam muito para seus companheiros, mas isto era dito apenas silenciosamente. [6] Silencioso é, de forma similar, o abrir da sanfona, numa respiração que antecede e prepara o acorde que irrompe por entre as árvores, por entre os pares em dança.

O silêncio na floresta é o clamor mais alto, pois cabe nele todos os sons. Para que o silêncio faça ainda mais sentido, é necessário um som que delimite no seu intervalo a presença de um vazio, de uma abertura à ausência. Quando o *nordestino-seringueiro* pega sua sanfona para tocar e cantar forró, está delimitando e dando ainda mais sentido e força ao silêncio denso e profundo da floresta. Em retorno, a floresta parece ressoar, de forma ainda mais harmonicamente acústica, o toque da sanfona, a batida do zabumba, o tilintar do triângulo e a entonação do canto. Enquanto os forrós são entoados, a floresta escuta o encanto *nordestino*: ganha outra dimensão de vida, comunidade, celebração e memória.

Sol vermelho é bonito de se ver  
 Lua nova no alto, que beleza  
 Céu de azul bem limpinho, é natureza  
 Em visão que tem muito de prazer  
 Mas o lindo pra mim é céu cinzento  
 Com carão entoando o seu refrão  
 Prenúncio que vem trazendo alento  
 Da chegada das chuvas no sertão (Gonzaguinha,  
 “Festa”)

O sanfoneiro convida à chegada. Ele abraça sua sanfona e com ela orchestra composições de silêncio e som, expansão e aproximação, entrada de ar nos

pulmões do cantante e suspensão do peso dos pares abraçados em dança. O forró denota três abraços em um: o do sanfoneiro e seu instrumento, o dos pares em dança e o da floresta e seu breu abarcando este encontro, esta reunião. O sol vermelho e lua nova são belezas que emolduram estes abraços, mas, por trás disso, nas entrelinhas – entre-riscos e entre-caminhos da floresta – a promessa da chuva no sertão distante e nunca esquecido os inunda ainda assim. A sanfona exala este ar. Os pares dançam por entre ele. O *nordestino-seringueiro* respira como que se enchendo de si próprio, como que respirando o encantamento que o envolve em som, movimento e canto.

## 5. Eu penei, mas aqui cheguei

Escutar o abrir da sanfona toca no corpo, areja o peito e (re)ascende as possibilidades de comunicação entre mundos interno e externo. Sua amplitude cria um espaço que captura as esperanças e promessas pelos ritmos, sonoridades e intervalos. Quando sustenta uma nota até que o ar de seu interior se esvazie, ela mostra-nos que a abertura é o que nos lança ao criativo, ao emocional, ao espontâneo, brincante e dançante. Assim, é manifestação do poético, do exercício criativo humano.

Ainda que não estejam dançando, apesar de até com as vassouras alguns arriscarem rodopios, não havia espaço para se retirar e se manter como observador deslocado do que acontecia no Forró como comunhão canto-dança-celebração-reunião. Os seres compunham aquele microcosmo da mesma forma que se organiza o bioma que os cerca, da mesma forma que orbitam os astros. Não haver observador é dizer que os ali dispostos estavam integrados e, ao mesmo tempo dentro e fora, sofrendo e agindo, constelando ou orquestrando. Mesmo enquanto pesquisadores, o sentido de comunhão desloca a posição de observação para dançante-brincante-cantante. Não havia espaço para ser observador, pois a atração convergia para o acontecimento. “Olha, isso aqui tá muito bom / Isso aqui tá bom demais / Olha, quem tá fora quer entrá / Mas quem tá dentro não sai” (Dominguinhos, “Isso aqui tá bom demais”).

A impossibilidade de se retirar cantada no forró indica, em primeiro plano, a necessidade humana do abraço enquanto concentração do contato interpessoal, dos ritmos próprios, da vivacidade e alegria do estar-com, da libidinosidade e das afirmações das energias masculina e feminina – partes da trama dos encontros. Em segundo plano, indica a dificuldade ou impossibilidade de retorno, da migração de volta ao Nordeste ou de ser novamente desterrado. A travessia assim dada é diferente daquela migratória. O que ocorre é permanência, uma comunidade, um nós. Uma condição constituinte do pertencimento, de parentescos

e compadrios e a valorização de cada existência como condicionada às outras ali dispostas. Em terceiro plano, há o ficar agarrado, duplamente preso no abraço do *outro*. Estando no abraço, é possível se conectar com a experiência de silêncio intercorpóreo. O silêncio do abraço acontece no dançar a dois, mas é potencializado pelo silêncio da floresta que envolve e abraça.

Desse encontro, uma unidade: força integradora que gera o encantamento. Dançar, cantar, celebrar e reunir são, no sentido da experiência, um só fazer, um só gesto: esperar. A corporeidade que encerra o *forrozear* indica a unidade do corpo presentes nestes seres. Essa sinestesia de dança, música, festa, reunião, comidas, cheiros, memórias também pode ser vista desta forma: como permanência dos corpos. A corporeidade que borbulha vem à tona junto com o molejo. A floresta dá um contorno ao mesmo em que amplifica o tom da musicalidade e do ritmo que embalam os diversos gestos que caracterizam as formas de ser *seringueiro*. Há um compasso marcado pelos sons dos animais, do vento, da dança das árvores e folhas que caem, das chuvas, do estalo das folhas secas pelo sol... O fazer-se advém nessa combinação: longas jornadas de trabalho, ritmos definidos pela musicalidade ligada às movimentações dos corpos e da floresta. “Forrozear” é produção de encanto.

Um acontecer numa simples casa de reboco, que não se perde para além do entre-paredes pois é experienciado em seu todo. Desde o abrir da sanfona ao apagar do candieiro, segue ressoando ritmos nos corpos preenchidos. Tanto que transbordam (de suor) e se revelam (*insinuantes/em-si-nuantes*). Aparecem ainda mais para si e para as outras pessoas. Algumas vezes são nomeados personagens, tal qual o “pé-de-valsas da colocação de São Francisco”, ou o “valentão do forró de Santo Antônio”. Mas, em realidade, isso apenas evidencia como o forró acontece no encontro, prescindindo de infraestrutura. Nas colocações, onde residiam os *seringueiros*, as danças aconteciam no chão batido (barro) ou de madeira. A iluminação ocorria com os candeeiros, lampiões, lamparinas ou mesmo uma tocha de bambu improvisada, ou porongas, uma espécie de lamparinas de alumínio protegida do vento. [7] Esta magia de preencher corpos de si mesmos, de narrativas, de vivências e travessias depende do abraço para que corporeidades sejam integradas e o humano se torne manifesto.

O candieiro se apagou  
 O sanfoneiro cochilou  
 A sanfona não parou  
 E o forró continuou  
 Meu amor, não vá simbora (não vá simbora)  
 Fique mais um bucadinho (um bucadinho)  
 Se você for seu nego chora (seu nego chora)  
 Vamos dançar mais um tiquinho (mais um tiquinho)  
 Quando eu entro numa farra

Num quero sair mais não  
Vou até quebrar a barra  
E pegar o sol com a mão (Gonzaga “Forró no escuro”)

## 6. E pegar o sol com a mão

Estudando este processo de desencantamento e encantamento que tem base no processo de travessia do migrante nordestino para nordestino-seringueiro e guardião da floresta, é possível inaugurar um horizonte de pensamento que não necessariamente tira este homem do lugar de escravo da dívida, mas mostra sua potência de (afirmação de) vida como suficiente para uma redescoberta de sua condição ontológica. Não só no sentido daquilo que a vida lhe dispunha a ser vivido – de sobrevivência ou de resistência –, mas também na dimensão da comunicação entre seres. Comunicações que assumem todo destinar do encanto ao desencanto, do visível ao invisível, do presente ao ancestral, do estranho ao natural, do ordinário ao extraordinário. Esta condição ontológica repõem um sentido extraordinário ao antes entendido homem simples, reduzido ao trabalhador desumanizado que apenas existe para sobreviver às adversidades. Ordinária é forma como estes homens foram rebaixados a párias da sociedade ou “condenados ao desterro ... no Território do Acre, na Amazônia” (Bento da Silva 161). Extraordinário é o que fica encoberto pelas enormes copas das árvores, o que fica velado na densidade da floresta e na densidade destes homens.

Se, antes, em algum momento, o nordestino-seringueiro foi prisioneiro da dívida do aviamento, como sugere Teixeira (165), neste momento, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, conforme marcamos com este estudo, a impossibilidade de sair não se deve deliberadamente às determinações econômicas, quer dizer, a dívida não apaga sua nordestinidade, nem reduz sua potência de vida, sua espontaneidade e criatividade. Pois é originariamente ontológico o seu *matolão*, o que traz consigo, o lugar onde guarda o que é, a maneira como carrega e valora sua ancestralidade e seus costumes. Sendo “arretado de bom”, ele teve a esperteza da transgressão ao se tornar um ser da floresta e a ousadia de se reinventar nordestino-seringueiro e seringueiro-nordestino. O seringueiro transforma o material que lhe é oferecido e o faz de forma extraordinária juntamente com os mistérios da floresta, desmistificados. Sendo *seringueiros*, consolidam redes e conexões, relações de parentescos e proximidade que comungam crenças ancestralmente colocadas e “forrozadamente” restituídas. A inventividade e a criatividade de mundos e ritmos em contraponto ao senso de imobilidade e de abandono.

O caminho para este encontro só pode ser pela poética. Adentrar, com ela, pelos caminhos da floresta é como dialogar com a floresta: precisa ser uma escuta.

O que precisamos escutar, entretanto, no silêncio, é a linguagem – o que Martin Heidegger (2008) define como morada do ser. O pensador nos ajuda a compreender a linguagem como a possibilidade de reunião de/em sentido daquilo que antes era inominado, invisível, é nada. O sentido da linguagem é o encontro com ela, que é onde mora a possibilidade de ser (do) humano. O sentido poético do ser se nos põe, porém, não de cara, mas no entre – se entrepõe. É preciso encontro. É preciso escuta, abertura. E foi isso que encontramos ao encontrar os *nordestinos-seringueiros* em travessias, cantando e dançando seus forrós; abraçados e lançados na dimensão do silêncio que paira na floresta. A linguagem em que mora o homem nordestino-seringueiro é encantamento. Forró é, assim, acontecimento-linguagem do sentido do *seringueiro*. As letras de forrós que escolhemos referenciar neste estudo são também um atestado de que a linguagem do sentido nordestino-seringueiro está justamente no silêncio destes versos: falam de travessia, de esperança, de espera, de invenção de vida, de amores perdidos, despedidas e, especialmente, daquilo que trazem consigo e de coragem.

Ritmos e compassos marcados por um tempo em construção constante, em germinação, em harmonia com o espaço e os seres vivos da floresta – encantados na floresta. Tal encantamento é justamente a evidência-fruto, como relação, da dinâmica destes homens com o ambiente. Esta dinâmica tempo-espaço é um lugar do entre. Neste caso, alimentado pela dobra ancestralidade-comunidade que determina fenômenos como a humanização da floresta e seus mistérios e que renova os sentidos das composições de forrós cantados-dançados nas celebrações no interior da floresta. Lugar do entre ocupado também junto ao silêncio e ao abraço. Pelos entres desta dobra é que este homem se enxerga *nordestino-seringueiro* e guardião da floresta.

A cura de tal condição é expressa na declamação de versos como “[m]as ninguém pode dizer/ que me viu triste a chorar/ saudade, meu remédio é cantar” (Gonzaga, “Qui nem jiló”). O ciclo que cuidou da vida, das relações, das lutas e das organizações de uma comunidade e a necessidade pujante por direitos a se apossarem de suas moradas. Garantia de permanecer sendo senhores ancestrais guardiões da floresta. O Hino do Seringueiro, composto pelo nordestino soldado da borracha Jaime Araújo, primeiro presidente do Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS) – ainda quando vivo o líder seringueiro Chico Mendes, no momento das lutas mais acirradas contra a frente pecuarista e os desmatamentos – também traz, em sua letra, a constatação de ações constantes de afirmação e de auto-reconhecimento desses *nordestinos* que, em travessia, construíram uma nação com suor e trabalho manual. No entre “forrozear” e abraçar está guardada a farda do Soldado da Borracha e tantas outras promessas e sonhos não alcançados. Para enraizar, é

preciso construir pontes e canoas para travessias que chegam às terceiras margens, revelando existências no entre dos rios, florestas e igarapés. Pensamos, considerando as diferenças e especificidades, como Guimarães Rosa, em *Grande Sertão, Veredas*: "...o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é na travessia" (52).

Hino do Seringueiro:

Vamos dar valor ao seringueiro

Vamos dar valor a esta nação

Pois é com o trabalho deste povo

Que se faz pneu de carro e pneu de avião

Fizeram a sandalhinha, fizeram o chinelão

Inventaram uma botina que a cobra não morde

não

Tanta coisa da borracha que não sei explicar não

Encontrei pedaços dela em panela de pressão

Pneu de bicicleta não é requieirão

Não é carne de gado o pneu do caminhão

Não é com chifre de vaca que se apaga a letra

não

São produtos da borracha feitos pelas nossas

mãos

(Jaime Araújo *apud* Esteves, *Do "manso"* 7)

## Notas

[1] O desencantamento está na matriz colonial como chave para pensar a dominação e as violências instauradas em mundos diferentes. De forma muito próxima ao sentido proposto por Pierre Bourdieu em *Desencantamento do mundo* (1979), obra na qual o autor critica as teorias universalistas, partindo da perspectiva de populações argelinas em transição. Na linha do autor francês, os autores brasileiros Luis Antonio Simas e Luiz Rufino, na obra *Encantamento* (2020), se alinham ao entendimento de desencantamento como ordem desestruturante de singularidades, daquilo que conforma o estar-sendo humano. O desencantamento cinde o indivíduo de seu tempo, desvirtuando espacialidades e temporalidades, corroendo assim a possibilidade de ser. Separa e hierarquiza: um processo de dominação.

[2] Na época, o território do Acre era o maior produtor de borracha do país, conforme Santos (1980).

[3] Incluía alimentos, poucas ferramentas de trabalho, alguns utensílios e querosene (Teixeira, 1980; Esteves, 2010).

[4] "Todo o tempo quanto houver pra mim é pouco / Pra dançar com meu benzinho numa sala de reboco" (Luiz Gonzaga, "Sala de reboco"); "O forró daqui é melhor do que o teu / O sanfoneiro é muito melhor / As moreninhas a noite inteira / Na brincadeira levanta pó / É animado ninguém cochila / Chega faz fila pra dançar / Na entrada está escrito é proibido cochilar" (Os 3 do Nordeste, "É proibido cochilar"); "Olha, isso aqui tá muito bom / Isso aqui tá bom demais / Olha, quem tá fora quer entrá / Mas quem tá dentro não sai (Dominguinhos, "Festa"); "O candeeiro se apagou / O sanfoneiro cochilou / A sanfona não parou / E o forró continuou" (Luiz Gonzaga, "Forró no escuro").

[5] Padre Paulino, fazia desobrigas (visitas nos seringais) para realizar evangelização, casamentos e batizados. Sua vida foi dedicada aos seringais, especialmente, da região do Jurúá (AM). Publicou uma cartilha pela Assessoria de Imprensa do

Governo do Estado do Acre (2001) sobre a medicina usada na floresta, com 112 páginas.

[6] As relações de poder, invisibilidade e sabedorias do invisível que as mulheres seringueiras tinham forte influência será tema de um próximo estudo, visto que é de suma importância que se destaquem as posições e os papéis de gênero nos seringais para além das relações de subordinação apresentadas em muitos estudos já realizados. Observações como as que apontamos aqui eram comumente encontradas em diversos seringais e trechos de diversas entrevistas dão a ver este modo de vida.

[7] Conforme trechos de entrevistas realizadas por Benedita Esteves com seringueiros moradores das colocações.

## Trabalhos citados

Baldassari, Padre Paulino. *Medicina da Floresta: fonte de vida*. Assessoria de Imprensa, 2001.

Benjamin, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov." *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (obras escolhidas v.1)*. Editora Brasiliense, 1987, pp. 197-221.

Bento da Silva, Francisco. "Do Rio de Janeiro para a Sibéria tropical: prisões e desterramentos para o Acre nos anos 1904 e 1910." *Tempo e Argumento Revista do programa de pós-graduação em História*, vol. 3, no. 1, 2011, pp. 161-179.

Bourdieu, Pierre. *O desencantamento do mundo*. Perspectiva, 1979

Castro, Manoel Antonio de. "Travessia." *Dicionário de Poética e Pensamento*, 23 Ago. 2022, Web. Acessado em 28 de jan. de 2023.

Da Silva, Jackeline Maria, e Jaqueline Bezerra Pinheiro. *É o forró a mola propulsora da dança de salão no Acre?*. Fundação de Cultura Elias Mansur, 2020.

De Moraes, Jonas Rodrigues. "*Truce um triângulo no matulão [...] xote, maracatu e baião*": A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da "identidade" nordestina. 2009. *Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, Dissertação de Mestrado.

Descola, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. Ed. 34, 2016.

Dominguinhos. "Isso aqui tá bom demais." *Letras.mus*, Web. Acessado em 9 de jan. de 2023.

Esteves, Benedita Maria Gomes. *Do "manso" ao guardião da floresta*. Ed. UFAC, 2010.

---. "Trajetórias de famílias subterrâneas na fronteira do Acre (Brasil) e Pando (Bolívia)." *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, vol. 27, 2003, pp. 102-127.

---. "O deslocamento do fazer político na Reserva Extrativista Chico Mendes." *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, vol. 23, 2001, pp. 303-319.

Fecury, Moacir Ferreira da Silva. *A emigração nordestina para a Amazônia em 1877: uma tentativa de colonização pela administração provincial*. Gráfica Dois Oceanos, 1977.

Ferraz, Antônio Máximo. "Liberdade." *Convite ao Pensar*.

Tempo Brasileiro, 2014

Gonzaga, Luiz. "Qui nem jiló." *Letras.mus*, Web. Acessado em 18 de jan. de 2023.

---. "Sala de Reboco." *Letras.mus*, Web. Acessado em 9 de jan. de 2023.

---. "Forró no escuro." *Letras.mus*. Web. < <https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47088/> >. Acessado em 9 de jan. de 2023.

Gonzaga, Luiz et al. "Asa Branca." *Letras.mus*, Web. Acessado em 12 de Jan. de 2023.

Gonzaga, Luiz e Gonzaguinha. "Pau-de-arara." *Letras.mus*, Web. Acessado em 12 de Jan. de 2023.

Gonzaguinha. "Festa." *Letras.mus*, Web. Acessado em 19 de Jan. de 2023.

Heidegger, Martin. *Ensaio e Conferências*. Vozes, 2008

Krenak, Ailton. *Futuro ancestral*. Companhia das Letras, 2022.

Latour, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Ed. 34, 1997.

Marcelo, Carlos e Rosualdo Rodrigues. *O fole roncou! Uma história do forró*. Zahar, 2012.

Martinello, Pedro. *A Batalha da Borracha na segunda Guerra Mundial e suas consequências para o Vale Amazônico*. Edufac, 1988.

Moura, Margarida Maria. *Os herdeiros da terra – parentesco e herança numa área rural*. Hucitec, 1978.

Os 3 do Nordeste. "É proibido cochilar." *Kboing.com*. Web. Acessado em 9 de Jan. de 2023.

Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Ed. Companhia de Bolso, 2021.

---. "A terceira margem do rio". *Ficção completa: volume II*. Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

Santos, Roberto. *História Econômica da Amazônia (1800-1920)*. T.A. Queiroz Editora Ltda. 1980.

Simas, Luiz Antonio e Luiz Rufino. *Encantamento*. Mórula, 2020.

Teixeira, Carlos Corrêa. *O aviamento e o barracão na sociedade do seringal (estudo sobre a produção extrativista de borracha na Amazônia)*. 1980. Universidade de São Paulo, Dissertação de Mestrado.

Zanotto, Dinis. *Procura dança: corpo e abismo*. 2021. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado.

## **Biografias dos autores**

---

Benedita Esteves tem pós-doutorado em História Cultural pela PUC-SP e é professora e pesquisadora aposentada pela Universidade Federal do Acre. Tem livros e artigos publicados sobre comunidades seringueiras acreanas.

Dinis Zanotto atua como professor, bailarino, pesquisador e terapeuta, sendo Mestre em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem trabalhos sobre dança, poética e filosofia da arte.

## Danças interioranas cearenses: construindo outros modos de ser e estar no mundo

ALYSSON AMANCIO DE SOUZA (UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI – URCA, BRASIL)

### Resumo

Alguns contextos da dança brasileira demarcam espaços de resistência e enfrentamento no seu fazer/pensar a dança. Na minha investigação de Doutorado em Artes, realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, constatei que a dança interiorana cearense, mais especificamente as cidades de Paracuru, Itapipoca e de Juazeiro do Norte são territórios que subverteram a lógica colonial dominante e fizeram acontecer ações importantes na dança brasileira. As experiências dessas três cidades nos mostraram que as crises, os desmontes e as ausências abrem outras frestas, a própria dança move a dança quando há o investimento em processos formativos, a descolonização do pensamento, troca de saberes com diferentes experiências e o fomento de composições artísticas, tais ações permitem a continuidade e desenvolvimento da dança. Micropolíticas ativas são ações de luta contra a macropolítica e suas necropolíticas. Para tanto, dialogamos, principalmente, com a autora Suely Rolnik (Macro e micropolíticas).

**Palavras-chave:** dança cearense, micropolíticas, enfrentamento

Nascer, crescer e atuar na dança numa cidade do interior diz muito sobre meu modo de ser e estar no mundo. A discussão centro-periferia é antiga, para muitos, uma questão quase ultrapassada, mas para quem nasceu e trabalha com as artes nos interiores do nordeste brasileiro, e, percebe-se muitas vezes invisibilizado/desprivilegiado, pautar reflexões e diálogos sobre ocupações de espaços e territórios, ainda é uma demanda atual e pertinente.

Durante grande parte da minha vida o distanciamento dos ambientes mais providos das cenas artístico-culturais induzia-me a pensar que as cidades interioranas como sendo lugares inóspitos e improdutivos no tocante a profissionalização das artes. Durante muito tempo, acreditei de fato que as artes eram valoradas a partir do cenário em que elas emergiam, práticas artísticas europeias/norte-americanas eram superiores às brasileiras, as do Sudeste melhores que as do Nordeste e as da capital Fortaleza eram mais importantes que as do interior sul do Ceará, onde eu vivia. Um sentimento/pensamento que me remete a ideia de colonialidade.

Quando eu acreditava que os artistas dos grandes centros tinham mais potencialidades e que desenvolver a dança interiorana era sempre algo inferior às capitais era, de certo modo, um auto boicote, permitia o colonialismo perseverar em minhas subjetividades. Muito recente, pouco a pouco, fui percebendo que há um diálogo intrínseco entre colonialidade, a depreciação do sujeito colonizado e a perda dos direitos humanos.

O Brasil é um país continental e nessa imensidão de terras e culturas existem muitos territórios, ambientes, espaços, lugares que fomentam as artes e que podem ser cada vez mais evidenciados para além de São

Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Obviamente as fronteiras existem, as culturas são distintas, mas as trocas são benéficas e podem ser cada vez mais estimuladas.

Embora as sociedades tenham avançado em muitos aspectos, esse sentimento internalizado advindo da colonialidade, da alteridade como subalternidade, ainda acompanha em muitos de nós na contemporaneidade. São poderes enraizados muitas vezes imperceptíveis, mas que simbolicamente permanecem nos construindo/desconstruindo, moldando, orientando, hierarquizando e principalmente, nos desumanizando.

Sobre os processos coloniais contemporâneos, Suely Rolnik explana que embora atue de forma distinta do período Colonial, permanecem em forte estado de opressão (Rolnik 88). Dessa vez numa coligação entre o neoliberalismo financeiro e as forças reativas conservadoras, ambas vão extraindo do colonizado não apenas sua força econômica, mas sua subjetividade, sua pulsão vital de criação, sutilmente orquestrando através das mídias nosso modo de ser, pensar, agir e principalmente, consumir. Desse modo, podemos dizer que a colonização contemporânea vai sorrateiramente moldando as nossas ações no mundo. Grande parte da população é colonizada através das grandes mídias sem ao menos se dá conta disso, gostamos ou desgostamos de algo, muitas vezes, sem nenhuma reflexão profunda, somente por termos visto algum meme/postagem/propaganda/discurso indutor.

Sendo as subjetividades o modo como os seres humanos experimentam, percebem e sentem o mundo, os regimes colonizadores com suas forças brutais, produzem efeitos nos nossos corpos que nos

invisibilizam para a grande pluralidade existencial, existimos sem existir. Nesse contexto, a autora sugere que precisamos expandir a nossa capacidade crítica, entender o nosso espaço/desejo interno/intimo, para se relacionar com o mundo social/externo a partir das nossas verdadeiras opiniões. Ação fundamental nos processos de descolonização exercida sobre nossos corpos (Rolnik 135).

No Brasil, sofremos falta de políticas públicas eficientes em praticamente todas as áreas. No campo da cultura e Artes, sobretudo, nos últimos seis anos, nos Governos Temer e Bolsonaro quase todos os dias recebíamos notícias da efetivação de algum desmonte, ato ou falas esdrúxulas ligadas a membros da equipe gestora governamental que beiravam a insanidade. Diante de tanta incongruência e nocividade, era praticamente impossível não nos sentirmos frágeis, tristes, impotentes.

Suely Rolnik expressa que todas as barbaridades feitas e ditas pelos regimes políticos neofacistas são cafetinagens (Rolnik 148). propositalmente articuladas, isto é, estratégias pensadas para desestabilizar e roubar a nossa pulsão vital. Todavia, para a autora, esse mal-estar, sensação de impotência e vulnerabilidade que tantas vezes nos assolam é justamente um alerta vital do corpo, anunciando que a vida nos exige um novo posicionamento, são as micropolíticas do desejo, nossas forças ativas subjetivas contra as forças reativas do mundo social, a natureza micropolítica do “mal” nos impelindo a pensar táticas de fuga e transfiguração.

Embora, pareça algo muitíssimo pequeno diante do regime político capitalista/colonial para Rolnik não há possibilidade de uma transformação das estruturas macropolíticas desses governos sem a modificação dos dispositivos micropolíticos de produção de subjetividade. Pois um sujeito/corpo descolonizado, consciente de suas natas subjetividades vai afetando outros corpos que também sentem esse mesmo desconforto e que não conseguem fecundar em si, tais mudanças (Rolnik 144).

Essa contaminação em rede vai construindo outros modos de ser e estar no mundo, como exemplo, o movimento das sexualidades, no qual as pessoas cada vez mais se permitem viverem e serem genuínos nos seus desejos independentemente de não se encaixarem em rótulos postos pelo sistema social padrão. E também o movimento negro, onde cada vez mais vemos a comunidade negra assumindo sua cultura ancestral, crenças, seus cabelos afros (Rolnik 168).

A partir desse conceito trazido por Suely Rolnik, onde um corpo micropolítico ativo entra num estado de transfiguração, busca outros posicionamentos e constrói redes por percepção/associação, nesta escrita o aproximamos aos processos de consolidação da dança cênica no interior cearense.

O fenômeno das danças interioranas cearenses se consolidou mais concretamente no início dos

anos 2000. Nessa época o país estava no auge de uma ascendência política, econômica, cultural com o Governo progressista do Presidente Lula. O Ministério da Cultura, comandado por Gilberto Gil e logo em seguida Juca Ferreira conseguiu desenvolver diversas diretrizes e planos nacionais que contribuíram para descentralização dos recursos para diversos estados brasileiros, não apenas o Sudeste que sempre foi a região mais contemplada. Foram lançados muitos editais federais e estaduais que democratizavam recursos também para os territórios descentralizados.

Nessa perspectiva, alguns territórios interioranos cearenses foram gradualmente desenvolvendo ações sólidas e contínuas que conseguiram projetar as danças de tais ambientes no âmbito regional, estadual e nacional. Nessa investigação destaco os municípios de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte. Nestas três cidades artistas, professores, pesquisadores e coreógrafos fundaram escolas, grupos, companhias, ganharam editais estaduais e federais, circularam por outros estados brasileiros e também fora do país, organizaram mostras, festivais, eventos diversos. Muitos bailarinos e professores ingressaram nas universidades, cursaram graduação, mestrado e doutorado, documentaram suas histórias, lançaram livros.

O município de Itapipoca está situado no noroeste cearense, na região denominada Vale do Curu, numa distância aproximada de 150 km da capital. Sua área geográfica é estimada em 1.200 km e nela convergem três ambientes diversos, caatinga arbustiva, zona litorânea e complexo vegetacional de matas: sertão, praia e serra respectivamente, o que faz Itapipoca ser conhecida como a cidade dos três climas. Sua população é aproximadamente 130.000 habitantes e tem raízes indígenas, africanas e portuguesas que influenciam suas culinárias, festas religiosas, artesanatos, danças e músicas.

No âmbito específico da dança sempre se destacaram em Itapipoca o forró, as quadrilhas juninas, a Dança de São Gonçalo, a Dança do Coco e as manifestações carnavalescas: através do Samba e Cordão de Maracatu. Todavia, foi em meados de 1980 com a chegada das Pastorais Sociais vinculadas à Igreja católica que começaram a se configurar com mais visibilidade local um movimento de dança cênica. Tal instituição promovia projetos artísticos que buscassem enaltecer temas de lutas, do povo oprimido à luz da teologia da libertação, inspirados nas obras de Leonardo Boff, Paulo Freire e Augusto Boal. Gerson Moreno, menino itapipoquense, cresceu rodeado de brincantes das manifestações populares locais, amigos do seu pai, mas sua adolescência culminou no período das atividades dessas Pastorais Sociais, ao adentrar nesse projeto, por sua assiduidade e dedicação logo ganhou destaque. Foi Gerson que apaixonado pela dança foi paulatinamente convencendo seus amigos

e vizinhos a dançarem, criarem um grupo de dança, e hoje a Cia Balé Baião, já tem quase trinta anos de atividades ininterruptas e a Escola Livre Balé Baião atua ensinando arte para dezenas de crianças e jovens periféricos, indígenas e quilombolas (Souza 43).

A palavra Paracuru é originada da língua Tupi e significa *Lagarto do Mar*. O jovem município, fundado em 1951, fica situado na região norte, litoral oeste do estado do Ceará, numa distância de 84 km de Fortaleza. A cidade é pequena, originalmente uma vila de pescadores, atualmente tem uma população estimada em trinta mil habitantes e umas das suas principais referências turísticas são as belas praias que o compõem.

O paracuruense Flávio Sampaio deixou a sua terra natal, no início dos anos 1970, ainda adolescente para estudar no Colégio Militar de Fortaleza. Foi na capital, que escondido da família começou a fazer aulas de balé, a dedicação, talento e desenvoltura de Sampaio fez que ele ascendesse rapidamente na técnica clássica e se tornasse um exímio bailarino. Naquela ocasião, Fortaleza ainda pouco oferecia para os almejanos profissionais da dança, após uma breve passagem pelo Balé Guaíra em Curitiba, conseguiu passar na seleção para o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e mudou para as terras cariocas, onde se tornou de fato um bailarino profissional e teve a oportunidade de dançar diversos espetáculos de repertório clássico. Após alguns anos numa bem sucedida carreira em 1997, Flávio Sampaio regressou para Fortaleza para implantar e dirigir o Colégio de Dança do Ceará, um curso de formação em dança desenvolvido pelo governo do estado. Nessa mesma época, em Paracuru, jovens apaixonados pelo ritmo do forró procuraram o Flávio, querendo ajuda para aulas de dança para seus estudos nesse ritmo. Não sei se de todo consciente, mas de algum modo, Flávio ansiava por um movimento de dança cênica em Paracuru, então, perspicaz, financiou as aulas de forró, mas logo propôs em contrapartida que eles fizessem oficinas de outros estilos. A tática deu certo, posteriormente ao forró, começaram a fazer aula de dança de rua, jazz dance, dança contemporânea e balé clássico. Com todo esse aprimoramento técnico acontecendo, além das aulas, passaram a compor coreografias para o grupo, ou seja, estava consolidada, de fato a dança cênica começava a se estabelecer no município. O grupo que se reunia nas praças para dançar forró aos domingos, que via a dança como distração, ia pouco a pouco se transformando numa companhia de dança cênica. Em mais de quinze anos de atividades a *Paracuru Cia de dança* tornou-se uma referência da dança cearense no que diz respeito à técnica e expressividade dos intérpretes que integram o seu elenco, bem como pela sofisticação das suas produções artísticas, independentemente de estar numa pequena cidade do interior. E a Escola de Dança de Paracuru já formou mais de 1500 crianças, boa parte

filhos de pescadores (Souza 71).

O município de Juazeiro do Norte, terra do Padre Cícero, fica localizado numa região conhecida como Cariri, no sul do estado do Ceará. Embora o Cariri cearense esteja situado no sertão, não é constituído pela vegetação seca da caatinga. É um lugar verde, envolto pela chapada do Araripe, que abriga cascatas e fontes. Essa região é composta por trinta e sete cidades que fazem divisa com os estados de Pernambuco, Paraíba e Piauí. O Cariri é dançante, a cultura popular, suas manifestações tradicionais, tais como os Reisados, Guerreiros, Lapinhas e Bandas Cabaçais são de extrema potência e reconhecidas em âmbito internacional. No tocante a dança cênica, os documentos escritos indicam que a primeira escola caririense de dança foi fundada no Crato pela professora Inês Silvia em 1979. A Academia de Inês durou quase dez anos, muitas moças das famílias tradicionais caririenses eram suas alunas de balé e jazz. Houve ainda mais três espaços formativos importantes na década de 1980 e 1990, a Academia de Mary Esmeraldo e Danielle Esmeraldo, ambas na cidade do Crato, e Academia Bacellar, em Juazeiro do Norte. Esses ambientes durante certo tempo tiveram êxito, agregavam muitos estudantes, mas acabaram encerrando suas atividades. Nos anos 2000 já não havia nenhuma formação livre de dança no Cariri, somente algumas ex-alunas dos cursos livres supracitados ministravam balé como atividade extra em escolas particulares.

Embora Juazeiro do Norte, seja um município interiorano desenvolvido no âmbito econômico, lamentavelmente, a Secretaria de Cultura Municipal ainda pouco faz para desenvolver as artes cênicas locais. A Associação Dança Cariri, fundada em 2007, acaba sendo junto com o SESC e o Centro Cultural Banco do Nordeste, as instituições que mais contribuem para o fomento, difusão e circulação da dança cênica no interior sul do Ceará. Desde o seu surgimento, a ADC enviou projetos para diversos editais estaduais e federais e, tendo sido contemplado por alguns, conquistou recursos que lhe possibilitaram pôr em prática ações nas quais os sujeitos da dança caririense tiveram a oportunidade de vivenciar, por múltiplas atividades teórico-práticas na área (Souza 103).

A ADC promove múltiplas ações no âmbito da formação e criação em danças. Dentre as suas principais atividades, podemos citar: oficinas de capacitação para profissionais, festival nacional de dança, seminário teórico de dança, grupo de estudo, cinedança, mantém uma biblioteca especializada em artes, um projeto formativo com aulas para a comunidade. Além disso, é a sede da Cia. Alysso Amancio, Cia Jovem Dança Cariri e abriga artistas-residentes e outros grupos/projetos locais quando solicitado.

Conforme podemos ver através de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte, a dança interiorana cearense começou a ocupar espaços e expandir suas

territorialidades, um movimento potente que por vezes dialoga com a capital do estado, Fortaleza, mas que é independente dela. Em vista disso, tais trabalhos estão gradativamente contribuindo para romper com o pensamento hegemônico de que só existem ações relevantes de danças nos grandes centros urbanos. Contudo os desafios e dificuldades de se fazerem visíveis e de estabelecerem diálogos horizontais com outros contextos de produção em dança ainda são abissais, principalmente com as metrópoles que, não raramente, se relacionam com seu exterior a partir de relações de poder extremamente desiguais.

Nesse sentido, recusar esse discurso que a dança interiorana está nesse lugar marginalizado e legitimar suas produções independentemente de serem oriundas ou não dos espaços ditos “centrais”, é um movimento de descolonização, portanto, enfrentamento contra a cultura colonizadora a qual muitos de nós ainda estamos submetidos.

Diferentemente dos governos anteriores nos governos Temer e Bolsonaro a realidade foi bastante contrária, praticamente não existiram editais, no tocante aos recursos a precariedade voltou a ser pungente, nesse sentido outros enfrentamentos precisaram ser acionados. Pois não caberia a dança interiorana voltar a invisibilizar-se, mesmo na precariedade, tais territórios reinventaram outras maneiras de mover suas danças.

O termo enfrentamento, em geral, é utilizado na área da saúde, na psicologia, na avaliação comportamental do indivíduo perante um tratamento de doenças severas, traumas e transtornos psicológicos. É a resposta cognitiva do ser humano ao lidar com as situações intempestivas de danos, ameaças, violências, desafios aos quais foi submetido. Nesta escrita, a partir das trajetórias das danças interioranas cearense, nos municípios de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte aproximamos o termo supracitado às danças que atuam na esfera das crises, precariedades, desmontes e constantes desafios para trilhar a ideia do que seriam danças de enfrentamento. As trajetórias das danças cênicas interioranas pesquisadas nos apresentam que micros movimentos de enfrentamento moveram as danças desses ambientes, um mover que é político, não no sentido partidário, mas como ação na sociedade de corpos-artistas da dança, que dançam. Micropolíticas que foram/vão gerando paulatinamente micro revoluções.

As revoluções nas danças interioranas cearense nos últimos vinte anos, certamente são derivadas das micropolíticas subjetivas nos corpos que vivenciaram esses processos. Não temos dúvidas que foi a potência do desejo do pensar e agir de cada um dos corpos que em redes criaram e criam a grande força que tem se tornado a dança interiorana nestes municípios.

Tudo isso nos retoma ao pensamento de Suely Rolnik que não basta apenas ser um ativista na esfera macropolítica, é essencial também exercitarmos nossas

micropolíticas. Sabendo que esta luta é um exercício diário e permanente, pois só a nossa consciência e vontade não vence o regime colonial/capitalista que permanentemente reinventa-se e fecunda estratégias para nos manter os corpos colonizados.

Acreditamos que nenhuma transformação verdadeira é instantânea e completamente agradável, o processo é lento, dolorido, quase sempre um exercício diário de reconhecer nossas fragilidades e tentar reconstruir outros modos de operar na vida, de conviver com o outro, em sociedade. A transformação do mundo parte das nossas modificações individuais.

No livro *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada* Suely Rolnik (2018) aponta dez sugestões para uma contínua descolonização do inconsciente. Inspirados nestas sugestões e, sobretudo a partir das trajetórias das danças de enfrentamento vislumbradas nos movimentos de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte traçamos algumas possíveis ideias no âmbito micropolítico para os tempos de crise e precariedade impostos pelo macropolítica. Nosso objetivo não é prescrever receitas, mas mostrar que existem sempre outros caminhos de luta e resistência, que cada corpo/sujeito mediante a sua realidade pode ser um ativista e através de micropolíticas paulatinamente ir subvertendo também no campo do macro.

Nessa perspectiva defendemos que é preciso: compreender a sua história, experiências, ambiente e valorizar-se; lutar pela descolonização; estabelecer redes, sair do nicho; ocupar outros territórios; agregar-se aos movimentos das populações ditas “minorias”; ser um artista politicamente consciente e fomentar corpos híbridos para um mundo plural.

Compreender a sua história e descolonizar-se. Somos educados a partir de modelos padrões preestabelecidos, o nosso parâmetro é quase sempre externo, o outro. Nessa lógica, vamos dogmatizando o nosso ser a desacreditar de quem somos, nossas referências e contextos. Cada corpo tem uma história única, portanto, cada indivíduo com suas idiosincrasias terá sempre o que aprender e ensinar para o outro, cada ambiente/território tem as suas características, sejam elas perficientes ou caóticas, são exclusivas no mundo.

Ambientes das margens, descentralizados/periféricos cidades do interior são tão importantes quanto os grandes centros/capitais, apenas distintos nas suas organizações. As precariedades existentes são faltas de políticas públicas e organização civil e cabe a nós também lutarmos por ela.

Seja o bailarino clássico ou contemporâneo, docente, crítico, iluminador, figurinista, camareiro do teatro ou o mecenas, independentemente do seu campo de atuação na dança é importante descolonizar-se, ler e estudar cada vez mais teorias que favoreçam a descolonização e principalmente exercitar/praticar esse pensamento no cotidiano. Obviamente, sabemos os acessos aos bens socioculturais, como a educação e as artes, não são

iguais para todas essas funções elencadas, e, portanto fica difícil medir, por exemplo, o camareiro e o mecenas pela mesma régua. Talvez seja, inclusive, injusto dar responsabilidade do camareiro exercer um pensamento crítico quando o próprio exercício do pensamento não fez necessariamente parte da sua formação cidadã. Contudo, a insistência desse movimento, é também uma luta por mais equidade entre as funções e, portanto, um enfrentamento. A colonialidade está impregnada em nós, mas o mundo está em constante estado de transformação e nós podemos construir outras formas de existir.

Se formos dominados pelo inconsciente colonial capitalístico (Rolnik 145), nossas subjetividades são subalternas e, conseqüentemente, mais vulneráveis ficamos aos domínios hegemônicos impostos pelo regime social/político/econômico. É preciso ativar o nosso pensamento crítico, compreender quem somos, nossa importância e quais os nossos verdadeiros desejos do mundo

É fundamental sair do nicho: estabelecer diferentes redes de parcerias. É fundamental reconhecer os nossos parceiros, pessoas/profissionais que dialoguem com a nossa filosofia de vida e estética/técnica/poética de trabalho. Construir pontes com outros ambientes/territórios/instituições/artistas nos alimenta sempre.

Em tempos de crises e desmontes, precisamos fomentar cada vez mais os encontros. Sejam redes permanentes ou provisórias sempre somam e potencializam os trabalhos que já desenvolvemos. Os intercâmbios oxigenam a nossa vida, as redes muitas vezes criam novas condições de enfrentamento que muitas vezes sozinhos não conseguimos imaginar/realizar. Vale tanto trazer um parceiro para nosso convívio como também adentrar no seu espaço de atuação.

Todas as redes são importantes, mas também é descolonizador chegar-se de pessoas/artistas que estão ao nosso lado e muitas vezes não percebemos a potência do que estão produzindo. As redes de ajuda, os encontros comunitários, podem primeiramente parecer pouco eficazes no âmbito macropolítico, mas mesmo pouco visíveis podem transformar a sociedade.

Mesmo a dança sendo uma área tão diversa, é comum seus agentes ensimesmarem nas especificidades. Bailarinos clássicos só fazem aula de balé, só dançam balé, só assistem obras clássicas, contemporâneas, folclóricas, flamencas, idem, para citar alguns. É tempo de amalgamar, buscar outros prismas não apenas na própria dança, mas como esta linguagem pode dialogar com as outras artes e áreas de conhecimento, o mundo é plural e pede corpos híbridos.

Outra questão é que a dança cênica, sobretudo a dança contemporânea, muitas vezes produz obras e ações para o seu próprio gueto. Espetáculos tão conceituais e herméticos que provavelmente um espectador leigo que não tenha aproximação com essa

estética nunca volte a buscar este tipo de programa cultural. Não defendemos que os trabalhos sejam pueris, de puro entretenimento, mas que a dança possa ser inteligente, neste momento de obscuridade e possa produzir obras questionadoras, que tenham discursos, mas ao mesmo tempo sedutoras, que possam agregar mais pessoas, apreciadores. Da mesma forma, os eventos, os textos, o universo acadêmico da dança também precisa rever os seus discursos e as suas práticas dentro da universidade e na extensão com a sociedade. É insignificante escrever teses e dissertações que fiquem estagnadas após a defesa, os conhecimentos devem circular.

Artistas da dança precisam ocupar outros territórios. Agregar-se a outros movimentos. É preciso levar a dança para além dos espaços previsíveis, sair dos palcos reconhecidos e ambientes improváveis em espaços cênicos. Quantas pessoas da classe baixa a mais alta que nunca na vida assistiram a um espetáculo ou fizeram uma aula de dança. Profissionais abastados financeiramente, como a classe médica, empresários, poderiam ser potenciais pagantes que poderiam engendrar a economia da dança e por outro lado pensar táticas de democratizar a dança, levando ações para a periferia e também trazendo a comunidade para os espaços hegemônicos onde a dança geralmente se faz presente seria enriquecedor.

Felizmente muitos artistas de dança já trabalham nas comunidades, nos presídios, com pessoas com deficiência, de fato é muito importante que estes espaços sejam ocupados e podemos sempre pensar em tantos outros territórios possíveis, como a zona rural, quilombos, reservas, hospitais, plataformas virtuais, dentre tantos outros.

No campo partidário, precisamos saber eleger os nossos representantes, Ser um artista politicamente consciente. Votar em quem nos escuta, atende e conseqüentemente nos representa. A bancada evangélica ganhou força no Brasil por que os evangélicos votaram em candidatos evangélicos. É essencial que mais mulheres estejam inseridas nos cargos políticos, bem como negros, gays, portadores de deficiências, refugiados, artistas da dança.

Compreendermos que não apenas o governo, presidente, ministros, senadores, deputados, prefeitos, vereadores realizam políticas, mas também os governados e suas atividades, ou ausência delas, exercem uma força política.

Todos nós cidadãos, e mais ainda os artistas, precisamos assimilar que tudo é política, pois estamos o tempo todo lidando com presença ou ausência de poderes. Logo, o artista precisa ter consciência do seu poder de fala, expressão e o quanto pode influenciar no campo de forças ativas ou reativas. Se não nos posicionamos no mundo, alguém se posicionará em nosso nome.

O patriarcado, capitalismo, a cultura

brancoheteronormativa está muito entranhada em nós, pois crescemos nesse modelo social. Muitas vezes falamos, escrevemos, nos posicionamos de forma machista, misógina, racista, homofóbica, mesmo quando estamos inclusos no lado dito minoritário. Estudantes/profissionais da dança podem engajar-se com outros movimentos políticos. Fortalece-os e aprender com os movimentos negros, gay, mulheres negras, indígenas, dentre outros.

Somos frutos de nossas experiências, e quanto mais experimentamos mais abrimos portas. Pensar/fazer dança na contemporaneidade não pode se limitar mais ao ato de dançar, coreografar ou ensinar a técnica, o profissional da dança precisa estudar, compreender o seu ofício também no campo do intelecto, escrever projetos, produzir os seus trabalhos quando for necessário, entender minimamente nos elementos visuais do espetáculo, tais como figurino, cenário, iluminação para saber melhor passar a sua ideia quando estiverem dialogando com os profissionais.

Sejamos todos artistas mais híbridos que possamos dialogar com o mundo multifacetado que vivenciamos e nesse contexto aprender a produzir/criar a partir do que é possível. Muitas vezes nem sabemos de fato por onde e como caminhar, mas mesmo sem enxergar bons horizontes é preciso tatear e agarrar o que temos mais próximos e reinventar outras possibilidades do existir.

Caminhando para um final desta escrita, quero ressaltar que eu não sou um cientista político, sei que a abordagem apresentada nesta escrita é rasa diante dos inúmeros acontecimentos da história política brasileira. Todavia, como artista e pesquisador da dança, viver e situar o contexto macropolítico brasileiro me foi essencial para pensar as trajetórias vividas das danças interioranas de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte e seus atuais enfrentamentos.

É óbvio que cada ambiente com suas especificidades reivindica facilidades e dificuldades para os corpos que nele o habitam. No campo das artes cênicas, mesmo as grandes e “ricas” metrópoles que parecem abarcar mais oportunidades também vivenciam as adversidades deste território, como por exemplo, uma maior concorrência no mercado de trabalho, o altíssimo custo de vida que automaticamente também encarece qualquer levante de produção cênica, dentre outros. Seja nos grandes centros urbanos do país como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte ou numa pequena cidade do interior, estudar/trabalhar/produzir dança é um ofício dificultoso. Dessa maneira, inventar diferentes modos de pensar/fazer em meio ao caos e aridez é condição essencial para sobreviver na dança.

As danças de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte são apenas alguns exemplos das muitas danças de enfrentamento, ocupações de resistência que acontecem no Brasil. Porém, quando lanço luz a essas experiências, meu intuito é evidenciar que outros modelos podem ser replicados.

Por conseguinte, cabe aos artistas da dança interiorana não entrarem num estado letárgico pelas dificuldades locais, mas ao contrário disso, construir outros meios a partir das facilidades que lá existem. Essa nova feição mundial do regime capitalista-financeirizado e suas situações abruptas compactuadas por governos opressores que levam seus projetos coloniais às últimas consequências nos arrebatam com sensações de trauma, perplexidade, frustração, decepção e impotência (Rolnik 199). É possível reconhecer as nossas subjetividades e lutar pelos nossos desejos.

Somos essenciais no mundo, cada um de nós, assim como os rios, árvores e animais, é um ser que compõe a mesma biosfera e qualquer ação nossa, ou falta dela, repercute no planeta inteiro. Portanto, se torna urgente resistirmos às forças reativas, devemos retornar nossa condição de vida, e garantirmos a força de germinação de novas formas de existência através das macropolíticas, mas, sobretudo das micropolíticas. A dança interiorana cearense situada num ambiente visto como descentralizado lida constantemente com a ausência, esse cotidiano precário aciona o desejo criativo de construir novas de existir. As criações se manifestam, pois são as armas para enfrentar as poucas condições que lhe são dadas.

Portanto, cada vez mais compreendo que a dança move a dança, o movimento gera o movimento, o próprio fazer vai abrindo brechas de continuidade. Ocupações artísticas, seja no âmbito formativo ou criativo, por menores que sejam, vão ganhando outras dimensões e engendrando territorialidades, desdobramentos para os envolvidos e demais frações do território. Este é o cerne das danças de enfrentamento. Nossos corpos sofrem com os golpes, mas podem sempre descobrir outras condições para a vida voltar a fluir como deve ser.

Embora, felizmente, seja uma prática, cada vez mais a caminho do colapso, a lógica da Colonialidade e seu exercício de poder não acabou com as administrações coloniais e a criação dos estados nação, ainda não vivemos em um mundo descolonizado e pós-colonial.

Essa discussão sobre colonialidade precisa avançar para os mais distintos espaços sociais, romper as outorgadas esferas acadêmicas e entrar nos lares, bares, escolas de dança livres, coletivos, grupos, ONGs, rodas de conversas, pois quanto mais estudamos/pensamos/falamos sobre os processos de colonização na contemporaneidade, mas próximos estaremos da descolonização.

Meu desejo é possamos cada vez mais desvelar outras danças interioranas, periféricas, Tornar visíveis as danças de enfrentamento nos mobiliza a continuar na luta, uma batalha que é pela dança, mas também é pelas artes, pelas ditas minorias, por uma sociedade mais sensível, pela vida. Na história da humanidade as crises foram cíclicas, resistiremos, os obscurantismos

passam, as artes ficam. Em 2023, o Presidente Lula foi reeleito, o Ministério da Cultura foi reinstaurado e está sendo liderado por uma mulher negra, a cantora Margareth Menezes, a primavera chegará.

### Obras citadas

---

Rolnik, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*/ Suely Rolnik. n-1 edições, 2018.

Souza, Alysson Amancio. *Danças de enfrentamento: redes de ocupações e resistências no interior do Ceará*. Expressão Gráfica e Editora LTDA, 2021.

### Biografia da autora

---

Alysson Amancio. Artista da Dança. Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Professor Efetivo do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri - URCA. Fundador da Associação Dança Cariri. Diretor/Bailarino da Cia Alysson Amancio. Pesquisador/Autor de cinco produções literárias em/sobre dança.

## Video “Performance Marés”

LUDMILLA ALMEIDA

---



Watch it here

---

### Resumo

O projeto *Ludmilla Almeida Diálogos em Movimento* apresenta a performance “Marés”.

“A maré tá cheia ioiô, a maré tá cheia iaiá”.

Mar de AMar. Infinitude das águas, sabedoria do tempo. Redemoinhos, tsunamis, calmaria. Maré baixa, Maré alta. Mar Mãe é morada, travessia e banzo. Ora sereno e tranquilo, ora bravio e revoltoso, é colo, é reflexo da lua, é permanência na impermanência.

Como na ginga da capoeira, o mar nos ensina sobre as idas e vindas, sobre saber esperar, sobre o inesperado, sobre o balanço das marés e da vida.

Marés é um mergulho profundo nas águas que nos banharam no ano de 2021, com suas cheias e baixas, com seus movimentos contínuos e fecundos, que insistiam em nos lembrar e lutar pela permanência da existência.

Como cardume dançamos, rezamos, oferendamos e homenageamos sobretudo Yemojá, a mãe dos filhos peixes, a rainha das águas, a dona das cabeças.

Celebramos a força e sabedoria das águas e sua regência em nossas vidas, com seus ciclos, suas movimentações certas e incertas, com suas correntes de ida e vinda, com suas Marés!

## Ficha técnica

**Coreografia:** Ludmilla Almeida

**Trilha:** Tiago Magalhães

**Músicas:** Iemanjá - Guga Stroeter & Orquestra Hb, Bonus Track - Ologundê e Iemanjá - Mavambo Trio

**Quem dança:** alunas da turma de Dança Afro Ludmilla Almeida Diálogos em Movimento 2021, Ludmilla Almeida:

Adriana Nieves Albarran  
 Carolina Bezerra  
 Cristiane Camerino  
 Dafne González Solis  
 Emanuelle Nascimento  
 Gilse Oliveira  
 Jimena de Garay Hernández  
 Larissa Cordeiro  
 Laura Mollica  
 Leticia Pessoa Masson  
 Luiz Antônio de Sá  
 Marcella F Marin  
 Paola Marugán  
 Renata Reis  
 Simone Souza  
 Yanam Queiroz

**Pós-produção:** Leoninna

Ano 2021

## Sobre o projeto Diálogos em Movimento - Dança Afro Ludmilla Almeida

A performance apresentada é fruto do trabalho realizado nas aulas de dança Diálogos em Movimento - Dança Afro Ludmilla Almeida, que aconteceram online em 2021.

As aulas têm como proposta a imersão na poética, beleza, força e técnica das danças de matriz africana, que abordam a corporeidade negra ancestral e suas adaptações e recriações no contemporâneo. Aliando diálogos e reflexões sobre história, ancestralidade, identidade, luta antirracista e cultura negra ao movimento, as aulas propõem a dança como potência de reinvenção, afirmação, conhecimento e transformação. Arte, cultura, dança e educação, enfatizando o aprendizado coletivo e a descolonização do corpo, num espaço de produção de conhecimento. O trabalho com a dança é um dos pilares do projeto mais amplo Ludmilla Almeida Diálogos em Movimento, que reúne sua trajetória, vivência, trabalho e pesquisa em Dança, Capoeira, Corpo, Gênero, Educação e Maternidade.

## Sobre Ludmilla Almeida

Mãe, educadora, bailarina, coreógrafa, angoleira, artevista. Mestre em Educação pela UERJ e Licenciatura em Filosofia pela UFRJ. Iniciou sua trajetória nas artes negras em 2003, quando entrou para o Grupo de Capoeira Angola Volta ao Mundo - grupo que sempre integrou a filosofia da Capoeira Angola, com a Dança Afro e a Percussão. Desde então vem se dedicando à pesquisa em Capoeira Angola, Dança Afro e Educação, participando de diversas oficinas, cursos intensivos e vivenciando diariamente essas práticas. É professora de Capoeira Angola, trabalhando com Educação Infantil e Ensino Fundamental em escolas do Rio de Janeiro desde 2005; e Dança Afro, trabalhando também em escolas desde 2011. Atua nas áreas de dança, capoeira, educação e ativismo cultural, com enfoque para as questões de gênero, raça/etnia, corpo e cultura negra. Em 2012 fundou o Grupo Cultural Balé das Iyabás, no qual atuou como coordenadora e coreógrafa. Desde então vem se debruçando nos estudos de gênero e empoderamento feminino. É treinadora do Grupo de Capoeira Angola Volta ao Mundo e coordenadora do movimento As Panteras Negras.

Em fevereiro de 2016 criou o projeto Diálogos em Movimento - Dança Afro Ludmilla Almeida, com aulas semanais de Dança Afro em Laranjeiras/RJ e com oficinas itinerantes em outros espaços. Com o nascimento do seu filho Akin em 2018, surge o projeto Dança Afro Mãe e Bebê, possibilitando a prática da Dança Afro com o seu bebê no colo. O trabalho com a dança é um dos pilares do projeto Ludmilla Almeida Diálogos em Movimento, que reúne sua trajetória, vivência, trabalho e pesquisa em Dança, Capoeira, Corpo, Gênero, Educação e Maternidade.

# O corpo que (é) samba: Uma análise da performance do Samba no pé urbano carioca

THAYNÁ FABIANO DO ROSÁRIO VIEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

## Resumo

O presente artigo, partindo da dimensão do corpo enquanto suporte de signos dotado de expressividade, visa propor um sistema de categorizações a fim de viabilizar a leitura das gramáticas expressas e impressas nos corpos que sambam. O foco, portanto, é fomentar um processo desestigmatização desse saber-fazer enquanto manifestação folclorizada e subalterna, buscando posicioná-la enquanto uma performance refinada, complexa, interessante e potente quanto qualquer outra. Para tanto, o texto aborda aquilo que venho chamando de Performance Ordinária do Samba no Pé Urbano Carioca (SaPUCa), categoria analítica autoral, criada a partir da minha experiência enquanto sambista e passista. Acredito que essa performance se expresse, no mínimo, através três aspectos: o Incorporado (corpo-sujeito), o Performático (corpo-arma) e o Cotidiano (corpo-arquivo).

**Palavras-chave:** samba no pé, performance, dança, arte, cultura popular

## 1. O que Podem os Corpos que Sambam?

Início o trabalho por essa questão, visto que falas recheadas de preconceito e racismo epistemológicos não são raras ao dissertar sobre quem ou o que é o samba. Quando o samba é comentado, no dia-a-dia, uma menção subsidiária, muitas das vezes, é presente: a aparente “falta de conteúdo” dos corpos, tanto desse complexo de saberes quanto das culturas coirmãs. [1] Acerca de suas práticas, são, geralmente, lidas e encaixotadas como ações festivas voltadas, exclusivamente, ao entretenimento, sem apelo crítico ou reflexivo. Ou seja, esses saberes-fazeres constantemente são alijados, pelo senso comum, de uma posição de propositores de conteúdos de interesse ao campo das pesquisas em Dança – tanto no âmbito acadêmico quanto no artístico. A fim de evitar uma discussão que se dê apenas restrita ao campo simbólico e abstrato da coisa, gostaria de propor Dois exemplos sobre o tema postulados em tempos históricos distintos.

O primeiro exemplo é o do Conde da Ponte que, em 1807, escrevia, em carta ao governador da Bahia, que os escravos lá “[...] não tinham sujeição alguma em consequências de ordens ou providências do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondos e dissonoros batuques por toda a cidade e toda hora” (*apud* SODRÉ, “Samba”, 12). O Segundo Exemplo está expresso no Jornal *O Jornal (RJ)*, de 14 de julho de 1919, onde o artigo intitulado *A Decadência da dansa* cita que

Os bailes de hoje, pela dolência mórbida dos tangos, pelo sapateio dos puladinhos, pelo *chic-chic* monótono dos chocalhos, assemelham-se ao batuque voluptuoso dos africanos. Perdeu-se a linha, a graça, distinção da valsa romântica e

da velha quadrilha [...] para se cair no saracoteio desengonçado do maxixe. (9)

O que essas informações têm em comum? Elas reforçam a ideia do “não-lugar” [2] que as culturas afro-brasileira e afrorreferenciada ocupam em nossa sociedade racista. Se elas, por um lado, são pensadas puramente como algo voltado ao divertimento descompromissado, por outro, são, cotidianamente, praticadas como culturas violentas e despudoradas, acusadas de conturbar e ir contra uma regência moral sobre os corpos, comumente, chamada de “bons costumes”. Essas representações sociais fazem com que aspectos de violência e incapacidade crítica-reflexiva tornem-se, socialmente, naturalizados e amplamente aceitos e evocados, reiteradamente, para referir-se ao negro e seus saberes-fazeres. Mas serão esses, objetivamente, fatos ou seriam imagens produzidas por uma ótica de uma sociedade adoecida pelo racismo?

O objetivo do artigo é empreender uma (re)leitura do saber-fazer dos corpos que sambam, bem como, através de uma análise que traz categorias autorais de pesquisa em dança, apresentar um sistema de categorização baseado no Samba no Pé Urbano Carioca. [3] Essas categorias que proporei agem como lentes que buscam propiciar uma apreensão mais aproximada e verossímil daquilo que vem sendo, amplamente, chamada de *Cultura Popular*. Portanto, trata-se de um convite a produção de um olhar capaz de relativizar e promover rupturas com as maneiras pelas quais o senso comum pratica e representa, socialmente, esse corpo e sua cultura. Ao mesmo tempo, busco apontar novas práticas e representações com o interesse de atualizar e substituir formas leitura preconceituosamente cristalizadas que agem sobre o

Samba no Pé.

Para tanto, os Estudos da Performance serão de máxima importância, pois, são agenciados no texto como o chão epistemológico desse trabalho, ou seja, aquilo que nos transporta e nos dá base nessa viagem pela prática do SaPUCa. Espero, assim, auxiliar tanto no processo de recalque e manutenção do status desse fazer enquanto um fazer sem saber quanto no oferecimento desses saberes e fazeres como ferramentas e práticas de ruptura com uma perspectiva, exclusivamente, branca e ocidental pelo modo de ser fazer arte na contemporaneidade que, na realidade, se perpetua desde a virada do Renascimento. [4]

## 2. Corpo, que é Corpo, quer Corpo!

Como dito, o intuito desse trabalho está centrado em uma atualização das formas como os corpos que sambam são praticados e conceituados/lidos na nossa sociedade, no entanto, se faz necessário, primeiramente, apresentar algumas questões relevantes para o caminhar do trabalho. A primeira questão versa sobre quais são as características e os perfis dos corpos que sambam? E mais, que corpos recebem [5] o samba? Portanto, não devemos confundir o Corpo Negro e o Corpo que Samba, isso por que, nessa proposta que ofereço, o segundo é uma possibilidade manifestação do primeiro. Vou explicar melhor!

Segundo Marcel Mauss (401), de sociedade em sociedade, o grupamento humano serve-se de seu corpo, de forma tradicional, de uma maneira própria, o autor chama esse uso de Técnica Corporal. Essa premissa teria como aspecto central ser um ato eficaz e tradicional, portanto, segundo o autor, que é passível de ser transmitido e mantido naquele grupamento social. Sendo assim, Técnica Corporal seria a maneira pela qual nos servimos dos nossos corpos, de contexto a contexto, e isso pode/deve ser transmitido de geração em geração por conta de sua eficácia. Nesse caso, o Samba, o Funk, o Charme surgem como manifestações desse Corpo Negro, ou seja, são técnicas pelas quais ele expressa sua singularidade na realidade social. E podem adquirir variados significados relativos ao ponto de vista de quem olha e classifica, mas, também, de quem fala. Por isso, que, de acordo com a situação, o samba poderá ser visto como um jogo ou uma dança e assim vão os exemplos.

Sendo assim, não podemos falar das características dos corpos que sambam sem antes entender como o corpo que produz e sustenta esse complexo cultural se percebe e concretiza na realidade social – que vale lembrar é uma realidade imposta a ele há, pelo menos, quinhentos anos [6], e a qual ele vem buscando mecanismo de sobrevivência e permanência. Sendo assim, para falar desse Corpo Negro é necessária uma outra noção diametralmente oposta à sua: o Corpo Ocidental. [7]

Sendo assim, é importante entender que o Corpo Negro é um complexo cultural constituído a partir de uma sobreposição de séries de processos históricos, políticos e sociais, e, assim, portanto, ele é um “corpo-síntese”, ou seja, faz referência a prática em que “[...] por séculos, foram banalizados, percebidos e visualizados como ausentes de alma pelos raptos, detratores e algozes coloniais.” (Tavares, “Gramáticas” 20). Sendo assim,

Quando os sujeitos desses corpos [...] referiam-se a si mesmos, não o fizeram senão como corpos-arquivos, corpos-armas, lugares de memória, ferramentas cognitivas e socioculturais de auto referencialização, produção de presença e reconhecimento (20-21)

Esse corpo-síntese se opõe analiticamente à noção de Corpo Ocidental, comumente lida sobre a ótica biomédica, onde, a partir de uma partição social,

o indivíduo encontra-se dividido ontologicamente em duas partes heterogêneas: o corpo e o espírito [...]. A dimensão corporal da pessoa recolhe toda a carga de decepção de não valor. [...] O homem está sobrecarregado de um corpo que tem a desvantagem, mesmo se é considerado como uma máquina, de não ser suficientemente confiável e rigoroso em sua percepção dos dados do ambiente. O racional não é uma categoria do corpo, mas é uma das categorias possíveis do espírito. (Le Breton 106)

O Corpo Ocidental é performado como um corpo “[...] liso, moral, sem aspereza, limitado, reticente a toda transformação eventual. Um corpo isolado, separado dos outros, em posição de exterioridade com o mundo, fechado em si mesmo” (48). Em contraste, o Corpo Negro deve ser visto “[...] como fenômeno que transcende dualidades, por isso mesmo plástico, dinâmico, autopoético, resiliente, adaptável e atravessado pelas mais distintas ‘dobras’ e ‘quebras’ localizadas na pós-travessia atlântica” (Tavares, “Gramáticas” 20). Ou seja, seu movimento não é somente um dançar, ele extrapola isso: o Corpo Negro é um espaço de (re)atualização e memorização constante, é um corpo festivo. Ele “[...] é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural” (Sodré, “Samba” 59). É “[...] um corpo que festeja, narrando os seus saberes e seus desejos; um corpo que fala com seus gestos [...], um corpo que escuta, canta e grita; [...] um enredo de devoção, de fé e divertimento” (Júnior 29).

Acredito também que valha ressaltar que o uso de letras maiúsculas para o Corpo Negro Corpo Ocidental pois esses se configura como formas de usar o corpo. Dessa forma, ao falar “Corpo Negro” não falo apenas do agente social, mas de um sem número de práticas

e representações através das quais esse corpo se constrói e é construído. E mais: a partir do qual ele é reconhecido. De certa forma, surge quase como um ente social autônomo que possui características próprias.

Outro ponto, aqui, é explicitar o porquê da utilização do termo *performance* para me referir ao SaPUCa e no que isso ajuda na ideia desenvolvida nesse trabalho. A noção de *performance* a qual utilizo, está profundamente embasada no entendimento que Ligiéro (2011) propõe da *performance* enquanto “[...] sinônimo de apresentação e representação [...] quase sempre possuindo caráter festivo e/ou religioso, mas em muitas dessas formas se preservava o seu alto grau ritualístico” (67). É necessário, no entanto, rever o entendimento corrente sobre o termo “ritualístico”, muitas vezes, ligado ao místico, o seu uso, aqui, faz referência a “[...] um sistema cultural de comunicação simbólica [...] constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios” (Tambiah 1975 *apud* Peirano, “Rituais” 9).

Podemos entender, portanto, essa *performance* como uma prática incorporada (Taylor 2013) que “[...] é, a um só tempo, a íntima ligação de uma ação com o momento exato de sua realização” (Cavalcanti 67), já que seria “[...] um tipo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana” (Mcnamara e Schneider 1982 *apud* Ligiéro, “Corpo” 68), que tem como característica o caráter experimental e efêmero, mas algo também possível de ser restaurado e (re)memorado ritualisticamente. Devido a esses aspectos, utilizo essa noção de *performance* para falar do SaPUCa pois, ele, em sua prática, incorpora e *excorpora* valores, histórias, saberes e experiências impressos e expressos, como tatuagens, muito próprios desse grupo, e que são representados e materializados através do e no seu movimento. Ele produz um corpo capaz de (re)memorar e (re)atualizar o que é, sem perder o que foi e sem temer o que pode vir a ser.

O SaPUCa é, portanto, uma forma de comunicar, mas, também, de continuar vivendo e de fazer/recontar sua história. Sendo assim, essa sua dimensão *Performática* permite que seja possível perceber o Corpo que Samba como algo/alguém que fala e salvaguarda “[...] a memória do grupo por meio de modulações gestuais referidas às formas de vida no tempo e no espaço de origem. [...] Passa a fortalecer-se como um saber corporal” (Tavares, 2012, 82). Enquanto Saber Corporal o Samba configura-se como

a possibilidade de constituição de uma enunciação gestual em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos elaborados a partir das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas. O vórtice do processo em questão localiza-se na sincronização da condição

de se estar-no-mundo, em estado consciente, com a consciência da prática corporal situada no instante cotidiano e na interconexão com a dimensão cósmica que esta consciência institui [...]. (82-83)

Ao escrever sobre as *performances* do SaPUCa, me refiro a uma série de encenações, mecanismos e rituais que emergem no ato de sambar no pé, e variam em diferentes contextos, seja em uma escola de samba, seja em um pagode ou roda de samba.

### 3. “Arte popular”: As performances do SaPUCa

Antes de qualquer aprofundamento, quero reforçar: as “maneiras” pelas quais descreverei, aqui, como o Corpo Negro se expressa, através do SaPUCa, são frutos de uma análise autoral, baseada e produzida a partir da minha experiência e vivência enquanto passista [8], sambador/sambista [9] negro e professor de SaPUCa. Portanto, apesar de existirem na prática esses nomes, eles, aqui, são, exclusivamente, categorias analíticas que utilizo com o interesse acadêmico de facilitar a sistematização e apresentação, de maneira gráfica, desses dados.

Como já dito: o SaPUCa é uma das formas pelas quais o Corpo Negro se expressa na realidade social que habita. Gosto, assim, de pensar que o Corpo Negro recebe o Samba. Portanto, por este prisma, o samba será considerado uma entidade [10] que se manifesta no Corpo Negro e que, através de um intenso diálogo com tudo a sua volta (sua história e com outros os corpos que sambam), permite a esse corpo se expressar uma forma singular e própria nos espaços onde transita/ocupa. Esse corpo, então, ao incorporar – ser incorporado – pelo/o samba, a meu ver, se expressa de duas formas elementares. [11]

A primeira dessas formas seriam as **Performances Extraordinárias**, rede de categorias que se apresenta como sendo formada pelo que nomeio **T’s** do samba: **Transgressor** (corpo-ritmo); **Transportador** (corpo-memória) e **Transitivo** (corpo-terreiro). Esses **3 T’s** são atitudes inerentes desse corpo com tudo o que ele carrega. Ou seja, esse corpo cheio de memórias e saberes manifesta-se como uma entidade que busca manter a memória dos seus percalços durante sua frágil ascensão social enquanto elemento cultural no Brasil. Dessa forma, através desses 3 (três) aspectos podemos ver a maneira por meio da qual o Corpo Negro se serve do samba, tanto para conversar, preservar e atualizar a sua memória, quanto para produzir e reavivar estratégias de irrupção da norma.

A segunda forma pela qual o corpo que samba se expressa são as **Performances Ordinárias**, essa rede diz respeito a uma série de escolhas conscientes e inteligentes do performer/sambista/sambador, que irão variar de acordo com o jogo jogado e o contexto, e,

também, é formada por três aspectos: **Incorporado** (corpo-sujeito), **Performático** (corpo-arma) e **Cotidiano** (corpo-arquivo). A sua característica principal é que há nelas uma relação de um corpo com o outro corpo, ou seja, diz sobre a relação de alguém com algo ou alguém externo a ele, e, assim, sua ação depende, basicamente, da forma como esse relacionamento irá se expressar e se colocar. Então, o que essencialmente difere as performances ordinárias das extraordinárias? A diferença se dá na medida em que as performances ordinárias dizem sobre atos fenômeno-técnicos, musculares e voluntários, enquanto as performances extraordinárias fazem referência aos atos de cunho energéticos e involuntários do performer/passista/sambador. Se pudesse ser resumida, em poucas palavras, essa diferença, a primeira ocorreria para fora do corpo e na relação com um agente externo, já a segunda seria para dentro e na relação consigo. Algo que pode ajudar na compreensão do exposto aqui é uma análise empreendida por Muniz Sodré (“Pensar Nagô”) acerca da construção das Vozes Verbais Ativa e Média no latim.

Na Voz Verbal Média, que “[...] o processo cumpre-se dentro do sujeito, este último é a sede do processo, a exemplo do sujeito que faz o sacrifício para si mesmo” (83), algo que se assemelha muito ao fenômeno de ocorrência das Performances Extraordinárias. Mas há, também, a Voz Verbal Ativa, onde “[...] o processo verbal realiza-se a partir do sujeito, mas *fora dele*, a exemplo do sacerdote que faz o sacrifício para outro sujeito [...]” (ibidem) que se aproximam do que ocorre nas Performances Ordinárias. Vale ressaltar que Voz Média não de ser confundida com a Voz Verbal Passiva, onde o sujeito sofre a ação, e nem com Voz Reflexiva, onde o sujeito que pratica a ação é o mesmo, mas, ainda, essa ação se dá fora do corpo.

As performances extraordinárias foram com mais detalhes apresentadas no artigo *O Corpo que samba: Uma Corporeidade Etnográfica* (Amaral e Vieira 2021). No presente artigo buscarei me ater em, apenas, demonstrar como essas as performances se expressam, inevitavelmente, sobre, pelo menos, 3 aspectos, os **3 T’s**:

**transgressor** – *corpo-ritmo*, subverte uma lógica de tempo posta, criando a partir das fendas nessa estrutura; tornando-se imprevisível –; **transportador** – *corpo-memória*, constituindo-se como um território de tensão entre um passado ancestral e futuro indeterminado – e **transitivo** – *corpo-terreiro*, onde torna-se uma conexão aberta e sensível entre os planos ultra-físico (Orun) e físico (Aiyê). (158)

Essa citação explicita bem o porquê de, anteriormente, ter afirmado que o aspecto extraordinário da performance do SaPUCa seria da ordem energética. Pois, esse aspecto fala sobre forças não-materiais – os

3 T’s – que, quando misturadas, promovem um “[...] estado afetivo que possui como capacidade um desligar desse corpo, [...], deixando-o em uma linha tênue entre estar fora de si e ter consciência total do corpo” (Sodré, “As estratégias” 203).

Em outras palavras, a consonância entre os T’s do SaPUCa leva o corpo ao estado de Transe que seria uma consequência da Alegria ao qual o corpo entra ao sambar no pé. Essa sensação alegre, segundo Sodré, seria

[...] uma maneira de extravasão afetiva, provocada pela concordância de todos os sentidos [...] surge de uma temporalidade própria, diferente da cronológica, como na celebração festiva, quando a alma ganha autonomia e força. (204)

Outra marca dessas performances se resguarda em seu caráter involuntário, ou seja, essas performances são interdependentes do sujeito que as praticam. O que quero dizer é: ninguém escolhe, quando está sambando, conscientemente ou não, fazer, criar ou assimilar um passo que já foi feito ou pensa que seu passo irá servir de base para algo que virá. Portanto, o aspecto transportador dessa performance se dará independente do performer/sambista/sambador querer. Todavia, esse aspecto depende do corpo-físico e do conteúdo/material corporal do sujeito/agente da ação para ocorrer. Por isso, afirmo ser uma relação de interdependência. Outro exemplo, o samba no pé, inevitavelmente, ocorre nos vazios dos espaços rítmicos. Ou seja, quem samba ou faz firulas [12] está pode estar em concordância (sambando de acordo com o ritmo tocado), em desobediência (ressignificando o ritmo tocado) e/ou na ignorância (negando ou ignorando o ritmo tocado) com os aspectos rítmicos ali tocado/escutado. Portanto, esse corpo ao sambar está operando de modo Transgressor, ciente ou não.

Essa involuntariedade performática se explica, segundo Sodré (“As estratégias”) pelo fato que ninguém escolhe quando vai ficar **Alegre**, o indivíduo apenas está e pronto. Para o autor:

Tudo redundando numa aprovação livre, incondicional ou irrestrita do real, diz Rosset – sem a justificativa de uma representação, uma causa ou qualquer motivo abstrato que impressione a consciência. Não que o sentimento de regozijo não possa ser motivado por um objeto ou por uma circunstância. Mas na alegria, como ele justam ente observa, o efeito é maior do que a causa, o regozijo não se esgota no objeto ou na circunstância. (204-205)

Ou seja, a Alegria se constitui como elemento característico do Transe, logo, por consequência, também, será base para os T’s do SaPUCa, que se tornam, também, por tabela, involuntários. Vale ressaltar

que os aspectos Transgressor, Transitivo e Transportador são pertencentes ao universo do energético, e podem até transparecer como exteriorizados no corpo de forma visível a alguém de fora, todavia, elas dizem mais especificamente sobre um diálogo interno entre as questões que o Corpo Negro, o sujeito e o SaPUCa precisam colocar. Em linhas gerais, as performances extraordinárias nos apontam uma conexão entre o íntimo dessa pessoa e sua capacidade e necessidade de expressão. Elas vêm assumir vários formatos: (a) como a relação com os ancestrais (no transportador), (b) com o ritmo da vida e as normas sociais (no transgressor) e (c) com espaço material (no transitivo). O que tento ressaltar é que, na maior parte das vezes a exteriorização dessas sensações energéticas que são os T's são apenas uma tradução, nunca a experiência concreta *per se*. Da mesma forma, que, comparativa ou analogicamente, posso tentar explicar o que é o verde, essas aproximações nunca serão o verde, de verdade. Portanto, posso tentar falar, explicar, gravar, mostrar, demonstrar o que senti ao atravessar a Sapucaí [13] no desfile da Beija-flor [14], porém, será em vão essa tentativa, pois, essa experiência é algo que diz respeito ao meu corpo e ao Samba, e mais ninguém.

Diametralmente oposta, a performance ordinária, que surge sempre na relação com o outro e fora do corpo, sempre depende da relação com algum fator externo ao corpo. Ela nos fala de uma fenomenotécnica, algo que pode ser entendido como a “[...] manipulação das possibilidades corporais que permite com que haja uma originação do corpo em movimento” (Vieyra, Meyer e Earp 251). Todavia, se aplicada ao contexto do SaPUCa, essa noção amplia seu campo perceptivo de conceituação, deixando de pensar, apenas, na disponibilidade corporal voltada a originação de algo, mas, também, passa a fazer referência acerca de como um mesmo movimento precisa estar disponível, de contexto em contexto, para o significado que necessite ter. Vou explicar melhor!

Em *Helenita Sá Earp Vida e Obra* (2019), os autores ao falarem sobre algo chamado de “técnica criativa”; eles nos contam que “[...] a epistemologia da dança proposta por Helenita Sá Earp conduz a uma estética da inteligência das possibilidades corporais” (251). Sendo assim, essa se opõe, categoricamente a certo modelo de pensamento que “pensa, vê e concebe [...] técnica como receituários particulares baseados em modelos pré-estabelecidos que se intitulam serem de aplicação geral para preparar o corpo para qualquer tipo de interpenetração na dança” (Earp, A.C., 1993, s/p. *apud* Motta 128).

Portanto, a fenomenotécnica apresentada propõe

De forma diferente, entretanto, da noção corrente, a técnica, enquanto princípio operacional [que] não se configura, simplesmente, enquanto princípio de produção fabril – no sentido de *consequir*

fazer –, mas sim em uma pré-disposição ao fazer *poiético*; dispor da possibilidade para que algo se dê como algo no qual a potência do produzir, do transformar, encontre-se no *si mesmo*, como por exemplo, no florescimento de uma flor (129).

Ou seja, seriam “[...] os movimentos do corpo, simplesmente dados pela natureza, não constituem uma ação em dança *per se*” (ibidem), precisando serem contextualizados e significados. Até aí, tá tudo bem, mas como isso se conecta com o que foi dito? A partir do descrito, a fenomenotécnica, sobre a ótica do SaPUCa, se dá no movimento, mas, também, nos contextos em que esses movimentos serão utilizados e nos significados que empenharão. Sendo assim, podemos afirmar que, enquanto performances, os movimentos possuirão um aspecto ritualístico, ou seja, serão organizados e produzidos de acordo com a ocasião. Ou seja, um mesmo movimento que pode ser utilizado de modo a convidar a alguém para sambar junto ou ser utilizado para repelir, confrontar ou neutralizar alguém.

Apesar de óbvia – para quem é do samba, pelo menos – esse fato possui grande valia, pois, impõe uma atitude de cautela com as conclusões e utilizações do material de pesquisa colhido, a quem escolher trabalhar com o SaPUCa e, por consequências, outras culturas negras que operam de forma semelhante. Ou seja, o samba mostra-se incapturável, já que a todo momento produz e recebe novos significados e significações, precisando sempre ser contextualizado e, nunca, tomado como algo dado e fixo, fugindo (a) de uma sociologia do espontâneo (Bourdieu, Chamboredon e Passeron) e (b) da criação de categorias analíticas que fogem da cultura a qual elas visam representar.

Por fim, retomando a citação, a fenomenotécnica, aqui, será entendida como a manipulação das possibilidades corporais e dos significados que os movimentos possuem ou podem vir a possuir. Essas variações de significados e formas de significar são exprimidas e percebidas, sobretudo, através das séries de ajustes morfológicos no corpo durante o ato de sambar. Ou seja, cada significado solicitará uma mudança e combinação nas estruturas musculares e ósseas. De forma explícita, a mão na cintura, ato bastante comum durante o sambar, pode ter, pelo menos, duas significações, a primeira, é a (a) de convite ou deleite de uma música: onde a palma da mão segura a saia, calça, vestido ou, apenas, está sobre a cintura mesmo, o peito ou plexo solar se encontra em uma posição anatômica ou levemente anteriorizada (flexionada) com as escápulas afastadas, sorriso aberto, pescoço. Algo bem retratado na cantiga folclórica baiana (Bota a mão nas cadeiras, S/D)

Bota a mão nas cadeiras menina  
Faça o favor de mexer  
A baiana me deu um sinal  
Melô baiana

Baiana me pega  
Me joga na lama

No entanto, há, também, a segunda significação, onde a mão na cintura significa (b) o confronto, embate, a imposição de respeito que, basicamente, poderia ser descrita como aquela: onde a palma da mão tanto fechada quanto aberta sobre a cintura ou mesmo segurando uma saia, calça ou vestido, o peito aberto ou hiperestendido, pescoço logo e verticalizado, caras e bocas. Algo descrito, em *Sou de arerê*, de Rufino e Daltron (1999)

Parece mentira compadre  
Contado ninguém acredita  
Quando a nega se arranha  
o nariz arrebita

Empina a bunda pro lado  
Mexe de mãos nos quadris  
Roda a baiana inteirinha  
Sacode os ombros e diz

Apesar de, genericamente, serem o mesmo gesto, pequenos ajustes morfológicos e de contexto fazem com que signifiquem coisas diferentes. Sendo assim, temos o mesmo ato – mãos na cintura – no entanto, seu significado é, totalmente, outro. Fazendo valer a máxima brasileira: uma coisa é uma coisa, e outra coisa é outra coisa, essas duas não se misturam.

Vale ressaltar que essas performances ordinárias são voluntárias, pois, dizem sobre uma “[...] inteligência das possibilidades corporais” (Vieyra, Mieyra e Earp 251) que irão variar, de contexto a contexto, sendo escolhidos no momento presente, no instante em que elas acontecem e são solicitadas. Desta forma, o performer/sambista/sambador aprende/pode escolher, de acordo com a situação, que aspecto da performance ordinária (Cotidiana, Performática e Incorporada) utilizar de acordo com essa sua inteligência; que, diga-se de passagem, só foi possível a partir de um processo de aprendizado baseado na tentativa e erro (Vieira e Silveira). Ou seja, essa capacidade de escolher adequadamente a performance que deve ser utilizada foi conquistada através de um procedimento educativo, “[...] processo de incorporação intelectual e afetiva, pelos indivíduos, dos princípios e das forças” (Sodré, “Reinventando” 15) que constituem o SaPUCa.

#### 4. Os tipos de Performance Ordinária

Como já afirmado, o objetivo desse trabalho está em se debruçar nos aspectos ordinários da performance do SaPUCa. Dessas, o primeiro tipo é o **Cotidiano** [15], que tem como característica principal: o **bem** do grupo estar acima do **bem** individual. Esse “bem” é o nome dado, do antigo grego *toagathon*, “para o equilíbrio econômico, político e ético da comunidade humana” (15). Sendo

assim, o aspecto **Cotidiano** diria sobre permanência e continuidade do grupo de acordo com princípios, que, apesar de produzidos, são imanentemente seus. Ao sambar e ao se acionar o aspecto **Cotidiano**, o corpo que samba está largando e abandonando quaisquer pretensões de certo e/ou errado, de limpeza ou não de movimento. O que está em jogo é a interação e relação respeitosa, divertida e alegre entre os envolvidos.

Esse aspecto é muito bem demonstrado por Sodré ao falar sobre a “alegria africana”. Para ele,

[...] alegria africana é propriamente *trágica*, no sentido nietzscheano deste termo, que é o de ‘dizer sim à vida mesmo nos seus problemas mais estranhos e árduos; a vontade de vida regozijando-se de sua inesgotabilidade no *sacrifício* em que lhe são imolados os seus mais elevados representantes - a isso que eu chamo dionisíaco, isso foi o que eu intuí como ponte que leva à psicologia do poeta trágico’ (NIETZSCHE, 1985, 143).

Para o autor,

Sacrifício é a entrega radical do indivíduo à comunidade, a recusa da autopreservação física ou moral diante dos interesses maiores do grupo. Trágica não é, portanto, a purgação do temor e da compaixão, tal como interpretava Aristóteles as obras dos grandes poetas gregos, mas a experiência poética do sacrifício que leva o indivíduo a ser ele mesmo, num prazer de transformação que inclui o próprio aniquilamento (SODRÉ, “As estratégias” 199-200).

É isso que o aspecto **Cotidiano** traz: a abolição do certo e do errado. O corpo que samba pode fazer um movimento “errado”, voluntariamente, sem ser vergonhoso ou sofrer quaisquer sanções sociais ou institucionais. Essa libertação, momentânea, do corpo que samba das amarras normativas é o estado afetivo que a performance ordinária cotidiana produz no corpo e no espaço. É um jogo instituído, onde nenhum movimento é errado ou feio, mas, também, não é bonito ou certo, ele apenas é e acontece. O que está em jogo para esse grupo, nesse momento, é o coletivo se sentir bem, feliz, alegre, livre e em conexão.

Um exemplo disso, pode ser pego de fora do samba: é muito comum, em festa de 15 anos [16] no Rio de Janeiro, sobretudo, nos subúrbios, ao fim da festa se inicia uma série de músicas “clássicas”, entre elas estão os axés. [17] Geralmente, nesse momento, quem está cansado, levanta e quem está dançando, fica ainda mais ligado. Porém o mais incrível acontece: mesmo que as pessoas não saibam a coreografia “correta” daquela música, no exato momento em que a música começa, se cria alguma sequência coreográfica que supra a ausência da sequência original e oficial. E se essas movimentações rapidamente produzidas forem

aceitas por, pelo menos, uma pessoa, essa coreografia provisória toma o lugar de regra, naquele momento, e torna-se o passo da música estando certa ou não, enquanto durar a reprodução dessa música naquela vez. Porque o exemplo de fora? Pois ele é ilustrativo de como isso é uma característica que perpassa pelo Corpo Negro e a cultura negra, suburbana e periférica. Dentro do samba, isso ocorre, quando, de repente, alguém puxa um movimento, outra pessoa puxa outro e aquilo torna-se uma **produção coletiva**, abolindo-se, também, a dimensão de produtores e consumidores, o mesmo ocorre no charme e outras danças populares urbanas

O segundo tipo que eu gostaria de apresentar é aspecto Performático do SaPUCa, ele tem como marca a inversão do aspecto Cotidiano: o bem individual está acima do bem do grupo. Para isso, retomo a música de Rufino e Daltron (1999), *Sou de arerê*, pois sua descrição é muito emblemática, para nós do samba, desse aspecto:

Chegou na roda de samba assanhada  
Jurando meter a porrada  
em quem olhasse pra mim

E eu sabendo da nega arretada  
amenizei a mulherada  
pro samba não chegar ao fim

Parece mentira compadre  
Contado ninguém acredita  
Quando a nega se arranha  
o nariz arrebita

Empina a bunda pro lado  
Mexe de mãos nos quadris  
Roda a baiana inteirinha  
Sacode os ombros e diz

Sou de arerê  
Boto pra quebrar  
Homem meu nenhuma piranha  
Vai se debochar. (RUFINO e DALTRON, 1999)

Explicitando, a personagem descrita lança mão do samba como arma; ele é utilizado para imposição do seu respeito ou vontade/direito de ser respeitada dentro daquele ambiente. Algo ilustrado, também, por Chico Buarque, de forma muito rápida, mas significativa, em *Subúrbio* onde ele diz “[...] Desbanca a outra, A tal, que abusa de ser tão maravilhosa”. Ou seja, nesse momento, não importa se o pagode ou evento vai se acabar em briga e terminar com a diversão de todos ali, importa “colocar” a outra pessoa no seu “devido lugar”. Até, por isso, podemos perceber o aspecto Performático do SaPUCa como sendo, também, uma atualização do que Da Matta (1997) chama de *você sabe com quem está falando?*. Ou seja, esse aspecto é o meio pelo qual, através de “[...] uma separação radical e autoritária

de duas posições sociais real ou teoricamente diferenciadas” (181), coloca-se alguém no lugar dela. Se o aspecto Cotidiano poderia ser assemelhado à “cordialidade”, a “receptividade” que constitui o brasileiro, é o aspecto Performático seu complementar oposto. Sendo assim, da mesma forma que “[...] o ‘sabe com quem está falando?’ é a negação do ‘jeitinho’, da ‘cordialidade’ e da ‘mandragem’” (Da Matta 182), seria o aspecto Performático uma contraposição do Cotidiano. O mesmo ocorre no futebol, segundo Araújo (1980), devido ele se basear no desempenho e não na posição social, torna-se impossível utilizar, pelo menos, diretamente, o *você sabe com quem está falando?*, para tanto, cria-se uma forma de expressar isso, e isso se dá através do inflacionamento da confiança em campo através dessa performance, muitas vezes, lida como excessiva. (49)

Esse aspecto, porém, não opera unicamente para o conflito ou embate, ele, também, é utilizado para o momento em que alguém gostaria de pegar ou pega o holofote para si, se destaca do/no grupo e chama atenção toda para ela. É o momento em que alguém mostra, individualmente, ao que “veio” ou, como dizemos no samba, a pessoa “dá o seu nome”. Ou seja, ela aposta, ali, naquela fresta de espaço, tudo o que ela tem, e se singularizar das outras pessoas

Quando ela ajeita o tomara-que-caia  
Segura na barra da saia  
Eu juro, nunca vi igual  
Entra na roda, é um show de talento  
E em cada movimento no samba faz um carnaval  
Ela tem um jeito tão gostoso de sambar (BERNINI,  
SALGUEIRO e PILARES, 2008)

Uma característica incomum desse aspecto é que poder ser tomado por terceiros, ou seja, alguém não envolvido no conflito pode entrar no jogo em defesa de alguém “mais fraco”. Àquela típica cena de filme de Dança: alguém que “dança mais” quer “tirar onda” [18] com alguém “mais fraco” e, do nada, aparece alguém que defender o esse “mais fraco” dançando em seu lugar. Portanto, como pode ser visto, o leque de utilização desse aspecto é muito amplo, mas o que, basicamente, o constitui é quando alguém se destaca (em movimentos, dinâmicas corporais e/ou espacialmente) do grupo como um todo, agindo em uma nítida atuação solo, independente do motivo.

O terceiro tipo é o **aspecto Incorporado** onde, como o próprio nome sugere, esse corpo é “corporado” por alguma coisa, todavia, isso ocorre de maneira voluntária. Então, já tirando uma dúvida que pode aparecer: tanto o **Incorporado**, da performance ordinária, e o Transe, da performance extraordinária, dizem sobre um processo de “corporar” algo em/atravs do corpo, só que o segundo é uma atitude involuntária e singular, enquanto a primeira é ampla e voluntária. Ou seja, o Transe é o transe do Samba, é o samba que vem e

desce, não é uma escolha, é algo que Toninho Geraes representa bem, ao falar que

o samba pega que nem feitiço  
E quando me pega, eu enguiço  
Só saio quando acabar (GERAES, 2009)

Ele tá descrevendo o samba como uma entidade que toma conta desse corpo e, de maneira, totalmente, aleatória e unidirecional. Isso acontece quando o Samba quer, e não quando o eu-lírico quer. Não é o eu-lírico que chama o Samba, e, sim, o Samba, como uma força ultranatural, que se vincula a esse corpo de forma a deixá-lo em um Transe profundo que, ao mesmo tempo, o deixa totalmente fora e dentro de si. Já o aspecto **Incorporado** está relacionado com alguma personagem, real ou não, material ou não-material, viva ou não-viva, que alguém resolve, a partir das suas disponibilidades corporais (fenomenotécnica), incorporar e materializar, ali, através do seu corpo e do seu samba. Um exemplo muito nítido disso é a figura do Malandro e da Pombagira [19] na escola de samba que são escolhas, muitas vezes, comuns e trabalhadas por esses corpos sambando.

Apesar de mais comuns, essas não são as únicas referências e nem só as personagens religiosas ou do imaginário afrorreferenciado, esse aspecto diz sobre a capacidade que o corpo tem de deixar de si próprio para dar lugar a outra pessoa, de forma totalmente consciente e precisa. É todo um gesto de mudança e organização morfológica corporal que tornam esse corpo um outro corpo. Mas, novamente, esse é um aspecto que só funciona na relação com o outro, pois, eu preciso fazer tão bem a ponto de outra pessoa acreditar que está vendo ali, por exemplo, o Dom Quixote, mas, ao mesmo tempo, ela precisa ter uma total abertura para crer estar vendo o Dom Quixote. Caso haja um pequeno ruído nesse esquema, logo, esse jogo caí por terra.

Então, alguns poderiam dizer, esse aspecto é uma representação? Sim e não. Sim, pois, se trata de estar dando vida a uma personagem através do meu corpo; e não, por que, muitas vezes, no caso de uma representação, é o corpo que se adequa a personagem e, no caso da incorporação, é a personagem que se adequa ao corpo no qual ela está se expressando. Isso faz total diferença, pois, é isso que faz com que a figura do malandro ou da Pombagira, seja, constantemente, trabalhada nas alas de passistas, no entanto, sem ser a mesma coisa nunca. O porquê disso é que cada corpo é um corpo e, assim, cada personagem se adequa a esse corpo e torna-se uma mescla entre esse corpo e o da personagem.

## 5. “O samba não vai morrer. Veja, o dia ainda não raiou!”

Após toda essa viagem empreendida por entre as performances do SaPUCa, sobretudo, aquelas pertencentes à categoria ordinária, penso que possa ser interessante retomar a questão colocada inicial do trabalho: o que podem os corpos que sambam? Posto isso, já afirmo que seria redundante, se não, simplório demais, após todo esse esforço interprendido nessa análise, finalizar ratificando o já sabido: o SaPUCa como um complexo sociocultural rico e diverso com formas peculiares de significar o mundo a sua volta. Gostaria de propor mais. Ir mais além. Oferecer, também, o SaPUCa como um espaço produtor de categorias importantes tanto ao campo artístico quanto ao campo da pesquisa. Sendo assim, gostaria de pensar isso a partir de algumas ressignificações que o SaPUCa nos oferece.

Acredito que, um bom local para começarmos essas proposições, seja de algo que o aspecto **Cotidiano** nos comunica, quase que, tangencialmente. Esse aspecto da performance ordinária surge da real importância que o “bem” do grupo assume acima sobre o “bem” individual, em dado momento, do sambar, como se fosse uma brincadeira. Segundo Ligiéro

[a] performance de origem africana, ao mesclar o jogo (a brincadeira) com o ritual, empresta a toda tradição popular brasileira um tônus e uma rítmica própria, criando uma literatura corporal que muitos identificam genericamente como “brasileira”. (4)

E, assim, é possível falar que

Não se tratava de uma sátira dos trejeitos e movimentos da dança mas, muitas vezes, a própria brincadeira com “gestos sagrados” era experimentada com liberdade e, sobretudo, [...] trazia para a dança, inevitavelmente, momentos de puro humor. (20)

Essa dimensão de um sambar comparável ao brincar nos fornece algo muito importante, pois, ao mesmo passo que, como já dito, anteriormente, o aspecto Cotidiano abole a dimensão de certo e errado, há nele, também, a suspensão da relação corrente produzir/produtor e consumir/consumidor. Portanto, essa noção de criador, criatura e expectador, enquanto instituições estáticas e duras, caem por terra quando pensamos o SaPUCa.

Arte popular do nosso chão  
É o povo que produz o show e assina a direção.

Quando Jorge Aragão (e CRUZ, 1986) fala de um “povo que produz o show e assina a direção”, ele está

falando disso que afirmei acima. Com essa frase, ele está dirimindo quaisquer barreiras entre o artista e o público, assumindo o lugar do artista como um anônimo ou, como público, também. E quando digo “anônimo” não é que não saibamos quem é o “artista”, mas que ele abdica desses seus “poderes” enquanto tal possibilitando que o público interaja de outras maneiras que não aquelas determinadas e prevista. Isso é bem explícito nos chamados ensaios de Escolas de Samba, vou dar um exemplo.

Em 1984, é inaugurada a chamada passarela do Samba, a Sapucaí. Ela foi, inicialmente, construída com três estruturas: a primeira delas, as arquibancadas, produzidas para as pessoas com maior valor aquisitivo e pudessem ver o desfile de cima, a segunda, seriam as “frisas”, criadas para o povo em geral, com uma visão pouco privilegiada do desfile como um todo. Por fim, a terceira estrutura seria a Praça da Apoteose, onde, seriam feitos *shows* naquela praça resgatando à memória a Praça XI – primeiro local dos desfiles oficiais de Escola de Samba (Simas). Todavia, no mesmo ano em que inaugura, sua estrutura e objetivo foram performados de formas um tanto quanto diferentes do que o poder público e a organização esperavam. Isso porque a G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira, nesse ano, foi a última escola a desfilar e sem querer

surgiu talvez o último elemento espontâneo e livre nos desfiles: o arrastão. Em 1984, a Mangueira, que era a última a desfilar, reinterpretou a tal apoteose de Darcy Ribeiro. Terminado o desfile, resolveu dar a volta e refazer o desfile no sentido contrário, ao que foi acompanhada espontaneamente por milhares de espectadores, constituindo o arrastão. Os espaços abertos no Sambódromo duraram pouco.

[...]

No ano seguinte, em 1985, o espaço sob as arquibancadas foi ocupado por mesas e cadeiras, cujos preços eram maiores que os da arquibancada. A avenida se fechava de vez. (Silva 85-88)

Essa ação “inesperada” e espontânea da população transformou aquele desfile em uma outra coisa, coisa essa que por sinal, não “destruiu” ou “encerrou” o que era o desfile. Tudo bem, mas que “outra coisa” é essa? O Arrastão deu uma alternativa para que o artista e o público se amalgamassem, sem que se pudesse separar quem produzia o show e quem consumia, ambos se consumiam. Sendo assim, o processo artístico não se deu entre dois pontos: produzir e consumir, mas sim, no entre desses dois. Portanto, o fenômeno social que é o arrastão nos oferece pistas em busca de um fenômeno artístico que busque a **Consumação**. Ou seja, proponho a experiência artística como um fato que se tornaria consumado com a, cada vez maior, tentativa de aproximação, cada vez, mais de público em artista e

artista em público.

Ou seja, esse Corpo que Samba expressa uma forma de fazer “arte”, de uma forma muito diferente daquela que o Ocidente se propõe. Isso é muito perceptível, por exemplo, no diálogo, sobre o Artista da idade Média e Moderna, que Le Breton faz com Bakhtin. Isso porque, aponta o autor,

Os criadores da Idade Média permanecem no anonimato, fundidos na comunidade dos homens, tais como os construtores de catedrais. Em compensação, os artistas do Renascimento estampam suas obras com seu selo pessoal [...], ele se torna um criador autônomo. A noção de artista se carrega de uma valência social que a distingue das outras corporações. (Le Breton 67-68)

Enquanto os espetáculos, exposições e afins buscam por interações do/com público em momentos oportunos e de forma controladas, em outras palavras, apenas quando o interprete/diretor/produtor quer ou se mostra aberto para isso. Temos as culturas populares que pensam essa interação de forma livre e espontânea. Digo isso, pois, não estamos preparados para interações aleatórias, como gritos, aplausos e outros usos “fora do momento correto”, aponto de possuímos inúmeros avisos, ainda, pelo menos, no Rio de Janeiro, sobre barulhos e sons dentro de teatros ou sobre um limite “seguro” das obras nos museus. No SaPUCa isso não só é esperado, como desejável

O samba tava que tava  
 Todo mundo sambou  
 Quem chegava  
 Pegava uma peça  
 O pagode ficou bom a beça  
 E a galera se esbaldou (NEGRITUDE, 1996)

Ou seja, temos uma Arte Ocidental que não se dá consumação, no encontro, no esbarrão entre produzir e consumir, mas, sim, através de um afastamento, cada vez maior, desses polos. Apesar de poder haver, e, com certeza, há exceções que buscam o oposto, mas, ainda assim, temos outro empecilho: o espaço sua forma de uso. Sendo assim, ainda que o artista proponha algo para o espectador, após todo um “processo de formação”, o público não se sente à vontade ou confortável, dentro de um teatro, museu ou espaço “formal” artístico, para interagir com medo de “atrapalhar”, mesmo o interprete/trabalho possibilitando essa deixa de interação. Enquanto numa roda de Samba isso é mais difícil, pois, ali, esse espaço tem outra forma de uso e de relação com os corpos.

Obviamente, existem, também, regras no complexo do Samba que limitam a atuação de alguém, todavia, o que essa dimensão da consumação faz não é “abolir” efetivamente a existência dos dois polos (consumir e produzir), e, sim, equalizar essa relação. Enquanto, em

um sentido comum, a relação entre produzir e consumir se dá de forma verticalizada, o que o arrastão fez no desfile da mangueira foi horizontalizar essa relação. Desta forma, o intérprete ainda é o interprete, mas nada impede que ele abrace um total desconhecido e possibilite esse “espectador” cantar o samba, ou sambar com as assistas. Pois, a consumação do que é o Samba só se dá na efetiva possibilidade de o corpo do espectador poder restituir aquilo que ele recebe na interação, é uma intensa e permanente relação de Dá-Receber-retribuir. O ato artístico nesse caso é um Ritual que se concretiza nessa consumação relacional.

Jovelina Pérola Negra nos fornece um belo exemplo disso em *Pomba, rolou*  
 Chegou um malandro cansado e suado  
 Com um copo de pinga na mão  
 Sem saber o que estava cantando  
 Veio atravessando e fora do tom  
 Pulava e dava risada  
 Sem motivo gritava “o mengo já ganhou”  
 Querendo aparecer, malandro  
 E quase que o bicho pegou  
 [...]  
 Não se deu por satisfeito  
 Pegou a viola sem ter permissão  
 Sem nenhuma intimidade  
 Com a viola ele caiu no chão  
 E como se não bastasse  
 Pegou o ferrinho do meu agogô  
 Foi batendo na garrafa  
 De tanto bater que a garrafa quebrou (PÉROLA  
 NEGRA, 1985)

Percebam, mesmo alcoolizado e já tendo demonstrado sua inexperiência musical ao rapaz foi permitido, ainda que a contragosto, pegar o violão ou ferrinho do agogô e tentar, mesmo que estivesse explícito que não sabia o que estava fazendo. Não é raro, em rodas de sambas e pagodes, chegar alguém, aleatoriamente, e (a) pedir uma música fora do repertório do grupo de artista ali se apresentando, (b) pedir para cantar ou tocar algum instrumento ou (c) alguém do grupo de artista convidar alguém, com algum respeito/reconhecimento, que acabou de chegar no espaço para tocar.

Sendo assim, obviamente, no samba há, também, funções e instituições, a diferença é como elas se expressam e são percebidas. No SaPUCa, as estruturas são moveis e mutáveis, a pessoa que está tocando o instrumento A pode passar para o instrumento B e aquele que, antes, estava no Instrumento B passa a sambar, aquele estava sambando vai cantar e tudo isso vai mudando. Quando olhamos a estrutura, por exemplo, da Companhia Déborah Colker, no espetáculo GIRA, eles não possuem variações de posições ou funções nem entre eles e nem com o público. Mas, nos balés, também, não. Na mais recente temporada de Macunaíma, da Companhia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, não há mudança entre quem dança, quem

toca e quem assiste. Reiterando, assim, uma dimensão de que há alguém que produz e alguém que assiste e, assim, mantém os estamentos dentro da arte, algo que, por sinal, faz com muitas pessoas não se reconheçam ou se sintam à vontade nesses espaços.

Por este prisma, uma roda de samba não é lotada porque é “mais divertida” que museu, mas, sim, porque sua curadoria pensa, organiza e performa materiais que conversam de forma direta, acessível e interativa com o público, ao contrário de muitos espaços artísticos. Percebam, não estou falando de atender somente aos interesses do capital e do público, estou me referindo um diálogo entre a obra/produto e o espectador, aponto desse poder se sentir parte integrante da obra e do artista. Um outro exemplo disso é o artista Maxwell Alexandre [20] que através de obras acessível e que produzem correspondências com o público têm arrastado um contingente bem interessante, feito de pessoas que, muitas vezes, nunca se sentiram à vontade para estar em um museu irem e se verem representadas.

Uma outra contribuição pode ser fornecida pelo aspecto Incorporado do SaPUCa. Pois, sua dimensão de não ser nem si (o meio material que é corporado) e nem um outro (aquele corpora esse meio material), e, sim, a mescla desses dois, me parece apontar para uma ruptura com a noção de autoria. Um ponto de exu pode nos ajudar a entender melhor isso.

O que é meu é da Cigana,  
 O que é dela não é meu.

Essa relação do Eu-lírico com a Cigana, uma entidade das macumbas cariocas, é, na minha percepção, a concretização dessa ruptura com a noção de autoria, pois, analogicamente falando, podemos ler o ponto da seguinte forma: tudo aquilo alguém do samba produz não pertence, essencialmente, a ele, mas a um todo bem mais amplo. Isso porque todas essas questões trazidas estão no dia-a-dia de quem vive o samba, que, como uma marca social [21], sofre e faz sofrer os seus sujeitos as consequências serem o que são e de carregarem essas marcas. O que tento dizer é que quando Renato da Rocinha diz que seu

Castelo tem um quarto só  
 E amianto pra cobrir minha cabeça  
 Meu guarda roupa é feito de uma só gaveta  
 E mora lá, o passarinho verde da esperança

Quem tenta incessantemente alcança  
 No balanço das andanças aprendi sobreviver  
 Quem tenta incessantemente alcança  
 No balanço das andanças aprendi sobreviver

Ou, então, Diogo Nogueira conta que

Todo mês eu recebo um salário covarde  
 No desconto vai quase a metade  
 E o que sobra mal dá pra comer  
 Sou pobre criado em comunidade  
 Lutando com dignidade, tentando sobreviver

Eles falam de questões de todo um grupo que possui um corpo, uma cor, uma classe social, um gênero e outros marcadores. Pensando assim, tudo aquilo que articulo numa letra de samba, no sambar ou em um enredo de escola de samba é produto de uma vivência coletiva-comunitária e não de algo individual, partido e solitário. O samba se faz na relação e isso tem um preço: abdicação da noção corrente de artista. E o que isso quer dizer? Isso significa que os intérpretes, na realidade, vetorizam, catalisam e canalizam, a partir deles, o que todo um grupo de pessoas sofrem enquanto pertencentes à cultura do Samba, mas não se tornam artista, tornam-se porta-vozes.

Ao propor a substituição da noção de Autoria pelo de Porta-voz, ofereço um abrir mão desse ensejo normativo do “ser artista”, busco fomentar que haja, no campo de atuação dos artistas, uma crescente dos extrapolação seus limites, pois, assim, tudo se tornará objeto e tema passível de interesse artístico. O artista, nessa ótica, começaria a perceber que todo lugar é fonte de pesquisa e busca para criação em Arte, mas, não apenas para ele, para todo um conjunto de pessoas a sua volta. Ele quer ser Porta-voz não das suas questões, mas das questões do seu grupo.

Por esta prima, as contribuições que aglutino, aqui, a partir das análises do SaPUCa não objetivam ser originais, apenas, referenciar essas ideias ou espaços por outras lentes. Meu objetivo inicial que considero concretizado, foi fomentar que o olhar para as culturas populares, sobretudo, urbanas fosse revitalizado por lentes e categorias que esses próprios sistemas produzem sobre si. Sendo assim, mais do que elocubrações epistemológicas busquei, ao colocar em palavras, transmitir ao meio acadêmico toda a potência que, não apenas vejo, mas, sinto ao Sambar ou ver alguém sambando. Me coloco, portanto, como porta-voz e artista anônimo vinculado a comunidade que se consoma ao concluir esse texto, aqui. Agradeço e peço licença a quem veio antes e a quem virá:

Meu samba defendi com alegria  
 Deixe que a noite vadia  
 Vai saber lhe coroar  
 Deixo entregue aos bambas de verdade  
 Que estão nos morros da cidade  
 Peça a benção pra passar  
 Deixo entregue aos bambas de verdade  
 Que estão nos morros da cidade  
 Peça a benção pra passar (Bittencourt, 2007)

## Notas

[1] Aqui podemos citar as culturas do/a: Jongo, Funk, Lundu, Charme, Maracatu, Carimbó e afins. (Cf. Carneiro).

[2] Mbembe 30.

[3] A partir desse momento, para se referir ao (Sa)mba no(P) é(U)rbaño(Ca)rioca usaremos acrônimo SaPUCa.

[4] Para saber mais, Cf. Le Breton em seu capítulo intitulado *As fontes de representação do corpo*.

[5] Termo comum, utilizado dentro dos terreiros e espaços religiosos de matrizes africanas para se referir ao chamado processo de “incorporação” que seria, basicamente, “[...] a faculdade de sentir vibrações sutis que emanam dos seres e, captando tais forças, eles as podem (re)transmitir.” (Brito 173). Opto pelo uso de “Receber” e não de “Incorporar”, aqui, pois, como Brito (173) coloca para Pai Joaquim “[...] O ser intangível – espírito; guia; mentor – não entra (*in*) dentro do corpo (*corpora*) de seu protegido.”

[6] Mbembe.

[7] Por “Ocidente” estou entendendo “um conceito histórico e não geográfico”, e assim me refiro a um “tipo de sociedade [...] desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna. [...] [surgida] em um período histórico em particular [...], resultado de um conjunto de processos históricos específicos [...]” (315). “Ocidente”, aqui, tem o mesmo significado que “moderno”. (Hall 315).

[8] Personagem do Carnaval Carioca responsável pela manutenção e execução da técnica do Samba no Pé.

[9] Manutentores, produtores e consumidores da cultura do Samba no Pé Urbano Carioca.

[10] Espíritos ancestrais que, através do processo de possessão, se comunicam de forma direta com o mundo físico (Aiyê) (Santos).

[11] Algo importante de ser apontado é que o samba empresta ferramentas para que esse corpo se expresse, mas cada corpo se expressa de uma forma. Ou seja, o samba é uma caneta para cada pessoa escrever sua história, todavia, a letra, a forma de construção gramatical e afins são exclusivos da pessoa e de sua trajetória.

[12] Movimentações espontâneas ou pensadas realizadas pelos assistas por durante o seu sambar e que possuem um valor estético e acrobático muito forte. Ver mais Vieira e Silveira.

[13] Mais à frente falaremos dela, por enquanto consiste em saber que é uma avenida localizada no Centro do Rio de Janeiro, ligada ao Bairro Catumbi (Zona Norte), por onde as Escolas de Samba de Samba desfilam desde 1978 e que foi inaugurada com o nome de Passarela do Samba, em 1984, após as reformas realizadas em 1982/1983 no Governo de Leonel Brizola. O projeto da Passarela do Samba foi realizado por Oscar Niemeyer ver mais em (Silva).

[14] Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis, localizada no Estado do Rio de Janeiro, no município de Nilópolis, Baixada Fluminense é a maior vencedora (com maior número de títulos) da história, até o momento de escrita desse artigo, da Sapucaí.

[15] Aqui, Cotidiano e Ordinário são diferentes. O Cotidiano

é um tipo de performance ordinária, ou seja, dentro dessa performance voluntária, temos uma que se chama cotidiana.

[16] Sinônimo de Festa de Debutante.

[17] Axé *Music* denomina tanto uma dança quanto um ritmo musical característico da Bahia (Brasil).

[18] Agir com deboche ou expor a pessoa ao ridículo.

[19] Entidades das macumbas cariocas, características da Religião Umbanda e Omolocô, mas que podem ser achadas em variações do candomblé.

[20] Artista Plástico periférico Carioca.

[21] Ver Goffaman, 2008.

## Referências

- “A Decadencia da dança.” *O Jornal* 14 de Jul de 1919. 27 de Nov. de 2022.
- Amaral, Fabiana e Thaynã Fabiano do Rosário Vieira. “O corpo que samba: uma corporeidade etnográfica.” Hoffmann, Carmen Anita, et al. *Danças do agora [livro eletrônico] : políticas de morte e vida em um Brasil*. 1ª. Salvador: ANDA, 2021. 155 - 167. 31 de Jul de 2022. <[https://www.academia.edu/72418934/O\\_Corpo\\_que\\_Samba\\_Uma\\_Corporeidade\\_Etnogr%C3%A1fica](https://www.academia.edu/72418934/O_Corpo_que_Samba_Uma_Corporeidade_Etnogr%C3%A1fica)>.
- Aragão, Jorge e Acyr Cruz. *Coisa de Pele*. 1986. 27 de out de 2022. <<https://www.letras.mus.br/jorge-aragao/69362/>>.
- Araújo, Ricardo Benzaquen De. *Os gênios da pelota*. Dissertação (Mestrado em Antropológico Social) - Museu Nacional/UFRJ. Rio de Janeiro, 1980. 15 de ago. de 2022.
- Austin, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad. Danilo Marcondes Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. 06 de jan de 2022. <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2154814/mod\\_resource/content/0/Austin%20Quando%20dizer%20%C3%A9%20fazer.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2154814/mod_resource/content/0/Austin%20Quando%20dizer%20%C3%A9%20fazer.pdf)>.
- Bernini, Gilson, Helinho do Salgueiro e Xande de Pilares. *Na Barra da Saia*. 2008. 21 de jan de 2023. <<https://www.letras.mus.br/revelacao/1290110/>>.
- Bittencourt, Rodrigo. *Samba Meu*. 2007. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/maria-rita/1079447/>>.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon e Jean-Claude Passeron. *Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. 7ª. Petrópolis: Vozes, 2010.
- Brito, Lucas Gonçalves. “A vibração dos corpos: notas sobre uma teoria umbandista sobre o intercâmbio mediúnico-energético.” *Religião & Sociedade* Dez. de 2017: p. 173-197, . 17 de dez. de 2022. <<https://www.scielo.br/lrs/a/4hwTfd8NW4vjcDW8VcYyCbf/?lang=pt>>.
- Carneiro, Edison. *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. *Drama, Ritual e Performance: A antropologia de Victor Turner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.
- Da Matta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Desconhecido. *Bota a Mão Nas Cadeiras*. S/D. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/gal-costa/254823/>>.
- Geraes, Toninho. *Alma Boêmia*. 2009. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/toninho-geraes/1783147/>>.
- Goffaman, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4ª [reimp.]. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- Hall, Stuart. “O Ocidente e o Resto: Discurso e Poder.” *Projeto História* 13 de out de 2016: 314-361. 26 de dez. de 2022. <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/30023>>.
- Júnior, Luís Victor Castro. *Festa e Corpo: as expressões artísticas e culturais nas festas populares baianas*. 1. Salvador: EDUFBA, 2014.
- Le Breton, David. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- Ligiéro, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. única. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- . “Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala).” *KARPA 10* 2017: S/P. 22 de nov. de 2022. <<https://www.calstatela.edu/al/karpa/zeca-ligi%C3%A9ro>>.
- Matos, Ricardo Valadao Siqueira. *Imagens Do Funk No Cinema Nacional: Estereótipos E Linhas De Fuga Nas Representações Cinematográficas Do Baile Funk*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - PPGCS/PUC-RIO. Rio de Janeiro, 2008.
- Mauss, Marcel. “As técnicas do Corpo.” Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 536.
- Motta, Maria Alice. *Teoria Fundamentos da Dança: Uma abordagem epistemológica À luz da Teoria das Estranhezas*. Dissertação( mestrado em Ciências da Arte) - IACS/UFF. Rio de Janeiro, 2006.
- Negritude Junior. *Dá-lhe que Dá-lhe*. 1996. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/negritude-junior/574625/>>.
- Nietzsche, Frederich. o crepúsculo dos ídolos. Guimarães, 1985.
- Peirano, Mariza. *Rituais Ontem e Hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Pérola Negra, Jovelina. *Pomba, rolou*. 1985. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/jovelina-perola-negra/pomba-rolou/>>.
- Rufino, Nelson e Paulo Daltro. *Sou de Arerê*. 1999. 02 de jan. de 2023. <<https://www.letras.mus.br/bossa-do-samba/1554648/>>.
- Santos, Juana Elbein dos. *Os nãgó e a morte: Pàdè, Asèsè e o culto egun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- Silva, Thiago Rocha Ferreira Da. *Eu quero é botar meu bloco na rua»: a construção de uma cidadania da festa no carnaval de rua do Rio de Janeiro*. Tese. Tese( Doutorado em Geografia) - UFRJ/IGEO/PPGG. Rio de Janeiro, 2013. 31 de Mar de 2019. <<http://objdig.ufrj.br/16/teses/814097.pdf>>.
- Simas, Luiz Antônio. “Dos Arredores da Praça Onze aos terreiros de Oswaldo Cruz: Uma cidade de Pequenas

- Áfricas.” *Z Cultural* (2016): 5. 30 de Mar de 2019. <<http://docplayer.com.br/52753884-Dos-arredores-da-praca-onze-aos-terreiros-de-oswaldo-cruz-uma-cidade-de-pequenas-africanas-luiz-antonio-simas.html>>.
- Sodré, Muniz. *As estratégias sensíveis : afeto, mídia e política*. 1ª. Petrópolis: Vozes, 2006.
- . *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. 1º. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.
- . *Pensar Nagô*. 4º reimp. Petrópolis: Vozes, 2017.
- . *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes*. 2ª. Petrópolis: Vozes, 2012.
- . *Samba, o dono do corpo*. 2. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- Tavares, Julio Cesar de. *Dança de guerra - arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
- Tavares, Julio Cesar. *Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas: perspectivas etnográficas*. 1º. Curitiba: Appris, 2020.
- Taylor, Diana. *O arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. única. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- Vieira, Thaynã Fabiano do Rosário e Silvia Camara Soter Da Silveira. “De Professor E Macumbeiro Todo Mundo Tem Um Pouco: Análise Do Processo De Ensino-Aprendizagem De Naturais E Naturalizados No Samba.” *Revista Artes de Educar* Set.-Dez de 2022: 962 - 977. 12 de Dez. de 2022. <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/triae/article/view/66878>>.
- Vieyra, Adalberto, André Meyer e Ana Célia de Sá Earp. *Helenita Sá Earp Vida e Obra*. Ed. Adalberto Vieyra. Rio de Janeiro, 2019.

## Biografia da autora

---

Thaynã Fabiano. Sambista por opção e vocação, Teagá (Th) Vieira é licenciada e mestranda em Dança pela UFRJ. Atuou como intérprete-criador nas Companhias de Dança Contemporânea da UFRJ (2018-2021) e Comunidade (2019-2022). É assistente (ou você pode usar dançarino) do G.R.E.S: Beija-flor de Nilópolis e Unidos da Ponte (desde 2016 e 2018, respectivamente). Participou da 1ª Oficina de Teatro Musical Negro (96 horas) (2018). É formado em Teatro Digital pela UFMG (140 horas) (2022). Promoveu oficinas de Samba no Pé no projeto de extensão Comunidade/UFRJ de 2018 a 2021.

## El swing de los bandoleros

OSWALDO ENRIQUE MARCHIONDA VARGAS (UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL DE LAS ARTES, VENEZUELA)

### Resumen

El documento es una elucubración que viaja desde la sinuosidad de la improvisación en danza enunciada desde el Caribe. Se trata de una reflexión sobre la posibilidad de creación desde el hacer-pensar improvisado y efímero enunciada desde la memoria, los imaginarios y la tradición actualizada de un territorio que rebasa sus márgenes geográficos. Una alucinación expresada en gestos que nos relata cómo en un barrio de la ciudad de Caracas, se configuran prácticas escénicas desde el goce de bailar.

Cimarrones, bandoleros, brujos, revolucionarios, bailadores, independentistas y fiesteros, personajes descalificados históricamente con los que guardo profunda y existencial identificación, poseedores de esa densidad existencial caribeña que hace “mágico” lo “real-maravilloso”, son parte de esta reflexión y contribución a un pensamiento-creación que se pregunta sobre los posibles despliegues de la creación en danza a partir de la improvisación.

Recupero como referencia inicial la *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet (1979) y su prolijo diálogo con el centenario Esteban Montejo para enunciar mi práctica artística de gestos y movimientos a partir de mi condición de “Malandro”, entendido como cimarrón reactualizado y sujeto subalterno. Un sujeto con “swing” Caribe que controla el don de la palabra, el ritmo, el movimiento y la violencia con la salsa como banda sonora.

**Palabras clave:** Caribe, memoria, pensamiento-creación, barrio, prácticas artísticas

El Gran Caribe es un ámbito que trasciende la condición geográfica, escenario extraordinario de características históricas y culturales comunes y diversas, extensa dimensión donde no hay espacio para esencialismos ni purezas. En estas territorialidades de telúrica inmensidad no se siguen líneas jerárquicas de subordinación y no hay posibilidad de norma sino a través del ejercicio de la fuerza, la maña o la negociación.

La acústica que el mar improvisa eternamente, el ruido circular e irreplicable de su pulso, el diálogo entre el viento y el estallar de las olas en los farallones apareja el canon de las modulaciones y las cadencias del habla, el ritmo de las caderas al andar. Imprime su huella sobre todo: el acento de la vida, el paso de las horas, los gustos y los sabores. Nunca idéntico en sí mismo, monta su escenario cambiante con las horas, respondiendo al reto de la naturaleza con nuevos argumentos, adaptándose y contrapunteando con el horizonte. (García de León 55)

Las formas de improvisación son un canon de resolución que contiene al caos; la heterodoxia y la heterogeneidad que le proveen una densidad existencial sustentada en la actualización de sus tradiciones, recuperadas por la memoria imaginada, lo que le confiere una cualidad distintiva, su talante mixto, resultado novedoso de las confluencias, los intercambios y los sinsabores, así como restauradas y múltiples son las identidades resultantes de sus

intensos procesos de creación en constante búsqueda de sentido. Un marco infinito de otras formas de existencia en un mar de resistencias.

En el ocaso del siglo XV, la vieja Europa y su viejo mundo de representaciones encontraría en los laberintos y meandros de este cálido mar, un pórtico de esperanza y salvación, un prelude novedoso, un espacio no conocido que permitiría desatar sus fantasías y deseos, sus ambiciones, prejuicios y codicias; su más aterradora violencia.

En lo sucesivo y durante el proceso de colonización, el Caribe se convertiría en el escenario de constitución de una “comunidad histórica” a decir del músico y antropólogo mexicano Antonio García de León (2016), fuertemente ligada a sus rasgos comunes, la cual se comunicaba por un diverso y caótico sistema de circulación mercantil que mantenía en contacto a las Antillas y las regiones aledañas en los litorales y en Tierra Firme con el Atlántico, la península ibérica y la costa occidental de África. Sistema que además de los intentos ineficaces de control por parte de la corona española contó con una gran diversidad de formas de intercambio: contrabando, comercio ilícito, piratería, bandolerismo y una multiplicidad de formas de interacción antimonopólica donde participaban piratas, vasallos y colonos ingleses, franceses y holandeses con los colonos y autoridades de origen español, además de los sobrevivientes indígenas y los esclavizados africanos y sus descendientes, entre otras comunidades étnicas distintas; en ocasiones en pugna y según las circunstancias, asociados en causa común.

Un aspecto fundamental para considerar el Caribe, entendido como amplia territorialidad de carácter simbólico, lo encontramos en el sistema esclavista como sustento del colonialismo y el cimarronaje como expresión subalterna y cuestionadora del mismo. El filósofo, investigador y escritor haitiano Glodel Mezilas (2015), expone como en el Caribe, ritual, subjetiva y simbólicamente los esclavizados y sus descendientes, en tanto sujetos subalternos, experimentaron o enfrentaron una temporalidad cotidiana mediante la memoria como recurso de supervivencia y como acto de rebeldía frente al oprobioso sistema que les negaba su humanidad.

Necesaria reflexión que devela la relación existente entre la memoria, los imaginarios y la tradición como un ámbito de realización, reconstrucción y búsqueda de sentido de una parte esencial de los sujetos que participaron en la constitución sociohistórica de esta región, que tuvo en el cimarronaje una expresión concreta de carácter político y cultural que, de alguna forma, se enuncia en el talente o cualidad de una "identidad cultural caribeña", la cual ha contado con la danza y la música entre una diversidad de prácticas culturales, activistas y artísticas, como sus elementos sustanciales.

Dicho esto, debo reconocer que encontrarme con el relato en primera persona de Esteban Montejo Meza (nacido aproximadamente en 1860), esclavizado, cimarrón e independentista cubano, protagonista de *Biografía de un Cimarrón*, publicado en 1966 y "atribuido" al narrador, antropólogo y ensayista cubano Miguel Barnet (1940), considerado como uno de los grandes exponentes de la novela testimonial hispanoamericana, ha sido todo un descubrimiento. Un Esteban Montejo que para el momento que conoció a Miguel Barnet en 1963, contaba con 103 años de existencia, además de una lúcida y prodigiosa memoria.

Atribuida digo pues, así como el Caribe, dicha obra nos presenta unos "contornos clarososcuros", relacionados al tema de la autoría que me recuerdan a la teórica literaria y crítica feminista india Gayatri Spivak (1942), quien reflexiona sobre el sujeto subalterno y su posibilidad de enunciación. En su reconocido texto *¿Puede hablar el subalterno?* (2003), Spivak diserta sobre la noción y cómo este sujeto no ocupa una posición discursiva desde la que puede hablar o responder. Expone las paradojas de la intelectualidad occidental y occidentalizada en la construcción de esa noción y en la delicada tentación por la "representación" carente de espacio protagónico.

Pero más allá de estas delicadas y liminales problemáticas, está el contenido testimonial de la obra y la posibilidad de conocer e imaginar la vida extraordinaria de tan extraordinario personaje centenario, experiencias todas atravesadas por la memoria, la tradición y la necesaria necesidad de los seres de darle un sentido a su existencia. Sinuoso viaje al que me llevaron Montejo

y Barnet por las singularidades y fragmentos de la historia de la gente sin apellidos, de la isla de Cuba y el gran Caribe como territorio donde se gestó la primera globalización.

Debo confesar que me llamó poderosamente la atención cómo se constituía la vida cotidiana de estos grupos socioculturales, expresada en sus relatos de los espacios festivos y celebración con sus diversas manifestaciones bailables y musicales; la mixtura y diversidad religiosa con su potencia simbólica -descritos con tan nivel de detalles que me hace pensar que Montejo no solamente fue un observador de éstas, como afirma, sino un participante activo o un devoto no declarado y la relevancia de algunos personajes de "dudosa" reputación, protagonistas de la gesta independentista del último bastión del decadente imperio español en el "Nuevo Mundo". Lo que me permite una perspectiva más amplia y compleja de la sociedad colonial.

Aquí hubo muchos bandoleros antes de la guerra. Algunos se hicieron famosos. Se pasaban la vida en el campo, detrás de la gente de dinero y los colonos. Manuel García fue el más nombrado de ellos. Todo el mundo lo conocía. Y había gente que decía que él era un revolucionario. Yo sé de otros muchos bandoleros. (Barnet 83)

La reseña anterior reconoce que Manuel García Ponce (Matanzas, 1850-1895), independentista cubano o bandolero, según quien lo refiera, estuvo vinculado a las tropas lideradas por el militar dominicano Máximo Gómez Báez (1836 – 1905), general en jefe de los ejércitos cubanos en la guerra de independencia (1895-1898). García Ponce, además de mantener comunicación entre los revolucionarios cubanos de la Isla y los ubicados en Cayo Hueso en la Florida, financiaba sus ejércitos a través de lo que recaudaba de secuestros que ejecutaba entre las oligarquías criollas y los colonos españoles, además de ayudar a la supervivencia de las poblaciones campesinas de Matanzas, lo que le valió reconocimiento, admiración y respeto entre la población de toda la región.

El más popular era Manuel García, que ahora le dicen El Rey de los Campos de Cuba. Hasta hablan de él por radio. Yo no lo vido nunca, pero sé que recorrió muchos lugares. La gente hace los cuentos. Manuel no perdía una oportunidad. Dondequiera que él veía centenes hacía la zafra. Esa valentía le ganó muchos amigos, y muchos enemigos. Yo creo que eran más los enemigos. Dicen que no era asesino. No sé. Lo que sí es positivo es que tenía un ángel buenísimo. Todo le salía bien. Fue amigo de los guajiros; amigo de verdad. Cuando ellos velan que la guardia española se aproximaba al lugar donde estaba Manuel, sacaban los pantalones y los tendían en una sogá con la cintura para abajo. Esa era la señal para que Manuel se alejara. Por eso vivió

tanto tiempo con el robo. (Barnet 87)

Según el relato del cimarrón Don Esteban, las tropas lideradas por García estaban muy bien provistas de armamentos y municiones de las más actuales para su momento, lo que los distinguía de otras “cuadrillas” y les proporcionaba mayor eficacia en sus acciones, además de que tenían fama de estar muy bien alimentados debido a diversificación de sus ingresos para mantener la gesta, basados en la cuatrearía (robo de ganado) y por supuesto el secuestro, además de contar con el apoyo y protección de la población que se beneficiaba también de estas formas de sostenimiento de la economía de guerra. Según nuestro narrador, Manuel García contaba con el apoyo de fuerzas espirituales que lo protegían y garantizan sus continuos logros y aciertos, debido a que, entre los miembros de sus tropas, contaba con practicantes de la Regla del Palo o Palo Monte, práctica religiosa y ritual de origen Congo.

Unas de las posibles causas de la muerte de este héroe popular fue el amor. Al parecer era muy enamorado, lo que en ocasiones lo obligaba a relajar sus medidas de seguridad. La referencia de nuestro protagonista así lo describe:

A mí me han dicho los viejos que conocieron a Manuel personalmente, que las mujeres fueron su perdición... Los vueltabajeros dicen que Manuel murió porque fue a verse con una manceba en la Mocha. Que iba todas las noches a cogérsela. Un día, la muy verraca, fue al cura del pueblo y le dijo: “¡Ay, padre, yo me acuesto con Manuel García!” Y el cura la denunció a las autoridades. A los pocos días, Manuel entró en casa de esa mujer, abrió la talanquera y la dejó así. Al poco rato salió y la talanquera se había cerrado. A él le pareció raro y se sorprendió. Cuando fue a abrirla de nuevo le gritaron: “¡Manuel García!” El miró y ahí mismo los guardias civiles lo mataron. (Barnet 89)

Nuestra historia es prolija en extraordinarios personajes que describen con valentía, desparpajo y guapería dichos horizontes simbólicos y metafóricos que caracterizan al Caribe y sus múltiples, sinuosas y claroscuros identidades. Victoriano Lorenzo (Penonomé 1867–Chiriquí 1903) fue un líder social indígena colombiano de esta provincia panameña, cuando Panamá era un departamento de Colombia; revolucionario liberal que luchó en las llanuras de Chame, Calidonia y Veraguas contra las injusticias políticas, sociales y culturales a la población originaria; enfrentó el gobierno central conservador colombiano en la “guerra de los mil días” y al final del conflicto, culminado con un tratado pactado entre los mencionados partidos tradicionales, fue detenido y fusilado, acusado de no suscribir los acuerdos alcanzados; cuentan que realmente fue traicionado para librarse de su liderazgo

incomodo por su reivindicación de las tradiciones de su comunidad.

Su legado es reconocido globalmente debido a la analogía que de su histórica gesta hizo el compositor y músico panameño Rubén Blades Bellido de Luna (1948), cuando aún trabajaba como mensajero para el sello discográfico neoyorquino FANIA, inmortalizándolo en una canción escrita para la producción discográfica “Este es Ismael Miranda” (1975), del también reconocido cantante puertorriqueño por recomendación del “judío maravilloso”, el compositor, pianista y multinstrumentista Lawrence Ira Kahn, mejor conocido como Larry Harlow (1939-2021). Tema que se convertiría en el éxito comercial del momento para los melómanos y bailadores de salsa. Cuentan que “Cipriano Armenteros” [1] fue el nombre ficticio con el que Rubén rindió homenaje a quien, luego de ser acusado de “bandolero”, es considerado héroe nacional de Panamá.

...por los lados de Veraguas me dicen que lo vieron, el Sol escondía sus rayos por temor al bandolero”.

Soneo de Ismael Miranda en la canción “Cipriano Armenteros”.

Pero el verdadero descubrimiento que me reveló la lectura de la obra de Barnet es cómo la Salsa, como movimiento cultural del Gran Caribe que tiene su mayor potencia en poner a la gente de estos territorios a bailar, ha reivindicado a los “personajes otros” de nuestra historia, recreando, actualizando la memoria de nuestros imaginarios, ejemplos se cuentan por montones. En una producción discográfica de 1980, el compositor y bajista puertorriqueño Roberto Valentín Fred (1941), mejor conocido como “el Rey del bajo”, Bobby Valentín, incluye entre sus canciones, el tema “Manuel García” [2], que refiere a un “malhechor” conocido como “el Rey de los campos, terror de la policía” y quien muere de amor. Magistralmente interpretada por el cantante boricua Carlos Enrique Estremera Colón (1958-2020), conocido como “El Cano” por ser albino o “el dueño del soneo” por su indescriptible capacidad de improvisación y el swing que incorpora en su forma de cantar.

... y lo estaban esperando en casa de su primer amor para quitarle la vida: ¿Pero por qué no lo mataron en el campo de batalla, si es que miedo le tenían?.

Soneo del “Cano” Estremera en la canción “Manuel García”.

La referencia que utiliza Esteban Montejo para describir a este histórico personaje caribeño es precisamente “El Rey de los campos de Cuba”, además de hacer alusión a la embocada de la que fue sujeto por relajar sus medidas de seguridad, mientras se dedicaba al placer.

Es lamentable la escasa información que proporciona la discografía de esos años, discos en formato de acetato, los que no detallan sobre los autores y compositores de los temas, dificultando su documentación. En una oportunidad, participé de una conversación informal con un grupo de amigos, conocedores de música latina, donde surgió el comentario que la letra de la canción en cuestión era de Blades. Recordemos que Rubén proviene de una familia de músicos estudiosos que retratan el mapa del Caribe en su vida: su madre, Anoland Bellido de Luna Díaz era cubana descendiente de españoles, pianista y cantante de boleros; su padre, el percusionista Rubén Blades Bosques, colombiano de Santa Marta con ascendencia santalucense. No alcancé a verificar la afirmación, aunque no es de extrañar que así sea, por las virtudes de cronista y narrador logradas por este compositor panameño. Decir más sería nadar en las aguas tibias de la especulación.

Leyendas que hicieron nuestra historia, su fuego alumbrando nuestra memoria...  
Soneo de Rubén Blades en su interpretación de "Cipriano Armenteros" (1992) [3]

Cimarrones, bandoleros, brujos, revolucionarios, bailadores, independentistas y fiesteros, personajes descalificados históricamente con los que guardo profunda y existencial identificación, poseedores de esa densidad existencial caribeña que hace "mágico" lo "real-maravilloso". Los reivindicó como el encuentro con el cimarrón Esteban Montejo, el antropólogo Miguel Barnet y el viaje que me han permitido. Personajes que redimo y asocio, al igual que hace la Salsa, con la condición del "malandro", en tanto cimarrón reactualizado y sujeto subalterno. Un sujeto con "swing" Caribe que controla el don de la palabra, el ritmo, el movimiento y la violencia con la salsa como banda sonora.

Polémica y compleja sonoridad que, como producción extraordinaria del gran Caribe, habita la controversia que va desde su gestación y origen hasta debatirse entre movimiento cultural e industria comercial empresarial. Sobre los factores de su emergencia, me referencio en el antropólogo venezolano, curador y melómano Alejandro Calzadilla cuando afirma:

...existe consenso al reconocer que surgió del recién nacido malandarje latino del Spanish Harlem en Nueva York. De igual manera, se entiende que el género no existiría de no ser por la herencia cubana dejada por Miguel Matamoros, Arsenio Rodríguez [4] y una interminable lista de músicos de la isla. Tampoco pareciera haber discrepancias sobre... el proceso de autoexilio de los puertorriqueños hacia Nueva York, situación que... les permitió asumir el protagonismo y liderazgo del movimiento salsero. Por último... al papel que jugó la riqueza petrolera venezolana,

ya que gracias a ella nuestro país motorizó buena parte del éxito comercial del movimiento, marcando sin lugar a duda su rumbo y evolución definitiva, allá por los años 70. (Calzadilla 14)

Otro elemento que considero importante mencionar que hace de la salsa el vínculo directo con el "bandolerismo" es que se constituyó como crónica del modo de vida de los sectores subalternos de la región al erigirse como medio para relatar nuestra historia o visibilizar a los protagonistas del modo de vida de los barrios del Caribe, como pudimos constatar anteriormente.

Por otra parte, entendido el "malandro" como uno de los actores sociales de ese Caribe urbano, resultante de las mencionadas comunidades y sus condiciones de vulnerabilidad a consecuencia de las desigualdades socioeconómicas y diferencias culturales promovidas por el régimen colonial capitalístico (Rolnik, 2019), personajes que destacan por un accionar que vacila entre la legitimidad y la ilegalidad, pero con empatía al pluriverso local que habita: el barrio. Es decir, que su realización va más allá del delincuente común, en tanto poseedor de liderazgo, su ser habilidoso con la potencia de la palabra, una performance que coquetea con las prácticas artísticas y la violencia como recurso en situaciones extremas. Un sujeto subalterno constituido de una subjetividad y complejas relaciones identitarias de carácter cultural que atraviesan a la generalidad de la población en cuestión y presenta multiplicidad de formas de enunciación. Personajes que poseen "un ángel buenísimo, que permite que todo le salga bien", como bien afirma el cimarrón don Esteban Montejo Meza.

El poeta martiniqueño Édouard Glissant (Mezilas 2015), reconoce en el cimarrón, uno de los mitos populares del Caribe, afirmación que recupero y resignifico en el malandro en tanto sujeto y expresión de subjetividades y múltiples identidades manifestadas en moviidades, gestos, éticas y estéticas, en tanto rebeldías (o sus gérmenes) que recuperan la memoria cimarrona de los sectores subalternos quienes, a partir de sus prácticas, establecen conexión subjetiva y simbólica con sus orígenes, es decir con la tradición como forma de "re-encanto del mundo" (Mezilas, 2015) y fundamentación ética asentada en la vida común-colectiva; como el lugar de actualización del pasado en tanto estímulo para la transformación de la estructura social individualista moderna en favor de la comunidad.

Resistencias o "re-existencias" como genialmente refiere el artista plástico e investigador colombiano Adolfo Albán Achinte (2009), como manera de avanzar hacia acciones de transformación de la vida. Resistencia a los procesos de colonización y destrucción de sus componentes de significación material, simbólica y espiritual como potencias para la germinación de la vida, a partir de una cosmogonía diferente al orden

social hegemónico establecido. Prácticas de vida que reivindican sus diferencias culturales, sustentadas en la recuperación de su memoria ancestral y la reconstitución de sus horizontes simbólicos.

Reconocer los modos de relación característicos de estas comunidades subalternas y vulnerables. Tomar conciencia de la validez de estas formas de vida que han sido descalificadas por el sistema que condiciona y excluye su singularidad subjetiva, histórica y sociocultural. Formas de expresión reducidas a denominaciones como “el cimarrón” o “el malandro” asociadas únicamente a la violencia, más allá de la incomodidad que generan producto de la carga semántica que las asocia a prácticas no legitimadas por “el estatus quo”. Malandreo y cimarronaje resignificados como gérmenes de rebeldía y guapería de los personajes que interpelan al sistema que les condiciona, excluye y descalifica por ser diferentes. Resistencias como acciones políticas que se expresan a través de la multiplicidad de prácticas culturales y artísticas producidas por estas comunidades.

Resignificación como potencia motivadora que nos permite reconocernos como sujetos subalternos [5], ciudadanos de los barrios, con bases éticas, afectivas, de respeto, rebeldía, irreverencia a las normas que impliquen control o subordinación a las condiciones de desigualdad impuestas a nuestras comunidades; potencia para la búsqueda de alternativas que acompañen el sostén y la contención de nuestros semejantes, a partir de una percepción del mundo y la vida reconfigurada desde los afectos, el gozo y la memoria como posibilidad, como materia afectable, es decir: ¡Malandros somos todos! [6]

Subjetividades condensadas en genealogías propias enunciados desde las formas de caminar “al compás sensual que marca tú cintura” en ese movimiento con “tumbao” [7], hasta las formas de improvisación que permiten la elaboración de movildades para la constitución de gestos y la construcción de discursos escénicos para la composición en prácticas escénicas-artísticas y culturales como la danza y el baile.

Acontecimientos localizados en San Agustín del Sur [8], un barrio popular de Caracas con una histórica capacidad de organización, debido el extraordinario movimiento contracultural urbano que en su seno acontece, con una vinculación Caribe con la improvisación como procedimiento de creación para las prácticas performativas de la danza, donde bailamos y sonamos en clave de Salsa. Este territorio de creación es una parroquia protagonista de un movimiento cultural activista desde mediados del siglo pasado, caracterizado por una sorprendente producción cultural expresada en destacados músicos, creadores de la danza, deportistas y activistas políticos con gran repercusión a nivel nacional e internacional. Lugar que alberga el Teatro Alameda, gran escenario con cartel internacional en los años 40 del siglo pasado,

posteriormente abandonado y actualmente recuperado y gestionado por su comunidad, entre otros sucesos extraordinarios. Experiencia histórica de la cual soy heredero.

Crecí en este barrio popular en la década de los años setenta y ochenta, donde se condensaron la lucha política, la represión policial, la carencia de servicios y el desarrollo profundo de manifestaciones culturales y artísticas propias de la mixtura de sus habitantes en condiciones económicas de subalternabilidad, en pleno proceso de lo que conocimos como la Democracia Representativa en Venezuela. San Agustín del Sur es un espacio conocido por su potente movimiento cultural y su organización política. Los años de mi infancia transcurren durante la pacificación de la lucha armada (1969–1974), y el desarrollo de un modo de vida consumista (1974–1979), en una comunidad que posterior a la derrota en el plano militar y sus desafectos con el proyecto político que los marginalizaba, generó formas de organizaciones populares a partir de la toma de conciencia de su riqueza y singularidad cultural, es decir “lo cultural” se asumió con forma de lucha política; una contracultura, cultura de resistencia con sus nuevas formas de insurgencia.

Comunidad poseedora de una diversidad cultural y simbólica extraordinaria que ha encontrado en la memoria, el medio para la constitución de modos de relación y organización a partir de sus tradiciones, recuperadas y recontextualizadas en la realidad urbana. Lo que le ha permitido la construcción de imaginarios para la creación. Procesos que son expresión de un sentido de rebeldía -o su germen- que como los cimarrones en el Caribe colonial, se han visto en la necesidad de proveerse de los medios que le permitan su desarrollo y supervivencia.

En este sentido, me interesa la búsqueda y recuperación de aspectos de mis horizontes de significación, referenciados en las “culturas caribeñas” que en la ciudad de Caracas se gestan, vibran y resuenan: movildades, gestualidades, actitudes y sonoridades, por ejemplo, los aportes de ritmos como la salsa, sus formas de bailar y ritualizar entre una diversidad de posibilidades, presentes en la vida cotidiana de la gente de esta comunidad popular, los cuales suman a una caracterización de este como mi lugar de enunciación. Si reconocemos la estética como conmoción sensible, como experiencia de los modos de relación de los seres y recuperamos dicha noción para la vida cotidiana, como forma de hacerla útil en tanto experiencia sensible, podríamos hablar de nuestro proceso como una “malandrización” de la estética, como enunciación de lo subalterno en comunidades “re-existentes” en reinención y transformación constante [9].

Horizonte de significación que encuentra en la improvisación una posibilidad de procedimientos para el pensamiento-creación en la danza. Un hacer-pensar

improvisado y efímero que se enuncia desde la memoria, que recupera la corporalidad de las ideas y su dignidad dispuestas al encuentro y relación con lo que suceda. Improvisación entendida como un territorio liminal y claroscuro, como experiencia de creación derivada de la escucha-contacto, sostenida de una estructura que se transforma en tanto sucede; acción no prevista que transgrede el orden que la soporta.

Improvisación con “sabor caribe” que reconoce la vulnerabilidad de las normas, la negociación como una opción e interpela las jerarquías. Para la filósofa, improvisadora argentina de origen francés Marie Bardet (2018), la improvisación es una posibilidad de revisar los hábitos, revisitarlos y volver sobre ellos, como una manera de hacer memoria. Improvisación que convoca a poseer una atención dinámica donde la clave está en la relación más que en los elementos.

Experiencias de relación en el sentido de la “ecología de la somática”, como proponen las investigadoras francesas Isabel Ginot y Joanne Clavel (2015), es decir, percibiendo y escuchando nuestra conexión con el mundo (el barrio) que habitamos y nos habita, reconociendo el valor intrínseco que tiene nuestro entorno en tanto que somos también entorno: un contexto y medio que es vida.

Modos de vida caracterizados por relaciones recíprocas que conviven con la diferencia donde el baile es una de sus formas de expresión privilegiada. Por ello encuentro en el baile y la música de la Salsa, como metáforas de la tradición caribeña urbana, los marcos simbólicos de referencia para la práctica de la danza contemporánea como una forma de resistencia e insurgencia a partir de la resignificación de gestos y movilizaciones que enuncian nuestras maneras “malandras” de relacionarnos con el mundo.

Resistencias que encuentran en la improvisación, un acto político vinculado a la tradición y la memoria. Subjetividades actualizadas de los sujetos vulnerables como los malandros, los cimarrones, los bandoleros, los brujos, los revolucionarios, los fiesteros y bailadores. Personajes que constituyen desde su singularidad y marginalidad, horizontes de significación para la constitución de imaginarios de creación. Cualidades que atraviesan nuestras prácticas culturales y activistas que cobran sentido metafórico y poético en los procesos de creación de prácticas artísticas-performativas.

## Notas finales

[1] Rubén Blades. Cipriano Armenteros. *Youtube. Mi Zalsa*. 11 de marzo de 2013. [https://www.youtube.com/watch?v=XKBGsEGk3Cs&ab\\_channel=Mizalsa](https://www.youtube.com/watch?v=XKBGsEGk3Cs&ab_channel=Mizalsa)

[2] Miguel Matamoros. El que siembra su maíz. *Youtube. Jfdez2010*. 17 de junio de 2011. [https://www.youtube.com/watch?v=zV5QRjmfqcl&ab\\_channel=sjfdz2010](https://www.youtube.com/watch?v=zV5QRjmfqcl&ab_channel=sjfdz2010).

[3] Arsenio Rodríguez. Fuego en el 23. *Youtube. Elyenica*. 18 de mayo de 2008. <https://www.youtube.com/>

[watch?v=pQid8B53QO8&ab\\_channel=elyenica](https://www.youtube.com/watch?v=pQid8B53QO8&ab_channel=elyenica)

[4] Rubén Blades. Pablo Pueblo. *Youtube. Luckylouie522*. 20 de junio de 2010. [https://www.youtube.com/watch?v=pOs9gNASixY&ab\\_channel=LuckyLouie522](https://www.youtube.com/watch?v=pOs9gNASixY&ab_channel=LuckyLouie522)

[5] Ángel Canales. Saraguay Santoja. *Youtube. Ángel Canales*. 21 de febrero del 2015. [https://www.youtube.com/watch?v=qjg2cJk4IUUM&ab\\_channel=%C3%81ngelCanales-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=qjg2cJk4IUUM&ab_channel=%C3%81ngelCanales-Topic)

[6] Rubén Blades. Pedro Navaja. *Youtube. Willie Colón*. 31 de mayo de 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=ERVhkEtdrPY&ab\\_channel=WillieCol%C3%B3n-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=ERVhkEtdrPY&ab_channel=WillieCol%C3%B3n-Topic).

[7] Brasil de Fato. San Agustín, cultura afrovenezolana. *Youtube. Brasil de Fato*. 15 de diciembre de 2021. [https://www.youtube.com/watch?v=T9jQBswPSdA&ab\\_channel=BrasildeFato](https://www.youtube.com/watch?v=T9jQBswPSdA&ab_channel=BrasildeFato)

[8] Oswaldo Marchionda. Avisale a mi contrario. *YouTube. Oswaldo Marchionda*. 22 de julio de 2022. [https://www.youtube.com/watch?v=M8RN8n9exog&ab\\_channel=OswaldoMarchionda](https://www.youtube.com/watch?v=M8RN8n9exog&ab_channel=OswaldoMarchionda)

## Obras citadas

Albán A, Adolfo. Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencias. *En Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Zulma Palermo (Comp.) Ediciones del signo. 2009.

Barnet, Miguel. *Biografía de un Cimarrón*. Segunda reimpresión. Centro Editor de América Latina S.A. 1979.

Calzadilla, Alejandro. *La salsa en Venezuela*. Fundación Bigott. 2003.

Clavel, Joanne e Isabelle Ginot. *¿Por una ecología somática?* Revista Brasileira de Estudos da Presença. 2015

García, Antonio. *El mar de los deseos: El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. Fondo de Cultura Económica. 2016.

Bardet, Marie. Conferencia: “Entre tocar y mirar: relaciones y límites”. Cátedra Adolfo Couve. Doctorado en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte. 04 de julio de 2018.

Mezilas, Glodel. *El trauma colonial entre la memoria y el discurso: Pensar (desde) el Caribe*. Educa Visión Inc. 2015.

Spivak, Gayatri. *¿Puede hablar el subalterno?* En Revista Colombiana de Antropología, Vol. 39, enero-diciembre 2003, pp. 297-364. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2003.

Rolnik, Suely. *Esfemas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón ediciones. 2019.

Rubén Blades. Cipriano Armenteros. *Youtube. Lorena Salsera*. 16 de octubre de 2012. [https://www.youtube.com/watch?v=b87DOI\\_Nyl0&ab\\_channel=LorenaSalsera](https://www.youtube.com/watch?v=b87DOI_Nyl0&ab_channel=LorenaSalsera)

Bobby Valentín. Manuel García. *Youtube. El Cabezón*. 09 de febrero de 2013. [https://www.youtube.com/watch?v=dx4V\\_XsYN-U&ab\\_channel=By%3AEI\\_CaBeZoN](https://www.youtube.com/watch?v=dx4V_XsYN-U&ab_channel=By%3AEI_CaBeZoN)

## Biografía del autor

---

Oswaldo Marchionda. Italiano-afrodescendiente nacido en Caracas, intérprete-creador y antropólogo que enuncia su práctica artística desde la gestión, improvisación y creación de gestos, movimientos y relatos que desconocen los límites disciplinares. Prácticas comprometidas con la vida.

# Prácticas coreográficas como reconfiguraciones de la potencia (desde una sensibilidad feminista)

FLORENCIA FIRVIDA MARTIN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, MÉXICO)

## Resumen

La ya repetida pregunta spinoziana sobre la potencia de un cuerpo, sobre aquello que un cuerpo puede, se hace presente tanto en el campo de la coreografía como en el de los feminismos desde hace varios años, movilizándolo los cuerpos, el deseo, la imaginación; abriendo preguntas sobre los límites y posibilidades de los cuerpos más allá de imposiciones y cánones, y pulsando consideraciones de otros modos posibles de ser y hacer.

En el siguiente ensayo se analizan prácticas coreográficas colectivas como prácticas que habilitan posibles despliegues o reconfiguraciones de la potencia en tanto pueden activar procesos de desbordamiento, descentramiento, desjerarquización y desidentificación.

Asimismo se considera su latente capacidad de afinar una producción de lo común al explorar modos de estar y relacionarnos con otros cuerpos y con el entorno a través de la escucha, la atención plena, la percepción y la vulnerabilidad, y un ejercicio del nosotros o del nosotros -retomando la noción propuesta por Gustavo Esteva - que posibilitaría, al mismo tiempo, elaborar nuevos órdenes perceptivos, cinéticos, estéticos y afectivos.

**Palabras clave:** coreografías, potencia, poder, feminismos, cánones hegemónicos

## 1- Primer Movimiento, desplazando parámetros hegemónicos

En 2017 asistí a la presentación de *Primer Movimiento* de Tania Solomonoff y Eve Bonneau, realizada en el Laboratorio Arte Alameda, ubicado en la Ciudad de México. Este proyecto *site-specific* desarrolló tres performances presentadas a lo largo de tres días consecutivos con una duración de dos horas cada uno.

Más allá de las particularidades que se desarrollaron cada día, las tres performances trazaban como ejes transversales una continua desjerarquización de los sentidos al neutralizar la vista y priorizar el sonido, el uso de la voz, la vibración y el tacto; un descentramiento del uso del espacio, la iluminación, de las posiciones de sus cuerpos respecto a los espectadores y también entre ellas al plantear roles siempre cambiantes, o de algún modo anulando roles fijos binarios al plantear dinámicas simétricas donde no hay un cuerpo que guía a otro sino que se mueven en simultaneidad; una temporalidad que valora el proceso, la duración de las cosas y sus sutiles transformaciones en el tiempo; y por último, la importancia de los afectos, no solo en tanto dinámicas que se ven movilizadas o atravesadas por afecciones y afectos, sino que nacen desde los afectos, siendo estos tanto individuales como compartidos.

Entremos un poco más en los detalles de cada presentación para observar estos elementos:

### Día 1.

Dos mujeres en escena: Tania y Eve. Todos los espectadores estamos hacia los bordes del espacio.

No hay escenario, la horizontalidad es compartida y le cedemos la centralidad al acontecimiento artístico. Una luz ilumina el centro. Eve comienza a desnudar a Tania. La moviliza, la manipula y ella se deja mover con ojos cerrados, en posición pasiva pero en su eje. Se deja desvestir, se sostiene siempre al borde de la caída. Aparece una leve tensión entre lo que podría ser un movimiento de manipulación entendido como sometimiento de un cuerpo pasivo, y un gesto de cuidado de un cuerpo apoyándose en otro, de un cuerpo ayudando al otro. Eve la recuesta sobre una tela cuadrada en el centro del espacio. La acomoda como si estuviera encontrando la posición adecuada, con mucho cuidado, micro-movimientos. De fondo una vibración, un colchón sonoro de frecuencias graves. Aun con los ojos cerrados Tania se pone de pie y Eve comienza a vestirla lentamente, o más bien vuelve a colocarle ropa pero de manera no habitual, no convencional u ordenada. Luego se da fluidamente un intercambio de roles donde esta partitura o dinámica se repite. Tania ahora va descubriendo la piel de Eve, abre su ropa, la corre, la desacomoda. La ropa va quedando en rincones del cuerpo como olvidada, hasta recibir nuevos ajustes y quedar completamente desnuda. Eve está en el suelo, recostada, con ojos cerrados. El ambiente vibra. Ella gatea hacia los bordes de la tela, hacia los bordes donde termina ese micro-espacio iluminado y se pone de pie. Tania coloca de igual manera ropas sobre su cuerpo. Acomodan la tela en el suelo, la estiran, la acarician.

Parecieran ponerse en juego elementos "identitarios" a través de la ropa, gestos que arman y desarman sus identidades sociales. Una performatividad y posibilidad

de transformación constante, de reelaboración siempre mediante el encuentro y contacto con la otra. Estos cuerpos maleables, en constante desconstrucción y reconstrucción, se apoyan, se entregan, comparten el peso.

En esta performance sobresale el tema del cuidado, un asunto que se ha abordado especialmente en los feminismos. ¿Cómo se aborda desde los feminismos? ¿Cómo se hace desde la danza o prácticas coreográficas?

Hablar de cuidados en el feminismo es algo complejo y polifónico, ya que se yuxtaponen diversas dimensiones y se manifiestan distintas opiniones y perspectivas al respecto.

El eco-feminismo [1], por ejemplo, concibe profundos lazos entre la subordinación de las mujeres y la explotación de la naturaleza, y pulsa por transformar estos modos de vinculación humana con los seres vivos y los ecosistemas, y por transmutar estos gestos patriarcales de explotación, expropiación y sometimiento hacia prácticas de cuidado y respeto a cualquier forma de vida, con base en la conciencia de nuestra interdependencia con el entorno. En este sentido se aleja, y de algún modo ayuda a disolver, la idea del sujeto moderno aislado, independiente, desprovisto de afectos y de relaciones que lo constituyen, reconociendo la necesidad de cuidados, y por lo tanto, la vulnerabilidad como condición existencial.

Podemos observar diferentes corrientes dentro del ecofeminismo, desde un feminismo diferencialista o identitario, que naturaliza la relación entre mujer y naturaleza, hasta el ecofeminismo constructivista, que concibe esa relación como una construcción histórico-social, ligada a la división sexual del trabajo. Y un llamado “ecofeminismo de la supervivencia” ligado a la ecología popular de los países del Sur y vinculado a las variadas experiencias de las mujeres en la defensa de la salud, la supervivencia, el territorio. Asimismo agrupaciones de mujeres indígenas organizadas que resisten ante la devastación producida por la megaminería y los cultivos transgénicos. (Svampa, 2015)

Es desde este ecofeminismo libre de esencialismos que se desarrolla una cultura del cuidado que aporta una importante mirada sobre las necesidades sociales, “no desde la carencia o una visión miserabilista, sino desde el rescate de la cultura del cuidado como inspiración central para pensar una sociedad ecológica y socialmente sostenible, a través de valores como la reciprocidad, la cooperación y la complementariedad”; que en este sentido revela un “*ethos* procomunal potencialmente radical” (Svampa, 2015) ya que se conciben las relaciones sociales cuestionando el hecho capitalista desde el reconocimiento de la ecoddependencia y la valoración del trabajo de reproducción de lo social.

Desde la perspectiva de un feminismo anticapitalista [2] se presta atención a las tareas de cuidado en

tanto aquellas actividades invisibilizadas, socialmente subestimadas y no remuneradas -como cocinar, lavar la ropa, tender las camas, cuidar a lxs niñxs o a la pareja- es decir el trabajo doméstico y reproductivo, entendiéndolo como una pieza fundamental e imprescindible para el funcionamiento del engranaje capitalista. Silvia Federici traza un profundo análisis crítico de cómo han sido (y siguen siendo) parte esencial del sistema capitalista. Expresa que estos cuidados posibilitaban que el trabajador explotado tuviera una sirvienta al llegar al hogar y con ello tranquilizar su malestar, agotamiento y ser más productivo; y aclara que este trabajo no es precapitalista ni natural, sino que “es un trabajo que ha sido conformado para el capital por el capital, absolutamente funcional a la organización del trabajo capitalista.” (Federici 18) Describe cómo esta organización nos permite pensar dos cadenas de montaje: una produciendo las mercancías y otra que produce a los trabajadores, siendo su centro la casa. Estas tareas han sido naturalizadas como manifestaciones biológicas de la mujer, y por lo tanto no pagas. El salario aparece como un elemento clave en esta organización de la sociedad al crear jerarquías y grupos de personas sin derechos, e invisibilizar la explotación presente en el trabajo doméstico al naturalizar los modos de trabajo que en realidad son parte de un mecanismo de opresión y explotación. El trabajo de reproducción, el trabajo doméstico, las tareas de cuidado, no son degradantes o poco creativas en sí mismas sino que fueron degradadas y desvalorizadas socialmente, encarnando dinámicas de opresión.

En este sentido Federici afirma que

el cambio debe empezar por una recuperación del trabajo de reproducción, de las actividades de reproducción, de su revalorización, desde la óptica de la construcción de una sociedad cuyo fin, en palabras de Marx, sea la reproducción de la vida, la felicidad de la sociedad misma, y no la explotación del trabajo. (Federici 22)

Podríamos visitar otra posición o perspectiva propuesta por un feminismo radical norteamericano – movimiento que nace entre los años 1967 y 1975- que identificaba la dominación patriarcal en esferas de la vida que hasta entonces se consideraban “privadas”, y que afirmaba que el poder ya no residía sólo en el Estado o la clase dominante sino en relaciones sociales micro. Resaltaba asimismo la importancia de que las experiencias de las mujeres se ven siempre afectadas por la raza, clase y orientación sexual. Este movimiento organizó grupos de autoconciencia en los que se impulsaba a cada participante a exponer su experiencia personal de opresión para analizarla en clave política y lograr su transformación. Allí se hablaba de sexualidad, relaciones de pareja, relaciones familiares, la relación con el propio cuerpo, etc. (Carmona Gallego 114) y no solo eran espacios de pensamiento y revisión de las

prácticas de cuidado presentes en la cotidianeidad de la mayoría de mujeres, sino que eran espacios de contención y cuidado en sí mismos.

En este sentido podemos pensar actualmente en la organización o agrupación de mujeres que desarrollan acompañamientos feministas como dinámicas de cuidado en oposición a múltiples dinámicas de violencia ejercidas en diversos ámbitos sociales, como la violencia institucional, laboral, obstetricia, etc. Por ejemplo, las violencias que sufren las mujeres al ir a denunciar violaciones, abusos o violencia física o psicológica, quienes suelen ser además violentadas en aquellos espacios donde deberían ser oídas y contenidas; mujeres violentadas a la hora de parir o de realizarse un aborto; mujeres violentadas en sus espacios laborales; mujeres violentadas a la hora de tomarse un taxi o un Uber, etcétera. Ante todas estas situaciones se buscan alternativas feministas que se basan en el apoyo y cuidado entre nosotras, acompañamientos feministas como prácticas políticas.

Los feminismos han revalorizado las dinámicas de cuidado como una ética para pensar formas alternativas de vincularnos y como eje para reelaborar y construir otras formas de organización de nuestras sociedades. En oposición y rechazo a la voluntad patriarcal de dominación, expropiación, subordinación, explotación y dinámicas de violencia y competitividad, se plantean dinámicas de escucha, de cuidado, de colaboración, de confianza, de reciprocidad, cooperación, complementariedad, responsabilidad y un cultivo de la atención y respeto al entorno y a lxs otrxs.

¿Cómo puede vincularse algo de todo esto con las prácticas coreográficas? ¿Cómo esta ética del cuidado feminista tiñe, habita o moviliza las prácticas coreográficas? Y al mismo tiempo, ¿qué dinámicas o gestos surgen desde prácticas coreográficas proponiendo o impulsando una ética del cuidado?

Volviendo a la obra de *Primer Movimiento*, podemos reconocer modos de relación desde un total respeto y cuidado a los cuerpos. ¿Qué sería respeto y cuidado a los cuerpos? Quizás una atención consciente a sus procesos y temporalidad (una temporalidad que quizás no se alinea con los ritmos impuestos por el consumo, con los ritmos de la productividad). Cuerpos que rechazan exigencias y estereotipos (de apariencia, de movilidad o roles impuestos y asumidos), explorando y abrazando sus posibilidades y límites, en una desarticulación de parámetros hegemónicos que modelan los procesos compositivos y las presentaciones escénicas. Voy a abrir aquí un breve paréntesis respecto a los parámetros hegemónicos de la danza. En este sentido podríamos pensar en cuerpos jóvenes, ágiles, flexibles, bellos, flacos, musculosos, cuerpos en constante movimiento. Vienen a mi mente las palabras de André Lepecki en su libro *Agotar la danza*, (23-25) quien afirmaba que en la búsqueda de su esencia y autonomía -fortalecida por el ideal modernista- la

danza ha caminado a la par del desarrollo del proyecto occidental de la modernidad, y se ha alineado con el emblema cinético de la modernidad del movimiento constante y el progreso. Quizás hace falta aclarar -al igual que lo hace Lepecki en la introducción de su libro- qué se entiende por modernidad, ya que esto puede generar algunas confusiones al pensarse meramente como periodo cronológico o histórico. Retomando a Ferguson, el autor plantea que la modernidad es ante todo una nueva forma de subjetividad. En este sentido la modernidad (que podría concebirse desde la aparición de los modos de producción capitalistas, o desde la crítica kantiana a la Ilustración, o ligada a un periodo o geografías particulares, etc.) aparece más bien ligada a cierto proceso de subjetivación que produce y reproduce una forma particular de subjetividad (la subjetividad entendida como determinados modos de acción, de deseos, de afectos, es decir, como modos de existencia que siempre involucran un proceso de producción de los mismos). Esta forma de subjetivación modernista implica una experiencia solipsista del ser separado del mundo, una idea del cuerpo como algo independiente y con leyes propias, es decir independiente y ontológicamente separado del mundo; cuerpos que deben realizar asimismo una constante exhibición de movimiento, un movimiento que alineado a la idea progreso y productividad, pulsa continuamente hacia adelante.

Cabe aclarar que Lepecki analiza asimismo -como una de las posibles líneas de fuga a estas imposiciones- una tendencia coreográfica presente en Europa y Estados Unidos desde inicios del siglo XXI, que se proponía desarmar o desasociar la relación ontológica (y modernista) entre danza, flujo y movimiento, a través de la inmovilidad en la escena. Pausas no solo de los cuerpos, sino también de las normas consensuadas respecto a lo que la danza es, a lo que los cuerpos en escena hacen y -al mismo tiempo y un poco más allá de la escena- una pausa a la subjetividad cinética modernista.

Si bien podemos reconocer tanto en la composición escénica como en las técnicas de movimiento somáticas la importancia de la suspensión o la pausa como un paso importante dentro de un proceso de reconocimiento, percepción y transformación de los modos de estar [5] podemos problematizar al mismo tiempo si es siempre la inmovilidad o la pausa en sí misma una resistencia política. Y extender la pregunta a otros territorios más allá de dicha tendencia europea y norteamericana. ¿Qué sucede en este sentido con los cuerpos de la danza y la coreografía en Latinoamérica actualmente? ¿Cómo se mueven (o no) estos cuerpos en resistencia? ¿A qué resisten? ¿Que los mueve y (con)mueve?

Es claro que los parámetros hegemónicos varían en diferentes periodos históricos y territorios. Hoy podemos hablar de las características nombradas anteriormente

(¿o quizás ya podríamos hablar de unas nuevas?), y en otros momentos históricos podríamos hablar de otros parámetros o imperativos. No vamos a profundizar en estos aspectos. Pero podemos afirmar que en este sentido el gesto de descentrar o desjerarquizar dichos parámetros no es tanto el rechazo a una forma fija, sino la revisión constante de los órdenes o mandatos preestablecidos en distintos tiempos y contextos.

Eve sostiene a Tania en su vulnerabilidad, en su desborde, su porosidad; y Tania sostiene a Eve. Se hacen presentes en esta performance prácticas de cuidado en un proceso construido de a dos desde una escucha profunda. ¿Se sostienen? ¿acompañan? ¿acuerpan? Forman un cuerpo colectivo, son aquello que pueden juntas y que no pueden solas. Son prácticas colaborativas como gestos de cuidado. Y podemos pensar la colaboración en el ejercicio de entregar y compartir peso, sostenerse mutuamente, o en la creación de un movimiento común, construido de a dos desde la escucha. Estos gestos colaborativos también pueden extenderse a otras dimensiones de la práctica como el proceso creativo, el cual puede trazarse desde una horizontalidad y creación colaborativa, atendiendo al proceso y no a los resultados.

Tanto esta primera performance, como las que acontecen los dos días siguientes desarrollan una ética del cuidado desde diversos aspectos.

#### Día 2.

Enfrentadas empiezan a desvestirse a la par, en espejo. Hacen lo mismo pero no igual; no hay una búsqueda de precisión, ni una exactitud u homogeneidad del gesto, sino que es un moverse juntas donde no hay error. No necesariamente se siguen desde la vista: se perciben. A lo largo de la performance se mantiene esta dinámica donde no hay roles dominantes (el día anterior intercambiables, ahora disueltos).

A diferencia de la primera presentación, el centro está apenas iluminado y por momentos la luz se va por completo. Ellas no se ubican en el centro del espacio, van continuamente a los bordes donde estamos lxs espectadorxs sentadxs contra las paredes de la sala. Se mueven, se reubican, descentrando el espacio constantemente. El centro de la sala está vacío. Caminan con ojos cerrados en los márgenes, entre la gente. Golpean la pared, se apoyan, dejan chorrear sus cuerpos hasta quedar casi horizontales, paralelas al piso. Caen y se recuperan en un continuo equilibrio y desequilibrio. Se sostienen mutuamente, se encastran, se mueven unidas. Corren a ciegas en círculos por el espacio casi a oscuras; por momentos las vemos y no las vemos, oímos voces, respiraciones, pasos. No hay error en sus gestos, ni en lo incierto, lo riesgoso, lo vulnerable, lo desequilibrado, lo que continuamente cae.

Se da entonces un continuo descentramiento del

espacio, un desbordamiento de sus cuerpos al límite de la caída, desbordadas también en el cuerpo de la otra, en las paredes, en lxs espectadorxs. Una desjerarquización del centro, pero fundamentalmente del sentido de la vista (tanto para ellas como para nosotrxs como espectadorxs), que provocan una desarticulación de lo que Marie Bardet llama *oculocentrismo*, es decir, “un modo peculiar de ejercicio de la visión que es focal, frontal y central” (Bardet, “Bailar”, párr.10) y que organiza al cuerpo y las arquitecturas en relaciones oculocéntricas con el mundo, produciendo modos de hablar, respirar, observar, relacionarse. Al desjerarquizar la vista se movilizan estos elementos y se cuestiona el predominio que la visión tiene en nuestra propia percepción corporal y espacial, lo cual nos invita a dejarnos afectar por otros sentidos y de algún modo problematiza el ideal de claridad y distinción como único modo de conocimiento legítimo, habilitando otras maneras de hacer mundo y hacer cuerpo.

#### Día 3.

Completa oscuridad. El público va entrando a un espacio a ciegas. Caminan lento. Los brazos extendidos queriendo tantear su alrededor y los pies atentos a donde se colocan, percibiendo el terreno. Ellas están desnudas en el espacio. Tampoco ven. Tocan cuerpos con sus manos, sus brazos, sus espaldas.

Se abre un estado de confianza y de incertidumbre respecto a dónde nos estamos posicionando, en qué lugar, junto a quién. Gradualmente vamos quedando situadxs en un punto. Se enciende una pequeña luz, muy tenue, que habilita un reconocimiento de la situación, de las ubicaciones. Ellas transitan suavemente, nosotrxs nos movemos un poco, como leves acomodados que intentan respetar convenciones o ciertas formas en las que se supone deberíamos vernos o posicionarnos en relación a ellas, al espacio, a lxs otrxs, y estas ideas nos modificarán levemente. Sin embargo el espacio está en continua transformación y no habilita fijar un orden, sacudiendo de este modo posibles atisbos de convenciones espaciales. Todxs estamos mezcladxs, desparramadxs, descentradxs. Esta espacialidad es muy distinta a las planteadas en las performances precedentes. Asimismo la oscuridad activa o remueve aspectos diferentes a los acontecidos anteriormente, ya que ahora nosotrxs somos parte de la coreografía, somos parte de lo “visible/ no visible”. En este sentido, afecta no solo nuestro modo de percibir la obra, sino también la percepción respecto a cómo nos posicionamos en este ser “vistxs o no vistxs”, removiendo convenciones relacionales, escénicas, sociales. ¿Cómo me veo al encenderse la luz? ¿Cómo veo a lxs otrxs, a las artistas? Un acto de ver ligado a entender, categorizar, explicar va diluyéndose al priorizarse el sonido, el tacto, el cuerpo colectivo. Aun en los momentos en que se mantiene la luz encendida

se ha logrado desplazar la jerarquía visual al tacto, al sonido, a otras percepciones, habilitando un *estar antes que ser*. Es decir, una *desidentificación* en tanto aparece con más fuerza la materia, el peso, la temperatura o el volumen que ocupamos en un espacio, y se pausa momentáneamente nuestra identidad social.

La luz se enciende y se apaga. Ellas se resitúan, se resitúan, resitúan. Las busco, las buscamos, activando una mirada 360°. Eve sale del salón, me imagino que no todxs la ven salir. Grita desde afuera. Sale Tania y se posiciona en otra contigua. Grita. Activan el espacio (una multiplicidad de espacios) a través de sus voces. La voz entendida como materia nos toca, nos convoca. Todxs pasamos a ser un nosotrxs afectadxs por la voz resonando en el espacio y esta afección varía según cada posición, cada cuerpo. Somos un nosotrxs en tanto formamos parte de esa coreografía, en tanto se desvanecen las fronteras entre lo propio y lo otro, entre la materia de nuestros cuerpos y la masa, el espacio entre los cuerpos y la vibración. Nos movemos, las seguimos (o no), elegimos dónde posicionarnos para la experiencia. Ellas de lejos se llaman, se conectan, se oyen; dejan salir su voz con fuerza, cada vez más cerca, hasta gritarse sobre la piel de la otra. El sonido apenas sale, lo absorbe el cuerpo.

## 2- Desbordar, descentrar, desjerarquizar, desidentificar y nosotrear

Puedo reconocer en esta performance los gestos de desbordar, descentrar, desjerarquizar, desidentificar y *nosotrear*, como dinámicas o procesos que posibilitan despliegues o reconfiguraciones de la potencia de los cuerpos (ya detallaré en breve de qué hablamos al hablar de potencia y reconfiguraciones de la misma) que permiten trazar líneas de fuga o como dice Marie Bardet (2021, 9) que permiten *rajar el/del imperativo*. [3]

El desbordamiento podemos pensarlo como una apertura de los cuerpos, o más bien una *doble vía* como lo nombra la coreógrafa argentina Leticia Mazur, ya que es salirse de unx mismx y conectar con unx mismx simultáneamente. Es poder guiar otro cuerpo con un toque, permitiendo que ese movimiento que surge (detonado por el propio tacto) afecte al mismo tiempo mi tocar, mi cuerpo, mi dirección. Es afectar y ser afectadx. Es:

entregarse a la grieta, al lugar donde se pierde la referencia de qué es adentro y qué es afuera ... El *entre* es el abismo donde puedo conocerme por puro desconocimiento ... De algún modo puedo llamarlo Otredad, el lugar donde mis bordes personales pierden sentido, y entro en otras composiciones posibles.” (Volij 23)

Esta doble vía, como doble circulación constante, puede pensarse como un *desbordamiento* del cuerpo hacia el espacio, hacia los cuerpos que lo habitan (o

los cuerpos siendo entendidos también como espacio-tiempo), pero sin perder la conciencia del propio volumen, de la mirada, del tacto, del peso. Esta dinámica donde se abre la percepción y el cuerpo es permeable al entorno, a sus elementos y variaciones, habilita atender a la latencia del espacio y a su multiplicidad de planos, tiempos y direcciones en potencia; habilita recorridos y movimientos que no son herméticos, que cargan en sí -de manera abierta, vibrante y latente- otras tantas posibilidades de desplazarse, detenerse, subir, bajar, desviarse, suspenderse, resistir, ceder, acompañar, guiar, habitar, permanecer, desaparecer o hacerse visible. Es al mismo tiempo el trabajo de “no estar completamente abandonadxs a la otredad ni ensimismadxs en la propia singularidad, entendiendo que son relaciones recíprocas y que la única manera de estar en el espacio y en el tiempo es estar con unx mismx y también con lxs otrxs.” (Mazur 16) Es decir que habilita de algún modo expandir la conciencia de las posibilidades de nuestro cuerpo y de los otros cuerpos, en tanto cuerpos individuales y cuerpo colectivo.

Podemos percibir este acto de estar en y hacia el espacio -apoyándonos en el aire, en las fuerzas que lo habitan, en los otros cuerpos y en el tiempo- también como un acto de *descentramiento*: soltar el peso del cuerpo para ir hacia el espacio es descentrarse hacia la espacialidad; soltar la acción de una parte del cuerpo para reubicarse en otra es descentrar la organización corporal; una reubicación y reorganización.

Esta multiplicidad del espacio-tiempo que aparece o se revela en el gesto de desbordamiento y descentramiento, podemos concebirla también como una desjerarquización, en tanto se invierten las direcciones, posiciones y utilidades dominantes del espacio, lo que es al mismo tiempo una revalorización de las periferias que también se mueven y que también reorganizan la estructura. Una posible desjerarquización también de las partes del cuerpo. ¿Cuáles son las zonas más aptas para bailar, para comunicar? ¿Cuáles son los pesos funcionales y simbólicos de cada parte del cuerpo? Marie Bardet, retomando a Laurence Louppe, expresa que “la cabeza tradicionalmente portadora del rostro, es decir, de sentido y de «intelecto», «deviene cuerpo, peso, materia»” (2012, 90) “Las manos, el rostro, lugares altamente semióticos del cuerpo, se ven cuestionados sobre su parte en la danza, por la región trasera de la rodilla, los tobillos, las costillas, o aun la espalda.” (Bardet, 2012, 90)

Pareciera que la materia, o al menos esta aproximación a la materia –como cuerpo, y también como movimiento que se compone a sí mismo a través de o entre/desde los cuerpos de lxs bailarinxs- aparece disolviendo el yo, la identidad, los significantes, las jerarquías, lo semiótico. Es dejar de ser para estar; un estar que solicita o moviliza “una nueva composición más próxima a las fuerzas, velocidades, inmovilidades que a las asociaciones personales, al tejido social del ser.”

(Volij 20) Cuerpos como paisajes que no se presentan ni componen desde un yo psicológico, sino desde sus ritmos y movimientos. ¿Es esta desjerarquización una desidentificación? Desidentificación en tanto es *estar antes que ser*. Desidentificación también como una suspensión de las identificaciones sociales y de lo que creemos que somos; una desdomesticación, como dice Rhea Volij, en tanto es suspensión del juicio y del sentido de lo que creemos ser física y psíquicamente. Desidentificación en tanto no hay moral en las sensaciones.

Estos procesos de desidentificación, de desjerarquización de las partes del cuerpo o de los modos habituales traen consigo una vulnerabilidad, en principio, por deshacernos de los lugares habitualmente significantes o danzantes del cuerpo, lo cual nos posiciona en una zona de incertidumbre o de no saber. Esta vulnerabilidad no refiere a una cuestión de fragilidad, sino más bien a una permeabilidad y porosidad continua con el entorno, a una posibilidad de no estar fijxs, encerradxs, sino de atender a lo cambiante, a los otros cuerpos y al ambiente, a aspectos y elementos que afecto y me afectan. Vulnerabilidad es ser sensible al mundo y a lxs otrxs. En este sentido la desjerarquización implica entonces procesos de subjetivación cambiantes y flexibles, a reemprender sin cesar, según las clasificaciones y los órdenes que regulan nuestro presente.

¿Por qué hablo de estos elementos de la obra como reconfiguraciones de la potencia de los cuerpos? ¿Por qué concibo estos gestos desde una sensibilidad feminista?

Antes de intentar responder estas preguntas creo que cabe revisar la idea de potencia propuesta por Spinoza en el siglo XVII y que resuena con tanta vigencia, y se resignifica y reactualiza desde distintos ámbitos como la filosofía política, los feminismos o los estudios de danza.

¿Qué es la potencia?

Todo cuerpo es una potencia. Somos un grado de potencia. Esto quiere decir que cada cuerpo tiene capacidades singulares de actuar y pensar de acuerdo a su naturaleza, y capacidades singulares de afectar y ser afectado por otros cuerpos o fuerzas. La potencia es el poder de existencia de un cuerpo. Esta potencia -es decir nuestras posibilidades de ser, hacer, actuar, pensar, desear, etc.- varía en el encuentro con otros cuerpos (humanos o no humanos) de acuerdo a cómo nos afectan, es decir, aumentando o disminuyendo nuestra potencia.

Y al hablar de la naturaleza de los cuerpos singulares (la cual es clave en el reconocimiento y despliegue de nuestra potencia) se está hablando del conjunto de relaciones, del orden de determinaciones, de la red de movimientos de causas-efectos de la que somos parte, y sobre todo al modo singular en que podemos

afectar o ser afectadxs por otrxs y por el entorno. Podríamos decir que nuestra naturaleza es asimismo nuestra potencia, nuestras posibilidades de existencia. Según Spinoza, reconocer nuestra naturaleza y actuar acorde a esta es un camino emancipatorio en tanto nos posibilita dejar de obrar movilizados por fuerzas ajenas y obrar en función de nuestra esencia, o lo más próximo a esta. Este reconocimiento implica afinar la percepción a las afecciones para reconocer aquellas articulaciones o encuentros en que aumenta nuestra capacidad de obrar, pensar, desear, etc., diferenciando aquellas en que disminuye. Si bien para Spinoza no somos seres libres, en tanto somos determinados por las causalidades y la trama modal de la que somos parte, podemos apropiarnos de dichas determinaciones y obrar en función de estas.

¿Cómo conocer nuestra naturaleza? A través del cuerpo, de la experiencia. La potencia es siempre a partir de una experiencia, no puede conocerse a priori de la experiencia. No podemos saber lo que nuestro cuerpo puede sin poner el cuerpo en relación con otros cuerpos o fuerzas, y percibir. La potencia es variación sometida a los encuentros y en este sentido el rol del cuerpo es central, es la médula del conocimiento. Así, podemos pensar la potencia desde/como una continua exploración, como una revisión de nuestros límites, expansiones, posibilidades, afecciones. En este sentido, es difícil asegurar “yo puedo esto” o “soy esto” como algo fijo, estable, porque esto cambia según las condiciones o afecciones particulares. Puedo esto ¿dónde, cuándo? Este proceso de conocer nuestra potencia, de revisar nuestros propios sistemas cinéticos, perceptivos, afectivos o estéticos así como la trama modal de la que somos parte, sus relaciones, causalidades y afectos, no es un proceso meramente individual, no es aislado o solipsista, sino que es siempre a través de los encuentros y co-afecciones con otrxs.

En este sentido, Spinoza lejos de concebir al cuerpo como algo individual para ser explorado, experimentado y vivido singularmente, percibe un cuerpo relacional y colectivo, que es parte de las relaciones interdependientes de la Naturaleza. Propone de este modo una visión del cuerpo siempre relacional ya que un cuerpo es siempre en la medida de su encuentro con otros cuerpos, a través de los afectos; y sus posibilidades de obrar están vinculadas directamente a estos encuentros y afecciones. “Un cuerpo no es, sino que se va produciendo en la medida que se encuentra (afecta) con otros cuerpos.” (López 2) Somos en una trama modal, existimos en movimiento transindividual con otros modos.

Como expresa la investigadora argentina María Florencia López, “quien tiene un cuerpo apto para hacer muchas cosas, es muy poco dominado por los afectos que son malos, esto es por los afectos que son contrarios a nuestra naturaleza.” (López 4) En este

sentido “lo malo” no tiene que ver con una cuestión moral, sino con las imposibilidades de cada cuerpo de obrar según su naturaleza en relación a su singularidad y a cómo es afectado por otros cuerpos que pueden obstruir esto, es decir disminuir su potencia.

El proceso de conocer y acceder a nuestra potencia involucraría ser conscientes del orden de la naturaleza, sus causas y efectos y el lugar que tenemos en este entramado de afecciones e interrelaciones. Indagar en nuestras potencias implicaría revisar nuestro sistema de percepción, reconocer cómo afectamos y somos afectados, qué nos alegra o nos entristece, y cuáles son nuestros deseos. Explorarla puede implicar también el reconocimiento de que la potencia es gestionada o delimitada, envolviendo entonces de algún modo, el trazado de “tácticas” para no quedar sometidos a fuerzas externas que nos puedan dominar o entristecer.

Hablar de cuerpos potentes parecería un pleonasma ya que todos los cuerpos somos potentes, somos potencia, pero esta no siempre se encuentra desplegada. Entonces retomo la pregunta, ¿Por qué hablo de estos elementos de la obra como despliegues o reconfiguraciones de la potencia de los cuerpos? ¿Por qué concibo estos gestos desde una sensibilidad feminista?

En primer lugar porque pulsamos una continua reubicación y revalorización, lejos de obedecer a valores y modos hegemónicos ajenos a nuestros cuerpos, priorizando las singularidades; valores que al mismo tiempo podríamos entender como patriarcales/ coloniales. Es necesario aquí abrir otro breve paréntesis. Por qué hablamos de valores o modos hegemónicos patriarcales-coloniales.

El patriarcado, en palabras de María Galindo, es principalmente un sistema de opresiones. “(N)o es la discriminación de las mujeres, sino la construcción de todas las jerarquías sociales, superpuestas unas sobre otras y fundadas en privilegios masculinos”. (Galindo 92) Es un complejo conjunto de jerarquías sociales articuladas o manifestadas en relaciones económicas, culturales, religiosas, simbólicas, históricas y cotidianas. No es un modelo de dominación universal, indiferenciado, idéntico en cualquier sociedad. Siempre es situado. Es un entramado de instituciones, estrategias y dinámicas; dinámicas de poder que se ejercen sobre/en los cuerpos. Un poder que lo devora todo, coopta y distribuye categorías, identidades y guiones oficiales. Un poder que determina lo que las mujeres somos y podemos a priori de lo que nuestros cuerpos y organizaciones de cuerpos pueden.

En este sentido, podemos trazar una directa relación entre patriarcado y colonialismo. En primer lugar, en tanto estructuras de poder que categorizan, jerarquizan, excluyen, reprimen, imponen, dominan. Aníbal Quijano nos habla de una *estructura colonial del poder* (2014), establecida mediante una diferenciación interesada entre conquistadores y conquistados. Esta diferencia

jerarquizada se naturalizó por medio de la producción de la categoría de raza que funcionó como instrumento de legitimación de las relaciones coloniales de dominación entre europeos y no europeos (categorías que fueron asumidas como fenómenos naturales y no como resultado de la historia del poder). Los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y en consecuencia también sus rasgos fenotípicos y sus descubrimientos culturales. Esta estructura de poder se configuró o impuso a través de diversas operaciones como la expropiación, represión e imposición por parte de los conquistadores, aplastando las culturas colonizadas, jerarquizando los modos de producción de conocimientos y los conocimientos en sí, trazando una división racial del trabajo (en la que el trabajo no pagado estaba orientado a las razas dominadas y el trabajo pagado era privilegio de los blancos) y permitiendo asimismo un proceso de colonización del imaginario de los dominados, quienes en ciertos aspectos incorporaron estos valores.

Lugones en su escrito *Colonialidad del género* (2014), dialoga con la propuesta de Quijano y suma a la categoría de raza, la de género. Apoyándose en las hipótesis de Oyéronké Oyewùmi y Paula Allen Gunn, Lugones afirma que la conquista y la colonización producen simultáneamente las nociones de raza y de género. La raza y el género como dos poderosas ficciones de la modernidad/colonialidad; raza, género y sexualidad como categorías co-constitutivas de la episteme moderna colonial que no pueden pensarse por fuera de esta.

Si bien María Galindo no profundiza en el estatus de las mujeres antes de la colonización, duda abiertamente de que haya sido un funcionamiento horizontal, y expresa que si este existió la conquista tuvo la fuerza de desmontarlo en el acto. En este sentido afirma que “el colonialismo para reconfigurar el conjunto de la sociedad colonizada necesitó operar de una manera específica sobre las mujeres.” (2013, 95) Los roles de la mujer (tanto españolas como indígenas) estaban recortados a la medida y necesidades de la dominación patriarcal y colonial. Una alianza patriarcal entre conquistadores y conquistados tuvo lugar. “Esta fusión entre colonialismo y patriarcado constituye una matriz estructuradora de todas las relaciones sociales.” (Galindo 99) En este sentido, el poder aparece como eje donde se intersectan colonialidad y patriarcado (y agregaría capitalismo).

Por un lado, tenemos el poder generador de categorías jerárquicas, normativas, hegemónicas, excluyentes y homogeneizadoras. Por otro, la potencia, la cual justamente no puede pensarse desde categorías homogeneizantes sino al contrario, desde singularidades encarnadas, situadas, afectivas, performativas. El discurso del poder clasificatorio se revierte con el pensamiento de la potencia, de lo que puede un cuerpo cuando no le ponemos un límite.

Si pensamos la relación de la coreografía con el poder (y con la potencia), podemos visitar cierta perspectiva genealógica (Lepecki, 2007) desde la cual la coreografía se concibe como un dispositivo de control de la puesta en escena y del cuerpo danzante, como una relación de poder entre el movimiento y la escritura, como un aparato de captura y fijación que implica siempre relaciones de poder. Desde este enfoque la coreografía delimita los modos hegemónicos de percibir, reactualizando o participando en un reparto de lo sensible. Produce subjetividades, establece roles genéricos, hace y deshace identidades, y determina qué cuerpos pueden bailar y cuáles no. Asimismo podemos pensar la coreografía desbordando el campo de la danza, sin quedar reducido al ámbito del escenario. La coreografía, en tanto mecanismo de organización de los cuerpos, de sus posiciones, relaciones, movimientos, direcciones y ritmos, habita el funcionamiento cinético y perceptivo de la vida contemporánea.

Mucho se ha hablado de una noción de poder (foucaultiana) ligada a la danza y la coreografía, al observar relaciones de poder que conducen la conducta de lxs bailarinxs y la disciplina de la danza como una técnica militar que genera cuerpos dóciles. Y si lo trasladamos al espacio público podemos observar asimismo coreografías sociales como coreopolicias [4], marcando nuestros ritmos, apropiándose de nuestros movimientos; una introyección silenciosa que nos filtra de manera molecular y domina nuestros comportamientos. Podemos preguntarnos también qué sucede respecto a una estructura colonial del poder. ¿Qué sucede con las categorías de raza y clase dentro de la danza y la coreografía? ¿Qué referentes marrones, negrxs o indígenas tenemos? ¿Qué sucede con los modos establecidos de producir conocimiento, los universos simbólicos legitimados? ¿Qué pasa con las hegemonías cinéticas, perceptivas, estéticas?

Si bien no es en este ensayo donde profundizaré respecto a gestos descoloniales en la danza, al menos me parece importante dejar abiertas algunas de estas preguntas como detonadores.

Por otro lado, podemos concebir una noción de coreografía -que se establece más firmemente durante el siglo XX- que si bien coincide con el hecho de que se ponen en juego las dimensiones de lo cinético, estético y perceptivo, y que es una cuestión de organización y relación de los cuerpos más allá del ámbito de la danza y el escenario, estos aspectos no aparecen siendo gestionados o movidos por un ejercicio de poder hegemónico. Se concibe más bien como un territorio que habilita justamente una reorganización de estas alineaciones de elementos, donde ese orden es discutido, re-elaborado; como "una práctica de autorreflexión y autocrítica que actualmente implica muchas prácticas diferentes, a veces confundiendo de manera muy interesante los límites entre los dominios y abriendo así la puerta a preguntas muy pertinentes

sobre cómo coexistir, co-actuar y co-crear." (Fiadeiro y Caspão 4)

La danza y la coreografía como laboratorios de pensamiento y acción desde donde se pueden extraer dinámicas y conceptos para pensar lo político. Un ámbito de producción de conocimiento desde la experiencia, desde la carne y desde la convivencia y composición con otros cuerpos humanos y no humanos.

¿Cómo vivimos y concebimos el tiempo, cómo se mueven estos cuerpos, desde qué lógicas y posibilidades, cómo habitamos el territorio, cómo nos comunicamos y relacionamos? Prácticas que visitan la ficción como espacio de reelaboración de lo real, como medio para imaginar otras posibilidades y descubrir modos de efectuarlas. Como expresan Bárbara Hang y Agustina Muñoz "el tiempo compartido entre cuerpos durante una realización escénica tiene la capacidad de cambiar el estado de las cosas, de imaginar posibles, crear realidades, redefinirnos o repensarnos desde la experiencia corporal y física de la participación." (2019, 12) La coreografía percibida como un territorio utópico, reflexivo e imaginativo. No como un guión fijo que nos dice cómo actuar, sino como un texto que estamos continuamente escribiendo y re-elaborando con otrxs. Una potencia coreográfica.

Tanto en clave feminista como coreográfica, hablar de potencia es hablar de un proceso de revisión, revalorización y reubicación constante, implicando la posibilidad siempre latente de instituir o destituir aquello que queremos reactualizar y aquello que no. No son movimientos o procesos que se dan de una vez para siempre, Es decir, que no tienen que ver con desarticular cierta forma o instituir tal otra, no quedan reducidos a una forma repetible, a un modo particular de hacer (o a desactivar determinados gestos o partes del cuerpo) sino que es un continuo acto de revisar y activar, una y otra vez, el deseo emancipatorio de los órdenes preestablecidos en distintos momentos. Y no solo en distintos momentos, también en distintos lugares, ya que los sistemas perceptivos y sensoriales, como los regímenes coreográficos, son siempre contextuales. Una desjerarquización que siempre es en acto, que no se declara. Como dice Bardet, "(n)o se trata de hacer una apología del dorso o de la espalda en contra de la frontalidad, sino más bien de ver todas las veces que se migra, que se contagia y todas las veces que podemos entrar con las costillas, perder la cara, y pensar también con el culo." (Bardet, "Bailar", párr.10)

Estas dinámicas trazan una revisión de los límites de lo que somos y podemos, los límites de nuestros cuerpos con otros cuerpos y con el entorno; una neutralización o desarticulación de estructuras y valorizaciones hegemónicas y homogeneizantes, permitiendo delinear o elaborar nuevos repartos de lo sensible. Son prácticas movilizadas, atravesadas, constituidas por los afectos. Los afectos individuales de cuidado, confianza, entrega, vulnerabilidad, que son

también colectivos al ser habitados por otros cuerpos de mujeres y cuerpos feminizados.

En este sentido, la práctica coreográfica aparece como posible entorno “seguro” para experimentar estados de apertura y vulnerabilidad. La coreografía como universo autopoietico con pautas y reglas elaboradas a través de acuerdos, que generan un marco de acción con valores y modos de hacer, que crean un nosotrxs móvil y dinámico que se mueve y existe desde esos parámetros. Las pautas son la base de cualquier proceso creativo coreográfico o de improvisación. Esta elaboración o establecimiento de pautas o principios desde (o en) los cuales vamos a movernos es el proceso para instituir –o destituir- universos, constelaciones, modos de ser, hacer, relacionarse. La coreografía contiene entonces esta potencia autopoietica de autoorganización, pudiendo actualizar o desviar las formas hegemónicas que atentan (o no) contra los cuerpos. Como decía anteriormente, esta cualidad autopoietica posibilita no solo inventar, imaginar o elaborar formas de convivencia, sino también recuperar otras olvidadas o desmanteladas.

¿Cómo hacemos para tejer una continuidad entre lo que se explora y habita en este universo autopoietico y otras áreas de la vida cotidiana? ¿Cómo hacemos para trasladar los modos de relación y convivencia, o los estados de apertura, confianza y vulnerabilidad a otras dimensiones sin que sea un riesgo a nuestra integridad? ¿Cómo pensar/habitar prácticas de “autoprotección” que no sean similar a los modos en que reaccionamos a la violencia, es decir, aislándonos, paralizándonos o silenciándonos? Quizás trazando puentes, desbordando lo coreográfico hacia lo social.

La obra *Nocturna*, de la coreógrafa chiapaneca Ámbar Luna Quintanar, aborda la problemática y los riesgos que vivimos las mujeres y cuerpos feminizados a la hora de transitar la ciudad de noche, tornándose este en un espacio vedado, imposible de transitar para nosotras. Este proyecto de coreografía colectiva propone acuerparnos para caminar la noche de manera segura, acompañada y gozosa, ensayando modos de vivir nuestras calles y colonias de maneras más amables y libres. Surge en respuesta a una situación concreta que vivimos las mujeres en la mayoría de las ciudades latinoamericanas: las múltiples violencias a las que nos vemos expuestas al transitar las calles de noche y el miedo que nos inmoviliza a recuperar ese derecho. Surge como propuesta de cuidado colectivo, de apropiación de un espacio que nos ha sido arrebatado y como protesta desde los cuerpos que caminan reclamando su espacio en las calles. Cada caminata se divide en dos partes: una primera parte de ejercicios de autocuidado, de cuidado colectivo y de vinculación con el espacio; y la caminata grupal, la cual incluye asimismo propuestas lúdicas para el recorrido como ejercicios de contemplación, distintos modos de trasladarnos o caminar juntas, etc.

Tanto *Primer Movimiento* como *Nocturna*, tienen la potencia de afinar una práctica de lo común, de crear un plural, de entrenar y desarrollar una inteligencia colectiva. Esta potencia está latente en cualquier práctica coreográfica (aunque no siempre se despliega o activa) en tanto son tejidos colectivos entre varios cuerpos y el entorno, movilizados desde acuerdos y pautas consensuadas- más o menos flexibles- que establecen un ordenamiento del nosotrxs, tanto en sus relaciones internas como externas, que pulsan dinámicas de interdependencia y atención. Este ejercicio de lo común podemos nombrarlo como un *nosotrear* ya que no es un nosotrxs en tanto identidad común delimitada o grupo homogéneo, sino que es un ejercicio, un entramado, un acto de aprendizaje constante. Esteva expresa:

El ejercicio y entendimiento del Nosotros no son actividades epistemológicas, sino vivenciales. Implican el reconocimiento del suelo que se pisa. Se reconoce uno con la gente en ese suelo. Reconocemos lo que hacemos y lo que logramos. Esto es, reconocemos nuestra posibilidad y límite. Reconocemos que nuestra existencia sólo es posible con los otros/as al constituir un Nosotros, y distinguimos de los Otros. Nos abrimos a todos los seres y fuerzas. El Nosotros se realiza en el hacer de mujeres, hombres y niños concretos; en ese movimiento participa también todo lo visible e invisible debajo y sobre la Tierra, ordenados por el principio de complementariedad entre los diferentes. Lo comunal no es un conjunto de cosas, sino un fluir integral. Tras el reconocimiento viene un intercambio de experiencias, herramientas y saberes, al interior del Nosotros y/o con las Otras/os. Hay un hospedaje mutuo. Albergamos la Verdad del Otro mientras el Otro hospeda la nuestra. Nos encontramos en el diálogo. Se da la compartencia, o dicho en zapoteco, la *guelaguetza*, (...) En ese *ethos* la escucha es el arte. (Esteva y Osorio 34-35)

Un entramado que prioriza la escucha como elemento clave para el diálogo y la convivencia (un diálogo que trasciende el plano del logos, pero sin renunciar a él). Un ejercicio que desarrolla y afina un saber colectivo de cómo movernos juntxs, organizarnos, elaborar una realidad.

Este saber colectivo es atacado por diferentes cercos y despojos. Silvia Federici en su libro *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes* profundiza en algunos, como, por ejemplo, la expropiación de tierras y el endeudamiento, la competitividad entre trabajadores o el obligado movimiento migrante de la fuerza de trabajo que desorganiza a la comunidad, la aleja de sus territorios, lazos y saberes y la fragiliza frente a la ley; todas dinámicas que buscan destruir la fuerza comunal. La resistencia pasaría por un esfuerzo de reapropiación colectiva de esa potencia para construir

“lo común”, entendido como la fuerza de un cuerpo social que se activa y direcciona a la creación de modos de existencia, a transformar las formas de realidad. Lo común como capacidad humana –individual y colectiva- de cultivo de vínculos, de cuidado, de comprensión de la transformación social como subversión sistemática de lo existente.

Estos nosotrxs (coreográficos, escénicos, sociales) no tienen que ver con una identidad común, ni con lo igual o lo homogéneo, sino más bien con una coexistencia de los diferentes, con la articulación de singularidades, con una *alianza insólita*, como la nombra María Galindo, con tramas asociativas y relaciones de colaboración.

Con la figura de *alianza insólita* Galindo refiere a una “relación de complicidad entre mujeres entre las que está prohibido reconocerse, mirarse y comprometerse, (...) es la respuesta desobediente a la cubiculación y la fragmentación patriarcal entre mujeres.” (2013, 78) Plantea de este modo un sujeto complejo que está en constante movimiento, conflicto y contradicciones, y por lo tanto, es imposible de ser digerido o absorbido, un sujeto que no es una suma de identidades o diversidades guetizadas, sino que es capaz de combinar simultáneamente diversas cuestiones, sujetos, luchas e interpretaciones y dar un paso al costado de una “generalidad liberal de la mujer”. Esta alianza desestructurante del poder patriarcal, la plantea constituida por tres polos: las indias, las putas y las lesbianas, no comprendidas desde una mirada identitaria, sino relacionadas unas con otras formando un espacio indigesto que es el de las luchas feministas.

Me interesa pensar su idea de “espacio indigesto” en tanto heterogéneo, en tanto abraza relaciones y encuentros insólitos para el sistema patriarcal. ¿Es lo heterogéneo indigesto en la danza? ¿Es indigesto en tanto es incómodo de ver, incómodo de desarrollar? ¿Cómo componer lo heterogéneo, o desde lo heterogéneo? ¿Cómo poner (y ponernos) en relación con lxs diferentes? ¿Cómo componer juntxs desde las diferencias sin aplastar singularidades? Y en todo caso, ¿qué es lo heterogéneo llevándolo a una composición escénica? ¿Cuerpos de distintas edades, pesos, alturas, géneros, cuerpos disidentes, cuerpos que manejan diferentes técnicas, calidades y capacidades de movimiento, distintas historias, contextos y memorias moviéndose juntxs, moviéndose entre? ¿Cómo se desarrolla desde la heterogeneidad una obra coreográfica? ¿Cómo la viven lxs bailarinxs? Y sobre todo, ¿cómo la recibimos lxs espectadorxs?

Estamos transitando un largo camino de despatriarcalizar/descolonizar la mirada respecto a las diversidades, en el cual es fundamental reconocer los desplazamientos o traducciones que van de un campo socio-político al artístico y viceversa. El cuerpo habita tanto prácticas políticas como artísticas, campos escénicos como sociales, y por lo tanto estos se contagian, se tiñen, se entrelazan. Los

desplazamientos, reflexiones, luchas, aprendizajes o posicionamientos en prácticas sociales son parte de nuestras creaciones artísticas. Las prácticas corporales (y coreográficas) no son espacios por fuera de lo político, sino acontecimientos que pueden actualizar o desactualizar, reelaborar o inventar modos de estar juntxs, de convivir, coexistir.

## Notas

[1] Algunas referentes son: Alicia Puleo (filósofa y pensadora ecofeminista argentino-española), Vandana Shiva (física, filósofa, escritora india y activista ecofeminista) la citada Maristella Svampa (investigadora y escritora argentina) o Berta Cáceres, líder indígena lenca, feminista y activista ecologista hondureña que fue asesinada en 2016 por defender su territorio.

[2] Quisiera subrayar la complejidad de abordar estos términos que categorizan y dividen perspectivas feministas de manera supuestamente prolija, pero que implican siempre desbordes y entrecruces. En este sentido trazo esta distinción simplemente para resaltar el enfoque económico de las tareas de cuidado que surge de ciertos ámbitos de estudio feminista.

[3] Con el verbo *rajar* se puede referir tanto al gesto de cortar en rajadas, rasgar, agrietar, como a un uso coloquial presente en algunos territorios sudamericanos de huir, salir corriendo. En este caso la autora retoma este doble uso de *rajar* -propuesto inicialmente por el Colectivo Juguetes Perdidos quienes desvían la traducción de *ligne de fuite* hacia el *raje* en el libro “¿Quién lleva la gorra?”- y evoca conjuntamente los dos gestos: salirse de un marco, de un imperativo resquebrándolo, rasgándolo. (Bardet, 2021, 9)

[4] Lepecki propone el término coreopolicia vinculado a las dinámicas de vigilancia y control las cuales son siempre cinético-perceptivas. Es decir que todo acto o acción policial es coreopolicial, en tanto regulan los movimientos estableciendo lo que es permitido y correcto para la circulación, y rige la distribución de la percepción concentrando en sus manos la “autorización” de aquello que puede ser visto y aquello que no. Contraponen a estas coreopolicias, las coreopolíticas, las cuales transforman este espacio de circulación (o de un determinado reparto cinético-perceptivo) en espacios de manifestación de los sujetos, en espacios de disenso a ese régimen. (Lepecki, 2019, 236)

[5] Desde algunas técnicas somáticas la suspensión o pausa puede concebirse como un momento clave dentro del proceso de desarmar un hábito. “La posibilidad de una pausa entre la creación de la pauta de acción constituye la base física de la conciencia. Esa pausa permite examinar qué sucede en nuestro interior en el momento en que se forma la intención de perpetrar el acto, así como durante su comisión. La posibilidad de aplazar la acción – de prolongar el periodo que separa la intención de su ejecución- permite al hombre aprender a conocerse.” (Feldenkrais 54)

## Bibliografía consultada

- Gago, Verónica. *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Bajo Tierra Ediciones y Pez en el árbol, 2020
- Rolnik, Suely. *Esfemas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón, 2019
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Editorial Trotta, 2000

## Obras citadas

- Bardet, Marie. *Una paradoja moviente: Loïe Fuller*. Editorial Universitaria Villa María, 2021
- \_\_\_\_\_. "Bailar, perder la cara, pensar con el culo. Diálogo con Marie Bardet." *Almagro Revista*. Web. Consultado 9 Ene. 2023 (La fecha de publicación no estaba disponible en el sitio web de origen) Recuperado de: [https://www.almagrovevista.com.ar/bailar-perder-la-cara-pensar-con-el-culo-dialogo-con-marie-bardet?fbclid=IwAR3oLyNLDFWnNVzcl160n98R6cJ\\_P9Bc6g99Beny1V2TNoX0J4w0\\_3uBQLo](https://www.almagrovevista.com.ar/bailar-perder-la-cara-pensar-con-el-culo-dialogo-con-marie-bardet?fbclid=IwAR3oLyNLDFWnNVzcl160n98R6cJ_P9Bc6g99Beny1V2TNoX0J4w0_3uBQLo)
- \_\_\_\_\_. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Editorial Cactus, 2012
- Carmona Gallego, Diego. La resignificación de la noción de cuidado desde los feminismos de los años 60 y 70. En-claves del pensamiento, 13(25), 104-127. Recuperado 16 abril 2022, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-879X2019000100104&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2019000100104&lng=es&tlng=es).
- Esteva, Gustavo y Guerrero Osorio, Arturo "Usos, ideas y perspectivas de la comunalidad." *Comunalidad, tramas comunitarias y producción de lo común. Debates contemporáneos desde América Latina*, editado por Raquel Gutiérrez Aguilar, Colectivo Editorial Pez en el Árbol y Editorial Casa de las Preguntas, 2018, pp. 33-50
- Federici, Silvia. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Traficantes de sueños, 2020
- \_\_\_\_\_. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Traficantes de sueños, 2018
- Feldenkrais, Moshe. *Autoconciencia por el movimiento. Ejercicios para el desarrollo personal*. Ediciones Paidós Ibérica, 1972
- Fiadeiro, João y Paula Caspão. "El fin de los principios." Recuperado de <https://docer.com.ar/doc/x8s8exx>
- Galindo, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. Mujeres Creando, 2013.
- Hang, B. y Muñoz, A. (Eds.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editorial Caja Negra, 2019
- Lepecki, André. "Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea." En Bárbara Hang y Agustina Muñoz (Eds.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editorial Caja Negra, 2019, pp. 221-254
- \_\_\_\_\_. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego. Mercat de les Flors. Universidad de Alcalá, 2008

\_\_\_\_\_. "Choreography as Apparatus of Capture." TDR The drama review 51, no.2 Summer 119-123, 2007  
Recuperado de: <https://muse.jhu.edu/article/216111>

- López, María Florencia. *Cuerpos como potencias. Una mirada desde Spinoza*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2015
- Lugones, María. "Colonialidad y género." En Espinosa Miñoso et al. (Eds.) *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Cauca, Editorial Universidad del Cauca, 2014
- Mazur, Leticia. "Estamos rodeados de infinito." *El idioma de la danza*, editado por Adriana Barenstein. Editorial Excursiones, 2020, pp.9-18
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO, 2014
- Svampa, Maristella. "Feminismos del Sur y ecofeminismo." En Nueva Sociedad. N° 256. Marzo/ Abril 2015. Recuperado de: <https://nuso.org/articulo/feminismos-del-sur-y-ecofeminismo/>
- Volij, Rhea. "Arquitectónica del sinsentido." *El idioma de la danza*. Editado por Adriana Barenstein. Editorial Excursiones, 2020, pp.19-24

## Biografía de la autora

Florencia Firvida Martin. Coreógrafa, performer e investigadora. Lic. en Composición Coreográfica en Danza Teatro por la Universidad Nacional de las Artes (Arg) y Maestra en Cs Sociales y Humanidades, UAM -C (Méx). En sus obras e investigaciones indaga el vínculo entre cuerpo, territorio y comunidad desde un enfoque expandido, y el cruce de arte, política y estética. Actualmente integra el proyecto de investigación *Ciudades Inmateriales*, prácticas teatrales y pensamiento situado. Co-dirige CUICLI residencias colectivas itinerantes.

## Wearing Skins: Sewing Concepts

CAROLINE MARIM (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO/UFPE, BRASIL)

### Abstract

The first affective editing tool I experienced was sewing, while I was playing with the scraps scattered on the floor by my mother's sewing machine, or while playing with leather punching in my father's shop. However, it was while studying at Angel Vianna Dance School, immersed in the process of healing the wounds of the insistent moral, sexual and epistemic abuse that a woman can experience throughout her personal and professional life, that I started the project Real's Seams, as my first creation the series *Vestindo Peles (Wearing skins)* [1]. Concepts were cut on the bias to be embroidered on the body and experimented in contact with different internal and external surfaces. Since then, the seams have become the affective path (method) for the weaving of a sensitive philosophy, which welcomes narratives based on affective epistemological seams that have been guiding not only my process of eternal construction and reconstruction of the self and healing of wounds but have also focused on enabling other women to operate epistemic healing. The sewing of narratives situated in personal affective experiences is, above all, a methodology of living writing, to keep ourselves alive, capable of embodying our presence lovingly in the craftsmanship of the construction of knowledge and our life stories. Wearing skins also presents itself as sewing of concepts, which seeks to affirm a texture of thought, where writing and thinking happen in movement (Manning), of thinking the world as a space of composition in which concepts are malleable and thoughts become sensations (Whitehead). In this context, the skin is a network, which selects and allows itself to be embroidered with threads, movements, emotions and sensations, providing a holding surface, while allowing it to be played by retracing and weaving new boundaries so that curing takes place in the sewing process. Speculative dermatology in which the skin presents itself not only as the sensitive, which is the domain of contagion, of what touches and is touched but of the contact that sets limits to each new texture.

**Keywords:** art philosophy, decolonial aesthetics, performance, gender studies

### 1. Affective Philosophical Sewing as a Ritual

Different narratives are capable of building powerful affective political alliances to reverse the different types of silencing to which we are subjected.[2]

My experience only?

The silenced voice.

Perhaps not entirely silenced, because the body has found its way to speak and be heard.

The silence begins at the family house, an unnoticed abuse within a family that only knows shouting as a way of expression. Anger is the engine where boundaries are ignored. It also helps to deal with the abuse experienced, the result of an abusive circle that stretches across generations and is amplified by coloniality, which is not recognised and has not yet been named.

The school does not silence but produces silence by not listening properly, or by listening in an empty and intimidating way.

At university, sophistication arises.

The restrained thought and the increasingly elaborate and complex silencing increase anxiety and leave emotions more and more on the surface.

What is right for them is to follow false standards of neutrality and scientific impartiality, without *pathos*, without life, only erudition, a repetition of dead voices

that makes no sense but is the rule and you are the object that must be fitted into this meaningless and emotionless composition. Although the most curious thing is that this is the engine, the thirst that guides and does not destroy but strengthens me. This is the search for my voice, speech, whose silence is the dance of listening that will never be silent in me.

The identification of abuse and the epistemic reorientation seem to allow for a new way of transforming things. Thus, the objective is to recognize these voices and writings of the body produced by people of all races, genders, ethnicities and social classes. Here I propose an outline calling attention to the artistic "productions" that present and place art as an experience and autobiography, art as a ritual of healing and protection in the face of persistent experiences of precariousness; vulnerability; invisibility and sophisticated forms of silencing are presented as the place/mode for establishing a methodology of decolonial creation. An art that presents itself as a possibility for healing the colonial wound, as well as protecting against looting and epistemicide.

As a guiding principle, these writings of the body track the links, short circuits and drifts between past and present in different forms of reporting. Memory is crucial, but its character is procedural, ephemeral and performative both in the staging and in the creation

process. They are affective memories, with different nuances, and performative, because they recreate a here and now.

An aesthetic is an enunciation of life, as it presents itself and in itself carries the very transformation of life.



Fig. 1: Regina José Galindo. *Lo voy a gritar al viento*, 1999.[3]

The first time I saw the performance *Lo voy a gritar al viento* (1999, see fig. 1), I was deeply touched and even today it says so much about my voice and the silenced voices of many women. It is, therefore, this silencing and cry that I will address here.

Amid the silence that enveloped Guatemala and the victims of the civil war, Regina José Galindo began to write poetry. Her words remained on paper and no one seemed to be willing to hear them. No matter how sincere her cry, how sincere her art, no one paid attention to her. So, one day in October, she put on a long white dress, untied her hair, and tied a rope around her waist; she slid into the void, launching herself from the arch of the post office building, in the centre of the capital; suspended in the air, over the heads of men and women who had never seen a performance before, she began to recite her verses and throw the pages she had written to the wind.

This feeling is not just mine but that of many women, that we throw poems to the wind. However, this feeling also drives my work on philosophy and performance, as well as my writing and the creation of the feminist affective epistemologies group, mainly to create physical, emotional and virtual space for our voices to be heard. Dancing, writing and creating spaces for affective listening enable the healing of my voice and reveal the beauty of all that was hidden and needs to be said.

Thus, feminist works – as done by countless artists, philosophers, writers, or just women who take care of their children, bake cakes, or choose to live from their hobbies and pastimes – goes beyond attempting recognition by some traditional institution and instead intends to establish itself as a new way of life, a political ethos with everyday life as its most powerful guerrilla

weapon. Its bullet is its speech and body. It no longer wants to follow a pre-existing model and intends to propose ways to live a feminist life. We are not simply talking about theory here but narratives of the affective and political body. Different narratives are capable of building powerful affective political alliances.

Silence can be the most eloquent political statement – and should count as an action. Such actions are considered political because they break the conventional distinction between public and private to establish new relations of equality. In this way, the strategies of struggle constructed by the word offer the recognition of other voices and writing. Writing of the body when we produce theory is moved by the affective processes that make up its centre. In feminist writing, the marker is a personal experience in which thinking is action and writing is a performance.

Countless feminist movements have claimed through writing and speech their markedly vivid experience and ontology. At a certain point, a fundamental fracture occurred in the expansion of the feminist movement. The Black feminist movement began to claim recognition for the voices of racialized women, such as African-American women, and argued for the intersection of race, gender and class as simultaneous factors of oppression. It also points to the marginality of other voices because of the lack of recognition, invisibility and low level of representation of black and Latina women in the core debates of feminism. Moreover, Chicanas brought up the problem of speaking in languages other than English.

In 1980, Gloria Anzaldúa wrote a letter to *tercer mundo* writers inciting them to follow the path of rebellion that implies speaking and writing from their universes in a world dominated by white people. In Ana Maria Bach's book, *Las Voces de La Experiencia* (2010), we see a passage that reads as follows:

In the English version of Anzaldúa's letter "Hablar en lenguas", she expresses her discomfort at being forced to speak in English by inserting Spanish words. In this way, she creates a style of resistance that has developed and been created over time. In her well-known *Borderlands/La Frontera* of 1987, she reveals in the preface that she will use code changes ranging from English to Castilian, from the North Mexican dialect to Tex-Mexican to Nahuatl, to a blending of all the links that are reflected in a new language of the borders. In the same way, as in autobiographies, she formed her style from the use, at the same time, of diverse genres such as prose, poetry, personal narrative, history or myth. (Bach 53)

Like Anzaldúa, Ahmed proposes that this can be your inspiration: writing your own experience, that is, what animates you daily (2017), and then allow your reading of a black or an indigenous feminist to alter

your perspective. Paying attention to the words used is fundamental, such as words like sew, generate, and protect, among others; instead of putting “he” in a poem, we start using “she”. That is, we need to write grammar differently, with other words and especially with the body, as we see in performances, which has occupied the place of women’s speech for some time.

Orality does not correspond to an absence of skills, but to a way of positioning oneself in the world. It demands other rhythms, other accelerations: to give oneself time and space to listen, to process, to understand this other semiotics. It is vital learning. Therefore, this diversity in the conceptualization of time implies other ways of conceptualizing memory. (Ricart 69)

## 2. Art as Ritual, Healing, Protection and Decolonial Creation in Latin America

The identification of abuse and the epistemic reorientation allows for a new way of transforming things, where the objective is to recognize voices and body writings produced by women of all races, ethnicities and social classes.

The proposal – to tell a little about healing and protection through dance and performance – aims to ritualize this process, also through writing and sharing the process. That is the first time I present this process, which began more than ten years ago. Why only now? Because ten years ago, as a Latin American woman that is not allowed or expected to do philosophy, I lacked the confidence to expose this personal process, expecting there would have been no listening place. It would be considered less philosophical if “they” knew this woman danced. Would “they” understand and accept a text written in the first person, a text reflecting on philosophy and art? I present this process now, at last, expecting to be heard within a feminist affective-political epistemological understanding, which this point of view echoes.

How to situate this process of creation and healing in a decolonial feminist aesthetic?

This year, I published an article on decolonial feminist aesthetics in volume II of the *Coleção Pindorama* (2022), in which I problematize and locate this theme based on the work of several Latin American artists and performers, highlighting Brazilian creations. My interest, as in my affective philosophical sewing, lies in methodologies of decolonial creation that situate art as an epistemic and autobiographical experience, as a ritual of healing, protection and resistance in the face of persistent symptoms of precarity, vulnerability, invisibility, and sophisticated forms of silencing. An art that presents itself as a possibility to heal colonial wounds that run through the bodies of all Latin American

women. To search for a protective spiritual mantle against the plundering and epistemicides that continue to be perpetrated.

These performances can be understood as rituals, as a call to break the silence and interrogate history. They invite us to transform and collectively heal the wounds left by conquest and the colonial system in the bodies and territories of women, their body Latin American territory.

Performance has been an artistic language widely used by Latin American artists as a territory for ethical, political and epistemological investigations, as well as as a form to re-embroider Amerindian and Afrodiasporic ancestry that seeks an aesthetic experience in art and criticizes Western-centric art models. Thus, it is necessary to think of performance as a process that persists in time despite its ephemeral character, constituting itself as an excellent political tool, especially in the face of dictatorial regimes, thus avoiding the historical annihilation of other epistemologies. Some characteristics of the performance attract Latin American artists: art that is inscribed in the body, a source of experimentation and historical experience, and the possibility of experiencing one’s own experiences and singularity. In this way, performance contributes to producing a “new agency of singularization that develop an aesthetic sensibility and activates a transformation of life at the level of every day” (Ricart 65). The guiding principle of these writings of the body is to trace the links, short-circuits and drifts between the past and the present in different modes of reporting. Memory is crucial, but its character is procedural, ephemeral and performative, both in the staging and in the creation process. They are affective memories, with different nuances, and performative, because they recreate a here and now.

Feminist works of art could be thought of as a situated epistemology, not thinking in transcendental themes but rather as a writing of the body, which goes beyond scientific discourses, recognizing it as a place of enunciation. Enunciation of life as it presents itself and by itself carries the very transformation of life.

In challenging significant theories stitched together by many social feminist epistemologists from the Global North, researchers from different fields made vital critiques in recent decades. Meanwhile, Latin American and Afro-descendant artists have shown us how to weave a resistance movement and how coloniality needs to become the central axis to break even further with Western-centric canons.

## 3. Performance as a Philosophy

Besides epistemological and ethical questions, we are interested in performance as language, mainly as philosophical language. Starting from a tripartite characterization of thought as concept, function and affect, Deleuze and Guattari in *What is Philosophy?*

(1991) define philosophy, art and science as three modes of thinking, each moving in its own way. Art thinks through affections and perceptions; science thinks through knowledge; and philosophy thinks through concepts. Thus, the three modes of thinking occupy different 'planes' and use distinct 'elements', the brain being the nexus of these three planes.

However, the current neuroscientific explanation that we are composed of a fully active circuit between all components of thought and affection, that is, if we do not reduce the mind to the brain but notice the path that sensations travel from the skin to the central nervous cortex, we can say that we are sensitive circuits, touched by different events, at distinct points and in different ways. Therefore, we can say that the aim of the two philosophers seems to be more than merely reflecting on what philosophy is, as so many other philosophers have wondered. They seem to have as their most significant interest the desire to do philosophy, rather than simply make it:

[they want] to set metaphysics in motion [...] to make it act, and to do this is to perform immediate acts [...]. It is a matter of producing within the work a movement capable of affecting the mind outside all representation [...] of inventing vibrations, rotations, whirls, gravitations, dances or leaps that directly touch the mind. [of] inventing vibrations, rotations, whirls, gravitations, dances or leaps that directly touch the mind. (Deleuze 8)

What is this doing? A philosophy that is done with the whole body and not only with the brain? How can we extend thought to the body and notice that by touching a stone, or bumping into our internal fears, we are building thoughts and even concepts? Is all this proper philosophising?

It may seem redundant to ask such questions, as we can conversely say the performance itself constitutes the body in action as a function of thinking. Therefore, what is the need to propose philosophy as performance? What is the difference? Following the proposal of Deleuze and Guattari, this need and difference would come from the creation of concepts. Philosophy aims not only to pose enquires or problematize them but also to create concepts.

Deleuze and Guattari invite us to imagine thinking in theatrical terms as an event, in which a 'shot' stages the appearance of a person or figure of thought as a vector of movements, taking shape through the concepts (in the case of philosophy), composition (in the case of art), or knowledge (in the case of science). These are the scene plans for the movements of thought. If we merge the three, we can see in performance the creation of concepts, the composition of a scene and the exploration of how we can know and be present in the body on stage. Movement and plan are the elements that Deleuze and Guattari invite us to imagine in the unfolding of thought.

They are the image that thought gives us, this is what it means to think and what it means to 'find behaviour in thought' (Deleuze 37). He proposes to see theatre (by analogy with performance) not as a representation of thoughts or thought processes, originating from the subject who expresses their ideas through theatrical representations, but as a practice of thinking in which we, the audience, participate.

To better understand the proposal of philosophy as performance, let us examine Ivana Müller's *How Heavy Are My Thoughts* [4] (2003), which does not simply represent thought but constitutes a participatory practice of thinking. *How Heavy Are My Thoughts* is a lecture performance that recounts Müller's attempts to find an answer to the question: "If my thoughts are heavier than normal, is my head also heavier than normal?" (Maaïke 152) What we see in this performance is what I call making philosophy through performance. The question that Müller problematizes is the classic Cartesian question about body/mind dualism, which establishes the distinction between the material body (*res extensa*) as part of the natural world and governed by natural laws, and the mind as an entity of thought (*res cogitans*), supposedly distinct from the natural and material world.

Cartesian dualism places the mind in a superior hierarchical position to the natural world and materiality, including the nature and materiality of the body. This exclusion of the mind from nature is related to the foundation of knowledge in modern science as considerations of the subject. Many philosophers after Descartes questioned this dualism and presented different theories - both naturalistic and realistic - that opposed it. What we see with this performance is the refutation of the Cartesian model of science.

However, the most interesting thing here is that Müller's performance already presents itself as a counter-argument to the Cartesian system. The text is not necessary; the action and the image are the argument itself. *How Heavy Are My Thoughts* presents a picture of what it means to think. Thinking does not follow from representations of thought content but operates as a performative act that sets the stage for the appearance of the conceptual persona as a vector of thought movements. In fact, in thinking, the 'I' never coincides with the subject of our thoughts. We are being thought rather than thinking. Thinking, as Deleuze and Guattari observe, is a self-position, and it is from this position that we, as subjects, emerge.

*How Heavy Are My Thoughts* shows thinking in Deleuzian terms as something that happens 'between': between people, as well as between people and things they can confront. Deleuze and Guattari's conception of thinking as an 'in-between' event opens up our understanding of thinking as a movement of continuity through cultural forms (concepts, compositions, knowledge) in which we participate and from which we

emerge as subjects.

Therefore, what interests us here is the union between the three fields: art, philosophy and knowledge (or, if you prefer, concepts, composition and knowledge). Concepts, sensations and functions become indistinguishable; philosophy, art and science become indistinguishable. Alternatively, something close to the idea of a 'shared shadow' between these fields may also span different natures and can present in different ways, such as body writing in performance, in installation objects, or in the form of texts.

However, our understanding of body-territory-thought does not occur in the terms discussed above but seeks to advance towards understanding the negotiations with which the body is permanently dealing as a territory where various powers act, where the body is a territory that experiments and thinks.

#### 4. Wearing Skins: Sewing Concepts

*Vestindo Peles (Wearing skins)* are body writings that sew together affective memories based on different performative nuances to recreate and reinvent yourself. An aesthetic as an enunciation of life, it presents itself and carries the transformation of life itself.

But what stitch is this?

Sewing seeks to unite the patchwork pieces of a family history of generations of immigrants, subalternity, poverty, struggle and the hard work of all my ancestors. It is a seam marked by the impurity of a history silenced by colonial wars and patriarchal abuse, combined with a beautiful encounter with narratives of *corpas* and *spirit* of the original peoples who have protected this land Pindorama for so long; of bodies and spirits *amefricanas* whose fire and glow remind us that our power comes from our womb and our solar plexus; of yellow, red, black bodies, bodies of all colours that were found here and are meeting to untie knots that the womb of their grandmothers and great-grandmothers carried and passed on to us.

It is a seam with the body itself, profane territory, the place of the human and the non-human, the place of goddesses, priestesses, orishas, of all the power of this woman's body. Their womb can be physical but is mostly spiritual, a place of healing and transformation.

I remember waking up in the middle of the night with the answer to how I could unite philosophy and dance, my two passions: by sewing them together. I am the daughter of a seamstress mother and shoemaker father. Sewing is the first tool for editing affections that I came across, when I played with the scraps scattered on the floor of my mother's sewing machine, or when I was playing with making holes in leather in my father's shop. However, it was only during my training period at the Angel Vianna Dance School, immersed in the process

of healing wounds accumulated from the insistent inconsistencies and moral, sexual, and epistemic abuses a woman can experience throughout her personal and professional life, that I started the project called *Sewings of the Real*, with the series *Vestindo Peles* as my first creation.

The *Vestindo Peles* series has been developed since 2010 and arises from the search for a way to integrate philosophy and dance. The search takes place by crossing the frequent dichotomous support between creation, thought, research and life, that is, what moves us as a body returns as a movement of thought, where the concepts must be experienced because they are alive.

The work brings together texts and clippings arranged freely in a diary. Each skin also generates an installation, photographs and videos, which are presented not only as records of the performances but which constitute new works, generated from the encounter with other artists.

Sewing fur is part of the process of self-healing and rebuilding myself. This series consists of 7 skins that I will present shortly: *Metabole*, *Urdidura (Warp)*, *Costurando Pedras (Sewing stones)*, *Intervalo (Gap)*, *Esu*, *Entrelaçando Redes (Weaving nets)*, *Estudos para a Sétima Pele (Studies for the seventh skin)*.

*Vestindo Peles* is philosophy because the performances and all the body research work not only arise from philosophical questions that I propose to answer but also the creation of concepts through the responses, movements and gestures of the body. Unlike the theoretical research I carry out in philosophy, performance is closer to dancing thought. However, while it presents as a performance, it gives movement to concepts created in their own doing. Thus, the proposal of Philosophy as Performance tries to think of the world as a space of composition, in which the ethical and political are made in the proper event itself. What matters is not only the images but also what happens between images and movements and the virtualities that flow between them. The ethical and political activity takes place in an open field, the field of dance, ritual, and re-updating as ritualization. In this field, concepts are malleable and thoughts become sensations.

How, then, to understand how this happens, or at least to speculate about it? We do not have philosophy as theory on the one hand and performance as practice on the other as both intersect. In the context of dance, performance and the arts in general, the acceptance of the body as an 'instrument' of thinking is no longer surprising, but what does it mean to think for the philosopher who performs in the light of incorporated introspections? Performance is writing and thought in motion, no more, no less. However, this complex passage from thought to feeling, which Whitehead argues is the passage from concepts in pre-articulation to events in practice, we identify in the foreground as thought is the most discrete final form of language.

Thus, what is being set is the necessity of language to create new parameters for thinking in the passage from feeling (sensation) to articulation.

As Erin Manning points out: To create concepts is to move the pre-articulations of language (Manning 9). In this way of thinking/feeling, language is creatively enclosed within affective tonalities of how it can be heard, lived, written and imagined. Movement does not need to be thought of, in the first place, as a quantitative displacement from 'a' to 'b', but, as Bergson points out: the immanence of movement in movement, that is, as a sense before being actualized. Bodies are dynamic expressions of movement in their infancy. They have not yet converged on a final version.

In *Relationescapes* (2009), Erin refers to bodies as pure plastic rhythm. They propose that we move through the notion of becoming a sensory body in motion, resisting predefinitions in terms of subjectivity, objectivity, or identity. These bodies in the making are propositions for thinking in motion. Thus, like Deleuze and Guattari, they emphasize in their book *A Thousand Plateaus* that events take shape in the concreteness of space and time. Erin and Brian point out in *Relationescapes* that thought becoming concept parallels the way duration becomes space-time experience, i.e., events (such as a performance) take shape in the concreteness of space and time. An event is perceived when, from the notion of space and time, we can experience something, e.g. our apprehension of "chair" brings with it the capacity to experience with stability as the key modality of the expression chair. We experience sitting as part of how the 'chair' is apprehended, so the event in doing becomes 'sitting'. What is apprehended is not the chair per se, but the relationship between body and chair, movement and concept. The event exists as a concrete space-time experience. An event is always singular, fully absorbed by a particular interaction.

After establishing some theoretical-practical procedures, I invite you to get to know the creation process of the series *Vestindo Peles*, where all this research took place.

## 5. Skins

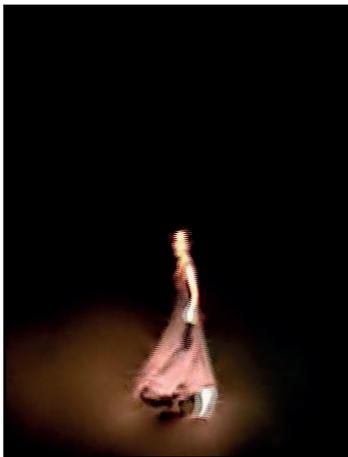


Fig. 2., *Metabole* [5], 2010.

*Metabole* (see fig. 2) in Greek means change, alteration. Movement is a kind of change, but not all shift is movement. I am thinking here of change as movement/displacement in space (kinetic alterations), a movement that originates both internally, from a psychophysiological space with emotions that alter the way my body moves, and externally through the change that the movement of my body provokes in the way I feel, provoking new emotional states. Emotions move and are displaced in the internal and external flow through the movements of my body. The shift happens in the shedding of the skin, in the alteration of the memories, of the thought/body.



Fig. 3. *Urduidura* [6], 2015.

Creating a new boundary, an *Urduidura* (see fig. 3 e 4), where the new skin will be weaved.

The skin is a net, an embroidered skin that selects and experiences what enters and also retains what cannot be wasted. The skin - woven with lines, movements, sensations and affections - offers resistance and attaches itself to different surfaces, while allowing itself to be touched, weaving new limits, and remaking borders. It makes the encounter possible and offers a contour. What is "between", on the "border", and what does this encounter reveal?



Fig. 4. *Urduidura*, 2012.

*Urduidura*, a performance held at Escola Angel Vianna as part of the Mostra Angel Vianna (2011), later became an installation, having been exhibited in 3 places: Bellas

Artes Guest House (2012), Atelier Mercearia Taylor (2014) and at the exhibition “Wings to Roots” at Caixa Cultural (2015), all in Rio de Janeiro.



Fig. 5. Costurando Pedras [7], 2013.

*Costurando Pedras* (see fig. 5, 6 e 7) is the rediscovery of the limit with the external environment and how it scratches and produces wounds that can destabilize the internal. It is a quest to expand borders.

The skin - woven with lines, movements, sensations and affections - offers resistance and clings to the stone, at the same time allowing itself to be touched, weaving new limits, and remaking borders. The stone is not just an object to be recognized. In it, there are sudden fluctuations, uncertainties accompanied by falls into depression, non-differentiation of erogenous zones, confusion of pleasant and painful experiences, vulnerability on the surface, and living flesh. It makes the encounter possible and offers a contour.



Fig. 6. Costurando Pedras, 2015.

The performance *Costurando Pedras* was held in 3 places: Bellas Artes Guest House (2013), Atelie Mercearia Taylor (2014) and at the exhibition “Asas a Raízes” at Caixa Cultural (2015), all in Rio de Janeiro.



Fig. 7. Costurando Pedras, 2015.

Internal chaos, looking for new paths, how to enter and exit labyrinths. The encounter with madness.

*Intervalo [8]* (see fig. 8 and 9) proposes to look for hiatuses, crevices, breaches and intervals as a way of thinking and experiencing madness. Madness hovers between resistance and surrender as if it were one's transit through these pores.



Fig. 8. Intervalo, 2013.

Here, the skin is established as a surface that invites contact. From that invitation, the movement suddenly awakens paralyzed bodies that fear direct physical contact, but that through this skin open themselves to movement and the unexpected. The skin helps rebuild the gap between sensations and the central nervous system, resulting in a more fluid action.



Fig. 9. Intervalo, 2013.

The *Intervalo* (see fig. 8 and 9) performance held at the *Performar a Loucura's* event, at Instituto Nise da Silveira, was an activity at the Hotel e Spa da Loucura. The main objective of the performance was to put the Institute's patients on stage and in motion, making contact as natural as possible.



Fig. 10. Esú [9], 2014.

Search for a layer of protection to enable openness, flow, and circulation between inside and outside.

How do filters, and how do they clean?

Looking for a filter/portal.

In this encounter/limit, the *Esu* skin (see fig. 10 and 11) results from the search for a layer of protection to allow opening, flow, and circulation between inside and outside. Esú is the orixá of movement; he serves as an intermediary between the Orixás and humans. It is the force of creation, the beginning of everything, the birth and balance of the Universe. Esú is the cell of the creation of life, the one who generates infinity, infinite times, that which has no beginning or end, a spiral. It is the first step in everything.



Fig. 11. Esú, 2014.

The Esú performance was held in 3 places: LabUni - Festival Panorama de Dança/Oi Futuro (2014), Atelier de Performance - IARTE/UERJ (2014) and 23rd Edition p.ARTE - Curitiba (2015).

The skin *Entrelaçando Redes* [0] (see fig. 12 and

13) is the moment of meeting with women I've danced with and learned to write with my body for almost 30 years, in the group *Mergulho no Corpo*, directed by Zilá Muniz, in Florianópolis.



Fig. 12. Entrelaçando Redes, 2016.

*Entrelaçando Redes* was included in the *Redes em Suspensão* project developed at the Meyer Filho Institute. Entangled memories of past, present and future sensations were woven into a net, a new visual poetics: we; geographic, affective and cultural dislocations; crossing of languages; construction of an extended field in suspension.

This hammock was sewn by 12 hands, dancing between fabrics, threads, embroidery, photography, video art, improvisation and performance.



Fig. 13. Entrelaçando redes, 2016.

Performance held at Instituto Meyer Filho within the *Redes em Suspensão* Project in 2016; Project: Carol Marim and Lena Muniz; Artists: Ana Pi, Carol Marim, Lena Muniz, Pati Peccin, Paula Schlindwein and Zilá Muniz.



Fig. 14. Estudos para a sétima pele, 2018.

The *Estudos para a Sétima Pele* [11], the last skin that was not made and would be called *Abrigo* and would end a process of meeting a shelter, a place of protection and support, a skin that creates a welcoming and affective place within the space.

*Estudos para a Sétima Pele* (see fig. 14) emerged at the invitation of Bruna Raffaella Ferrer, creator of the Risco Experimental, in the city of Recife.

In this proposal, there is a rupture in drawing a nude model. The “dance drawing” performance happens in front of accelerated and extremely slow movements, a body that dances *butoh*, the dance of death-life.

I am still looking for a shelter and studies for the seventh skin remain open, perhaps for the creation of a shelter or another skin.

## 6. Final considerations

Concepts were cut on the bias to be embroidered on the body and tried on in contact with different internal and external surfaces. Since then, the seams have become the affective path (method) for the weaving of a sensitive philosophy that welcomes narratives from affective epistemological seams that have been guiding not only the eternal construction and reconstruction of myself but also the healing of wounds. This has also been a way to guide researchers of the Feminist Affective Epistemologies group so that they experience a writing that values their personal experiences and the vision of the world that accompanies them.

The sewing of narratives situated in personal affective experiences is, above all, a methodology of living writing, to keep ourselves alive, capable of embodying our presence in a loving way in the craftsmanship of building knowledge and our life stories. Wearing skins also presents itself as a sewing of concepts, which seeks to affirm a texture of thought, where writing and

thinking happen in movement (Manning 2009).

It is not just about sewing relational landscapes between contemporary dance, *butoh*, philosophy, music, and the affections intertwining them with the memories I find in the movements, breaths and expressions of my body. Above all, it is about placing oneself within the scope of philosophy as performance, thinking of the world as a compositional space in which concepts are malleable and thoughts become sensations (Whitehead 1979).

In this context, the skin is a network, which selects and allows itself to be embroidered with threads, movements, emotions and sensations. It provides a holding surface while allowing us to weave new boundaries by remaking boundaries. The skin is the brain (Anzieu 1985), the place where sensitive circuits move, are touched by different events, at different points and in different ways.

Such strategies intend to gradually show how the experience of conceptual thinking is produced bodily, where thinking is not just a host body but a territory in which we experiment and think. Healing takes place in the sewing process. A speculative dermatology in which the skin presents itself not only as a surface but as a domain of contagion, of what touches and is touched, of the contact that sets limits to each new texture. Things, experiences, memories, affections are not just objects to be recognized but offer a contour in contact built from the skin itself.

## Endnotes

[1] *Wearing skins*, 2010 – 2018. This series consists of 7 skins: *Metabole*, *Urdidura* (Warp); *Costurando Pedras* (Sewing Stones); *Intervalo* (Gap); *Esú*, *Entrelaçando Redes* (Weaving Nets); *Estudos para a Sétima Pele* (Studies for the Seventh Skin). *Wearing skins* series and all works can be found on the website: <https://carolinemarim.wixsite.com/carolmarim>.

[2] Excerpt from the article: Caroline Marim, “Narratives of the body and alliances, the policies in the spaces, the public: listening to silenced voices” (Dossiê Filosofas no Nordeste, *Revista Perspectiva Filosófica /UFPE*, 2022), Web. Accessed 15 January 2023.

[3] Source: <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>, Web. Accessed in 30 January 2023. Photography Marvin Olivares & Rón Mocán.

[4] *How Heavy Are My Thoughts*, 2003. Lecture performance, Concept & direction: Ivana Müller in close collaboration with: Bill Aitchison and Nils De Coster. The performance was made with the participation of Prof. F. Siemsen (physicist – D), Prof. Bojana Kunst (philosopher – SLO), Prof. W.A. Wagenaar (psychologist – NL), Dr. Christian Röder (psychiatrist – D), Alexandra Thiel (trampoline instructor -D) and I.M.’s 50 friends. *How Heavy Are My Thoughts* was co-produced by Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main and Theater Gasthuis Amsterdam. Web. Accessed 30 January 2023.

[5] *Metabole*, 2010. Concept and choreography: Carol Marim; Performer: Carol Marim; Place: Rio de Janeiro Choreographic Center; Directed by: Soraia Jorge and Frederico Paredes;

Musical conception: Julio Braga; Costume designer: Carol Marim. Web. Accessed 15 January 2023.

[6] *Urdidura*, 2013. Concept and choreography: Carol Marim; Performance: Carol Marim; Directed by: Soraia Jorge; Musical conception and flute: Daniel Rebel; Costume designer: Carol Marim. Web. Accessed 15 January 2023.

[7] *Costurando Pedras*, 2013. Conceito e coreografia: Carol Marim; Performance: Carol Marim; Co-Direção: Emeline Abib; Edição vídeo: Marc Matinez e Carol Marim; Espaço: Escadaria Santa Cristina. Web. Accessed 15 January 2023.

[8] *Intervalo*, 2013. Concept and choreography: Carol Marim; Performance: Carol Marim; Place: Nise da Silveira Institute Gardens; Directed by: Patricia Azevedo; Costume designer: Carol Marim; Photos: Patricia Azevedo. Web. Accessed 15 January 2023.

[9] *Esú*, 2014. Concept and choreography: Carol Marim; Performance: Carol Marim and Irene Milhomens; Directed by Irene Milhomens; Musical conception: Irene Milhomens; Skin and Costume Installation: Carol Marim; Images: Henrique Saidel; Editing: Fernando Ribeiro. Web. Accessed 15 January 2023.

[10] *Entrelaçando Redes*, 2016. Concept and choreography: Carol Marim; Performance: Carol Marim; Directed by: Mergulho no Corpo group; Installation Skin: Carol Marim; Images: Mergulho no Corpo group. Source: <https://www.facebook.com/redesemsuspensao>. Web. Accessed 15 January 2023.

[11] *Estudos para Sétima Pele*, 2018. Concept and choreography: Carol Marim; Performance: Carol Marim; Directed by: Matheus Carvalho; Musical conception: Matheus Carvalho; Installation Skin: Carol Marim; Images and video: Bruna Raffaella Ferrer. Source: [@riscoexperimental](https://www.risco.art.br/risco). Web. Accessed 15 January 2023.

de Hijikata Tatsumi, 2005. Web. Accessed 15 May 2020.

Lugones, Maria. *Peregrinajes: Teorizar uma coalición contra multiplex opresiones*. Edições del Signo, 2021.

Manning, Erin. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. The MIT P, 2009.

---. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. The U of Minnesota P, 2006.

Marim, Caroline I. "Descolonizando o olhar." *Dossiê O Que é o Feminismo Decolonial?* Revista Cult, 2020.

---. "Narratives of the Body and Alliances, the Policies in the Spaces, the Public: Listening to Silenced Voices." *Dossiê Filósofas no Nordeste, Revista Perspectiva Filosófica /UFPE*, 2022, pp. 202-220.

---. "Descolonizando o olhar: a construção de um ethos estético-político feminista que cria estratégias de luta e resistências pela palavra por meio do reconhecimento de outras vozes e escritas do corpo." *Coleção Pindorama de Estudos em Decolonialidade e Gênero*. Org. Caroline Marim and Susana de Castro. Ape'ku Editora, Vol. II, 2022, pp. 112-142.

Ricart, Paola M. M. *Transarquivo: Uma escrita revolucionária de relatos da história da arte*. Editora CRV, 2020.

Simioni, A. P. C. "As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões." *Dossiê Escritoras*. Org. Norma Telles. *Labrys, Estudos Feministas*, vol. 11, jan/jul 2007. Web. Accessed 15 Jan 2023.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. N-1 Edições, 2012.

Whitehead. Alfred. N. *Process and Reality*. Free P, 1979.

## Works Cited

Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life*. Duke UP, 2017.

Anzaldúa, Gloria. "Hablar en lenguas." *Esta Puente, Mi Espalda: Voces de Mujeres Tercermundistas en los Estados Unidos*, edited by Cherrie Moraga and Ana Castillo, Ism P, 1988, pp. 157-171.

---. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo." *Estudos Feministas*, vol. 1, 2000, pp. 229-236.

---. *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute, 1987.

Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. Dunod, 1985.

Bach, Ana Maria. *Las Voces de la Experiencia*. Editorial Biblos, 2010.

Bleeker, Maaik. "Thinking through Theatre." *Deleuze and Performance*, edited by Laura Cull. Edinburgh UP, 2009, pp. 147-160.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*, translated by Paul Patton, Columbia UP, 1994.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *O que é a filosofia?* Coleção TRANS. Editora 34, 1992.

Greiner, Christine. *O colapso do corpo a partir do ankoku butô*

# 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 Morten 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 “acontecia 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 *lembança* 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 *lembança*. 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. Faça 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.

## Enxertia: mergulhar no verde de pulmão e olhos abertos

ANA KEMPER (ARTISTA PESQUISADORA INDEPENDENTE)

MARIAH MIGUEL (PPGAC - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

### Resumo

enxertia é uma investigação que se desdobra numa série aberta de imagens que se avizinham da foto performance, realizadas por ana kemper, com início em 2021. Desviando da coreografia marcada que seria escrever “sobre” este trabalho, kemper convida a pesquisadora mariah miguel para um exercício de escrita conjunta, um exercício “contra a interpretação” (Sontag 22), uma investigação com palavras que acontece junto-com as matérias e forças que compõem este trabalho: o corpo da artista, plantas domésticas como espécies companheiras (Haraway, Manifesto 20), mas também suas outras substâncias invisíveis-indizíveis com as quais as autoras lidam pela troca de correspondências, tecendo juntas uma escrita que dança imersa no conceito naturezas-culturas (Haraway, Manifesto 17) movida no ritmo da poesia, afinal: “a poesia faz alguma coisa acontecer” (Lorde 106).

**Palavras-chave:** espécies companheiras, pesquisa de artistas, correspondência, plantas, sonhos

A natureza é uma coisa que toca, mas nas cidades todos se encontram convencidos de que a natureza é uma coisa tocável. Se fosse um jogo, perguntarias: quem toca com mais força no outro? homem ou natureza? Mas como estar no dentro e empurrar o dentro? nenhum humano é tão rápido que não seja natureza. (Tavares 20)

Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 2022,

mariah, minha tão querida amiga.

Combinamos como fazer esta troca de palavras, este movimento, vindas, as duas, da experiência de CAMINHADAS\_CAMINHANTES\_CAMINHAMOS [1], série de ações que a Eleonora Fabião [2] bolou e nos convocou para colaborar, neste dezembro de 2022. Vínhamos juntas do mar de Copacabana: você inteira mergulhada, eu só de pés salgados. Lembro de a gente ter conversado sobre lemanjá, que cuida de nossas cabeças, de inhome, de nutrição, flashes de um fluxo/enxame de assuntos movidos também pelas caminhadas que nossos corpos fizeram juntos com regência da Eleonora e que desaguaram no mar.

Durante muito muito tempo minha ideia de natureza era o mar. Lembro de uma pergunta que a Cristiana Grumbach [3], praticante de Taoísmo, uma vez me fez: qual é a natureza mais próxima de você? Sem nem precisar pensar, respondi: o mar. Ela retrucou:

~~~~~ seu corpo ~~~~~  
 ~~~~~  
 ~~~~~  
 ~~~~~

(*eu não sei falar porque estou a sentir* [4], vem comigo neste mergulho?)



Fig.1. *Ipomea-me*, 2022 da série *enxertia*. Fonte: acervo pessoal da artista ana kemper.

...

Quando a natureza era lá e não <aqui>, era no mar e não na mata que me sentia imersa na natureza. Na mata, era sempre uma certa perturbação que sentia com a luz esverdeada que as folhas refletiam nas trilhas da floresta da tijuca ou do horto. Essa perturbação – inicialmente visual – me embaralhava também a respiração; quem sabe o ar tingido de verde seja mais denso; sei lá, meu pulmão parecia não saber respirar um ar tão verde ou tanto verde no ar. Eu achava que não gostava da mata porque me sentia *estranha* ali, a mata estranhando meu corpo urbano, eu estranhando o corpo/ar verde da mata. como não era confortável assim como era confortável no mar, eu sentia que precisava resolver essa coisa estranhada. Eu não sabia sustentar o estranhamento, eu não sabia ficar com o problema; eu preferia sair dali.

Mas as plantas foram entrando em casa com o tempo, com ajuda de algumas mãos humanas. E num período que me vi imersa em casa com elas, me ensinaram a estranhar: eu não tinha lá muito intimidade, e me peguei vivendo e gostando de viver com elas... Foi nesta vida junto, nesta vida com, que fui aprendendo a estranhar e sustentar o estranhamento como um gesto de curiosidade, de cuidado. Quando dei por mim, estava ali estranhando as plantas e o bando de coisas que elas fazem acontecer todo dia, o tempo inteiro. Eu via as plantas fazendo aquelas “alguma coisa” assim como a poeta Audre Lorde via na poesia: “a poesia faz *alguma coisa* acontecer” (Lorde 106) - é o estranhamento e não o reconhecimento que faz a gente passar a enxergar essas “alguma coisa” que tanto as plantas quanto a poesia fazem acontecer, tanto que a gente percebe esta alguma coisa acontecer, mas não captura a coisa pelo entendimento ou reconhecimento, a coisa acontece indefinida, a curiosidade permanece ativa, a gente continua perto, cuidando daquela alguma coisa e de quem a fez acontecer. Rola em envolvimento.

Mas isso aconteceu antes de eu achar a palavra *estranhar*, palavra que cabia muito bem para o que estava acontecendo entre mim e as plantas. Quem me deu a palavra *estranhar* foi a Eleonora Fabião: por meio de um texto [5] tramado pela correspondência entre ela e a Izabela Pucu, um texto-irmão mais velho deste que a gente vai tecendo. Parece que assim como as plantas, as palavras fazem acontecer uma porção de coisas, mesmo que para muita gente estarem ali paradas, dadas, significadas, plantadas. Ainda bem que a gente vai estranhar isso juntas, te agradeço muitíssimo pela companhia e pela disponibilidade de troca, mariah.

Lembra da expressão: fulano me deixou *plantada* aqui? *plantada*, i.e., esperando, imóvel.

Imagino e sinto que não há nada de *parada* em estar plantada – eu bem vi com estes olhos zoados, mais envelhecidos do que eu, mas curiosos. Já vi folha de planta dar raiz pela borda, já vi planta picotada virar uma outra novinha de cada pedaço, já vi cortar raiz de planta podre e ela fabricar outra raiz novinha, saudável, já vi com meu dedolhos [6] uma folha ser tapete de Oxalá, outra ter gosto amargo de curar qualquer ressaca. Foi notando tudo isso e vivendo com que estou aprendendo: o estranhamento é uma forma de atenção, de curiosidade, de cuidado.

Em um momento, devo ter embaralhado a “como fazer coisas com palavras?” [7] com “como fazer coisas com plantas?”, sem perceber bem e foram surgindo as imagens de *enxertia* e também as de *te extraño, cariño*. Repara bem: eu não estou interessada em me tornar planta – isso é uma outra viagem, mas quero ser companheira delas, experimentar viver, fazer imagens-mundo com elas. A gente já vive juntas imersas na atmosfera que elas produzem, a gente se alimenta, limpa, cuida, faz casa e móveis, dá brilho, faz remédio, se cura, cicatriza, ufa, faz quase tudo com plantas.

Gentes humanas e mais que humanas, estamos com as plantas agindo agora enquanto nos escrevemos em várias camadas de nossos corpos.

Como fazer coisas-mundo-imagens com as plantas? Talvez seja mesmo esta uma das perguntas que é mais ou menos a pergunta da série *enxertia*. Olha quanta rama espalhada por aqui.

Acho que já te contei que não descubro as perguntas antes das imagens/trabalhos aparecerem. As perguntas nem sempre se tornam visíveis. As imagens, sim, elas vão acontecendo e se revelando, eu as colho pelo caminho, vivendo com elas e quando vejo, já somos um grupo, um grupo de trabalho. Eu quis conversar com você aqui porque acho que olhando juntas para elas, perguntas invisíveis podem aparecer, algumas perguntas podem se tornar outras ou até deixar de fazer sentido no conjunto de *enxertia*.

Vambora mergulhar neste verde de pulmão e olhos abertos?

Tomar um caldo do mar de nossos corpos, juntas?

Uma última coisa: contei para você que me correspondo com uma amiga, a Mariela Becher [8], que está em Berlim. E que me respondi também com uma das minhas irmãs, a Klaudia Kemper, que também é artista, e fizemos o trabalho *correspondências* [9] juntas. E foi de correspondências que nasceram os trabalhos *Carne, Sal e Sangue* [10] em parceria com o Miro Spinelli e o *Litania para um filme que não saiu do papel* [11], com o Nathanael Sampaio. Entrar em correspondência também é um modo de viver-escrever-pensar-sentir-fazer-mundo-junto. É uma forma de fazer pesquisa e ciência, como diz o antropólogo Tim Ingold, que chama a antropologia de ciência da correspondência [12]. Eu quero que toda pesquisa, ciência, trabalho de arte, trabalho do cuidado, seja de correspondência, seja junto-com alguém(ns), feito bem de pertinho, com cuidado e curiosidade dando o ritmo da busca.

Mas voltando às cartas trocadas com a Mariela Becher, quando estava sobrevoando o verde da Amazônia, ia lendo “o desejo dos outros” [13], uma etnografia que cuida do sonhar como prática nos povos Yanomamis. Neste livro, aprendi que uma das palavras para sonho na língua Yanomami é Mari. Mari é o início do nome da Mariela e do seu nome, mariah. Eu sempre escrevi para Mariela invocando o mar em seu nome: mari-mar. Até que, nas alturas, cruzando um rio voador que pairava sobre o Amazonas, aprendi a invocar os sonhos pelo Mari. Curioso é que dá para brincar com você assim também, mari-sonho, mari-mar, mari-ah.

Que bom fazer coisas com palavras com você, minha amiga – que a gente escreva sonhos, oceanos de todas as cores que caibam na gente juntas aqui com as plantas.

“A mãe era pobre de marré, marré; Paiê também era; mas a floresta era rica. Casa se fazia de troncos e barro, com teto de grandes folhas e chão batido. Comida se plantava um pouco, outro pouco se ganhava. Tinha os ovos que a galinha dava, raízes e verduras no mato, o rio cheinho de peixes, árvore frutífera que não acabava mais. Assim que se mudaram, toda fruta que Didó comia ele cuspiu o caroço no mesmo buraco. Foi assim que surgiu uma árvore que hoje ninguém entende, pois a copa de muitos troncos entrelaçados mistura pitangas e abacates, graviolas e jabuticabas, jacas e sapotis, tamarindos, pitombas, manguinhas carlota, cajá, umbú, abiu, jenipapo, laranja, mamão, seriguela, maracujá e mil outras”. (Hirsch)

Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 2022,

ana, minha amiga,

Que alegria te receber em palavras por aqui!

Começo, como de costume, agradecendo. E agradeço muito a ti pelo convite generoso para olharmos e pensarmos juntas nós e as plantas esse trabalho tão belo – *enxertia*.

Sim, essa nossa escrita começou depois de mais um trabalho no qual colaboramos com Eleonora Fabião, e mais uma vez à beira-mar, como foi quando fizemos o *LEVANTE* [14], lá em 2018 e também juntas começamos nossa trajetória no mestrado em Artes da Cena do PPGAC-UFRJ, você lembra? Acho importante que nossas leitoras saibam que entre nós vivemos uma amizade bonita e firmada em chãos de muita força, como é o caso do Templo do Vale do Sol e da Lua (TVSL) [15] e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC - UFRJ) – esses espaços de firmezas e movidas.

Digo também que trabalhar com você é pra mim um presente enorme, pois que não estou de bobeira nesse mundo e aprendo muito com a sua sabedoria e sua convivência com as agulhas, fotografias, poesias e plantas [16] – tudo isso que você trama com uma beleza suave e certa, finíssima e também com saúde, aquela que dança e ensina, mergulha no mar e a terra com inhames. Te leio contando sobre sua estranheza com as matas e sorrio, porque me lembro do dia em que acompanhada das plantas amigas aqui de casa, escutei de uma delas que precisava de me esverdear um tanto e ao ouvir isso, pensei muito em você e no nosso amigo, Ricardo Cabral [17]. Você e Ricardo têm feito amizade com as plantas, estão trabalhando [18] com elas e eu consigo perceber que estão um tanto mais verdes, pensando bastante mais aterrado e arejado ao mesmo tempo; estão plantando e ficando plantadas em movimentos colaborativos os mais inspiradores.

Sabe, ana, o que te vejo movendo junto às plantas, não só com *enxertia*, mas também com teu livro *Te extraño, cariño*, [19] é mesmo cuidado – são essas práticas de cuidado que você cita na sua carta e que eu vejo nitidamente.

Entre te ler e te responder, me encontrei com uma citação do Preciado que diz que:

Para transformar nossa relação com o planeta Terra numa relação de soberania, de dominação e de morte, foi preciso iniciar um processo de ruptura, de externalização, de desafeição. Erotizar nossa relação com o poder e deserotizar nossa relação com o planeta. Convenceremo-nos de que estávamos fora, de que éramos outro. (Preciado 116)

Li e pensei que com seu trabalho, tão imantado de cuidado e encontro e intimidade e mesmo carinho, você sugere caminho pra uma relação que é de convivência e colaboração.

Mas estar junto é um serviço, né, minha amiga? Não está dado, como nada está. Imagino que são muitas as negociações feitas entre você e as plantas convidadas que topam participar da série, e mais o espaço e mais a pessoa que faz o clique da fotografia e mais e mais e mais. Me conta o que você tem aprendido com essas negociações?

-  
-  
-  
-

Isso, de unir em imagens espécies distintas e experimentar convívio e modos de vida com essas mestras, as plantas, faz mesmo coisas acontecerem.

Assim, me despeço compartilhando com você dois sonhos que *enxertia* fez acontecer em mim.

Da primeira vez, você defendia de novo a sua dissertação, mas agora fazia isso presencialmente, em roda, no chão do TVSL. Ao seu redor, muitas pessoas amadas e muitas, muitas plantas, todas nós juntas. Ao final, algumas das plantas se abraçavam às chamas de uma fogueira e a fumaça, colorida, instaurava uma festa. Era você se iniciando e se tornando mestra, ao mesmo tempo e muito bem acompanhada e dançando.

Depois disso, acho que esse meu desejo de trabalharmos juntas e aprender contigo tomou forma. E sonhei que estávamos numa exposição coletiva, realizada por uma turma de alunas suas. Você era a professora. Eu era sua aluna. O espaço era como um domo, com paredes arredondadas e sem ângulos retos. O trabalho que propus se chamava “entradas e saídas” e era um arco alto e trançado, que parecia de madeira escura; de cada ponta do arco desciam, de um lado, alecrim e do outro, arruda. Parecia um portal. E nós conversávamos porque eu queria colocar perto da

parede e você me dizia pra ficar mais solto no espaço, de modo que as pessoas pudessem escolher se posicionar em diferentes pontos do trabalho. Fizemos como você sugeriu.

Sem folha não tem sonho  
Sem folha não tem festa  
Sem folha não tem vida  
Sem folha não tem nada. [20]

Te abraço,  
mariah.

Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 2022,

mariah, tão querida minha.

Os dias deste 2022 estão acabando, falta bem pouco para a virada do ano acontecer e com ela, aquela onda ali que a gente começou a ver levantar neste outubro ainda, vai quebrar à nossa beira trazendo mudança e esperança de recomeçar o país. Se a gente morreu em 2016 [21], estamos agora aprendendo a reviver, mesmo quase tendo perdido o fôlego de vez neste intervalo tenebroso entre golpes e a reeleição do Lula.

Olhei aqui para as lombadas do livro sobre a mesa onde te escrevo/digito estas palavras: ruminações (Felipe Ribeiro), o cogumelo no fim do mundo (Anna Tsing), carta psiconáutica (Pedro Luz), antes o mundo não existia (Umusi Pārōkumu e Toramu Kehiri), livro dos seres invisíveis (Dorion Sagan), o desejo dos outros (Hanna Limulja), metamorfose (Emanuelle Coccia), planeta simbiótico (Lynn Margulis), *mbae kaa-* a botânica nomenclatura guarani (João Barbosa Rodrigues), regenerantes de gaia (Fábio Scarano), uma ecologia decolonial (Malcom Ferdinand), plantas mestras (Jeremy Narby e Rafael Chanchari Pizuri), *po'ã ka'aguy mby'a /recetario de medicina natural do povo Mbyá Guarani* (Luis Cabral), quando as espécies se encontram (Donna Haraway); É uma multidão de vozes lidas/por ler, vozes estas que celebram comigo termos inaugurado o ministério dos povos indígenas sob os cuidados de uma mulher indígena, a maravilhosa Sônia Guajajara, e ainda poderemos contar com Anielle Franco, Marina Silva, Margareth Menezes e Nísia Trindade como nomes brilhantes que compõem o ministério com o maior número de mulheres da história do Brasil. Estamos em festa aqui, imagino que também vocês também estejam. Estivemos e continuaremos sonhando juntas esse mundo/país como um lugar melhor. Assim é.

Seus sonhos, que incríveis! Sigo com eles aqui num misto de honra, alegria, modéstia, mas principalmente agradecidíssima por esta partilha – você está me trazendo um tesouro aqui, assim como foi naquele dia do Levante quando não só nos conhecemos como nos reconhecemos colegas de seleção para o mestrado. E você ainda me ofereceu a carona que me permitiu

chegar ao TVSL, coisa que tinha aberto mão naquele sábado para trabalhar com vocês e Eleonora Fabião. Fiquei de cara com tanta coisa que a gente partilhava já antes mesmo de se encontrar – e de você ter sido meu portal até o TVSL naquele dia, nosso terreiro e lugar do sonho que você me conta primeiro na outra carta. Eu me sinto muito pequenina, muito mesmo ainda, para virar mestra com as plantas no TVSL. Porque ali é um dos lugares onde plantas e outras gentes humanas e não humanas são companheiras e onde as plantas, sim, são tratadas como verdadeiras mestras, assim como sabem tratar também as pessoas indígenas, quilombolas e ribeirinhas. Eu ali aprendi a aprender com elas, eu ali desejo continuar no lugar que eu gosto mais – o de aprendiz, eu ia gostar muito de ser mestre em aprendiz, vou trabalhar/imaginar/magiar/sonhar para assim isso ser.

Você me pergunta o que tenho aprendido com as negociações imbricadas a partir de *enxertia* – posso te responder com um sonho?

Um pouco antes de viajar para Manaus e conhecer a floresta, a casa e a pesquisa da Damiana Bregalda [22], eu me via num país europeu genérico com um grupo de pessoas daquele país – um grupo de pessoas brancas, intelectuais ou artistas. Conversávamos em torno de uma mesa, talvez fosse um jantar e eu ouvia por muito tempo as lamentações deles, pois todas as possibilidades do mundo não se acabar teriam se esgotado. Essas pessoas sentiam como se a vida fosse um beco sem saída, e seguiam descrentes até um fim, aceitando isso como dado. Em algum momento eu tentava dizer: de onde eu vim, conheço pessoas que sabem ver outros mundos, sabem inventar/fazer outras coisas. Não sou eu que sei, mas conheço outras gentes que sabem. Eu venho do sul e se cá no norte consegui chegar, é para dizer que estes outros modos de fazer mundo existem. Mas tudo o que eu dizia/tentava dizer não só não ganhava ouvidos como também a mim mesma parecia um discurso facilmente confundível com meritocracia ou com privilégio branco, apropriador de sabedorias outras. Saindo deste sonho, estes continuam sendo meus temores.

Como cuidar para que esta relação de fazer mundo com as plantas não caia nestas armadilhas? Como ficar alerta à minha branquitude para não estar cega pelos privilégios? Como me posicionar mesmo nesta relação-com e não *sobre* as matérias, gentes, vidas, mundos que queremos viver? Essas respostas não vão chegar, mas eu preciso seguir na busca delas. Faz parte da pesquisa, faz parte de vontade de seguir aprendiz.



Fig.2. *Tradescantia-me*, 2022 da série *enxertia*. Fonte: acervo pessoal da artista ana kemper.

Falando em pesquisa, penso que não só na sua etimologia, a pesquisa tem a ver com o cuidado. São dois “serviços” que, se a gente der bobeira, tendem a ser invisíveis ou não remunerados, especialmente quando feito por mulheres. Toda a pesquisa de mestrado e toda a pesquisa que sustenta *enxertia* não foram remunerados e/ou financiados. Estamos naturalizando que é aceitável fazer pesquisa sem sustento para isso. E acumulando serviços invisíveis de cuidado – pesquisa, maternidade, cuidados com a casa, cuidados com a saúde – sem receber sustento (nem reconhecimento) para seguir pesquisando.

E olha que, se isso é assim para a gente, duas mulheres brancas que vivem em uma capital do sudeste, com acesso à universidade, imagina para a multidão de erveiras, indígenas, faveladas, sertanejas, quilombolas? Quem dá sustento à pesquisa destas mulheres? Quem as valida? Olha quantos mundos elas sabem, quantos mundos elas oferecem, assim como as plantas, os cogumelos, as bactérias e outros seres invisíveis. Uma das formas de acabar com estes mundos é simplesmente não sustentando seus *pontos de vida*, as pesquisadoras que fundam estes mundos junto com toda a sorte de gentes que compõe a galera delas, não acha? A filósofa e pesquisadora Cristine Takuá, mulher indígena Maxakali tem feito um esforço muito grande em mostrar o desinteresse da academia em conversar com o que ela chama de seres criativos da floresta, dentre eles as plantas-mestras (Takuá 5). Neste desinteresse, uma porção de coisas que estes seres sabem fazer acontecer, várias sabedorias de povos humanos e mais que humanos, se perdem

por não serem levadas em consideração, pois estes seres criativos são vistos por muitos apenas como recursos para o desenvolvimento ou como mercadoria, e nunca como seres para entrar em correspondência, em envolvimento. É uma dádiva para mim que a Cris Takuá partilhe conosco seu conhecimento, me ensine a ver as plantas como seres criativos da floresta, como mestras que me ensinam este bando de alguma coisa que elas sabem fazer. Não fosse esta partilha, talvez eu só continuasse a ver um vaso de planta como objeto de decoração, mas esta troca com a pesquisa, com a política e com os pontos de vida desta mulher, me fez também aprender a estranhar e assim ver as ervas não como um produto que uso para tratar de mim ou de alguém, mas como minhas companheiras criativas e sábias, minhas mestras mais que humanas.

...

Interrompi a escrita pois tocou o interfone – chegaram os pacientes para atendimento enquanto escrevia ontem – a primeira paciente me trouxe um livro de presente – “a magia das folhas” [23]. Isso de ter feito amizade com as plantas é uma verdadeira fortuna: ao ser reconhecida como amiga das plantas, os amigos e gentes me trazem mais plantas, livro de plantas, coisas de planta e o rol de amizades vai ficando mais vasto e mais verde, vai rolando mais e mais envolvimento, muitas flechas de afeto vão sendo lançadas, mas diferentes do cupido, onde pares caem de amor um pelo outro ficando cegos para o mundo, entendo estas flechas como o seu trabalho no sonho – flechas de arruda e alecrim que compõe arcos-portais que talvez nos espantem os olhos para continuar no mesmo lugar, vendo/compondo outros mundos.

Para fechar, trago uma frase da Haraway do início do livro “quando as espécies se encontram”, quando ela está conversando com o Preciado (que você trouxe na outra carta) acerca da proposta de mundializações-outras que mais do que uma resposta antiglobalização neoliberal, são ações que fomentam uma outra maneira de globalização promissora possível justamente no reatar de laços da “corriqueira vida multiespécies” neste planeta. Haraway escreve: “Acho que aprendemos a ser mundanos ao enfrentarmos o corriqueiro em vez de generalizá-lo.” (Haraway, *Quando as espécies se encontram* 10)

Humildemente eu proponho a troca de uma única palavra nesta frase: enfrentarmos por estranharmos. Eu não tenho o original em inglês para checar qual a palavra que a autora escolheu para enfrentarmos, mas no dicionário de português o verbo enfrentar diz algo sobre atacar, disputar, encarar, superar, ficar diante de, defrontar-se. Enquanto estranhar diz algo sobre considerar estranho. Considerar tem com/junto e sidus/estrela, e eu que não estou de bobeira e cresci escutando o Gilberto Gil (músico brasileiro e ex-ministro da cultura) cantando: “se oriente, rapaz, pela

constelação do cruzeiro do sul”, prefiro seguir com a palavra-estrela junto, que estou ligada que as estrelas estão lá no céu, mas também aqui pelas poeiras de nossas casas.

Um beijo muito grande para 2023

Muito agradecida pela sua companhia nesta escrita-vida!

Com amor,

Cabocla seu penacho é verde  
seu penacho é verde  
é da cor do mar  
é a cor da cabocla jurema  
é a cor da cabocla jurema  
é a cor da cabocla jurema  
Juremá  
Cabocla seu penacho é verde  
seu penacho é verde, é da cor do mar  
Eu vou me banhar  
lá nas águas claras  
nas águas de janaína  
lá nas águas claras [24]

Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 2023,

ana, minha considerada,

Te respondo do futuro. Hoje já é o ano de 2023 e temos, agora sim, um presidente no Brasil. Do futuro, digo, em relação às nossas últimas cartas. Te escrevo do presente, finalmente. Imaginamos tantas e tantas vezes esse futuro nos últimos seis anos [25] e agora que chegamos, recebemos o presente, imenso e belo o presente.

“Democracia para sempre” foi o que Lula disse em um dos discursos no dia da posse, sugerindo, de modo afirmativo, a substituição da frase de luta “ditadura nunca mais”. De pra sempre eu não entendo, não sei, mas sei que essa democracia a qual nosso presidente se refere amparado por tantas vidas que trabalham em parceria com ele, essa democracia me conta que estamos agora trabalhando na mesma direção de brasis mais alegres e colaborativos. E isso meu corpo sente. Você sente, ana? Aquele cansaço persistente por nadar contra uma corrente odiosa de perversidade e desencanto cedendo e abrindo espaço pra alegria, essa força maior, essa aderência radical à vida e ao viver?

Sim, nós estivemos e estamos em festa. E que festa, ana, que festa! Você viu? Te conto que eu estava de frente pro mar enquanto assistia aos dois discursos do Lula, à subida da rampa do Planalto, àquela cena de beleza e força imensas que foi o Lula recebendo a faixa das mãos das gentes [26] do Brasil. Estamos mesmo trabalhando juntas. Estamos com essas pessoas que você viu em sonho e que sabem ver, imaginar e fazer outros mundos. Vamos seguir trabalhando e muito, mas ao invés de passarmos todo o tempo nos defendendo do sufocamento contínuo, poderemos inventar e praticar realidades diversas e encantadas, pequenos brasis que nada têm de gigante, pequenos brasis-Bethânia, brasis cadelinhas resistência.

Eu já tinha lido sua carta antes da meia noite do dia 31 de dezembro e fiquei com algumas frases-imagens me acompanhando durante a virada, durante a festa.

Pensei na “multidão de erveiras, indígenas,

faveladas, sertanejas, quilombolas” que você trouxe e sorri ao notar que elas estão incluídas nos discursos do presidente e que são reconhecidas e valorizadas no discurso do ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania, Silvio Almeida.

Pensei no encontro das espécies que você trouxe acompanhada da Haraway e sorri vendo a Resistência, uma cadelinha vira-lata, subir a rampa do Planalto.

Pensei nas suas tantas perguntas-temores-sem resposta e sorri ao compreender que ainda que sigamos pra sempre nessa busca que é tão fundamental e tão cara às nossas pesquisas, você mesma sugere uma possível resposta (ou talvez não uma resposta, mas uma possibilidade, uma prática...) que é a possibilidade de fazer junto com. E sorri também porque entendo que essa é justamente a prática do atual governo que mais nos faz festejar, é uma multidão colaborando com a criação de mundos possíveis. Como isso te parece, ana?

Como você pôde ver ler, daqui eu ando sorrindo.

Como fiz quando cheguei no seu último parágrafo e só pude concordar com sua proposição de substituir enfrentar por estranhar na já belíssima citação da Haraway e que fica ainda mais bela com esse pequeno desvio de tradução que você sugeriu.

Primeiro, porque aprendi com Eleonora que “produzir estranheza é cuidar” (Fabião, “Produzir estranheza é cuidar”) e gosto demais do tanto que o cuidado tem insistido em comparecer nessas nossas cartas-pensamento ao redor de *enxertia*.

Depois, porque aprendi contigo que estranhar carrega por dentro a palavra considerar e daí fiquei com vontade de te contar que, há tempos, a pesquisadora Luiza Toschi [27] tem trabalhado com o significativo consideração e suas flexões, apostando (junto com você acompanhada do Gil) que se trata de “com sideral ação”, ou como ela tem gostado de aplicar: “agir com o espaço”. E eu tenho especial apreço por esse significado e a imagem ao mesmo tempo harmoniosa e caótica que ele evoca de um fazer junto com aquilo que está em movimento, vivo.

Me lembrei de uma gíria paulista que é usada para se referir a pessoas que são protegidas de outra ou respeitadas ou mesmo amigas. Nesses casos, diz-se que “fulana é minha considerada”. É isso que vocês fazem, né, minha amiga? Digo, você e as plantas têm feito isso em *enxertia*, se protegem, se acompanham, se respeitam, fazem amizade, se cuidam... vocês se consideram.

Por fim, ana, te conto de um sonho que foi o mar que me contou. Já não sei se no finalzinho do ano passado ou início desse ano. Eu na areia de frente pra imensidão verde do mar aberto em Maricá ouvi uma gargalhada e saquei que a piada era eu. Eu, você, nós, os insetos humanos que vamos perder nossa oportunidade de estar junto com esse planeta a não ser que a gente aprenda imediatamente a conviver com “as plantas, os

cogumelos, as bactérias e outros seres invisíveis”. Só tem mesmo a possibilidade de considerar, de cuidar, de prestar nossos serviços, servir à vida. Ou é isso ou não é. Eu ouvi isso do mar e esse meu sorriso persistente tratou de aparecer de novo. Teve alguma coisa parecida com um medo que foi embora ali levado pelas ondas. A vida é maior e ela vai seguir. Ou a gente aprende e se torna mesmo mestre em ser aprendiz da vida ou a gente aprende e se torna mesmo mestre em ser aprendiz da vida. Faz diferença é o como.

A terra deu, a terra dá, a terra cria  
 Homem a terra cria, a terra deu, a terra há  
 A terra voga, a terra dá o que tirar  
 A terra acaba com toda mal alegria  
 A terra acaba com inseto que a terra cria  
 Nascendo em cima da terra, nessa terra há de viver  
 Vivendo na terra, que essa terra há de comer  
 Tudo que vive nessa terra, pra essa terra é alimento  
 Deus corrige o mundo pelo seu domínio  
 A terra gira com o seu grande poder.  
 Grande poder, com o seu grande poder. [28]

Seguimos com força, alegria e fé na vida.  
 Te amo,  
 mariah.

Se oriente, rapaz  
Pela constelação do Cruzeiro do Sul  
Se oriente, rapaz  
Pela constatação de que a aranha  
Vive do que tece  
Vê se não se esquece  
Pela simples razão de que tudo merece  
Consideração. [29]

Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 2023,

mariah!

Quando voltei à letra de Oriente e topei com a palavra consideração na última estrofe do primeiro verso, imaginei que o poeta-ministro sabia muito antes desta correspondência que consideração é uma palavra-estrela. E que também sempre soube olhar para o alto e para os cantos empoeirados e considerar o tecer das aranhas tanto quanto o cruzeiro do sul para se orientar.

Eu tive um sonho com plantas e constelações uma noite após o primeiro dia útil deste 2023, quando peguei o metrô para terapia e senti toda essa alegria que você me conta na última carta – a segunda-feira parecia em festa nos vagões e na Cinelândia – coalhada de gringos visitando o centro com o sol brilhando. Havia vida circulando pelo espaço, vida alegre, ou era eu que via tudo com alívio e alegria orientada pelas estrelas comuns que acompanharam o presidente Lula subindo a rampa do planalto, ou movida pelas palavras-miradas de Silvio Almeida para todos as gentes que tecem este país em seus cantos.

Havia recém mudado para uma cidade de praia, a casa ficava na rua aroeira. Deixo a casa em festa de noitinha, indo em direção ao mar. A orla era a subida de uma duna, no alto, havia um canal de mar, paralelo ao mar, havia uma balsa-horta com muitas mudas plantadas e uma senhora-erveira muito curtida de sol, dirigindo a barca para o outro lado do canal do alto da duna, parando numa estação-botânica, onde a erva se despede enquanto me apresento e digo que gostaria de uma parceira com ela, pois também trabalhava com plantas. Deixo a barca e desço a duna, a areia é plana mais abaixo, está escuro, mas o céu muito, muito estrelado. Sigo pela beira d'água olhando toda aquela fatura sideral, distraída de um certo medo de escuro em lugares abertos, até que vejo uma constelação em forma de pássaro, composta por estrelas vermelhas. O pássaro-estelar voa, batendo suas asas na direção oposta de onde vou; paro, sigo com os olhos e penso: nunca tinha visto constelações-cadentes antes. Quando perco o pássaro de vista, meus olhos seguem encantados com toda a farra/dança de corpos celestes.

As palavras fazem umas coisas loucas, não é, minha amiga?

Fui brincar com consideração, a palavra-estrela e acabei sonhando com um endereço-plantas (aroeira é de Exu e Omulu, salve os caminhos abertos e os caminhos da cura – aroeira é uma planta supercurativa, está sendo bastante estudada agora pelo que os mais velhos ali do Morro da Mangueira já sabiam: infusão de aroeira é super curativo de feridas), com uma balsa-horta e com uma constelação-pássaro.

Aqui no Rio, também usamos a gíria “considerado”, mais no subúrbio que na zona sul. Uma pessoa considerada é uma pessoa de respeito, que mandou bem com a galera, é de resposta, tá bem na fita. As plantas de *enxertia* – as plantas de forma geral, do meu ponto de vista (vida) são, em bom carioquês, *consideradas*.

Elas sabem agir aquele bando de coisa que já falamos: remédio, comida, móvel, roupa, atmosfera, e a gente ainda não achou palavras para elas, não aqui no ocidente, mesmo ao sul global, temos poucos recursos linguísticos para achar as palavras capazes de dizer o que podem as plantas:

Talvez, então, o que a gente precisa ter para compreender os subterrâneos da floresta seja uma linguagem completamente nova’, eu digo. ‘Uma linguagem que não converta a vegetação aos nossos valores de um modo automático. A nossa gramática atual milita contra a vida animada; nossas metáforas, por hábito e por reflexo, subordinam e antropomorfizam o mundo mais que humano. (Macfarlane 28)

Encontrei estas palavras no artigo que te enviei outro dia. Ele é uma conversa de um escritor com um jovem cientista especialista em florestas. Eles estão trocando ideias entre o que seria a *world wood web*, a rede composta pelas micorrizas, um emaranhado de raízes vegetais e fungos que estão nos subterrâneos da floresta e são fonte de comunicação e cooperação interespecies. As micorrizas são como uma estrutura composta por mais de 1 espécie e que “atende” necessidades tanto fungos quanto de vegetais; e ainda é uma palavra composta: *mico* – fungo / *riza* – raiz. Vagueando neste texto-floresta, sempre passamos por momentos em que a tensão entre as palavras, o pensamento e a floresta são torcidos para que algo diferente possa, enfim, estar a nossa vista, inclusive palavras e linguagem capazes de darem conta do que se passa nas micorrizas. – o pouco já compreendido pela ciência a respeito desses emaranhados simbióticos, o traduzem como uma interconexão da floresta que funciona ou como um modelo de livre mercado de informações e recursos guiado pela competição e pela noção de custo-benefício dos indivíduos associados ou pelo modelo socialista, onde a micorriza permite que árvores cuidem uma das outras e que árvores e fungos

troquem recursos básicos favorecendo a vida de cada um deles pela cooperação. O cientista botânico é quem diz que reduzir o que acontece nas micorrizas a estas duas possibilidades é pobre, a linguagem – palavras, sintaxe e gramática – não dá conta e está limitando o que as micorrizas fazem justamente quando tentam explicá-las.



Fig.3. *Persea-me*, 2022 da série *enxertia*. Fonte: acervo pessoal da artista ana kemper.

A mim, o estranhar gera cuidado, atenção, consideração e também, talvez, quiçá, oxalá – novas palavras, gramáticas e sintaxes surjam enquanto estamos estranhando em silêncio, as micorrizas.

No fundo, volto a dizer que *enxertia* é um destes exercícios de estranhar o comum – as plantas que toparam chegar no trabalho são as mais ordinárias – plantadas aqui em casa, trazidas de lugares afetivos, mas nenhuma delas é uma planta especial: uma batata doce brotada, um caroço de abacate virando árvores, uns ramos de *Tradescantia* que cantei num mato – são comuns, quase invisíveis de tão banais, mas elas já tinham feito suas mágicas para mim e me encantado.

Curioso: nas religiões de matriz africana, quando trabalhamos com ervas/plantas, é preciso saber encantá-las para despertar suas magias – há cantos para cada uma delas – lembra da Adriana cantando um canto de encantar o Peregum para Eleonora num seminário em 2021? [30]

Em *enxertia* elas é que me encantaram, e as imagens vem daí deste movimento de encantamento interespecies: se palavras outras ainda estão me chegando, se eu ainda demoro a reconhecê-las, as imagens de *enxertia* talvez sejam uma forma de linguagem. Ou pelo menos a maneira de seguir tentando traduzir essas outras linguagens que nos faltam; ou mesmo de alargar as que já temos para que caibam estrelas, raízes, vida dentro delas; e que elas transbordem tudo isso que elas têm e sabem oferecer.

Eu queria acabar aqui te dizendo que a demora nesta resposta talvez tenha acontecido justo porque depois

da alegria imensa da posse do Lula – você reparou no gesto de artista que os políticos fizeram acontecer ali? Da ausência com a qual o antigo governo tentou produzir quebrando o protocolo de sucessão, estas pessoas fizeram florescer um novo gesto: foram representantes do povo brasileiro que passaram a faixa para o novo presidente assumir. Mais lindo ainda ver a faixa vir das mãos de uma mulher negra. Eu fiquei sonhando com o momento desta faixa fazer o movimento contrário, sair da mão do Lula para as mãos de uma mulher negra ou indígena. Infelizmente não foi perdida neste sonho que me demorei a te responder, mas sim porque fui pega durante esta escrita pelos acontecimentos do dia 8/01/23, quando aqueles que não suportam pensar em outras maneiras de achar linguagem, de descobrir sentidos e de viver a vida – quebraram aquilo que eles diziam justamente defender: os prédios dos Três Poderes. E neste movimento de expansão/alegria, contração/terrorismo me vi tomando um caldo quase sem fim nesta maré fascista que insiste em bater por aqui.

Mas, na sexta última, depois de atender de manhã e antes da reunião para planejamento da exposição que vai acontecer em abril com as imagens de *te extraño*, *cariño* e *enxertia*, me dei o direito de um mergulho curativo, o mar sempre me é remédio, e é nele que quero acabar estas palavras, assim como o início delas foi um SIM bem salino. Quando fui pagar o coco na barraca um pouco antes de sair, desejei um bom ano novo para o homem que me atendeu e ele disse que já estava melhorando, eu arrisquei e emendei, imagino, depois da posse do Lula. Ele disse isso mesmo, e que está botando muita fé neste governo, especialmente pela presença da Anielle Franco, pois ele como homem de comunidade, tinha muita admiração por sua trajetória e precisava do trabalho dela de ministra bem feito (igualdade racial). Respondi: Oxalá será ela a receber a faixa das mãos de Lula, daqui há 4 anos. Ele me respondeu: Kaô, Kabecilê.

Assim foi, assim é.

A magia marítima está lançada.

Te amo,

Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 2023,

ana, minha irmã,

Você disse que no encantamento interespecies de *enxertia* talvez já more uma proposição de linguagem-planta?

### **enxertia – portal dádiva**

caminhadas

o verde-azul de lemanjá

a densidade verde das matas fechadas – a abertura possível

e

estranha muito estranha força estranha

a pergunta raiz: “como fazer coisas com plantas?”

a imagem-oferenda: “acho que já te contei que não descubro as perguntas antes das imagens/trabalhos aparecerem. As perguntas nem sempre se tornam visíveis”.

o convite pra encher de verde pulmão olhos e palavras.

um sim mergulhado

agradecer é pensar e é cuidado.

*enxertia* é estranhar e é cuidado.

“te extraño, cariño” é cuidado e é cuidado

haja cuidado

haja negociação haja serviço

e sonhos.

um

dois

três

quatro

cinco

e mais, muitos mais.

aprendiz de mestra aprendiz

portais e escolhas

um

dois

três

e mais

negociações

muitas mais

atentas e fortes há temores e armadilhas, mas não

estamos de bobeira nunca de bobeira não

uma casa de fé e suas movidas

uma casa de fé e o respeito aos modos de vida mais

que humanos, outros que.

haja cuidado

haja negociação haja serviço

e trabalho e mais.

trabalho

maria eleo cris mar seu corpo a mata verde verde verde yanomami mariela mari-sonho mari-mar sônia ricardo paul fumaça arruda alecrim maria luiz sonia anielle marina margareth cristine damiana donna

gilberto estrela cabocla jurema maria resistencia silvio luiza mar terra sol trem aroeira pássaros batata doce abacate tradescantia quem vem chegando ordinária consideradas as palavras fazem umas coisas loucas, não é, minha amiga?

balsa-horta

constelações-cadentes

balsa-horta

constelações-cadentes

exu omolu mangueira fungo raiz floresta oxalá novas

palavras oxalá adriana o homem kaô

sustentar as pesquisas

sustentar as vidas

os mundos

sustentar

e fazer amizade

amizades

a galera considerada – as amizades

estranhas e consideradas

alegria fé na vida e banhos de mar

e caldos caixotes tsunamis

fascistas (sem anistia)

que onda

*enxertia* portal de dádivas

*enxertia* proposição-linguagem-planta

*enxertia* é

*enxertia* faz

é daquelas coisas

daquelas “coisas que precisam ser feitas” (Fabião,

“Coisas que precisam ser feitas” 15).

dia de Oxóssi caçador de uma flecha só o rei das

matas verde vermelho branco

e verde

como os pulmões e os olhos.

Te extraño, ana

com cariño, mariah.

## Notas

[1] Ações propostas por Eleonora Fabião com as quais nós duas colaboramos, em dezembro de 2022.

[2] Eleonora Fabião é performer, teórica da performance, escritora e professora universitária.

[3] Cristiana Grumbach, documentarista, astróloga e psicanalista.

[4] Trecho de “O pastor amoroso”, poema de Alberto Caeiro/ Fernando Pessoa, 2006.

[5] Troca de correspondência entre Fabião e Pucu, publicada em 2021 pela revista *Presente*.

[6] Dedolhos: tradução de “fingery eyes”, conceito de Eva Hayward para a união háptico-óptica entre câmeras com criaturas marinhas, trazido por Haraway, 2022.

[7] Brinco aqui com a tradução do livro de L. Austin “*how to do things with words*” traduzido em português para “quando falar é fazer”, preferindo a tradução literal “como fazer coisas com palavras” para pensar em como fazer coisas junto/com plantas.

[8] Mariela Brecher, professora universitária, pesquisadora e escritora argentina radicada no Brasil.

[9] *Correspondências*, 2015 – ana e Klaudia Kemper .disponível em: <https://vimeo.com/157608383>, acessado em 31/03/2023

[10] Performance realizada em 2016 em parceria com Miro Spinelli, que derivou a instalação *carne, sal e sangue / curtido* - exposta em 2019, realizada com resíduos da ação de 2016 guardados/curtidos por 3 anos (correspondência impressa em papel vegetal e rasgada durante a ação, sal grosso, recipiente de vidro).

[11] Performance realizada com Nathanael Sampaio, 2019, no CMAHO, re-encenada na mostra de performance “corpos críticos” e na mostra “modos de fazer” na UERJ, em 2019.

[12] Fala de Tim Ingold a respeito do significado da pesquisa em arte, trazendo o conceito de ciências da correspondência e relacionando a pesquisa com o cuidado e a curiosidade. disponível aqui: <https://soundcloud.com/ccg-glasgow/tim-ingold-search-and-search-again-on-the-meaning-of-research-in-art> acessado em 23/03/23

[13] *O desejo dos outros*, livro onde a antropóloga Hanna Limulja faz uma etnografia dos sonhos dos Yanomamis.

[14] *LEVANTE* é uma ação concebida e conduzida por Eleonora Fabião. Foi realizada entre os dias 22 e 28 de setembro de 2018 no Rio de Janeiro, durante a programação da Feira de Arte ArtRio 2018. Colaboraram nesta ação: ana kemper, André Telles, Clarice Panadés, Davi Palmeira, Elilson, Felipe Ribeiro, Fernando Salis, Filipa Francisco, Gabriel Morais, Jabal EL Murbach, Jaime Acioli, mariah miguel, Miro Spinelli e Viniciús Arneiro.

[15] Templo do Vale do Sol e da Lua é um terreiro de Umbanda localizado em Maricá-RJ, guiado pelo dirigente espiritual babalorixá Pai Luiz d’Omolu e pelo babakekerê Pai Thiaguinho. Todas as vezes em que afirmo características a respeito de seres e divindades da Umbanda, tenho como referência o que se pratica especificamente no TVSL. A Umbanda não tem um livro sagrado único e a liturgia varia

conforme cada terreiro ou casa de fé.

[16] Me refiro às práticas médicas, de acupuntura, artísticas, fitoterapêuticas, de jardinagem e mais; bem como aos modos de trançar e tecer tais práticas.

[17] Ricardo Cabral é mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, em sua pesquisa de doutorado, investiga a realização de programas performativos entre humanos e não-humanos, como forma de desativar o Antropoceno.

[18] Me refiro mais especificamente ao espetáculo *AMAZONA*, dirigido por Ricardo Cabral na cidade do Rio de Janeiro em 2018; e ao livro *te extrãno, cariño (2021)*; e à série *enxertia (2021-2023)*, ambas de ana kemper.

[19] Livro de ana kemper autopublicado em 2021, em correspondência à sua pesquisa de mestrado, onde a relação interespecie entre ana e as plantas domésticas se traduz em imagens fotográficas e poemas. disponível aqui: <https://vimeo.com/686073977>

[20] Referência à música *Salve as Folhas*, composta por Gerônimo e interpretada por Maria Bethânia.

[21] Passô apud Abreu. En Abreu e Fabião 2016.

[22] Damiana Bregalda é artista, curadora, antropóloga e pesquisadora independente, além de grande amiga. O encontro de nossas pesquisas se deu em sala da aula de disciplina ministrada por Eleonora Fabião em 2016, e foram se entrecruzando novamente em 2020/2021 no grupo de estudos amores, auras, afetos, coordenado por Damiana. Neste reencontro, apresentando minha pesquisa para Damiana, conversando sobre as imagens de *enxertia*, a pesquisadora me contou que seu avô era mestre nesta técnica que consiste em enxertar um galho de uma planta, no caule de uma outra planta madura - o nome caiu tão bem às imagens que não tive dúvida em pedir a benção da pesquisadora para batizá-las assim.

[23] Livro do Babalorixá Diego de Oxóssi.

[24] Referência à música *Cabocla Jurema*, interpretada por Maria Bethânia.

[25] Referência ao golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff no ano de 2016, no Brasil.

[26] O presidente anterior optou por não passar à faixa presidencial para o presidente legitimamente eleito Luiz Inácio Lula da Silva. Assim, durante a cerimônia de posse do presidente Lula, quem entregou a faixa para o presidente foi um grupo de representantes da sociedade civil brasileira, composto por 8 pessoas, sendo o cacique Raoni Metuktire, liderança indígena; Francisco, criança de 10 anos; Wesley Rocha, DJ e metalúrgico; Murilo de Quadros, professor; Jucimara dos Santos, cozinheira; Ivan Baron,ativista na luta anticapacitista; e Aline Souza, representante do Movimento Nacional de Catadoras de Materiais Recicláveis.

[27] Luiza Toschi é comunicóloga, mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente pesquisa não-violência.

[28] Referência à música *Grande Poder*, composta por Mestre Verdellino e interpretada pelo grupo Comadre Fulozinha.

[29] Referência à música *Oriente*, composta e interpretada por Gilberto Gil.

[30] Referência à ação *Uma coleção de mãos e patas e folhas e asas e barbatanas e*. apresentada no simpósio “Tempos das mãos - e patas e folhas e asas e barbatanas e”, no canal do Núcleo Experimental de Performance da UFRJ (NEP/UFRJ) em maio de 2021. Ver mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=eYGNS5Ud0S0>. Acesso em 23 dez 2022.

### Obras citadas

Abreu, Marcio, e Eleonora Fabião. *Troca de e-mails entre Marcio Abreu e Eleonora Fabião*. Sala Preta – PPGAC USP, 2016.

Austin, Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Artes Médicas: 1990.

Cabral, Luis. *Po'ã Ka'Aguy Mby'a - Recetario de Medicina Natural del Pueblo Mbyá Guarani*. Editorial Arandurã, 2021.

Coccia, Emmanuelle. *Metamorfose*. Dantes, 2020.

Comadre Fulozinha. “Grande poder”. *Comadre Fulozinha*, CPC-UMES, 1999.

Fabião, Eleonora. “Produzir estranheza é cuidar: azul, azul, azul e azul”. *Revista MESA*, vol. 5, 2018.

---. “Coisas que precisam ser feitas”. *ARTE\_BRA Eleonora Fabião*, organizado por Galciani Neves et al. Automatica, 2021a, pp. 15-141.

Fabião, Eleonora, e Izabela Pucu. “Correspondência 3”. *Revista Presente*, editada por Anna Maria Matolino e Paulo Miyada, 2021b, Web.

Ferdinand, Malcolm. *Uma Ecologia Decolonial - pensar o mundo a partir do mundo caribenho*. Ubu, 2022.

Haraway, Donna. *Manifesto das espécies companheiras*. Bazar do Tempo, 2021.

---. *Quando as espécies se encontram*. Ubu, 2022.

Hirsch, Sonia. *Didó*. Corre Cotia, 1999.

kemper, ana freitas. *te extraño, cariño*. livro de artista autopublicado, 2021.

Limulja, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomamis*. Ubu, 2022.

Lorde, Audre. *Sou sua irmã — escritos reunidos e inéditos*. Ubu, 2020.

Luz, Pedro. *Carta Psiconáutica*. Dantes, 2015.

Macfarlane, Robert. “Os subterrâneos: uma viagem fascinante ao subsolo das florestas”. *Revista Piauí*, no. 164, maio 2022

Margulis, Lynn. *Planeta Simbiótico - um novo olhar para evolução*. Dantes, 2020.

Narby, Jeremy, e Rafael Pizuri. *Plantas Mestras - Tabaco e Ayahuasca*. Dantes, 2022.

Pãrökumu, Umusi e Torãmu Kéhíri. *Antes o Mundo Não Existia*. Dantes, 2019.

Pessoa, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Martin Claret, 2006.

Preciado, Paul B. *Um apartamento em Urano: Crônicas da Travessia*. Zahar, 2020.

Ribeiro, Felipe. *Ruminações: a arte da performance - entre o prazer e a resistência*. Circuito, 2022.

Rodrigues, João Barbosa. *Mbae Kaa - O Que Tem Na Mata: a botânica nomenclatura indígena*. Dantes, 2018.

Sagan, Dorion. *O Livro dos Seres Invisíveis*. Dantes, 2022.

Scarano, Fabio. *Regenerantes de Gaia*. Dantes, 2019.

Sontag, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Companhia das Letras, 2020.

Takua, Cristine. *Seres Criativos da Floresta*. Caderno Selvagem 4 - publicação digital editora dantes biosfera, 2020. Web. Acesso em 24 dez 2022.

Tavares, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia*. Leya, 2010.

Tsing, Anna L. *O Cogumelo No Fim do Mundo - sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. n-1, 2022.

### Biografia dos autores

Ana Kemper é pesquisadora médica, escritora e artista visual. Vem investigando, de forma independente, questões que permeiem as relações entre corpo, pensamento e paisagem, expressando-se pela escrita, fotografia, vídeo e performance. É Mestre em Artes da Cena pelo PPGAC-ECO/UFRJ.

Mariah Miguel é artista pesquisadora, performer, diretora teatral e professora. Mulher, lésbica e mãe. Mestre e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, na UFRJ, onde integra o Núcleo Experimental de Performance da UFRJ.

***(Post-) Colonial Archipelagos. Comparing the Legacies of Spanish Colonialism in Cuba, Puerto Rico, and the Philippines, Burchardt, Hans-Jürgen and Johana Leinius, editors. University of Michigan Press, 2022, 366 pp. (Book Review)***

DIEGO BALLESTERO (ABTEILUNG FÜR ALTAMERIKANISTIK, BONN UNIVERSITÄT, GERMANY)

*(Post-) Colonial Archipelagos. Comparing the Legacies of Spanish Colonialism in Cuba, Puerto Rico, and the Philippines* is an important contribution to postcolonial studies in general and to the colonial legacies of Cuba, Puerto Rico, and the Philippines in particular. Edited by Jürgen Burchardt and Johana Leinius, this book is the outcome of the conference *Historical Legacies in Comparison: Cuba-Puerto Rico-Philippines. How Much History Can Post-Colonialism Endure?*, organized by Burchardt in March 2017 in Havana, Cuba. The collective spirit of the event, resulting from an intense dialogue between scholars from the Global South and the Global North, is translated into this book. It accounts for the deep interconnections and divergences in the trajectories of colonial legacies in Cuba, Puerto Rico, and the Philippines.

The first part of the book, entitled “An Archipelagic View on (Post-) Colonial Legacies,” presents the theoretical-methodological proposal that articulates and brings together the subsequent contributions. In chapter 1, Johanna Leinius and Hans-Jürgen Burchardt describe the intrinsic link between these three countries, which were spaces for the application of Spanish and US colonial power. In this sense, they point to the absence of post-colonial studies that draw a historical comparison of the material, political, social, cultural, epistemic, and psychological continuities of colonialism in Cuba, Puerto Rico, and the Philippines (5). As Leinius and Burchardt correctly observe, transregional comparisons have focused almost exclusively on Central and Latin America, with the main point of reference being the theoretical productions developed in Europe or the United States. This epistemological dependence is detrimental to an integral reading of a multidimensional and transregional phenomenon such as coloniality.

Both epistemological and methodological overcoming, the authors suggest, is possible based on an interdisciplinary framework containing both a synchronic and a diachronic perspective, which allows for the empirical analysis and systematic comparison of colonial legacies. In chapter 2, Johanna Leinius calls this analytical framework the “archipelagic perspective” (29). She looks for the points of connection between the cases analyzed, while at the same time exploring the tension between their differences and similarities. It is by comparing the diverse historical trajectories of the three countries that Leinius proposes to broaden

the postcolonial debate, by focusing on the plurality of voices and the “transformative connections between places and people” (30). Inspired by subaltern studies and the work of the modernity/coloniality group, the archipelagic perspective seeks to deconstruct Western-centric epistemological principles that do not allow for the questioning of Western historical grand narratives, which often deny the continuity of coloniality today.

The first part closes with the chapter by Josep M. Fradera, who exposes the local diversity in which the global dynamics of coloniality are manifested in Cuba, Puerto Rico, and the Philippines. In doing so, he analyses one of the constituent phenomena in the emergence of the modern world-system: capitalism as an economic system. As Fradera points out, the agricultural production systems imposed by the Spanish empire in these three peripheral countries not only transformed them into dynamic and essential enclaves of agrarian capitalism (57), but also ensured colonial continuity even after the disintegration of the Spanish empire at the end of the 18th century. In this way, Fradera rescues one of the main contributions of the modernity/coloniality group: the analysis of the global pattern of colonial power cannot be made without considering one of its main pillars: the global economy that emerged because of the “discovery” of Abya Yala.

The second part of the book, “The Past and Present of the Political Economy and Authority in Cuba, Puerto Rico, and the Philippines,” deepens the analytical dimension initiated by Fradera from a *longue durée* perspective. Thus, in chapter four, Antonio Santamaría García examines the three pillars that structure the relations of the Cuban colonial regime from the 18th century onwards: free trade, the maintenance of the slave trade, and the commerce shared between the island elite and the metropolitan elite (67). This last point made by Santamaría García is very interesting, as it demonstrates that the implementation and continuity of the colonial power structure involved an interweaving in which local elites played a fundamental role. This is continued in chapter five, where Jacqueline Laguardia Martínez gives an account of the ruptures and continuities of socio-economic structures in Cuba from the colonial period to the present day. As Anibal Quijano reminds us, coloniality entails a structural dependency where specific spaces and individuals are oppressed. Thus, Laguardia Martínez shows that, despite profound

changes in political, economic, and social dynamics, the revolutionary government, installed in 1959, was unable to break its economic dependence (especially with the USSR) and its role as an exporter of limited products.

Laguardia Martínez moves on to other turning points in Cuban political history: the 1980s with the disruption of socio-economic organization and migration, the tourism boom of the early 1990s, the economic and political reforms introduced by Raúl Castro in 2006, and the impact of the pandemic and the tightening of restrictions imposed by the Donald Trump administration. These moments in Cuban history exhibit the traces of Cuba's colonial legacy, a legacy that accounts for "the vicious circle that entraps the Cuban economy" (87). After this extensive review, Laguardia Martínez concludes that the challenge lies not only in overcoming this colonial legacy, but in achieving the economic well-being of the population in a context of social justice and equity.

An analogous situation for Puerto Rico is described by Emilio Pantojas-García in chapter six, where he begins by characterizing the country as "a Latin American nation inhabiting a postcolonial colony 'enjoying' the 'advantages' of post-World War II colonialism" (96). The colonial socio-economic configuration, Pantojas-García notes, manifests itself in an absent ruling class, a weak local business elite and a political class dependent on economic subsidies. Like the Cuban case, Puerto Rico's integration into the global economy was based on the monoculture agricultural export model and slavery. In chapter seven, Argeo Quiñones and Ian Sedarizary continue and deepen this analysis, focusing on the institutional structure on which Puerto Rico's development model is based. A very significant point highlighted by the authors is the role of the local ruling classes in the continuity and reproduction of colonial structures of inequality, a situation that can be observed with great clarity in the subsequent annexation of Puerto Rico by the United States. Thus, the country's current socio-economic crisis is accurately identified as the result of a model in which "gains are privatized and costs are socialized for the benefit of local and foreign extractive elites" (123). Finally, Pantojas-García calls for overcoming class analyses based exclusively on Puerto Rico's colonial status, which overshadows the decisive role of local governments, the "parasitic" local private sector (122), local economic elites and intermediaries in the continuity of colonial power relations.

In chapter 8, Alvin A. Camba and Maria Isabel B. Aguilar turn to the Philippines, analyzing its precolonial social structures. These are described as a flexible and egalitarian communal pyramid, where social hierarchies were systematized and standardized by Spanish colonialism. As in the previous chapters, the authors draw attention to the functionality of local actors positioned at the top of the preexisting hierarchies in the establishment, consolidation, and reproduction of colonial social relations. The Philippine case,

correctly pointed out by the authors, exhibits one of the primary attributes of coloniality: its functioning through a multiplicity of interconnected networks. The geographical particularities of the islands, which configured decentralized political entities, demanded a non-centralized government that controlled the various autonomous entities that made up the country. Throughout the chapter, the authors analyze the changes in inter-population dynamics between the 16th and 19th centuries, with events such as the impact of Chinese migration and the integration of the Philippines into the British economy in the 19th century. Finally, they conclude that, although the Philippine case was unique among Spanish colonies, today it still suffers the consequences of the colonial legacy: a stratified and unequal society where the only beneficiaries of the servile model of commodity exports are the local elite.

This part ends with chapter 9, where Teresa Melgar analyses the continuities and changes in contemporary Philippine economic policy based on a key question: "Who has access to the state, and under what conditions are they able to wield institutional power?" (142) To answer this question, Melgar provides an overview of the changing Philippine economy, which has experienced stability in the industrial sector since the 1970s, growth in the service sector since the 1990s, and a steady decline in agriculture's contribution to gross domestic product since 2019. Despite typical fluctuations, the Philippine economy maintains a stable constant: a small local elite that controls productive agricultural land, mineral resources, and real estate. Melgar points out that based on this control, they established a management of political clientelism that historically guaranteed them access to key positions of political and economic power. This intertwining of political and economic power, instituted by Spanish colonial rule and later continued by US colonial rule, gave rise to a hereditary political lineage that enquired a select group of individuals into power. However, this elite must contend with a highly politicized civil society, which presents itself as the engine of change in a profoundly unequal and inequitable society.

Javiher Gutiérrez Forte and Janet Iglesias Cruz begin our transition to Cuba in chapter 10, analyzing how many of the characteristics of formal colonialism, such as segregation, racism, sexism, poverty, and despotism, still operate today. By accounting for the geopolitical importance of Cuba in the Spanish colonial framework, the authors show the correlation between the savage exploitation of the island's resources and the increase in the slave population. This shows the need to investigate the historical conjunctures of a given place beyond local factors, analyzing them in terms of their positioning in the modern colonial world-system. Thus, the control of the Atlantic trading system and the need for its excessive exploitation by the Spanish empire had as a corollary the exponential increase in

slavery. Next, Gutiérrez Forte and Iglesias Cruz give an account of the rise of the Creole elite around the 16th century and the formation of the first large landholdings based on livestock exploitation. Showing the fruitfulness of the comparative approach of the archipelagic perspective, these authors underline the central role of the first latifundia families, the clerical elite, the colonial bureaucracy and, especially, the endogamic dynamics between these actors, in the establishment of the hierarchies of difference inherent to coloniality. As the authors point out at the end of the chapter, the colonial legacy fostered the development of a colonial ideology that persists in Cuban society.

This last point is taken up in chapter 11 by Jenny Morín Nenoff, who examines in depth the relationship between racial and social inequality. As one of the main taxonomic devices of social hierarchization, the concept of “race” forms a crucial part of the morbid cultural legacy of colonialism in Cuba. As Nenoff points out, racist culture and racial stereotypes are so deeply rooted in the collective imagination of the Cuban population (185) that not even the revolutionary government, which legally prohibited discrimination based on skin color or race in its 1976 Constitution, was able to promote a profound cultural discussion on these racial imaginaries of coloniality. Introducing ethno-historical and socio-economic factors, the author points out that the changes introduced throughout the 20th century in favor of equal opportunities did not translate into “racial equity” (189) because they did not consider that the problems of racial difference and territorial inequality should have a particular focus. This became visible in the policies introduced to deal with the economic collapse of the early 1990s and which involved the liberalization of the economy. Following pre-existing territorial, ethnic and gender differences, this resulted in social re-stratification and new differences based on the international mobility of individuals, with black and mestizo populations at an extreme disadvantage. As Nenoff points out towards the end, this makes visible the profound problems caused by structural racism in Cuban society and the need to address them.

In chapter 12, Milagros Denis-Rosario discusses the continuities of colonial legacy and hierarchization in Puerto Rico. For this, the author analyses the painting *Plaza del Quinto Centenario* by the Afro-Puerto Rican artist Ramón Bulerín, as he offers “means for examining the discourse of Hispanic nationality elites constructed as a mechanism to impose and perpetuate their ethnic and racial hegemony while excluding African elements” (202). Reviewing 19th-century colonial dynamics and Creole class participation, Denis-Rosario traces the emergence of local political parties that either supported or opposed the new colonial regime imposed by the United States, which exacerbated pre-existing colonial structures. These structures materialized in the urban spaces portrayed in Bulerín’s painting, which are

transformed into permanent reminders of hierarchies based on class, gender, or race. It is during this period, the author points out, that the definition of national identity became a divisive issue. Faced with the loss of their former privileges, the landowning elite sought to reassert their Spanish heritage. In contrast, intellectuals sought to romanticize the Taino people and folklorize Africans. In this debate, the government, like other Latin American countries in the early 20th century, imposed a patriotic discourse that institutionalized the relationship between Spain and Puerto Rico. This “national identity race” (219) helps us to think about one of the dimensions of the colonial legacy: the perpetuation of socio-economic inequality.

The management of this inequality in the reproduction of the colonial regime in Puerto Rico is explored by Miguel Rivera-Quiñones in chapter 13. He argues that one of the particularities of the US colonial regime was the incorporation of local sectors to guarantee its political dominance. He suggests, in turn, that the local popular support received was a result of the conditions offered by the Spanish colonial legacy. The working class and the large, poverty-stricken population were incorporated into the US colonial project through political patronage and economic transfers. These, along with a focus on maximizing profits for transnational corporations, ensured US imperial authority. This perpetuated social asymmetries and economic inequality, which Rivera-Quiñones suggests were normalized through migration and consumerism.

In chapter 14, María Dolores Elizalde analyses the different political and economic regimes imposed on the Philippines by the Spanish Empire. Throughout her contribution, the author unpacks the complex dynamics of social relations imposed by colonization, where it is necessary to consider processes of collaboration and conflict with the local population and the impact of external influences resulting from the geopolitical positioning of the Philippines within the colonial world-modern system. After more than three centuries of Spanish rule, the heavy colonial legacy translates into the persistence of dynastic and hereditary local political-economic elites that oppress the rest of the population. At the same time, there is a wide inequality in the quality of life of urban and rural populations. These diasporas, the author continues, are also observable in the consolidation of a mixed-race society, the growing influence of the Chinese population and the persistence of the conception of Muslims as a differential population sector. The confluence and articulation of these elements gave rise to a “country with an Asian makeup, but in which influences from Europe and the Americas” (254). Thus, Elizalde concludes, a Filipino society has taken shape that struggles against the colonial legacies of successive colonial administrations in defense of its own identity.

The third part concludes with Cristina Cielo’s chapter

in which she examines the influence of colonial legacies in shaping the political and economic power that underpins social inequities in the Philippines. Inscribed “into the nation’s landscapes and into its peoples’ subjectivities” (259), these inequities, Cielo argues, are defined, and legitimized by a cultural politics deeply rooted in an economic system historically dependent on successive colonial regimes. According to the author, the persistence of these inequities results from the articulation of three elements: the global positioning of Filipino labor, the privatization of basic services, and the weakening of subaltern political cultures. Through a detailed analysis of contemporary political history, Cielo demonstrates how economic configurations of power and control are rooted in Spanish colonial rule. The latter’s dominance over land gave rise to agrarian elite structures that led to the establishment of inequalities among the rural population and subsequently to movements of migration to urban spaces and the consequent differential and unplanned development of these spaces. Moving on to Philippine history, the author also considers the role played by other economically dominant groups, such as Chinese businessmen, in the liberalization of the post-colonial political economy. The return of democracy after the kleptocratic dictatorship of Ferdinand Emmanuel Marcos promised an exponential increase in employment opportunities, equitable distribution of power, and investment in health, education, and social mobility. However, as Cielo demonstrates, the Philippines still has the highest rates of inequality in Southeast Asia. Despite this, the author closes her contribution with the hope that this kind of collective and transnational comparative analysis will allow us to locate “the contingencies of historically reinforced structures of power and open possibilities for widening their rifts” (274).

The fourth and final part, entitled “The (Post-) Colonial Legacies of Puerto Rico, Cuba, and the Philippines: A Comparative View,” offers a comprehensive comparative synthesis. In chapter 16, Michael Zeuske analyses the trajectories of one of the structural pillars on which Spanish colonialism was based: “the legacies of slavery” (285). Focusing on the historical debates that took place after the abolition of slavery, Zeuske takes up the work of historian Alejandro de la Fuente and characterizes the period between 1902 and 1920 as a “racial democracy” (296) in which, despite the theoretical equality established among the population, systematic racism against black populations continued. Thus, even though, in institutional spheres, in official public culture and in the bureaucracy of everyday life, a “transracial patriotism” (296) was promoted, in concrete reality, according to the author, a second-class citizenship was constituted, functional to the silencing of colonial history and slavery.

In chapter 17, Jochen Kemner analyses the correlation between certain forms of employment and

ethno-racial status. Continuing the arguments of the previous chapter, Kemner determines precisely how colonialism imposed a hierarchization of labor in which the European elite and their descendants monopolized the apex of the colonial pyramid through the possession and control of land and slave or low-paid labor power. This veritable caste system was underpinned by two of the main taxonomic devices of coloniality: gender and race. Over time, this system configured a series of social inclusions and exclusions that implied the possession of a certain social status. After a thorough historical analysis, Zeuske argues that the hierarchical regime and social privileges imposed during Spanish colonialism were transferred, and thus explain today’s high levels of economic inequality. Moreover, the availability and control of material, financial and human resources remain distinctive and exclusive to a certain sector of the population, while the most precarious jobs are performed by mostly non-white individuals. In the end, Kemner concludes, this shows that the means used to guarantee social exclusivity during colonial rule are still functional today.

In the last chapter, Hans-Jürgen Burchardt offers a synthesis of the preceding chapters and elaborates a series of theoretical and methodological suggestions for future research. He correctly explains how the interdisciplinary and transregional perspective made it possible to analyze the trajectories of colonial legacies in Cuba, Puerto Rico, and the Philippines, identifying patterns of similarities and divergences between them. A substantial part of the chapter is devoted to outlining two dimensions of colonial legacies: economic policy and the hierarchization of difference. In all three cases, Burchardt identifies similarities resulting from the colonial matrix of power. In terms of economic policy, the Spanish regime imposed a monocultural agricultural production and primary resource export model on the three countries, which, after the change to US rule, was largely reinforced. Regarding the hierarchization of difference, Burchardt points out that, despite the processes of transculturation and the policies of racial equality promoted by the different governments, there was never a major change in the racist social structure. In this way, the extractivist economic systems, monocultural agriculture and slave regimes imposed at the beginning of the Spanish colonial regime are translated today into countries shaped by selective racism, widespread social inequality, corruption, nepotism, caudillismo, authoritarianism, repression, limited or non-existent upward social mobility and a homogenous elite made up of dynastic families. These results, Burchardt emphasizes, show the importance of family conditions for the development of post-colonial societies. In this sense, he proposes a materialist turn in postcolonial studies that allows for a break with “the monoculture of modern science” (349).

This book demonstrated how, regardless of location,

coloniality established a global matrix of control through a series of material and discursive devices. Thus, in these three insular spaces, the intertwining of economic policy and the hierarchization of difference established a pyramidal structure of power in which a particular elite was perpetuated at the apex. Far from establishing a discouraging panorama, the pluriversity of voices contained in this collective volume make it clear that the reversal of these perennial injustices and the establishment of a world that contains a heterogeneity of worlds is only possible through a collective, solidarity-based, transatlantic, and intersectional project.

### **Author's Biography**

---

Diego Balletero holds a PhD in Anthropologist from the National University of La Plata (Argentina). He has been a fellow in Argentina and Germany where he has conducted scientific research in collections and archives of various museums and institutions. Since 2017, Dr. Balletero has been a guest lecturer at the Department of Anthropology of the Americas (University of Bonn) and a member of the interdisciplinary research group AmazonAndes. He is currently researching the decolonial history of anthropological knowledge in South America, provenance research and the development of a counter/anticolonial perspective on anthropological practices.