

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA - LICENCIATURA**

**BEATRIZ NOBEL MAIA**

**DANÇAR O QUE RESTA:**  
**OPACIDADE, POÉTICA DA RELAÇÃO E CORPOREIDADE CRÍTICA**

**BELO HORIZONTE**  
**2025**

**BEATRIZ NOBEL MAIA**

**DANÇAR O QUE RESTA:  
OPACIDADE, POÉTICA DA RELAÇÃO E CORPOREIDADE CRÍTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal de Minas Gerais como  
requisito parcial para obtenção de título de  
graduação no curso de Dança – Licenciatura.

Orientadora: Profa. Dra. Graziela Andrade

**BELO HORIZONTE**

**2025**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA  
**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**“DANÇAR O QUE RESTA: OPACIDADE, POÉTICA DA RELAÇÃO E  
CORPOREIDADE CRÍTICA”**

**BEATRIZ NOBEL MAIA**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Dança, como requisito para obtenção de título de Licenciatura em Dança, aprovada em 25 DE JUNHO DE 2025 pela banca constituída pelos membros:

**Orientador(a): Graziela Corrêa de Andrade**

**Examinador(a): Caio Picarelli Figueiredo Edmundo**

**Examinador(a): Anamaria Fernandes Viana**

Belo Horizonte, 03 de julho de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Graziela Correa de Andrade, Professora do Magistério Superior**, em 03/07/2025, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Caio Picarelli Figueiredo Edmundo, Usuário Externo**, em 03/07/2025, às 18:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anamaria Fernandes Viana, Usuária Externa**, em 18/07/2025, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4351258** e o código CRC **CA496DD7**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Elizabeth Miranda Maia, por me presentear com a vida, por me convidar a dançar, e oferecer tamanha generosidade, afeto, e compreensão. Agradeço à Alfredo Nobel, por me presentear com a vida e me ensinar a olhar para o mundo com imensa sensibilidade, crítica e sutileza. Agradeço à Luiza Nobel, por nunca soltar minha mão. Agradeço à Marina Nobel, por abrir os primeiros caminhos me ensinando sobre coragem. Agradeço à Conceição, por me ensinar a fazer um altar. Agradeço à Cristiane Lacerda, pelo amor tecido nesse tempo, por ser imensa graça e persistência, e por me acolher nos instantes de queda.

Agradeço a todas as professoras que conduziram meus primeiros passos no encontro com a Dança no programa Valores de Minas, principalmente Marilda Cordeiro, Letícia Oliveira, Cyntia Reyder e Leandro Belilo. Agradeço profundamente à Ester França, por seu apoio e ensinamentos inesquecíveis durante os tempos de Arena da Cultura. Agradeço a cada pessoa que fez parte das produções de políticas de incentivo à cultura das quais fiz parte, e pela coragem de imaginar uma juventude feliz.

Agradeço à Anamaria Fernandes Viana, por me convidar e confiar a ser uma das tantas outras de nós, e me presentear com investigações que aqui ecoam, e para sempre ecoarão.

Agradeço à Carla Andrea, por todos os sustos poderosos, por me presentear com o encontro generoso com o Butô, e o encontro com o desconhecido do meu corpo. Agradeço por todos os caminhos abertos, da cabeça aos pés.

Agradeço aos meus colegas de discência, mas principalmente Dýñà Alves, por tremer comigo, e compartilhar tantas afinidades, diálogos e questionamentos.

Agradeço à Iago Marques, pelo encontro na dúvida do corpo, pela leitura gentil, e fé no meu avanço. Agradeço à Sabrina Helena, por todos os dias estender sua mão e me convidar à graça, e fazer da palavra amiga, magia.

Agradeço à Graziela Andrade, por sua orientação gentil, e por acreditar na rasura.

Dedico este trabalho a todos os corpos que ousam dançar enquanto o medo os convoca para servir à morte de seus desejos.

“Tudo comunica por incompreensão.”

*Maria Gabriela Llansol*

## **RESUMO**

Este trabalho investiga possibilidades de criação em dança a partir do diálogo entre palavra e corpo, propondo a poética como metodologia. Fundamentada nos conceitos de corporeidade crítica, direito à opacidade e poética da relação, a pesquisa articula uma abordagem contracolonial da formação em dança, que valoriza o corpo que escapa à funcionalidade e a palavra que convoca, sem a exigência de ser compreendida. Através de uma reflexão teórica do Butô de Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata, e do pensamento de Édouard Glissant, Grada Kilomba e Antônio Bispo dos Santos, constrói-se uma reflexão sobre práticas de criação que rompem com paradigmas normativos e instauram uma pedagogia que acolhe o vazio, a dúvida e o desconhecido como territórios legítimos do fazer artístico. A escrita também se constitui como gesto poético, assumindo o próprio texto como campo de criação e insurgência.

**Palavras-chave:** Dança, Poética, Corporeidade Crítica, Contracolonialidade, Opacidade.



## **ABSTRACT**

This work investigates possibilities of dance creation through the dialogue between word and body, proposing poetics as a methodology. Grounded in the concepts of critical corporeality, the right to opacity, and transfluency, the research articulates a decolonial approach to dance education that values the body that escapes functionality and the word that evokes, without the demand for comprehension. Through the analysis of Butoh by Kazuo Ohno and Tatsumi Hijikata, and the thought of Édouard Glissant, Grada Kilomba, and Antônio Bispo dos Santos, the study constructs a reflection on creative practices that break with normative paradigms and establish a pedagogy that embraces emptiness, doubt, and the unknown as legitimate territories of artistic making. The writing also becomes a poetic gesture, treating the text itself as a site of creation and insurgency.

**Keywords:** Dance, Poetics, Critical Corporeality, Decoloniality, Opacity.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 - “TREINO (E)M POEMA” EM DIÁLOGOS.....	14
1.1- BUTÔ-FU.....	23
CAPÍTULO 2 - DANÇAR PORQUE NÃO SE ENTENDE.....	26
2.2 - Direito à opacidade.....	31
CAPÍTULO 3 - PERMANECER COM O QUE RESTA.....	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS.....	60

## INTRODUÇÃO

### Da calma e do silêncio

Quando eu morder  
a palavra,  
por favor,  
não me apressem,  
quero mascar,  
rasgar entre os dentes,  
a pele, os ossos, o tutano  
do verbo,  
para assim versejar  
o âmago das coisas.

Quando meu olhar  
se perder no nada,  
por favor,  
não me despertem,  
quero reter,  
no adentro da íris,  
a menor sombra,  
do ínfimo movimento.

Quando meus pés  
abrandarem na marcha,  
por favor,  
não me forcem.  
Caminhar para quê?  
Deixem-me quedar,  
deixem-me quieta,  
na aparente inércia.  
Nem todo viandante  
anda estradas,  
há mundos submersos,  
que só o silêncio  
da poesia penetra.  
(EVARISTO, 2021, p.121)

A presente pesquisa investiga a criação em dança a partir da relação entre palavra e corpo, aproximada ao uso da linguagem poética como princípio de nutrição para a investigação. Como supracitado no poema de Conceição Evaristo, a atenção nesta escrita é voltada para o que não possui pressa, nem tampouco destino, mas resiste em seu momento presente de escuta dos silêncios da poesia. Tecem-se nesta elaboração abordagens de dança que se apoiam no que escapa à lógica racional, valorizando o gesto que não se baseia em funcionalidades ou técnicas, mas que surge

do desconhecido, e a palavra que não comanda, mas que convida. Com isso, propõe-se discutir através da revisão bibliográfica com tom ensaístico sobre uma abordagem metodológica de criação em dança que se afasta das dinâmicas produtivistas e se ancora em uma *corporeidade crítica* (Peretta, 2015), onde o corpo é compreendido como território de subversão, linguagem e presença.

O conceito de corporeidade crítica, parte do reconhecimento de que o corpo não é uma estrutura neutra, mas marcado por contextos históricos, sociais e políticos. Dançar, dentro dessa perspectiva, é um exercício de metamorfose: uma forma de reorganizar sentidos e escavar camadas da carne, em busca de uma resposta que surge da investigação de um corpo que descama seus lugares de funcionalidade ou lógica social. Tal abordagem surge da análise da prática de Butô de Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata, personalidades essenciais dessa dança, cujas proposições poéticas e existenciais constituem o primeiro ponto de referência deste trabalho.

Na obra dos dois artistas japoneses, encontramos o butô-fu, forma de escrita profundamente poética utilizada como ferramenta de registro coreográfico e de elaboração de processos de criação, onde a comunicação surge como convocação que instaura atmosferas imagéticas e abissais que conduzem o corpo em investigação pela via de suas entrelinhas, não lineares. Esta forma de escrita é articulada a conceitos de filósofos que defendem modos de ser e comunicar que não se submetem à lógica ocidental da transparência e da funcionalidade.

O estreitamento entre palavra e corpo se alinha ao conceito de ‘opacidade’ do filósofo Édouard Glissant (2021). Nesta pesquisa este conceito, é posto como um direito, ao reconhecer que a necessidade de transparência nos processos de relação e comunicação é uma herança ocidental colonialista, onde existe a necessidade de reduzir qualquer característica indecifrável da alteridade à uma determinação métrica/sistemática para que haja a compreensão nítida das suas manifestações. Dançar tendo o direito à opacidade nesta pesquisa, é poder criar sem a necessidade de traduzir-se ao outro, ou fazer-se ser compreendido de forma translúcida, e poder entrar em contato com aspectos desconhecidos sem buscar decifrá-los.

Aborda-se junto desta pesquisa a perspectiva contracolonial de Antônio Bispo dos Santos (2019), com a noção de ‘transfluência’ — onde o autor exemplifica a

possibilidade de comunicação que se estabelece por vias extra linguísticas, quando através do compartilhamento de momentos de convivência, os corpos presentes se organizam de forma fluida, sem a necessidade de que todos falem a mesma língua para que se respeitem e sejam capazes de executar algum tipo de ação conjunta.

Desenvolve-se a partir desses conceitos centrais, uma investigação sobre como práticas de criação em dança baseadas na poética da linguagem podem propor uma abordagem contracolonial de criação e formação que rompa com os paradigmas hegemônicos da relação dos corpos com a educação tradicional em dança.

Embora a produção acadêmica e literária sobre abordagens metodológicas contr Coloniais venha crescendo no Brasil, ainda são escassos os trabalhos que articulam esse tipo de pensamento crítico como o do 'direito à opacidade' às artes do corpo. A escolha do uso da palavra e do texto como princípio da criação dentro do contexto de colonização do qual emerge o Brasil possui grande problemática ao nos depararmos com o fato histórico de apagamentos linguísticos a partir da imposição da língua/cultura portuguesa. No entanto, de acordo com Glissant, "Se a língua está dada de antemão, se ela pretende uma vocação, ela perde a aventura e não pega no mundo"(GLISSANT, 2021,p.149).

De forma simples e dentro da experiência individual, todo Brasileiro é capaz de perceber a potência que existe dentro dos atravessamentos de culturas internas no país: os sotaques, palavras, os novos termos que surgiram e surgem até os dias de hoje. A língua falada e escrita no Brasil se demonstra viva, pois se desenvolve desde sempre de forma permeável e irreverente. Da tal maneira, supõe-se aqui que o processo de criação poético em dança a partir da mesma, pode se desenvolver de forma autêntica e disruptiva, assumindo uma postura política, pois viabiliza aos corpos dançantes um território mais amplo para elaborações subjetivas, pois cada corpo possui a capacidade de se relacionar com o mundo a partir de suas próprias experiências.

Depreende-se aqui que os conceitos de 'opacidade', 'poética da relação' e 'corporeidade crítica', têm grande potência para fazer mobilizar e viabilizar reflexões inerentes ao ofício da dança, principalmente dentro da visão contracolonial, tão necessária ao campo da pesquisa acadêmica Brasileira. A busca por experiências e

discussões em dança que viabilizem o encontro com o desconhecido poético, podem suceder um contraponto à hegemonias inférteis.

Essas possíveis experiências com o trabalho de criação que se inicia e termina na poética, trazem em seu campo de possibilidades a reafirmação da provocação de deslocamentos políticos, pois são dançados por corpos que manifestam a si mesmos em campo de singularidade e investigação. Assim, a presente pesquisa visa contribuir com a ampliação da análise sobre o fazer artístico na dança, a partir da articulação de conceitos e conteúdos relevantes para o pensamento político e filosófico entramados no exercício reflexivo necessário à provocação de transformações, e de desenvolvimento de diferentes formas de conhecimento do corpo, como a própria produção poética.

Este trabalho se ancora no desejo de pensar a formação em dança de modo plural e sensível, que rompa com a separação entre formação e criação. Se faz necessária à dança a aproximação da crítica às lógicas produtivistas e capitalistas que valorizam apenas processos utilitários. Propor um processo formativo que acolha a dúvida, a falha e a não compreensão como partes constitutivas da criação é também defender o direito da existência subjetiva dos corpos, ao buscarmos o que sustenta sua opacidade, podendo se manifestar como insurgente, afetável e relacional. Essa pesquisa tem, portanto, relevância política, estética e pedagógica, ao propor uma abordagem de criação em dança onde o corpo não entra em trabalho de dança para sustentar uma imagem, ou um gesto, mas é convidado a escavar sua própria linguagem e poder articular o que encontra no resto das entrelinhas dela. Ao dançar o que não se entende, e encontrar-se com esse vazio, talvez seja possível elaborar novos caminhos que manifestem o que constitui a potência da criação e educação em dança.

Escolheu-se nesta pesquisa, fazer do próprio corpo de texto um exercício poético de pensamento em dança. Entende-se aqui que muitas camadas do processo de pesquisa que envolve a poética e a dança como eixo, não cabem em uma articulação normativa em sua totalidade. Desta forma, o próprio texto é elaborado aqui como um objeto de rompimento, principalmente em seu processo de ‘conclusão’, pois a articulação presente justifica-se e se sustenta justamente no argumento da potência da

opacidade e do contato com o desconhecido que a poética provoca para os processos de criação em dança. Sendo assim, este presente texto também dança e faz-se opaco como um argumento, que busca provocar, e demonstrar em seu rompimento sobre a incompatibilidade da norma com a irreverência da poética de um gesto que dança em direção ao não saber de um corpo.

## CAPÍTULO 1 - “TREINO (E)M POEMA” EM DIÁLOGOS

*A cigarra canta. Sei que vai chover. Não me lembro quando aprendi isso.*

*Algumas noções precedem minha percepção, ou já constituem ela mesma. Algumas palavras já me fizeram dançar. Alguns textos me invocam o movimento. E de todos os significantes percebidos, internalizados, a falta de memória do dia da apreensão dos mesmos me salva da necessidade de compreensão perante ao que danço ou sinto.*

*Caminhando pela memória que tece os motivos desta escrita, dissolvo aqui a sensação íntima de retornar um olhar investigativo para o que constituiu meu estranhamento como pesquisadora em dança, tão necessário para a busca de um sentido que fizesse ressonância com meus vazios. Os intervalos vulneráveis entre uma percepção e o nascimento de um gesto, me presentearam com um amor profundo pela possibilidade de testemunhar/vivenciar o que acontece nos processos investigativos de dança. Estar diante da poética de um movimento desconhecido faz parte de um interesse antigo, e se tornou um caminho duplo que sustenta e esvazia, simultaneamente, os impulsos de criação. Dois momentos de infância descritos a seguir, me tiraram um pouco o fôlego, e realocáram-no em forma de palavras que me servem hoje como ponto de partida para esta pesquisa.*

*Um dia na infância, depois de uma longa festa de aniversário, me senti como se fosse morrer, um sono me invadia e não conseguia mais ficar de olhos abertos. relatei os sintomas de mau-estar para a minha mãe, ela me respondeu “Você só está cansada”. Naquele momento, o alívio de saber que o que me acontecia tinha um outro nome que não a aproximação da morte também me assombrou. Me questionei, se minha mãe que se dizia cansada todos os dias, sentia também todos os dias que iria morrer e, mesmo assim, repetia seus ciclos? Ouvir, dizer e entender o dito implica uma pequena morte. A de saber-se vulnerável, a de saber-se ignorante e, por fim, um tanto cheia de noções que frustram o mistério. Minha mãe me ensinou a falar. Mas o que vejo dela depois da palavra é um tanto do corpo que já estive tão próxima e um tanto do corpo que aprendi a ser com consideração ao que significa.*



*Foi ela também que me iniciou na dança. Ela me pedia ajuda para coreografar os passos dos seus alunos na festa junina da escola. Não me lembro dos comandos, mas me lembro do balanço que brotava no chão da sala de casa. Junto da música, me lembro de sua surpresa ao perceber que eu acompanhava seus deslocamentos, como se já soubesse, como se já houvera me ensinado. O som me espiralava à presença de testemunhá-la como quem vê a si também. Como quem sendo carne, reconhece sua eloquência: silêncio, dúvida, aparição, susto, continuidade. Ela me via dançar e dizia “Você tem ritmo” e eu me lembro de entender o que ela revelava e, dessa vez, eu não me assombrava. A palavra, ‘Ritmo’ não me assustava porque ela vinha numa experiência corpórea de celebração, num dar nome a algo que já existia incabível nas explicações, porque como corpo, eu já experienciava em paz o não dito desse ritmo.*

O cansaço, o ritmo, a palavra<sup>1</sup>, a mãe, a descoberta dos corpos em relação e os vazios interditos entre essas camadas: todo o entorno que se apresenta nessas definições se fez necessário para honrar um lugar de apreensão, de leitura e escuta do mundo que hoje habito de forma sensível. Fez-se necessário honrar a possibilidade de observar a fresta do que pode significar a relação entre o corpo e o que diz o corpo. Investigando essa observação, reconheço-a em minhas experiências mais importantes em dança. Foram experiências que me exigiram escuta e ritmo aplicadas ao mistério, a um encontro com o desconhecido no campo da percepção de corpo. Como ouvir um poema, desejar dança-lo e ser incapaz de dimensionar ou traduzir por qual caminho físico ou subjetivo fui tomada por suas entrelinhas.

*Uma borboleta a atravessar o mar.  
Ou, digamos apenas, mar e borboleta.  
Podem ir voando, dentro do mar.  
Como seria esse voo?  
Ela já está nadando no mar.  
(OHNO, 2016, p.40)*

Kazuo Ohno, (1906–2010) nascido na ilha de Hakodate no Japão foi um dançarino e coreógrafo japonês cuja trajetória imprime rastros de uma escuridão

---

<sup>1</sup>Ao longo deste trabalho, trato de conceitos como palavra, língua e linguagem em chave ampliada. Enquanto o dicionário define palavra como fonema com significação, língua como conjunto de palavras, e linguagem como forma de expressão pela língua — aqui, esses termos deslizam de acordo com a dinâmica narrativa e poética aplicadas no texto. (BUARQUE, 1985)

florescida na história da Dança no século XX. Radicalmente sensível, é considerado a grande inspiração para a criação da dança Butô. Marcado por experiências profundas com o corpo, a memória de sua mãe, a morte de seus irmãos, e a espiritualidade, construiu uma estética única. Suas criações convidam à escuta do invisível: dançar não como forma, mas como sopro, oração ou lembrança. Alguns dos registros de suas criações e falas, revelam uma linguagem que não comanda, mas convoca: suas palavras sussurram, provocam rachaduras, instauram paisagens internas. Essas paisagens tomaram conta da minha apreciação, se apresentando como uma referência para processos de experiência criativa em dança.

Ohno surgiu como um de seus poemas: Algo que provoca a dança abrindo abismos, e retira dos gestos qualquer possibilidade de dimensionamento. Lê-lo era como olhar para a beleza de algo sem dar conta de ver tudo, por ser imenso. Conheci seu trabalho através do livro “Treino e(m) poema” (2016). Primeiramente o li como uma coletânea de poesia, um oráculo de inspirações. Anos depois, tive a oportunidade de entender que aquilo que considerava poemas, eram aforismos transcritos de gravações de seus workshops acontecidos entre 1966 e 1977. Ohno conduzia encontros em estúdio próprio em Kamihoshikawa, na cidade de Yokohama, no Japão, sem exigir qualquer tipo de experiência em dança dos participantes. O procedimento adotado com as pessoas presentes nas práticas era o de dizer sobre temas que constituíam sua subjetividade, em um tom de convite para que os presentes improvisassem. Tal como destaca a tradutora e dedicada protetora de sua memória, Mina Mizohata:

*Ohno não exigia nenhum tipo de qualificação ou experiência de palco daqueles que desejavam participar, na verdade, não lhes perguntava nada. Não havia cronogramas ou exercícios definidos, e rostos novos eram vistos a cada sessão. Era impossível prever quem ou quantas pessoas viriam num determinado dia. Mas quaisquer que fossem as variáveis, o modo como Ohno conduzia aqueles workshops nunca mudava. (MIZOHATA em OHNO, 2016, p. 10)*

Durante a experiência em Dança como discente no curso de Licenciatura, fui profundamente marcada por processos que possuíam abordagens semelhantes às de Kazuo Ohno. Refiro-me aqui às disciplinas nomeadas de “Dança Butô”, e “Prática de dança (improvisação)”. As professoras Carla Andrea e Anamaria Fernandes,

responsáveis por essas disciplinas fundamentavam essa postura de não exigir uma experiência prévia no conteúdo a ser trabalhado com as pessoas participantes, e evocavam os processos de criação em dança a partir do uso da palavra.

Muito pode ser dito dentro de uma sala de Dança, como: comandos específicos que visem a correção de algum gesto, contagens, especificações de partes do corpo a serem estimuladas, instruções detalhadas de movimentação, discussões teóricas... Mas, e quando o que é falado, não possui uma diretriz que visa o comando, mas sim de investigação? Este ponto — onde o que é dito pode também ressoar como uma pergunta, respondida singularmente pelo corpo — abre espaço para uma interpretação sensível. É essa abertura que me atravessa e instiga a investigação que se desenrola neste texto.

Me recordo que, recebendo as conduções verbais, sentia-me convidada a ir ao encontro de um lugar desconhecido de dança, que, contudo, me impulsionava a traçar caminhos que fizessem ressonância no corpo e na interpretação. Ao me dedicar a uma escuta aberta à subjetividade, percebia que o processo de criação/aprendizagem chegava em novos lugares. Estes provocaram reverberações na autopercepção, na interpretação dos espaços ocupados e na qualidade da dança dedicada àqueles momentos. Recordo que ocupamos as salas de aula voltadas para a prática do movimento, com os corpos livres no espaço, durante as aulas, as duas professoras traziam frases de estímulo para o movimento, simples como “Encontre o espaço”, dito por Carla Andrea, e esse convite, repercutiu como um exercício profundo de esvaziamento de automatismos e ocupação dos meus gestos em relação ao todo e ao que existia internamente.

Sentir cada palavra era permitir que, como um corpo, eu as considerasse dançando, estando vulnerável ao que tomava o espaço como palavra. Como se o aberto do espaço, da boca que pronunciava, também fizessem ressoar uma abertura em mim, como se através dos meus poros, frestas se abrissem semelhantes à uma rachadura por onde se pode passar a luz de um caminho desconhecido, incontrolável. Passei a perceber nessas conduções, nas palavras utilizadas, o maior ponto de estímulo, pois manifestavam no meu processo de criação algo semelhante a um ciclo poético.

Entretanto, discorrer sobre o uso da palavra e do texto como princípio de criação em dança, reconhecendo a particularidade da formação social brasileira, a qual sofreu um processo de colonização e escravização, apresenta-nos grandes problemáticas ao nos depararmos com o fato histórico de apagamentos linguísticos que sofremos ao longo desse processo, se levarmos em conta, por exemplo, a imposição da língua portuguesa sobre os povos originários e africanos. Grada Kilomba aponta que a língua pode ser usada como um instrumento de poder e controle colonial frisando a necessidade de uma abertura social para a escuta e construção de espaços de fala que acolham narrativas e experiências marginalizadas a fim de desarticular o monopólio de discursos que sustentem lugares de opressão. Nesse sentido, Kilomba (2019, p. 15) sinaliza que: “[...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade.”. Reconhecendo-me nessa perspectiva de Grada, remeto à necessidade de criação de formas metodológicas de criação em dança que destituam hegemonias e abram espaço para o desenvolvimento de processos semelhantes à proposta disruptiva de Ohno.

O lugar de Identidade que as falas de Kazuo Ohno habitam possuem, de acordo com Éden Peretta, um tom poético que repousa nos “[...]espaços vazios e tensos entre cada letra ou palavra[...]” (*PERETTA, 2016, p.253*), espaços esses que se correlacionam com um contexto político de inquietude resultante da devastação deixada pela Segunda Guerra Mundial, a qual, o artista testemunhou servindo como soldado. Tomando seus aforismos como ponto de partida referencial para processos de criação em dança, é possível reconhecer que em sua poética, o que prevalece se demonstra próximo de uma manifestação disruptiva e libertária, assumindo as palavras como ferramenta de criação que acolhem uma temporalidade de dança que desvia-se de dinâmicas produtivistas de corpos ocidentais no contexto capitalista.

Devagar, não importa, todos os momentos vivem. Assim como todos os momentos constroem o mundo. Assim como a sola do pé, as costas, seja lá o que for, tudo se une e constroi o mundo. É melhor se mover lentamente. Para fazer esse mundo penetrar na alma. (OHNO, 2016, p.234)

Ohno reiniciou seu trabalho em Dança por volta de 1946, depois de retornar da Nova Guiné onde se encontrava como soldado preso. O artista sobreviveu ao horizonte miserável que as pessoas passaram naquele tempo, e conviveu com o que restou da devastação física, emocional e espiritual no Japão. Ao fim da guerra, houve um desmantelamento da imagem divina do imperador japonês, e a ocupação dos Estados Unidos, estabelecendo um “[...]sentimento contraditório de destruição-liberação[...]” (PERETTA, 2016, p.242) na atmosfera política e social que reverberou nas criações dos artistas da época. “O imperador Sol havia se transformado em ser humano. Deixara de ser um ente divino inacessível, tendo sua fragilidade confundida com as ruínas das cidades devastadas.[...] Como inimigo convertido, passou a ecoar os desejos estadunidenses como seus.” (GREINER, 2015, p. 112).

Nesse contexto social de perda de sentido de nação, dentre muitas contradições políticas, em 1949 Kazuo Ohno conhece Tatsumi Hijikata em contexto artístico de vanguarda na dança, onde Ohno produziu sua primeira performance em um festival de dança. A primeira atuação de Ohno após o seu retorno da guerra enfeitiçou Tatsumi com a singularidade poética e densa de seus gestos no espaço e tempo, desestabilizando completamente os entendimentos do artista sobre o que conhecia como dança até então. Tatsumi Hijikata era conhecido por sua expressão corporal radical e visceral, aliada à temas marginalizados na sociedade:

Filho herético de seu tempo, Hijikata condensou em seu corpo um imbricado processo de hibridações culturais materializado, em grande parte, por outros artistas que protagonizaram a “vanguarda suja” das décadas que se seguiram à derrota japonesa na Segunda Guerra Mundial. (PERETTA, 2016, p. 241)

Apesar do contexto social do Japão durante a efervescência artística do encontro de Hijikata e Kazuo, pode-se considerar que o que produz o aparecimento de suas danças e abordagens precede uma reação política, e reside em uma característica singular de relação com o todo que ambos teriam. Como pontuado por Christine Greiner,

[...] é preciso tomar cuidado para não ceder ao argumento determinista que vê todos esses artistas como um produto de sua época. Para Hijikata, a dança era uma *espécie* de produção intransitiva, e a

expressão *artística*, apenas uma secreção, um derramamento de si, distinto de qualquer forma reconhecível ou produto - o que resultava na noção de um sujeito processual, incompleto, escancarado ao coletivo. (GREINER, 2015, p.143).

Podemos observar nos aforismos de Kazuo e nos registros da escrita<sup>2</sup> de Hijikata, a presença anárquica de uma poética que desloca a noção de sujeito como centralidade na dança, e a lança em uma dinâmica de relação com o espaço e outras formas de vida menores, subalternizadas ou inanimadas: “Meu mestre de dança é a terra negra no Japão que, na minha infância, me ensinou a desaparecer” (HIJIKATA apud UNO, 2017 p.33).

Kazuo Ohno trazia para a perspectiva de criação em Dança, um tom cósmico de necessidade de transcendência dos aspectos carnis de experiência, correlacionando com noções espirituais, conexões com o universo evocando em seus aforismos a imagem de insetos, crianças, afetos, céu e terra, microcosmos, o toque, a flor e o tempo.

Dançar não por experiência, nem mesmo para se mostrar. Limite. *Soul*, espírito, *heart* - ah, que lindo! Dançar é cuidar muito, muito dele. A alma, minha alma, mamãe, as cerejeiras em flor, numa floração sufocante. Então há o sol, os planetas que giram. Indiferentes a tudo isso, estendam os braços, bem abertos. Não é ver, não é pensar com a cabeça. Se pensarem, tudo parecerá tolice e não se faz mais nada. Estendam os braços, bem abertos, sem pensar. Têm que ultrapassar a lógica e mergulhar assim, ligeiro, sabe? Vivemos sobre a terra sem nos darmos conta. Vivemos sem pensar. O sol, a mãe, o filho... Como estender os braços para tudo isso? (OHNO, 2016, p.42)

Já Hijikata tinha o desejo de transformar o seu corpo em uma arma de revolução, opondo-se às várias dimensões políticas e contraditórias em voga na época, evocando a intransigência dos corpos subalternizados das mulheres, das prostitutas, dos famintos, dos ladrões, dos homossexuais. De acordo com Kuniichi Uno, faziam parte do seu horizonte criativo

A carne, a natureza, o erotismo, a perversidade, a resistência, tudo isso constituía seu problema, assim como para muitos naquela época.[...] O seu objetivo não era se tornar um poeta. Ao invés disso, ele queria torturar as palavras e explorar o sentido e as frases deformadas a fim de abrir os sentidos do corpo (UNO, 2017, p.32)

---

<sup>2</sup>Apresentada por Kuniichi Uno em seu livro Hijikata Tatsumi: Pensar um corpo esgotado (2017)

A diferença de perspectiva de ambos diante da criação artística não bloqueou a relação de retroalimentação poética e criativa que mantinham. Pelo contrário, de acordo com PERETTA:

Hijikata relata que percebeu, na presença e na dança de Ohno, uma substância escura que via escorrer no espaço vazio deixado por cada um de seus gestos, a qual denominou ankoku.[...] Hijikata se apresentaria, portanto, como o arquiteto do ankoku butô, enquanto Ohno seria o grande inspirador, o eterno parceiro e o maior difusor da dança butô pelo ocidente e pelo mundo. (2016, p.243)

Os processos criativos e metodológicos de Kazuo e Hijikata também foram costurados pelo uso da palavra. Inspirado pela escrita de Yukio Mishima em “*Forbidden colors*” e de Jean Genet em “O diário de um ladrão” é que Hijikata Tatsumi desenvolve o que seria a primeira performance de Butô, ela “ocorreu em maio de 1959 e se chamou Kinjiki [Cores proibidas]. Faziam parte dela: um homem (o próprio hijikata), um garoto (Ono Yoshito) e uma galinha.” (GREINER, 2015, p.139)

O Butô surge como uma manifestação desse trajeto dançado inicialmente por Kazuo e Hijikata que atravessa escombros, cadáveres, cinzas, morte e convive com um espaço que apresenta a vida em sua insistência, os fantasmas em seus caminhos, as vísceras em revolta, e uma possibilidade de habitar as entrelinhas dessas forças impalpáveis. Esse trajeto possui uma densidade Oriental que reside entre contemplação, devoção e canalização.

*O modo de ser pensar é diferente no Ocidente e no Oriente. Mas em se tratando de minha experiência, o pensamento e a ideologia podem ser diferentes, mas tem uma coisa que não muda. Para mim, não é o pensamento, há algo que não se compreende mesmo que se pense. O que é a vida? Não se trata de algo que possa ser compreendido. Quando se fala em Leste e Oeste, pode ser que haja sistemas políticos, modos de pensar diferentes, mas há algo comum. Um concerto na igreja e a primeira, segunda, terceira, quarta fileira estão apinhadas de gente. E desfrutam da música. Nessa hora, apesar dos diferentes modos de pensar, penso que existe algo em comum. É uma questão espiritual, do âmago do coração da alma. Isso é comum a todos. Eu senti isso fortemente. (OHNO, 2016, p.123)*

A partir desse trecho, gostaria de aproximar essa reflexão daquilo que se mantém na esfera do não saber, esse ponto ‘em comum’ dentro das experiências subjetivas dos indivíduos, para além de alguma atmosfera holística. Em acordo com o

que defende Grada Kilomba (2019), de fato existe a necessidade de expansão de lugares de atuação social que não compactuam com sistemas de opressão. Dessa maneira, identifico que em produções poéticas específicas como a abordagem de Kazuo Ohno e Hijikata Tatsumi, é possível localizar uma possibilidade de comunicação disruptiva, independente do que diz literalmente uma circunstância ou palavra.

Se as palavras de Hijikata parecem tão estranhas e excepcionais, é porque aquilo que acolhem é o que não pode ser expresso pelas palavras cotidianas, ampliando-se excessivamente. As palavras são, portanto, desfiguradas, instáveis. Elas são rasgadas e racham. Mas também são estranhamente rápidas, leves. As palavras, despedaçadas, continuam apesar de tudo a encontrar uma vibração rítmica, desenhando figuras singulares como nuvens, nevoeiro. Elas são rápidas porque estão livres da carne. Mas, na realidade, essa velocidade vem da percepção do pensamento vivido numa dimensão do corpo anterior à linguagem. (UNO, 2017 p.82).

Esse estado de despedaçamento de palavras e corpo, presente no Butô de Hijikata, se encontra também nas desarticulações poéticas de Kazuo Ohno em sua intimidade com o mistério. Existe em ambos uma anarquia na escrita, que invoca através do texto uma fissura, ou entrelinhas, que permitem o aparecimento de um aberto do corpo que as lê ou escuta. As palavras, nesse contexto, não possuem o que se chamaria de um sentido racional, ou literal, e sim abismal. “O que aconteceria se colocássemos uma escada no corpo e descêssemos ao mais profundo?” (HIJIKATA apud UNO, 2017 p.74).

### 1.1- BUTÔ-FU

O estado abismal da construção de texto de Hijikata esteve presente durante seu fazer artístico em uma série de registros em cadernos onde desenvolveu uma maneira específica de notação da sua dança. Essas notações são denominadas *butô-fu*, que guardam em sua construção uma forma de veiculação de palavras e imagens que reunidas, ampliam a possibilidade de afetação de quem as testemunha. De acordo com a Psicanalista Adriana Frant:



*O butô-fu não indica passos a serem seguidos, mas trata-se de uma cartografia de corpos, gestos e movimentos, produzidos a partir de um emaranhado complexo de colagens, mesclando textos poéticos, citações literárias e imagens, com centenas de referências iconográficas. (2016)*

As imagens e estados corporais evocados pelas palavras no *butô-fu* serviam de registros coreográficos e processos de criação, mas não possuíam funcionalidade de reprodução sistemática, e sim uma agressividade poética que rasga a própria estrutura das letras e as posiciona como uma operação de manejo da semelhante abertura que provocam. Katja Centonze sintetiza sobre as manifestações estéticas que desviam da funcionalidade produtiva de uma dança ou processo criativo, “Hijikata despe o corpo dançante de sua vetorialidade dirigida e age fora do sistema de coordenadas cartesianas, consagrando-o à esfera entrópica.” (CENTONZE, 2019, p.37-38)

Habitar uma ‘esfera entrópica’ aproxima-se conceitualmente, na física termodinâmica, à qualidade de degradação de uma certa organização molecular, onde a partir da tendência de dispersão de energia despende-se uma aleatoriedade de estados das moléculas, como um gelo que derrete em qualquer superfície que possua temperatura superior a ele, tornando-se uma forma incontrolada de líquido. Podemos correlacionar esta tendência entrópica de Hijikata com uma determinação política associável à uma potencialidade metodológica de ensino e criação em Dança.

Pensemos na abordagem metodológica de educação tradicional brasileira em dança como uma pré-disposição à uma abordagem que deseja comumente qualificar corpos à uma funcionalidade na sociedade. O ensino básico de arte, por exemplo, assegura-se fortemente nos argumentos da sua importância no auxílio ao desenvolvimento de características necessárias à funcionalidade dos indivíduos, como: a melhora dos estados emocionais, da autoestima, o desenvolvimento motor e cognitivo, assim como o desenvolvimento de ritmicidade e sociabilidade. Neste exemplo, ensina-se dança tendo como um dos intuitos, educar um corpo para organizar-se, o que não deixa de ser relevante e um importantíssimo exercício de elaboração corporal.

Porém, o que esta pesquisa defende, é uma abordagem em dança que não possui finalidade, que não busca nos indivíduos problemas nem tampouco soluções, mas sim o envolvimento de quem dança com a própria existência em sua instância finalmente inútil para o exercício social. Assim como a poesia não ‘serve’ para nada, (não produzindo recursos financeiros como uma empresa ou uma máquina), o corpo deveria ter direito a experimentar-se também nessa dinâmica, que não ‘serve’, mas que se elabora se dissipando das expectativas sobre si mesmo, se permitindo não buscar forma, nem tampouco uma função.

Esta busca por um corpo que pode se manifestar em dissonância com o que se espera de sua função social, é inspirada pela radicalidade de Hijikata de sustentar a liberdade criativa corporal como algo inegociável, ao assumir estéticas de degradação de anatomias hegemônicas do gesto, ao referenciar suas criações em corpos subalternizados. O filósofo Japonês Kuniichi Uno argumenta sobre a potencialidade revolucionária da vitalidade em sua expansão:

Nós sabemos hoje que existiram pessoas revolucionárias cuja vontade e causa são bem fundadas na ideia de justiça social e liberdade humana, mas que existiram também revolucionários cujas paixões se devem principalmente ao ódio contra aqueles que confinam a vitalidade, que mutilam a vida do corpo, o ódio contra os que impedem de “dilatam o corpo da minha noite interna”, quer dizer, dilatar a opacidade e a abertura próprias ao corpo. (UNO, 2014, p.55)

O processo criativo que recusa fórmulas gramaticais de uma comunicação transparente, e parte da poética, têm um potencial de desintegrar as formas ordenadas de um corpo, e torna-se uma potente ferramenta de transgressão que ultrapassa o campo de estudo da criação em Dança. Elaborar uma criação que desconjunta um ideal de corpo útil, e o refaz em poética, é compreender o corpo como caminho cíclico de testemunha do que resta do seu mais íntimo desconhecido.

A poesia, a palavra, é a única coisa que nos restou de quando ainda não sabíamos falar, um canto obscuro dentro da língua, um dialeto ou um idioma que não conseguimos entender plenamente, mas que não podemos evitar escutar - ainda que a casa queime, ainda que em sua língua que queima os humanos continuam a falar em vão. (AGAMBEN, 2024, p.19)

O que nos resta depois de uma poesia, o que nos atravessa num sentido subjetivo, pode passar por esse estranhamento do que não entendemos, mas não evitamos escutar, como apontado por Agamben. Ocorre na poética condutora do Butô-fu a viabilização de um não saber de quem dança. Abre-se a possibilidade de elaboração corpórea que permite o vasculhamento de significantes que habitam a singularidade de cada corpo, e abre-se espaço para que haja um diálogo diante do que foi compreendido, ou não.

Você diz que repito  
Coisa que já disse antes. Direi de novo.  
Digo de novo? Para poder chegar lá,  
Para chegar aonde está, para sair de onde não está,  
Você tem de seguir uma via onde não existe êxtase.  
Para chegar ao que não sabe  
Você tem que seguir um caminho que é caminho de ignorância.  
Para possuir o que não possui  
Você tem de seguir o caminho da privação  
Para chegar ao que não é  
Você precisa passar pelo caminho em que você não está.  
E o que você não sabe é a única coisa que sabe  
E o que você tem é o que você não tem  
E onde você está é onde não está  
(ELIOT, 2018, p.249)

## CAPÍTULO 2 - DANÇAR PORQUE NÃO SE ENTENDE

Quando escutam o que eu digo talvez não saibam por onde começar. Pois comecem por aí, por onde não entendem. Seria até estranho se vocês entendessem. Dançar porque não se entende. Dançar até onde puder, com todo empenho. Cannot understand, tudo bem. Não se preocupem, façam. Morte e vida se unem, indissoluvelmente. A morte é inelutável, a morte é inevitável. Pois então façam o que quiserem, com todo o empenho. (OHNO, 2016 p.32)

Localizando esse trabalho de dança em um sentido ampliado de presença, o contexto de pronunciar, ouvir, deixar que o corpo possa ser atravessado, e ter o ‘não saber’, ‘não entender’ como fertilizante de um ambiente de criação, faz conexão com um estado sociopolítico de entrelaçamento de diferentes línguas e tradições. No Brasil, temos a língua oficial como Português, mas sua estrutura além gramatical é fundada por um amplo cruzamento de diferentes origens de comunicação. Antônio Bispo dos Santos conceitua o ‘não saber’ da comunicação entre povos distintos como a *Transfluência*:

Eu falei de uma coisa chamada transfluência. Os povos são trazidos da África para cá e confluem com os povos indígenas pela cosmologia. E mesmo sem falarmos a língua deles, mesmo sem nunca termos nos visto antes, pelos modos de fazer e jeitos de se comportar, nós nos entendemos. (SANTOS, 2019, p.28).

Confluir, pode se manifestar como um estado de comunicação, de criação, onde indivíduos compartilham de um mesmo momento. Na transfluência, a intenção da língua sai do âmbito da interpretação racional, e passa a habitar um lugar de condução do estado subjetivo corporal de trabalho dos sujeitos presentes. A palavra passa a ser uma ferramenta móvel, flexível e sujeita às diferentes posições em que é depositada. “[...] colocamos vida nessa palavra. E então chega um tempo que essa palavra nos serve, porque ela cria força, porque ela nos move, anda com a gente, nossa ancestralidade entra nessa palavra e a movimenta a nosso favor” (SANTOS, 2019, p.25). Apontando para a direção poética, pode-se assumir também a vida dessa palavra como a criação de uma outra língua dentro da língua, como apontado por Carla Andrea:

A linguagem poética vem, em última instância, nos lembrar de que o universo da palavra nem sempre corresponde ao legível, ou seja, que a

linguagem faz algo, produz e mobiliza restos e que uma operação de linguagem pode servir para não comunicar. Tal subversão que a poesia mobiliza acaba por marcar a ação de “uma outra” língua na língua [...] (LIMA, 2022, p.85)

Nesse sentido, Antônio Bispo dos Santos, Kazuo Ohno e Hijikata Tatsumi utilizam da própria palavra para desviar seus trabalhos e crenças da necessidade da compreensão. A comunicação nesse caso, não funciona pelo intuito da transparência. Aplicada a um momento criativo de dança, esse tipo de comunicação se estabelece efetivamente na sua própria falha, ou fresta.

“Um calor estranho queria levar o corpo e desmontava a estrutura do céu, eu fazia gestos para dobrar as articulações do vento com os ossos.”(HIJIKATA, em UNO, 2018,p.48). Encontramos nos escritos de Hijikata possibilidades de interpretação que dispensam a racionalidade para leitura, e confundem a noção do real limite físico dos seres e objetos citados. Esse trecho supracitado nos convida a observá-lo a partir de uma imaginação poética, por dentro do abismo que provoca na sensação de visualização de suas descrições. Talvez seja nesse intervalo, entre o limite do real e o absurdo das possibilidades das imagens suscitadas que habita a operação do *butô-fu*.

Aí, esse ‘eu não consigo entender!’ é um ponto de partida tão bom como outro qualquer. Não permita que a falta de compreensão detenha você; não tem a menor importância se você *não consegue entender* o que você está fazendo. Como estaríamos enganados pensando que nós podemos explicar tudo racionalmente. Se há alguma coisa, não é essa verdadeira razão que dançamos - porque há muitas coisas que não entendemos. Está tudo bem; a única coisa realmente importante é que você tente sinceramente desabafar as suas preocupações (K. OHNO; Y. OHNO, apud PERETTA, 2015, p. 135).

A possibilidade de utilizar a comunicação verbal em seu tom poético e convidativo nos processos de dança, como no *butô-fu*, se manifesta como ferramenta aberta à diferença, pois se sustenta em uma dinâmica na qual não se perduram hegemonias. Essa abordagem possui cunho político, pois se realiza próxima à dinâmica da *transfluência* cunhada por Antônio Bispo dos Santos, quando confluiamos ao criar a partir do que brota das falhas dos sentidos racionalizados, domesticados. Ao investigar a dança em um processo entrópico, ou seja, desafiante de uma estrutura estável, como o que convida a escrita de Hijikata, exerce-se uma postura

contracolonial, quando se faz possível agir em um sentido anti funcional de um corpo que dança.

O filósofo Juliano Garcia Pessanha aponta a possibilidade de que “Dizer é uma fome de tocar. Tocar para que a visita do outro aconteça. Tocar para perfurar o umbigo esquecido” (PESSANHA, 2018, p.31). Aplicado à dança, essa forma de dizer, ouvir e dançar do *butô-fu* perfura a carne<sup>3</sup>, como se no momento de criação e investigação de dança, a palavra ‘carne’ pudesse dançar a ela mesma, revolvendo-se sem destino, mas em ressonância do que é para si. Dançando nesse sentido, a carne consegue se contradizer sem necessidade de justificativas, sem a necessidade de se tornar um produto da própria investigação.

Assim como a palavra se recria em seu exercício poético, um processo criativo em dança que toma a poética como ponto de partida é também uma operação em que o corpo testemunha sua própria habilidade de encontrar novas frestas na impossível tarefa de compreensão da significação. Essa falha se assemelha a um susto poderoso, dessa criança que descobre as palavras e o que reside antes e depois delas. Esse susto e falha, podem abrir pulmões — Como inspirar um fôlego, tomado do espaço, para dançar um gesto desconhecido.

Sentir-se viver: ser afetado pela própria sensibilidade, ser delicadamente entregue ao próprio gesto sem poder assumi-lo nem evitá-lo. Sentir-me viver torna a vida possível para mim, mesmo preso numa gaiola. E nada é tão real quanto essa possibilidade. (AGAMBEN, 2024, p.15)

Não poder assumir, nem evitar um gesto é um tanto semelhante ao convite proposto por Kazuo Ohno anteriormente citado: “Dançar porque não se entende. Dançar até onde puder, com todo empenho. Cannot understand, tudo bem. Não se preocupem, façam.” (OHNO, 2016 p.32). Dançar sem a necessidade de compreensão ou funcionalidade do próprio gesto dançado, alinha-se com uma das características da prática do *Butô* descrita por Éden Peretta como *corporeidade crítica*:

Uma corporeidade que acolha a encarnação física e simbólica da subversividade e da contestação. Uma corporeidade que se refuta a conceber-se enquanto individualidade alienada e configura-se nos

---

<sup>3</sup> “Carne” aqui entende-se como ‘nikutai’, “corpo de carne, a materialidade crua do organismo”. (PERETTA, 2016, p.145)

interstícios de sua matéria e de sua intersubjetividade. (PERETTA, 2015, p.155)

Tal corporeidade implica uma fisicalidade que questiona a noção de individualidade. Ela a expande a partir da desconstrução do *self*, tanto em sua dimensão física quanto simbólica. Nesse contexto, o corpo que dança se afasta das exigências sociais de padronização, trazendo para o trabalho físico, estados que a princípio seriam entendidos como insuportáveis por uma sociedade conservadora.

Esse corpo, rompe com estruturas do ego forjadas por normas hegemônicas. Em seu lugar, emerge um princípio de crueza do organismo, reelaborado pela suspensão da racionalidade como base para a elaboração do gesto. Esta ruptura com a racionalidade funcional dos corpos, traz o aspecto subjetivo da organicidade para a criação. Ao ocupar o centro do processo criativo, essa organicidade permite o manejo de uma estrutura que não é previamente definida, mas que se revela gradualmente. Ela emerge à medida que se acessam camadas profundas do campo sutil que constitui a história e a revolta da carne que dança.

“Pernas retas são geradas por um mundo dominado pela razão. Pernas arqueadas nascem de um mundo que não pode ser expresso em palavras” (HIJIKATA apud PERETTA, 2015, p.146). Desenvolvo aqui uma tentativa de dizer o que não pode ser dito, mas dançado. Uma tentativa de marcar em letras o que desliza delas. Dizer precisamente sobre o que um poema pode fazer com um corpo me parece impossível, pois manipula seus conceitos como moléculas se fundindo numa estrela cadente. A luz, que vemos de uma estrela cadente, é a sua combustão. É a perda constante de matérias que não resistem à pressão atmosférica. É o próprio ato de cair, de perda da sua composição que a ilumina. Observar a palavra tomar o corpo é semelhante a essa estrela: o próprio gesto de consumação e perda de si, enquanto o sentido cai.

Desta maneira, dançar em consumação dos sentidos da palavra, do próprio corpo é um exercício de testemunhar o que resta, deste processo. A poética possibilita encontros que respeitam a possibilidade de cada ser de deixar cair o que lhe caia, de deixar aparecer o que resiste à pressuposta materialidade e justificativa dos gestos.

Defendo a ação contracolonial<sup>4</sup> de corpos que se disponibilizam de forma anti-funcional num espaço de criação, e que em processo de investigação, utilizam da poesia para a mobilização do chão que as sustenta, do corpo, suas faltas.

É apoiando-se nisso que essa pesquisa utiliza como princípio conceitual a *corporeidade crítica* e a potência da escrita do *butô-fu* como fertilizantes para a defesa de uma abordagem de criação e ensino-aprendizado em dança que rompe com estruturas já estabelecidas dentro dos processos tradicionais de formação em dança, como um exercício de subtração das marcas sociais que levam um corpo educado na dança.

Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido* (2013), articula uma crítica à dimensão de educação que se estabelece em dinâmica bancária<sup>5</sup>, onde o aluno se disponibiliza como recipiente, e o professor como depositário de conhecimento. Nos espaços formais de ensino da dança, frequentemente são propostas dinâmicas de ensino onde o aluno é entendido como um possível intérprete da gestualidade do professor, onde aprende-se técnicas de dança a partir da absorção e repetição de princípios físicos, na mesma dinâmica de se tornar um recipiente do que o professor deposita, tal como a crítica de Freire. Nestas instituições, é comum que os processos de formação e criação sejam tratados de maneira separada. Frequentemente são estabelecidas dinâmicas e temporalidades distintas para cada processo, como se fosse necessária a compreensão das possibilidades do corpo dentro de técnicas, antes da investigação das suas estruturas

Podemos contrapor a abordagem bancária à articulação de ruptura de tradicionalismos que possui a *corporeidade crítica*, ao exercitar o esvaziamento do corpo, em seu exercício poético de desvencilhamento de lugares conhecidos dos

---

<sup>4</sup> A escolha do termo 'contracolonial' refere-se ao pensamento de Antônio Bispo dos Santos, ao defender que a 'decolonialidade' é uma teoria que não possui trajeto histórico. Ao afirmar o 'contracolonialismo', o pensador articula que é impossível desfazer o que já foi feito, e que povos originários e africanos resistem em suas ontologias desde o que antecede o colonialismo, assim, o prefixo 'contra' instaura-se como uma defesa, e uma recusa ao que o próprio colonialismo tenta exercer sobre a história dos corpos atingidos por seu sistema (BISPO, 2023, p.58) Aplicado à dança, entende-se nesta pesquisa que os corpos brasileiros são marcados pela história e que necessitam desvencilhar-se de dinâmicas de exploração.

<sup>5</sup> "Quanto mais vá "enchendo" os recipientes com seus "depósitos", tanto melhor educador será. Quanto mais se deixem docilmente "encher", tanto melhores educandos serão. Desta maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador, o depositante." FREIRE, 2013, p.33



próprios gestos. O trabalho de dança nesse sentido, se estabelece no oposto da dinâmica bancária da educação: - dançar com o que resta das subtrações.

Partindo do pensamento de Antônio Bispo dos Santos de Transfluência dentro das comunicações, estreito a possibilidade de que criação e formação podem ocorrer simultaneamente, se pressupormos que não haja a necessidade de transparecer ou explicitar um entendimento para que o mesmo possa ser relevante. Podemos a partir da poética, emancipar o corpo que dança da necessidade de uma referência gestual externa para se sentir autorizado a se manifestar. No contato de cada corpo com sua própria ontologia e recursos para lidar com ela, existem esferas que não se salvam se forem justificadas, que não ampliam seu tamanho e nem tampouco garantem o resguardo da compreensão, do suporte se forem reconhecidas por outrem. Não é necessário aprender a língua do outro para poder fazer-se ser entendido, apesar disso também ser uma potente ferramenta de insurreição: criar uma contralíngua.

Podemos dançar, não para sermos compreendidos, não para nos tornarmos relevantes para outros corpos, a partir da mesma estrutura de movimento. Podemos dançar, como quem testemunha a si, como quem testemunha o desejo da própria carne de ser apenas uma existência respirante, presente, pulsante, e isso basta. Testemunhar-se em movimento é um exercício de criação e formação, pois realiza na existência de quem dança uma construção autônoma de desenvolvimento de estratégias de sobrevivência ontológica.

## **2.2 - Direito à opacidade**

Édouard Glissant, filósofo martinicano, conceitua a marca do pensamento ocidental sobre a necessidade que possuímos comumente de compreender de forma explícita a maioria dos processos de relação que estabelecemos, no caso aplicado aqui ao entendimento de experiência em dança.

Se examinarmos o processo da "*compreensão*" dos seres e das ideias sob a perspectiva do pensamento ocidental, encontraremos em seu princípio a exigência por essa transparência. Para poder te "*compreender*" e, portanto, te aceitar, devo reduzir tua densidade a essa escala ideal que me fornece fundamentos para comparações e, talvez, para julgamentos. Preciso reduzir. (GLISSANT, 2021, p.219)

A experiência<sup>6</sup> em dança não necessita de transparência durante sua elaboração para atuar nos processos criativos. Dançar com o desconhecido, sendo ele espaço, corpo, palavra, tempo, permite a instauração de um estado de presença aberto à poética. Faz-se necessário algum nível de não saber para que o dançar se realize na sensibilidade, e respeite a opacidade de cada praticante.

Eu não quero que se dance num mundo em que se pense com a cabeça e se meça tudo com fita métrica, 'se fizer assim, fica portanto assado'. Previsível. Dar quatro passos e passar suavemente ao outro mundo. O tempo e o espaço são outros. (OHNO, 2016, p.127)

Considerando a possibilidade de dançar a partir do uso da poética, e da *corporeidade crítica* aqui articuladas, entende-se que esta dinâmica se dá pela via da relação. A relação aqui analisada acontece entre pessoas praticantes de dança, os elementos do espaço utilizado, e as relações temporais e subjetivas da criação. Édouard Glissant, articula a relação como um espaço de interconexão que se revela poético, à medida que se respeita a opacidade de quem se relaciona:

Pude, portanto, conceber a opacidade do outro para mim, sem repreendê-lo por minha opacidade para ele. Não preciso "*compreendê-lo*" para me solidarizar com ele, para construir com ele, para amar o que ele faz. Não preciso tentar tornar-me o outro (adivinhar o outro) nem "*fazê-lo*" à minha imagem. Esses projetos de transmutações - sem metempsicose - são resultados das piores pretensões e das mais altas generosidades do Ocidente.(GLISSANT, 2021, p.223)

É possível sair de uma condição de representação em dança, e passar a habitar um ambiente de improvisação que abre diálogo entre opacidades presentes. Kazuo Ohno utilizava a improvisação como ferramenta de canalização do campo sutil da alma para o gesto, como um processo de revelação da verdade de um corpo sobre si mesmo a partir de um estado corporal de entrega à uma dimensão emocional.

Eu sou você, você é, todos nós somos, nada mais que a próxima camada sobre todas aquelas coisas que já aconteceram em uma cadeia interminável de eventos. Visto dessa perspectiva, a nossa força imaginativa é constantemente consolidada pela acumulação gradual de conhecimento que herdamos. (OHNO apud PERETTA, 2015, p.138)

---

<sup>6</sup>A "experiência" aqui apontada segue o pensamento de Larrosa Bondía, compreendendo-a a partir de um lugar de afetação subjetiva. "é aquilo que nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece" LARROSA, 2002, p. 21

Tatsumi Hijikata possuía uma relação mais pragmática com a improvisação, utilizando-a como uma ferramenta de procedimento de criação a partir de seu entendimento coreográfico. Hijikata utilizava a improvisação como um recurso que possibilita o trânsito entre a catarse corporal manifesta até o seu limite, e a manifestação da materialidade da forma desfeita.

A decomposição anatômica - e atômica- do corpo humano possui um papel fundamental no trabalho de Hijikata, pois era através de sua indução que ele proporcionava aos seus dançarinos a experimentação de diferentes possíveis estados do corpo de carne. Dessa forma, deparando-se com a crua fisicidade de seu corpo, o *butoka* podia experimentar os interstícios de seu próprio *ankoku*: os estratos profundos de memória que compõem o peso e a escuridão de sua matéria. Vasculhar e desdobrar esse *ankoku* passava então a ser o epicentro de sua pesquisa, permitindo-o ampliar seu corpo em busca de novas experiências.(PERETTA, 2015, p.99)

Ainda hoje dançam-se gestos codificados que resistem ao tempo como se ele mesmo não trouxesse consigo grandes ondas de devastação de ontologias. Esta corporeidade catártica e sutil presente no trabalho de Ohno e Hijikata convida corpos a moverem suas próprias constituições, por uma temporalidade que permite o desabamento de códigos arraigados:

Que tal dançar até as articulações se desconjuntarem? Se não se empenharam até esse limite, não nascerão as possibilidades. Dançar sempre assim. Com todo o corpo, como se as articulações se desfizessem, desaparecessem. Nunca tentaram até hoje, não é mesmo? Hoje, tentem fazê-lo: dancem até as articulações se desconjuntarem. Tentem, por favor, por isso nothing. (OHNO,2016, p.72)

Dançar o que é desconhecido a si, desfazendo-se também do que se conhece, se torna um gesto de encontro ao que sustenta sua própria opacidade. Dançar o que se escuta de uma poética é então permitir que suas entrelinhas conduzam o que dinamiza a dúvida, o não encaixe, a ausência de controle, e permite o encontro com o vazio, com a vertigem da queda dos sentidos. O conceito de Opacidade de Glissant dialoga diretamente com esse estado de investigação na improvisação

Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes. Talvez por um tempo, devêssemos renunciar a essa antiga obsessão em chegar ao fundo das naturezas. (GLISSANT, 2021, p. 2022)

Chegar ao núcleo, ao fundo e quase à aniquilação de algumas naturezas, inclusive as corpóreas, estabelece aqui uma fronteira. Através de práticas de técnicas codificadas, é possível reconhecer que o corpo se torna um instrumento funcional do gesto pré destinado e pode assim se estabelecer em acordo com a necessidade colonialista de produtividade. Porém, chegar ao fundo das codificações sociais no corpo, e desafiá-lo à sua metamorfose, à ousadia da própria carne, correlaciona-se com uma dinâmica contracolonial. A confluência de Glissant, e a transfluência de Antônio Bispo dos Santos comunicam-se politicamente, se reconhecemos que ambas se estabelecem na defesa da opacidade. Kazuo quando convida a uma dança que não deseja chegar a um lugar funcional, conecta-se com esse mesmo posicionamento a partir da sua poética.

A poesia - na medida em que é ela mesma uma totalidade que se reforça- anima-se de outra dimensão de poesia que cada um adivinha ou balbucia no fundo de si. É possível que ela realize uma fusão nessa relação, de si mesma unicamente para si mesma, da densidade à fugacidade, ou do todo ao indivíduo, o essencial de suas definições. (GLISSANT, 2021, p.189)

Ao produzirmos poética na dança como uma via circular de ponto de partida e destino, nos desprendemos da necessidade capitalista de produzir todo e qualquer tipo de recurso. Abordar processos criativos em dança e considerá-los também formativos, é assumir um posicionamento político anti hegemônico que considera a experiência criativa válida por seu próprio processo ontológico, e não mercadológico. Ohno argumenta que não há a necessidade de escalonar ou comparar as formas com que conduzimos nossa vitalidade, e sim como que nos relacionamos com as dinâmicas constantes das nossas próprias disponibilidades.

Viver a vida - de modo largo e breve, estreito e breve, largo e longo, estreito e longo.. há de tudo. Mas esse estreito ou esse largo é estreito ou largo enquanto se vive; a vida é reafirmada porque o estreito é estreito, o largo é largo. E quer a vida seja estreita, quer larga, o quanto vocês valorizam ao viver? Mesmo que seja um elo dos mais tênues - não, isso não tem nada a ver com elo, por mais forte que seja a cisão, eles têm que ter vida. O que importa não é simplesmente expressar de modo estreito ou largo, e sim a relação que se estabelece com a energia, através dos movimentos - é isso que armazena a força que palpita em seu interior. Vida estreita, vida larga. Quer seja a ponta de

sua unha, seu dedo mindinho - o que quer que seja, que seja a cada instante.(OHNO, 2016, p.50)

O trabalho de dança convidado por Ohno de acordo com a citação acima, revela que nos colocarmos em relação com nossas próprias questões, torna-se mais importante do que solucioná-las. Ele convida a intrigar-se, entregar-se para as próprias contradições e incertezas como um trajeto dançado. Podemos jogar com a imagem do poema de Orides Fontela, de que dançar às maneiras tecnicistas que isolam a criação da formação seria como saber manipular um brinquedo, ou um corpo, e que dançar da maneira que convida essa abordagem aqui defendida, seria como quebrar sua estrutura, torná-la outra, desfazer suas regras.

Quebrar o brinquedo  
é mais divertido.

As peças são outros jogos  
construiremos outro segredo.  
Os cacos são outros reais  
antes ocultos pela forma  
e o jogo estraçalhado  
se multiplica ao infinito  
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

Mundos frágeis adquiridos  
no despedaçamento de um só.  
E o saber do real múltiplo  
e o sabor dos reais possíveis  
e o livre jogo instituído contra a limitação das coisas  
contra a forma anterior ao espelho.

E a vertigem das novas formas  
multiplicando a consciência  
e a consciência que se cria  
em jogos múltiplos e lúcidos  
até gerar-se totalmente:  
no exercício do jogo  
esgotando os níveis do ser.

Quebrar o brinquedo ainda  
é mais brincar.  
(FONTELA, 2015, p.35)

Cria-se uma tensão entre o exercício do reconhecimento de uma estrutura de corpo, e o trabalho entrópico de degradação da cola que sustenta suas conjecturas subjetivas. A execução do gesto e sua justificativa, descolam-se finalmente, tornando a criação a própria matéria da operação da dança. Essa operação, se sustenta na

subtração das justificativas, dos entendimentos, dos significados colados ao corpo. O corpo encontra-se nesse caso como uma estrutura aberta, tal qual a linguagem. A poética torna-se o vetor que permite a passagem do que é desfeito e manifesto no exercício da criação. Podemos entender essa trama como um componente orgânico e opaco que desliza em metamorfose constante.

Tornar viva e manifesta a impossibilidade de um corpo inteiro, completo e fechado como sede da existência humana foi um dos principais objetivos delineados por Hijikata. O seu *Ankoku Butô* sugeria assim um árduo processo de fragmentação do corpo, através da formulação de contextos geradores de uma gestualidade capaz de impulsionar uma ulterior transformação anatômica. A sua proposta de desconstrução gradativa das energias expressivas, até o extremo limite, atingia um grau denominado de 'corpo morto', proporcionando, dessa maneira, um esvaziamento do corpo que tornava possível a sua reconstrução a partir de um novo ponto de referência. A exploração da memória presente na materialidade de seu organismo, possibilitou que Tatsumi Hijikata fundasse as bases de uma '*dança do avesso*'. (PERETTA, 2015, p.87)

Tomando emprestada a expressão '*dança do avesso*', me interessei pela palavra no avesso dessa dança. Um corpo desfeito (fora da racionalidade funcional), em suas entrelinhas, pode manifestar uma dança que realiza-se em seu próprio trajeto - opaco - e aberto, sem objetivos, sem fim, sem função, porém criativa, investigativa. "O uso inútil do corpo que chamo de dança é o inimigo mais odioso e um tabu para a sociedade da produtividade"(HIJIKATA em UNO, 2018, p.211). Não buscar justificativas lógicas para dançar, é como subtrair a ilusão do que se espera de um corpo. "As danças do mundo começam por se colocar de pé. Mas eu começo pelo fato de não conseguir me colocar de pé" (HIJIKATA em UNO, 2014, p.55). Aqui, Hijikata retira da presença do próprio corpo o que lhe caracteriza imaginativamente como necessário, disponível ou utilitário. Essa frase, também realiza uma subtração. Dançar sem conseguir se colocar de pé é dizer sobre a possibilidade de esgotar os motivos, as palavras, esvaziar um sentido linear de entendimento até que ele se torne a própria circularidade poética.

Debruçando sobre esses aspectos do desfazer das camadas da marca funcional de um corpo que dança, estabeleço para o horizonte desta pesquisa algumas perguntas. É possível propor a improvisação a partir de poéticas que retirem do corpo o que ele sabe de si mesmo, até que o vazio dê passagem à manifestação das opacidades? Podemos a partir do encontro com a poética singular dessas opacidades,

realizar o esgotamento da marca social, da marca da hegemonia nos gestos que dançam? Podemos não perguntar o que é o corpo ou a improvisação na dança. Podemos não perguntar o que é a criação e formação juntas. Mas podemos perguntar o que não é tudo isso. Como um exercício de retirar inclusive das perguntas um ponto de partida determinado pelo que se espera de um entendimento ocidental de dança.

Quando um poema nos invade, a sensação física pode ser semelhante à receber através do próprio corpo algo que nos pergunta, que nos convoca, em um jogo que curva nosso entendimento sobre nós mesmas ou sobre o mundo. Deixar com que o poema nos convoque a conviver com a pergunta, é permitir-se ir ao encontro à opacidade, à poética da relação. É possível fazer com que o alcance incontável da poética lance nos processos de criação grandes ecos e silêncios que mobilizem um estado de corpo que subtrai inclusive a própria pergunta, até que não reste nada além da possibilidade de se disponibilizar ao próprio movimento do ponto de interrogação (?): Como algo que se curva, em aberto, e permanece conectado com o que resta de si. Dessa conexão de continuidade e sobra, podemos fazer a investigação, a criação e a própria formação.

### CAPÍTULO 3 - PERMANECER COM O QUE RESTA



Figura 1 - Seja marginal seja herói

Fonte: OITICICA, 1968

Hélio Oiticica produziu em 1968 uma obra extremamente relevante para o contexto político da ditadura militar ocorrida no Brasil entre 1964 e 1985. “Seja marginal, Seja herói” - Esta obra se tornou um marco artístico, de representação para as pessoas que ousavam caminhar por linhas que não fossem imaginadas pelo estado opressor. As pessoas que não caminhavam pelos trajetos fascistas do estado, eram marginalizadas, eram subalternizadas em circunstâncias de extrema opressão, perseguição, tortura e escassez de recursos básicos. Ser marginal, ser vagabundo, e vadiar, nesta época, era sinônimo de diversas questões, dentre elas: desejar habitar as



ruas, criar arte crítica, amar de forma livre, criar formas de existência fora da configuração doméstica/trabalhista, existir subjetivamente fora dos padrões hegemônicos sociais. Há 59 anos atrás, no Brasil, ser alguém que não tinha como objetivo principal da vida produzir recursos financeiros e morais para o estado, era ser marginal. Podemos enxergar profundas marcas dessa estigmatização até os dias atuais.

A busca por um corpo que não vive para servir à dinâmicas opressivas, e que assume uma vitalidade radicalmente criativa, é a mesma busca de Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata, Antônio Bispo dos Santos e Édouard Glissant. O que esses artistas e autores possuem em comum, é uma postura de inegociabilidade com o que impõe às suas ontologias o reducionismo, ou o controle. A estratégia de um estado opressor de organizar os corpos em padrões legíveis por uma hegemonia, é uma estratégia que busca controlar uma potente ferramenta de liberdade que um povo pode ter, que é a imaginação. Se não entramos em contato com circunstâncias que nos mobilizam ir ao encontro do desconhecido, jamais poderemos imaginar, nem tampouco a partir disso, criar novas configurações de relação com os espaços que ocupamos e relações que travamos.

Neste sentido, dançar em busca do desconhecido, dançar sem fazer da dança um produto, é assumir uma postura marginal, uma postura que não negocia entre a abnegação do direito de elaboração em troca de reconhecimento. Em um intervalo tão curto de uma circunstância de opressão da liberdade criativa neste país, desenvolver metodologias de ensino-aprendizagem que incentivem a livre fruição de um corpo em direção à sua opacidade, é um ato político, que se resguarda na busca pelo direito à livre criação, ao melhor que a vadiagem pode oferecer para a imaginação de um povo.

Abarcada pelo princípio da poética como uma esfera incontrolável, sendo ela mesma um dos eixos desta pesquisa, essa estrutura não busca uma finalidade para seu processo de reflexão. Entendendo que a própria poesia justifica a si mesma, a conclusão do texto presente é seu próprio desdobramento em subtrações da norma, para a aparição de camadas que surgem a partir do gesto dançado. Nesse caso, o corpo que escreve precisou gestualizar a impossibilidade do texto normativo para exprimir o que defende a pesquisa. Neste sentido, ficaremos com o que resta, e isto, dança.

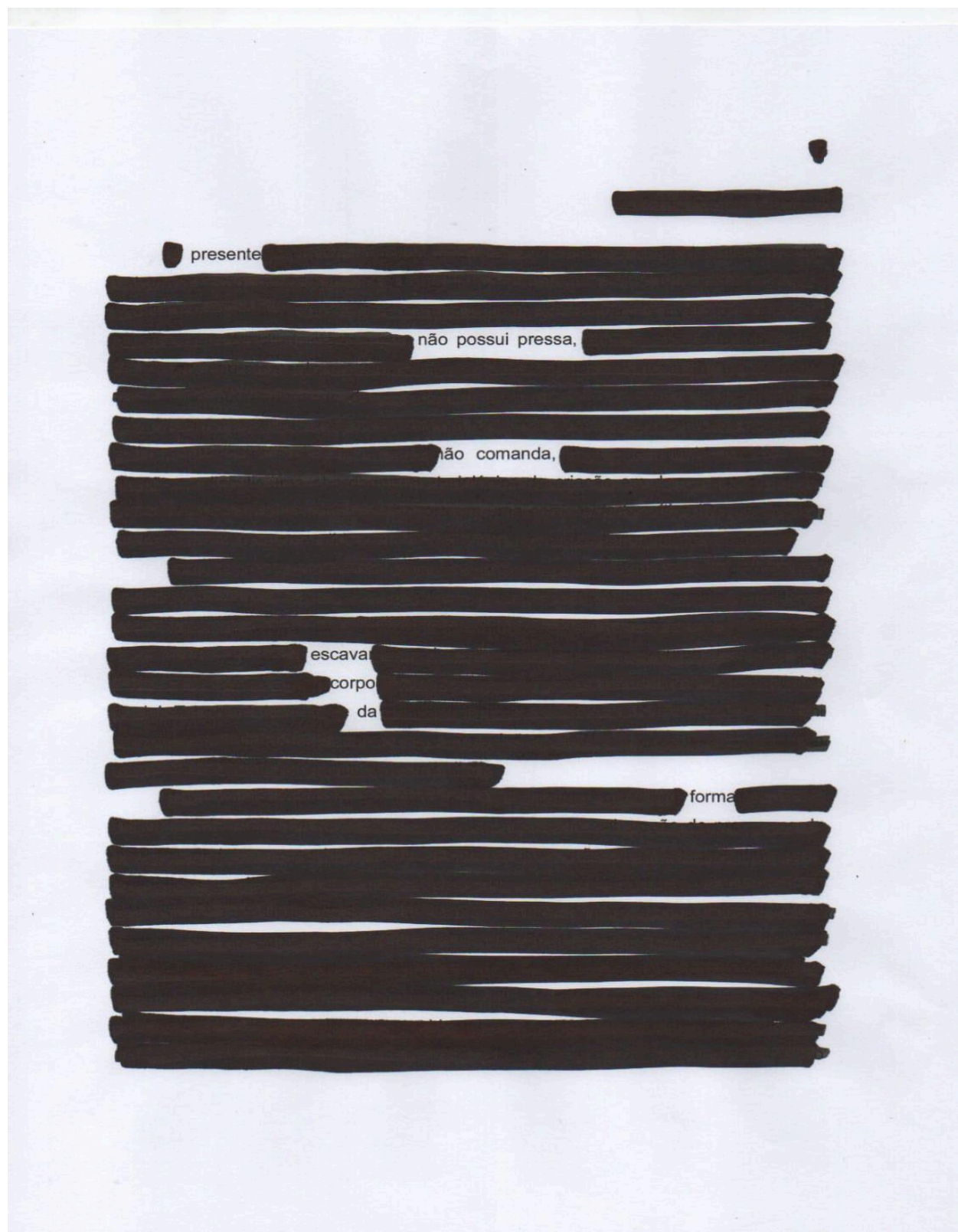
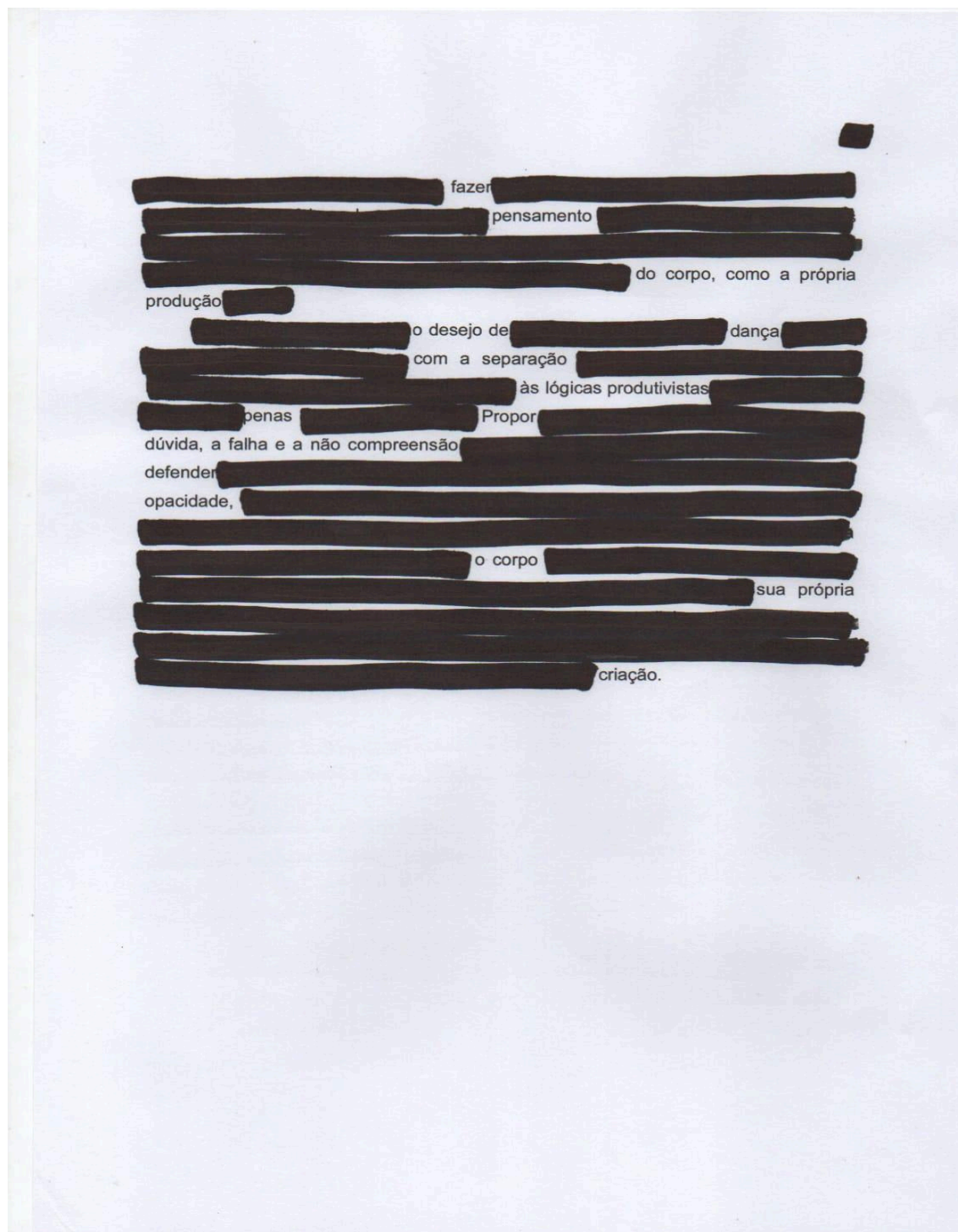


Figura 2 - Rasura 1

Fonte: Elaboração própria

**Figura 3 - Rasura 2****Fonte: Elaboração própria**



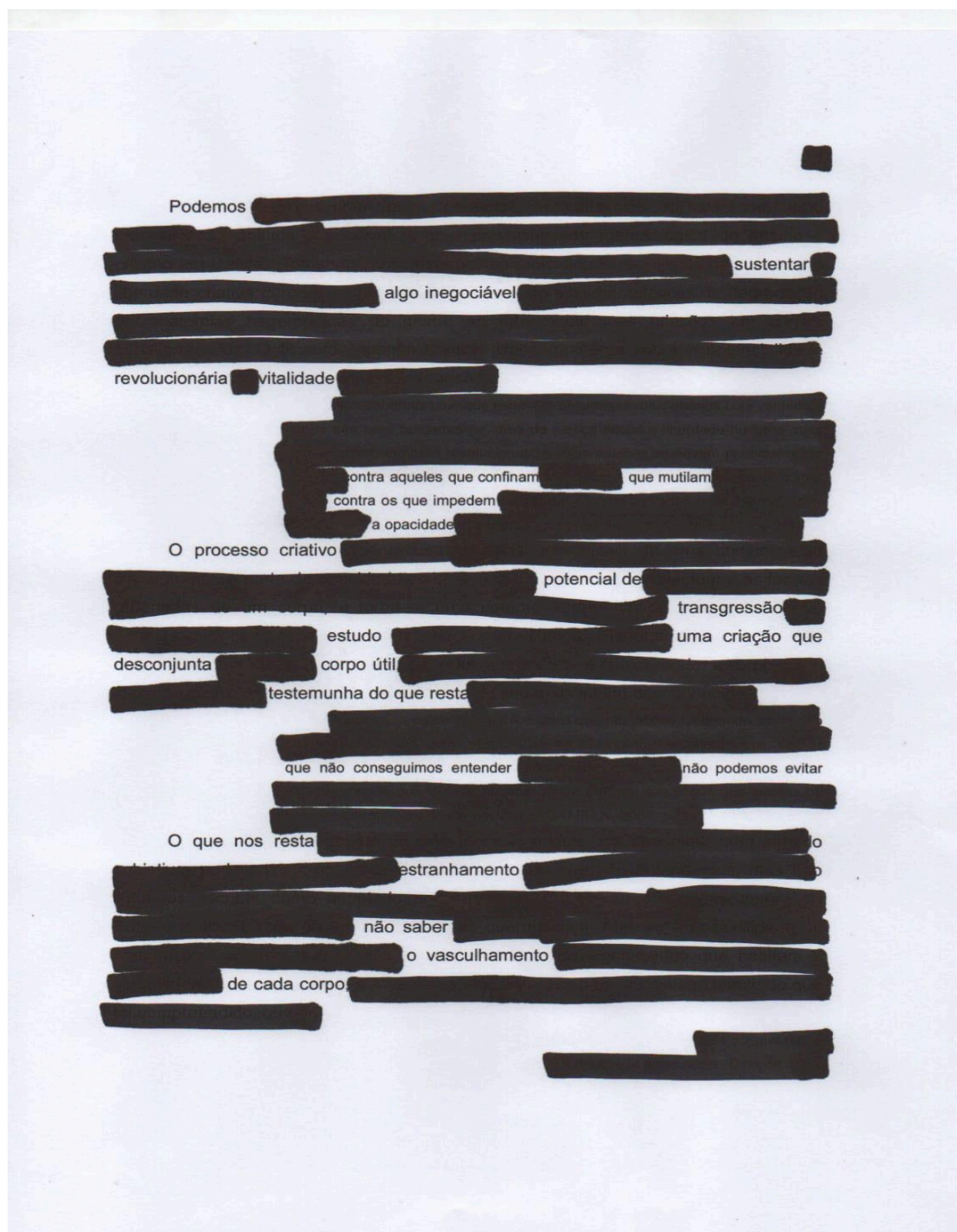


Figura 4 - Rasura 3

Fonte: Elaboração própria

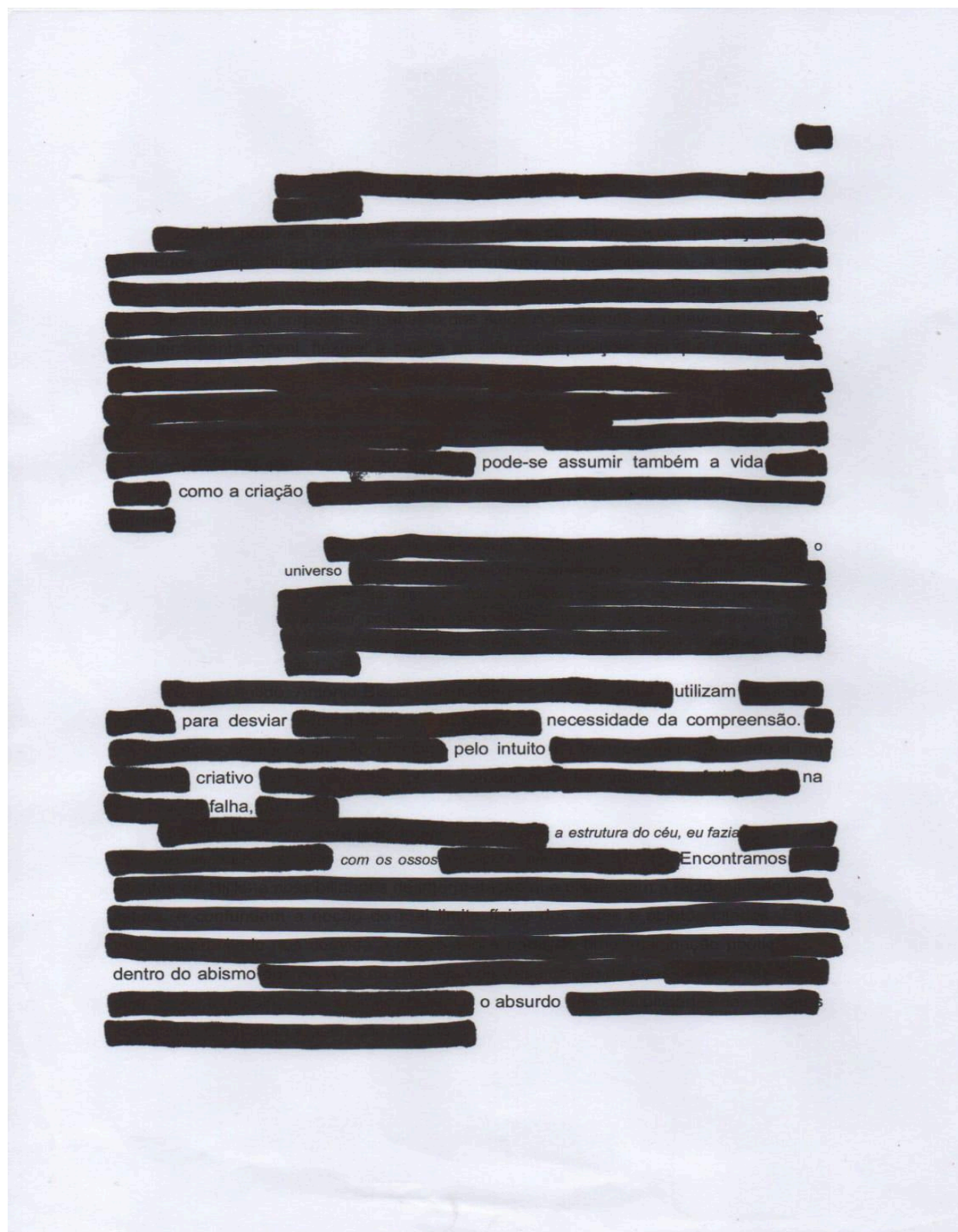


Figura 5 - Rasura 4

Fonte: Elaboração própria



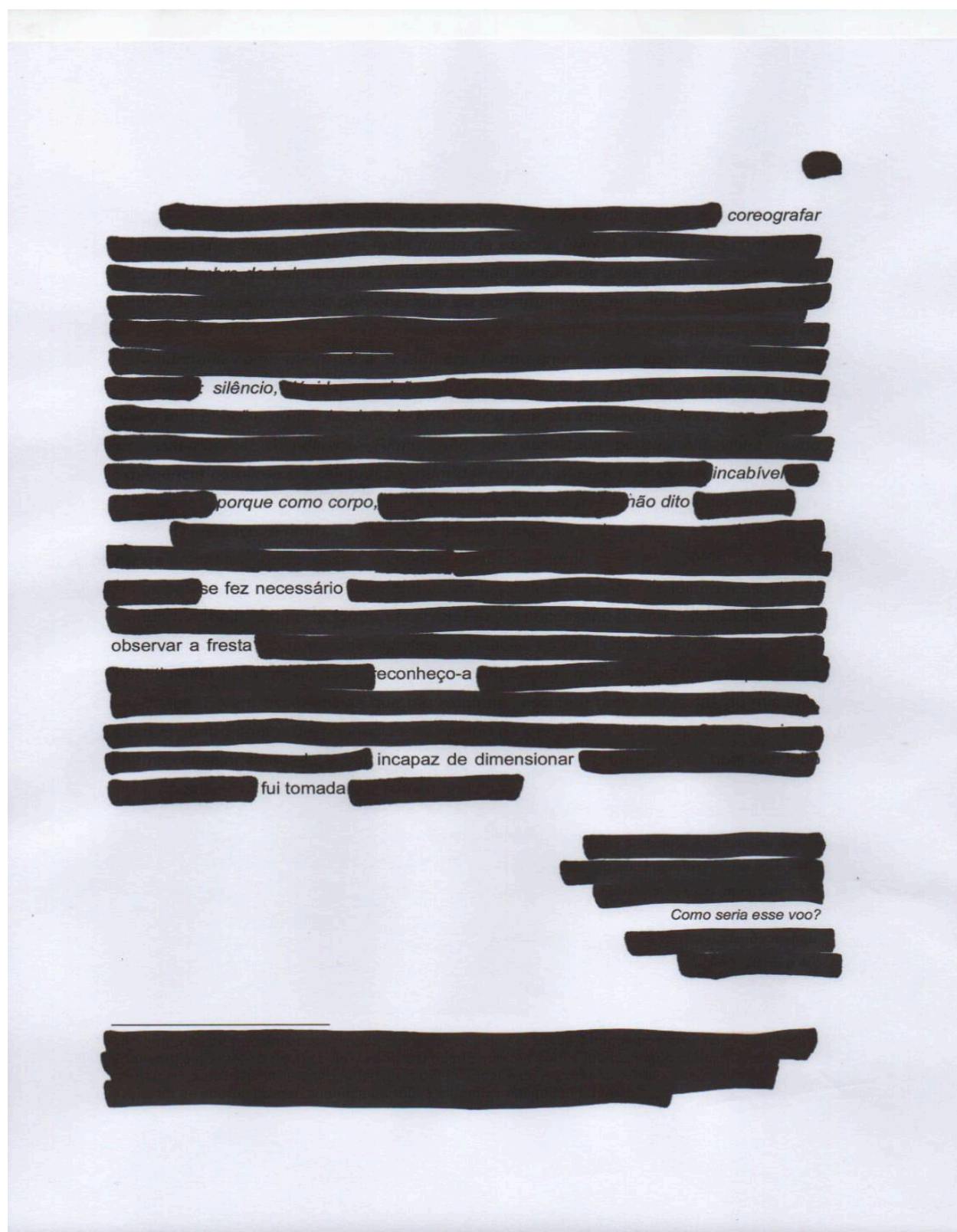


Figura 6 - Rasura 5

Fonte: Elaboração própria

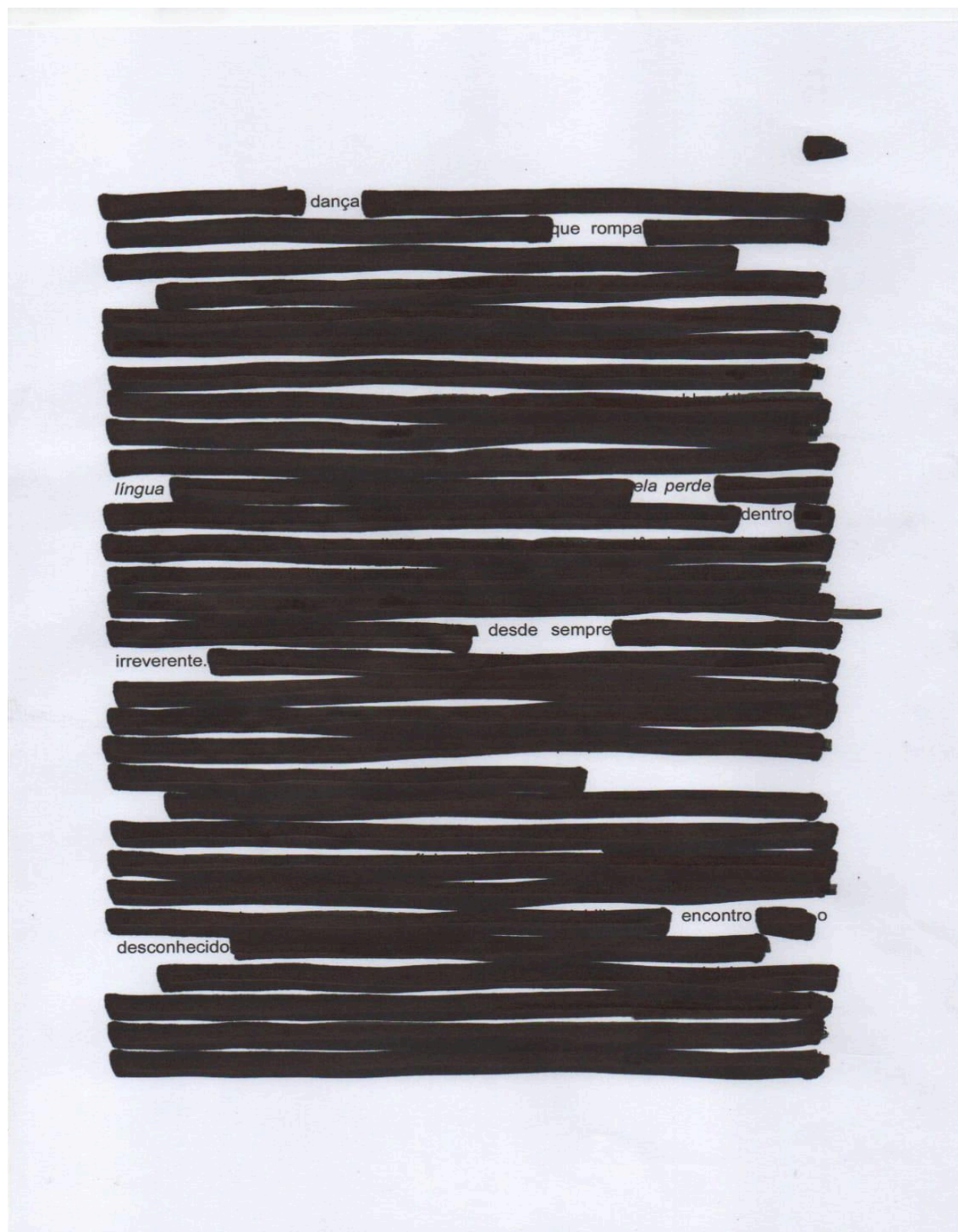


Figura 7 - Rasura 6

Fonte: Elaboração própria



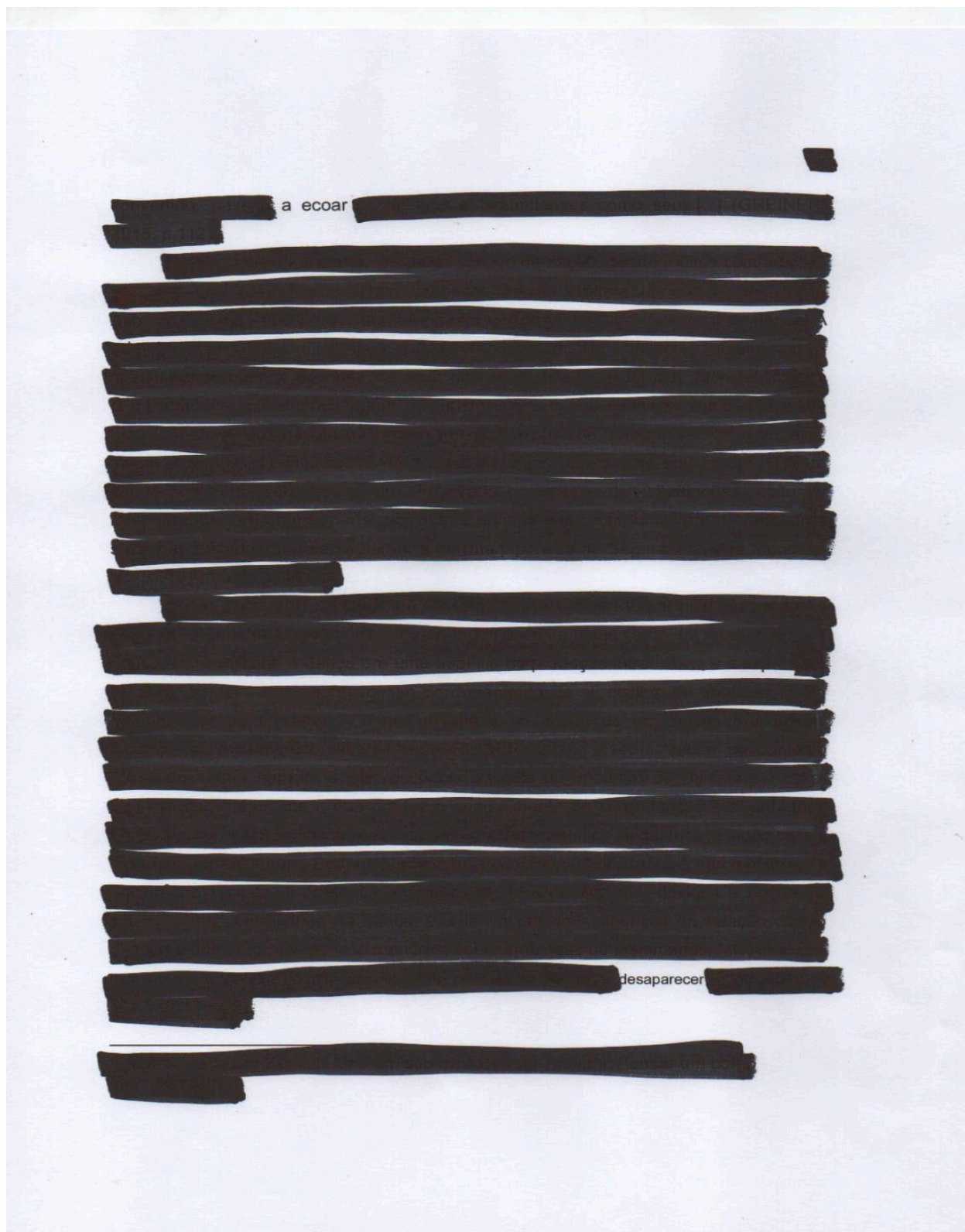


Figura 8 - Rasura 7

Fonte: Elaboração própria



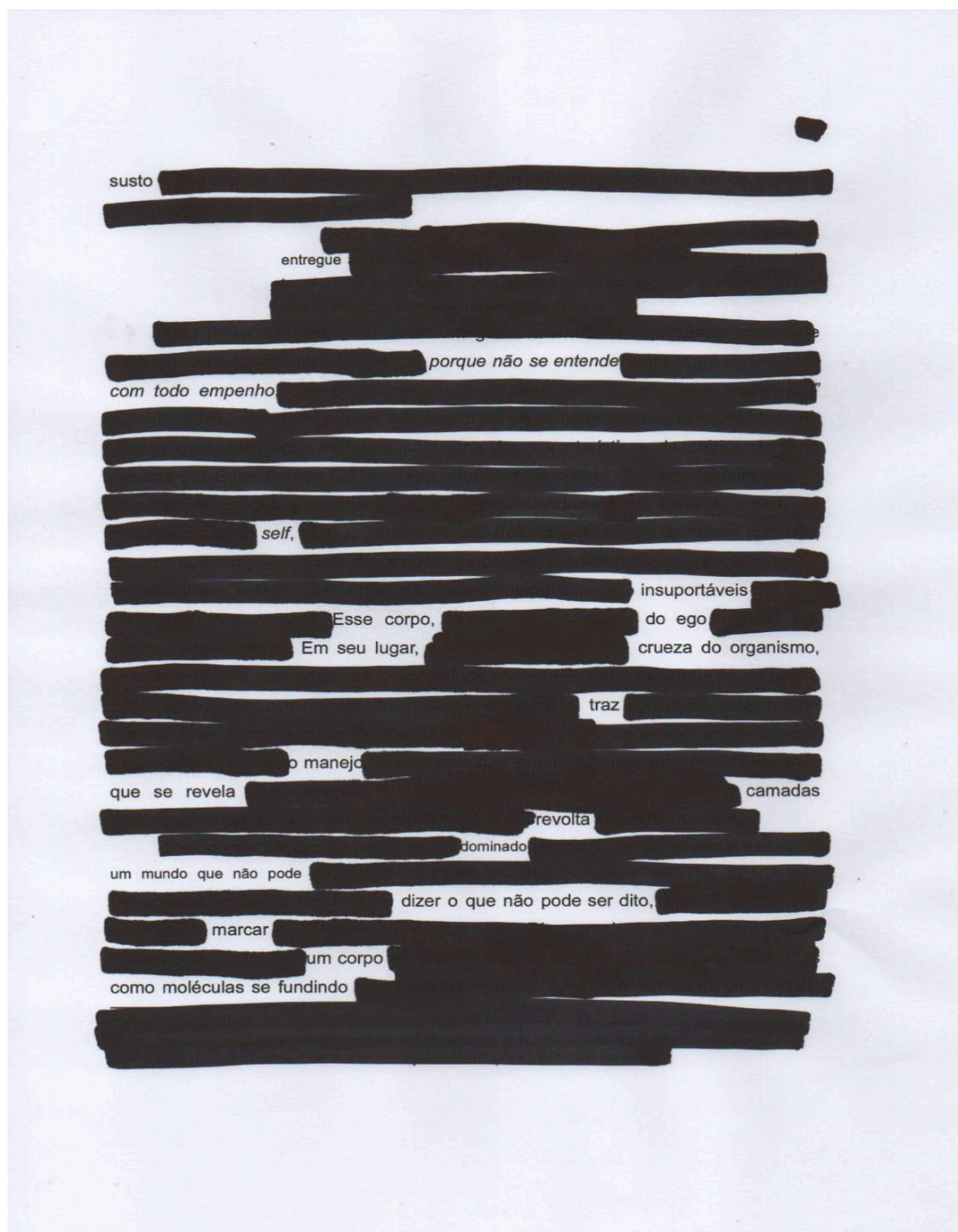


Figura 9 - Rasura 8

Fonte: Elaboração própria

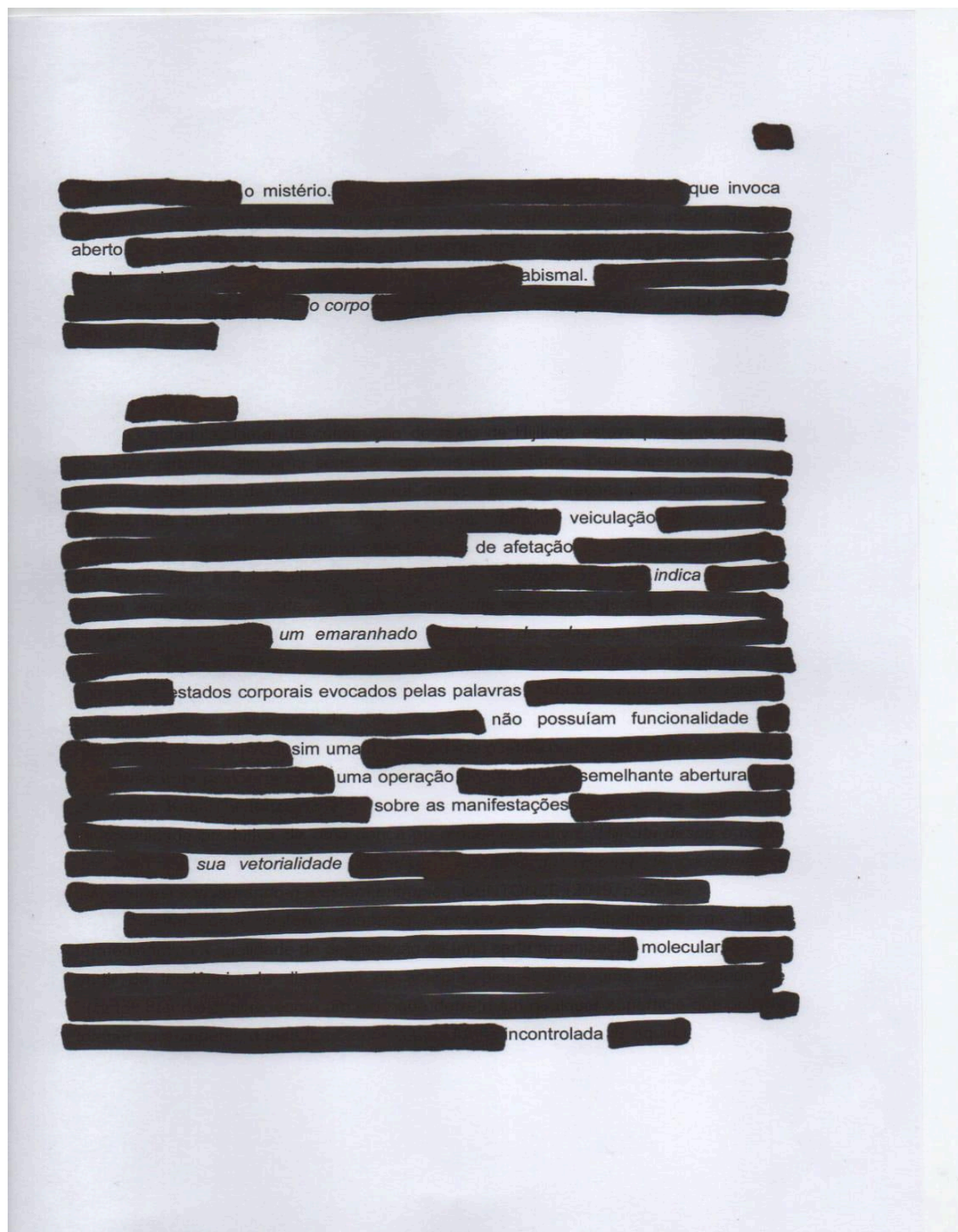


Figura 10 - Rasura 9

Fonte: Elaboração própria



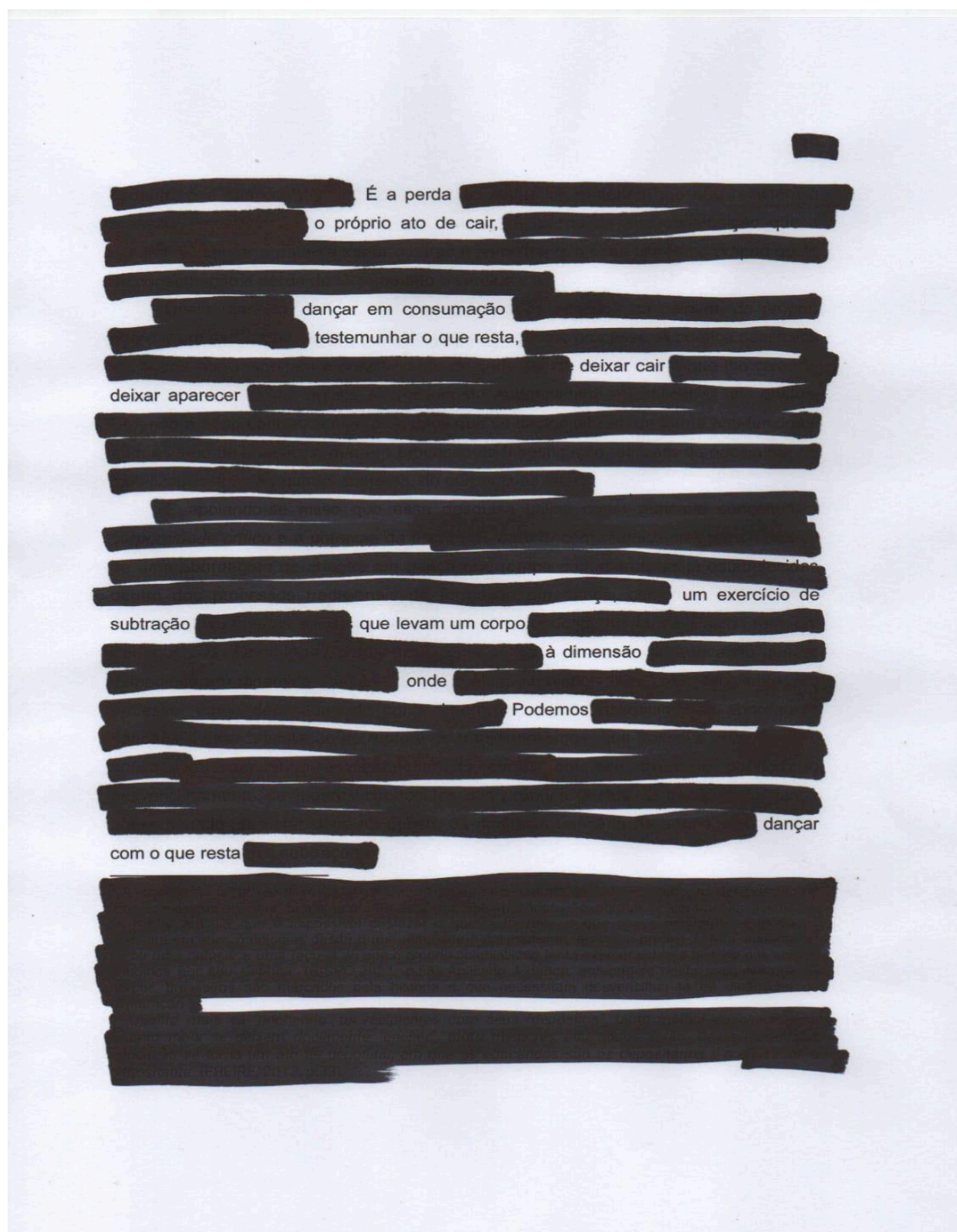


Figura 11 - Rasura 10

Fonte: Elaboração própria

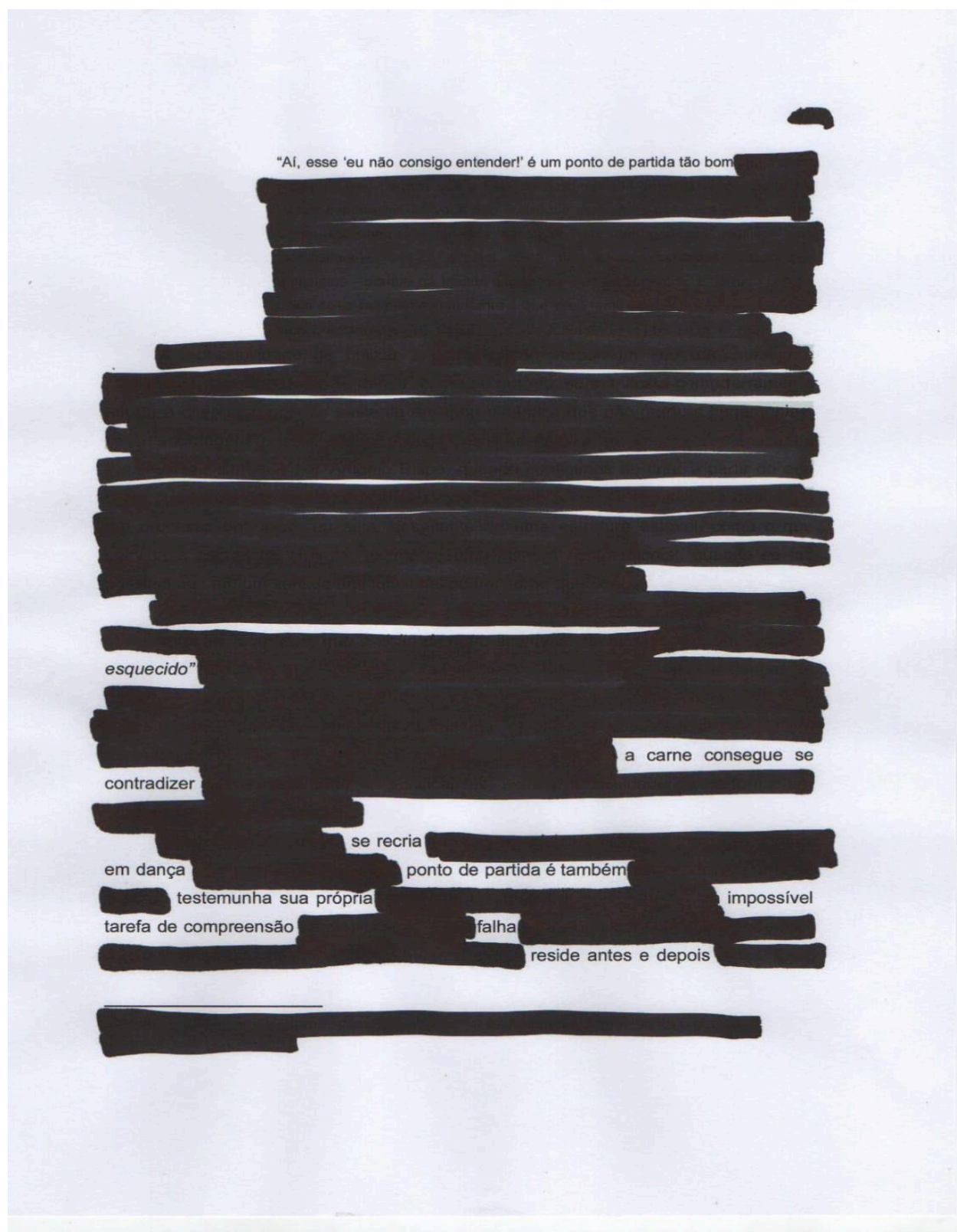
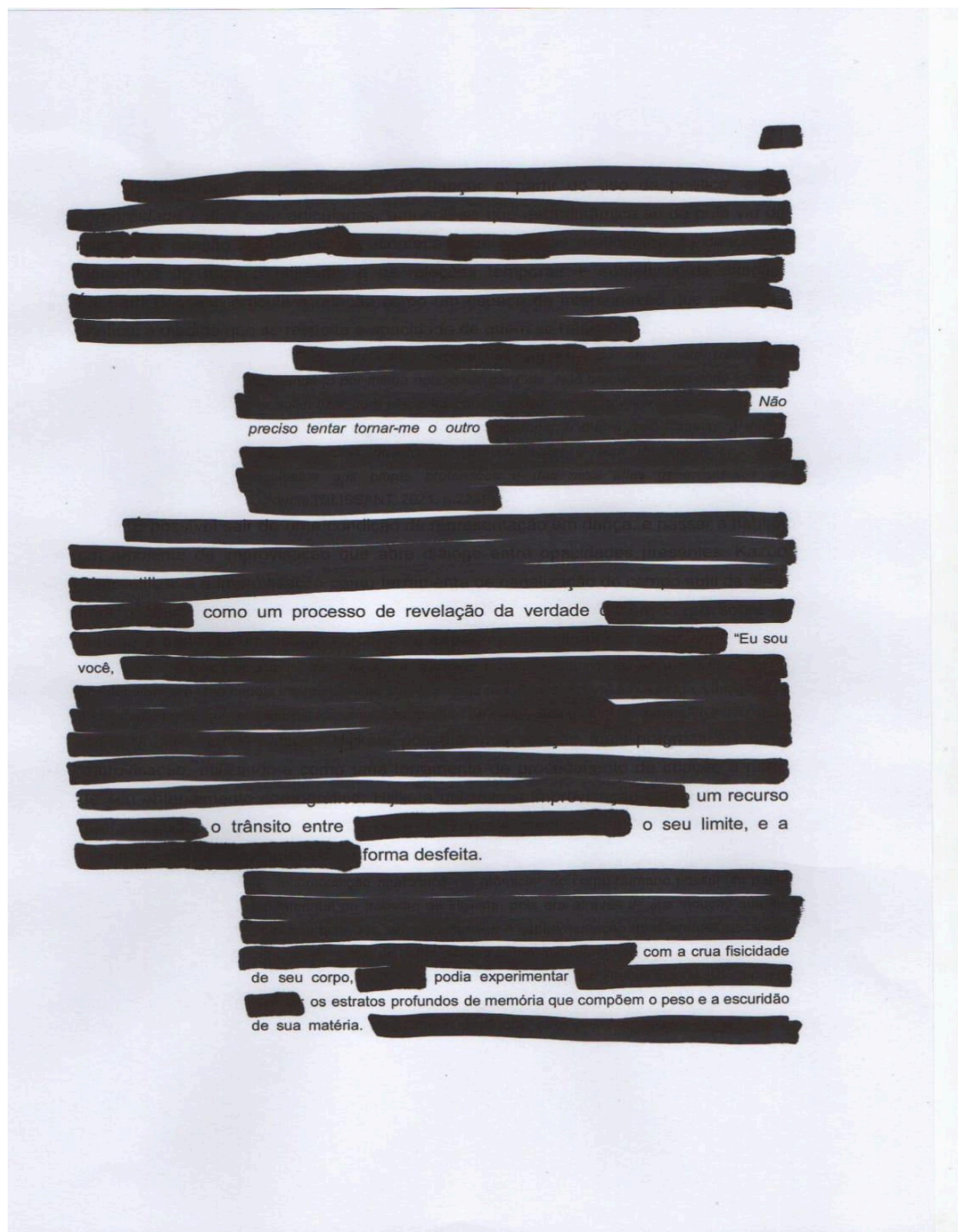


Figura 12 - Rasura 11

Fonte: Elaboração própria



**Figura 13 - Rasura 12****Fonte: Elaboração própria**

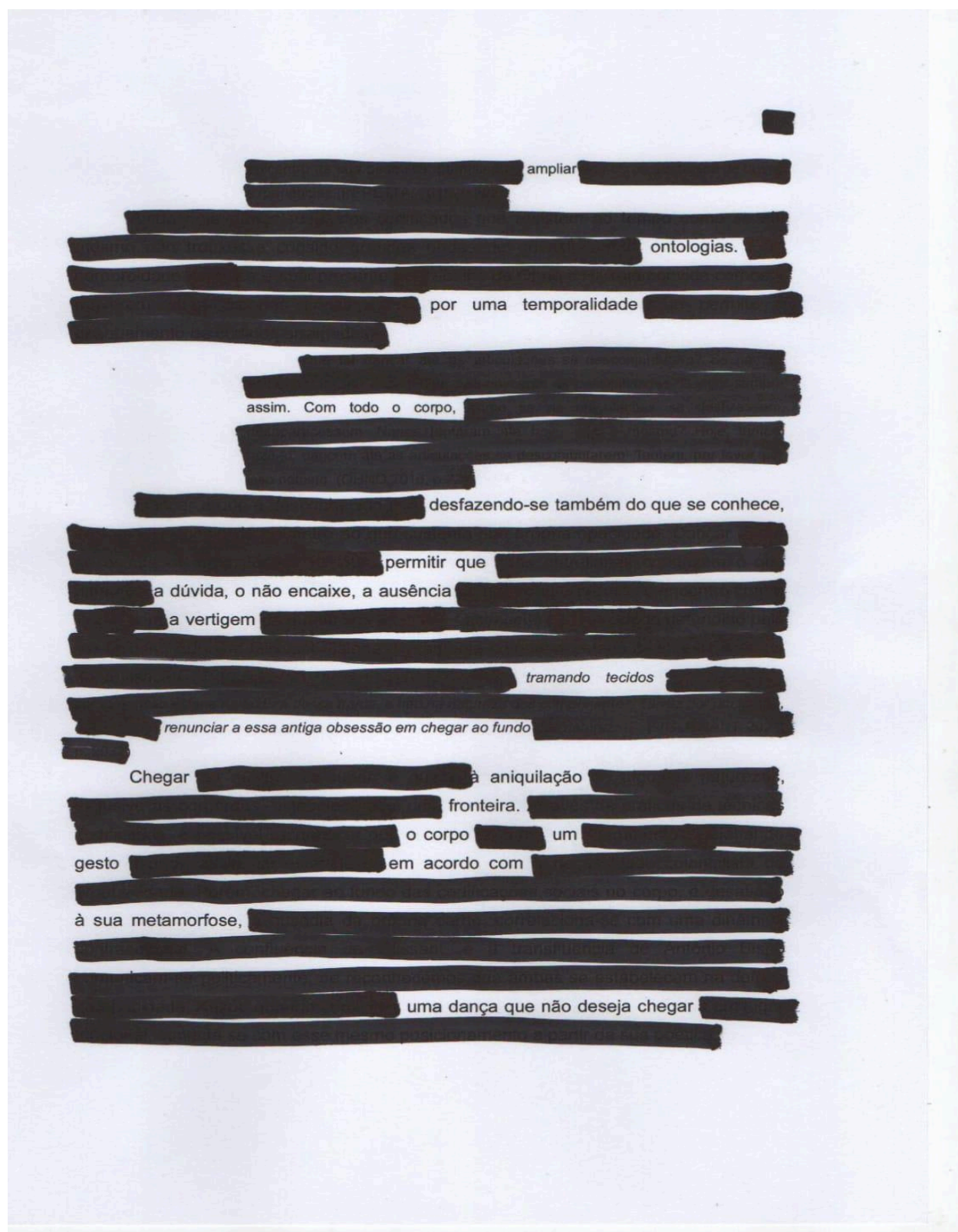


Figura 14 - Rasura 13

Fonte: Elaboração própria

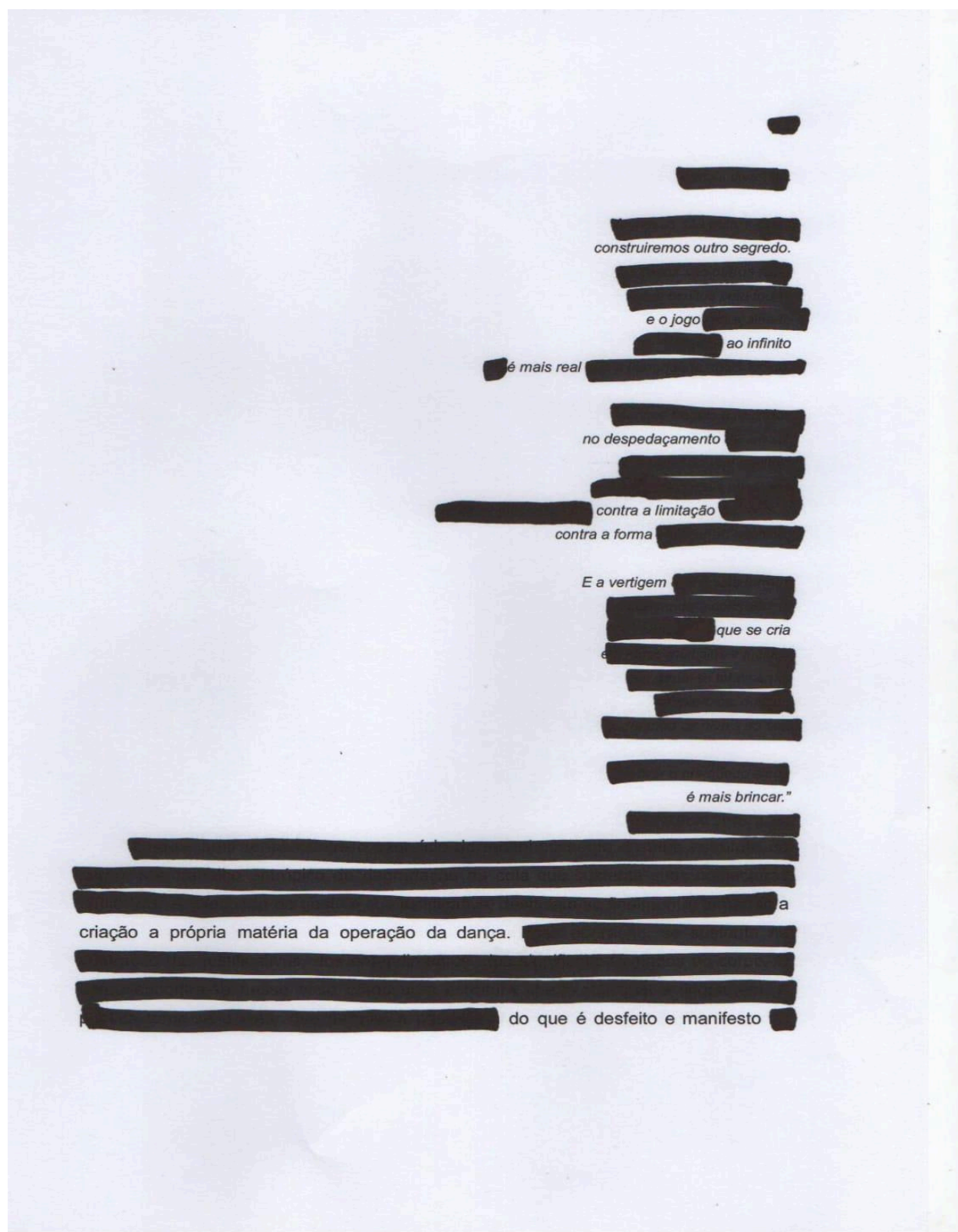


Figura 15 - Rasura 14

Fonte: Elaboração própria



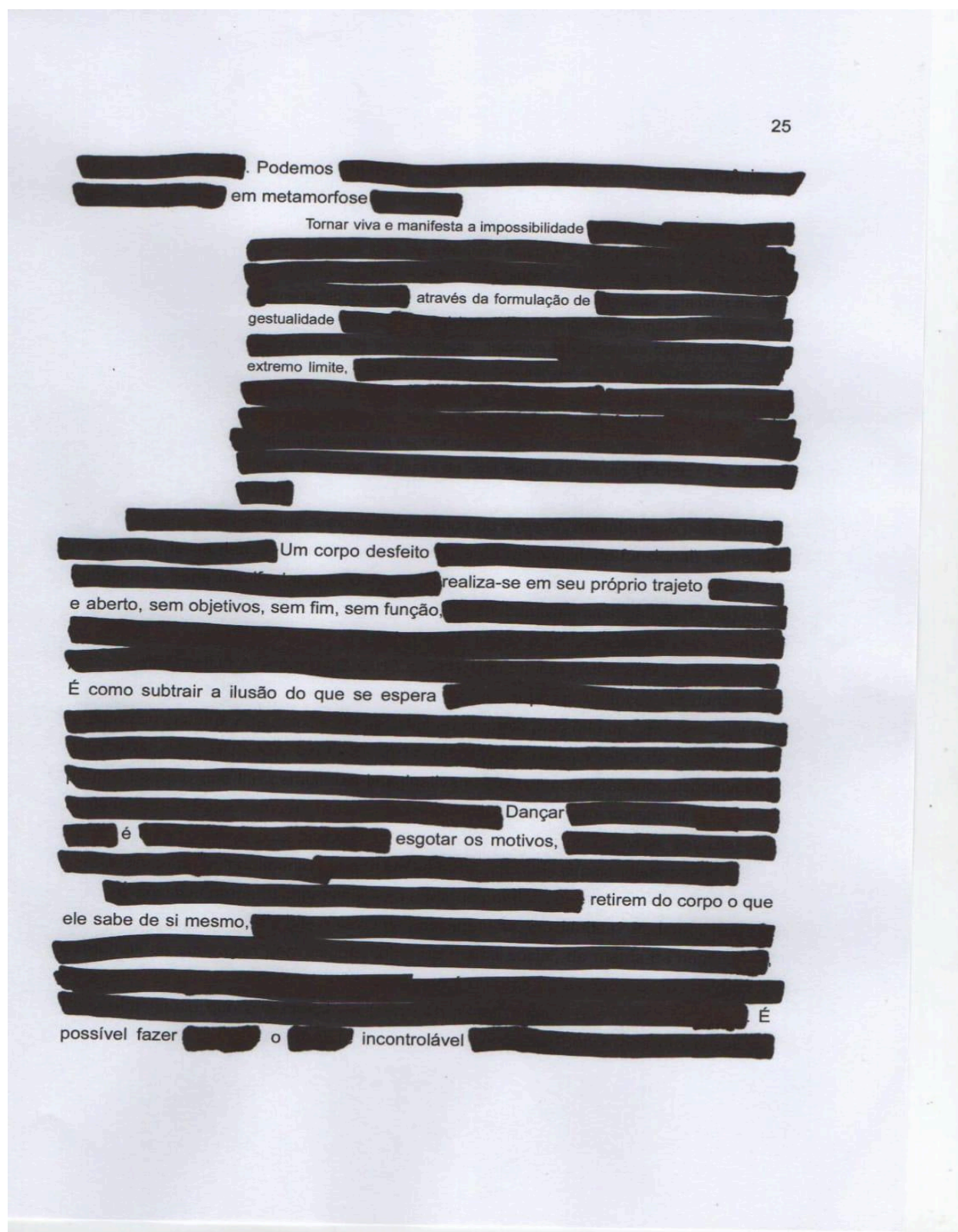


Figura 16 - Rasura 15

Fonte: Elaboração própria



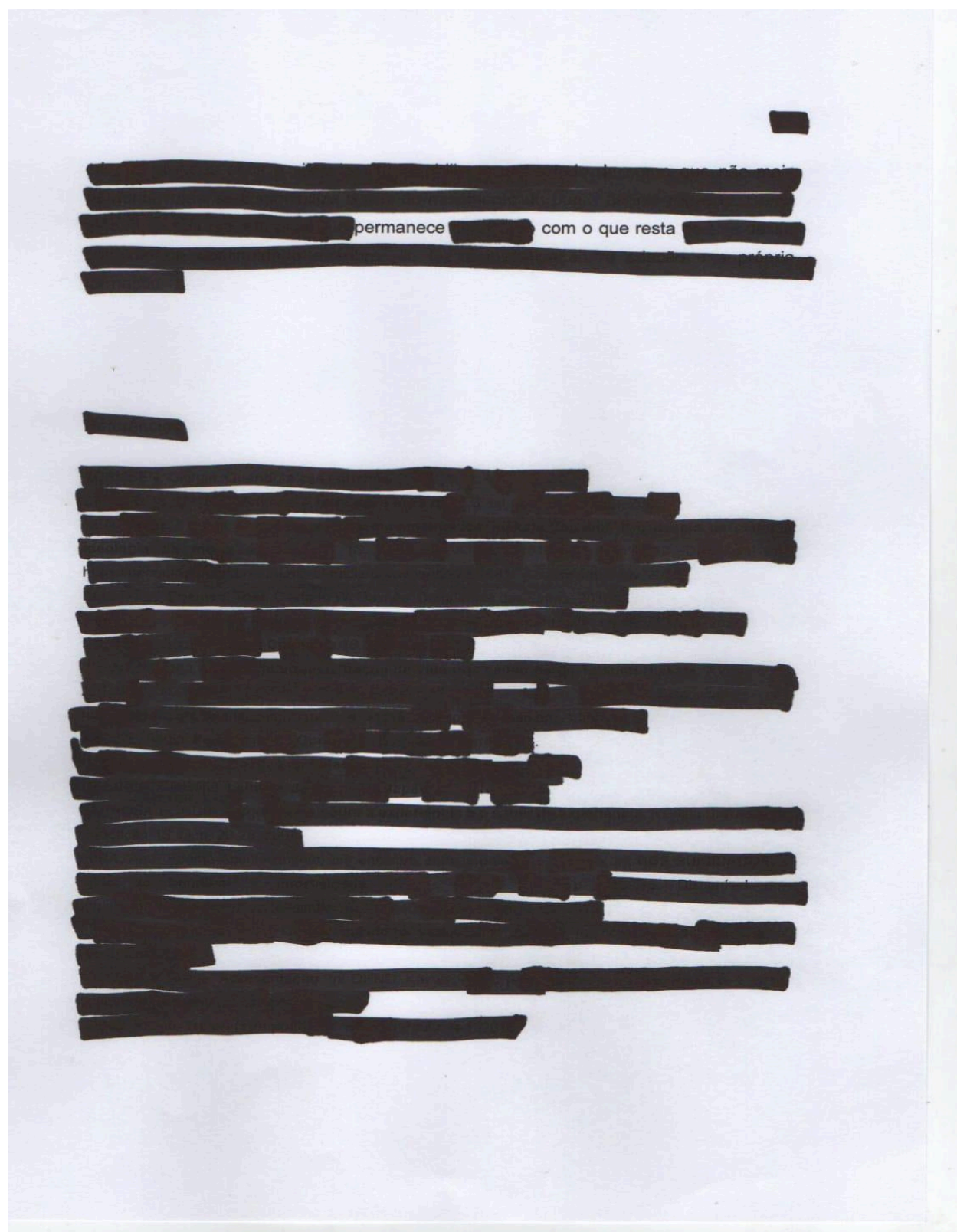


Figura 17 - Rasura 16

Fonte: Elaboração própria

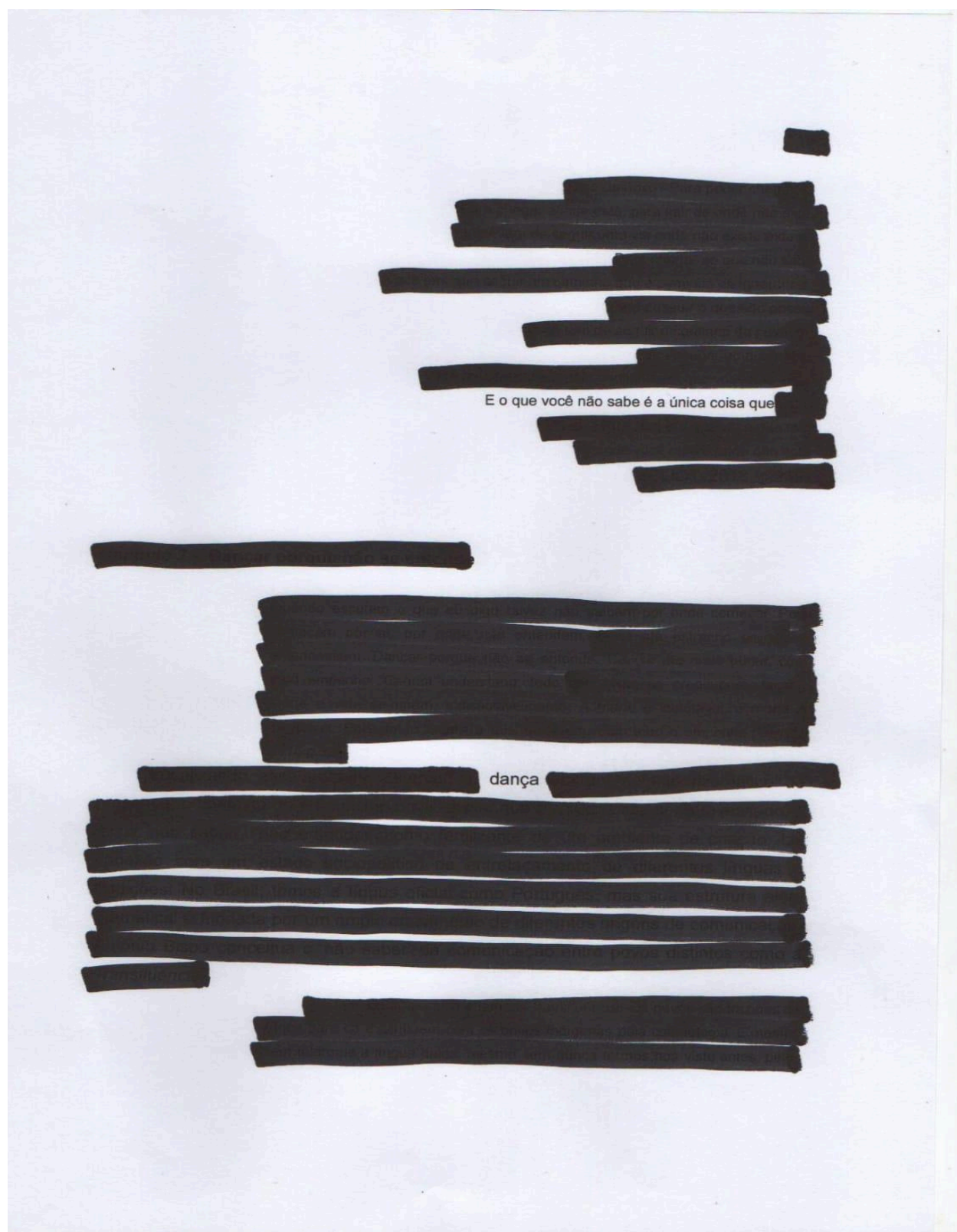
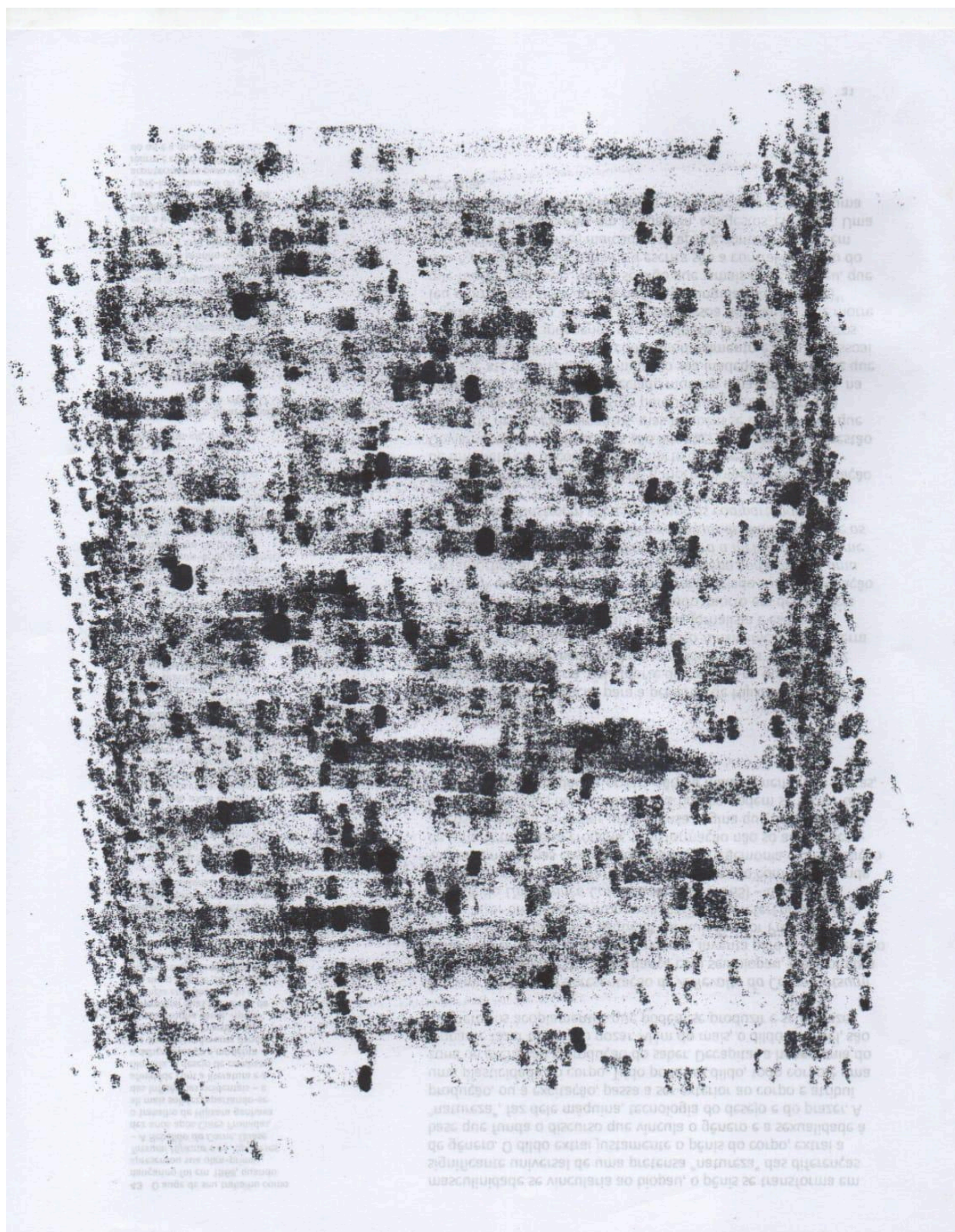


Figura 18 - Rasura 17

Fonte: Elaboração própria





**Figura 19 - Rasura 18**

**Fonte: Elaboração própria**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a fazer dialogar a palavra e o corpo de forma confluyente, a partir de uma presença insurgente de suas potências. Pretendeu-se nessa articulação explicitar a escuta e a observação de aspectos sutis da poética como partes fundamentais para o desenvolvimento de uma abordagem metodológica de criação em dança. A dança que desenvolve-se a partir dessa presença insurgente se estabelece como uma prática de desvencilhamento de funções sociais hegemônicas, a qual oferece território para o que surge em metamorfose como a carne em sua própria desordem, em um gesto que não necessita se explicar, como um poema.

Ao longo do texto, buscou-se defender uma estratégia de criação que não se submete à razão, mas sim, se mantém orientada pelo direito à opacidade, através da escuta, tendo a dúvida, e a disponibilidade para o desconhecido como princípios para sua elaboração. Defendeu-se um princípio de investigação de um corpo que não produziza seus processos, assumindo uma posição contracolonial que nega padrões ocidentais capitalistas de capitalização de recursos humanos.

A partir de conceitos como a corporeidade crítica, a transfluência, opacidade assume-se uma postura política e estética que se distribui na defesa de um fazer artístico que independe de domínios técnicos, e se apoia na possibilidade da falha, da escuta e do encontro com o desconhecido como princípios para o encontro com a singularidade da opacidade.

Para apoiar uma pedagogia que não separa a criação da formação, estrutura-se uma revisão bibliográfica que enovela Édouard Glissant, Grada Kilomba, Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata como eixos referenciais apontados para uma argumentação que aborda a relevância da poética e da autonomia dos corpos em relação aos seus impulsos criativos e comunicativos como acesso à instâncias legítimas de existência.

No processo de pesquisa e elaboração, despontaram perguntas no texto, que, enquanto feitas, foram conduzidas à sua própria subtração como exercício poético. As perguntas foram revertidas em uma proposta de estado de corpo que incorpora a própria pergunta. A partir disso, escolheu-se criar frestas conceituais através da

produção manual de subtrações do próprio texto, como um esforço de exprimir a incapacidade da norma de abarcar experiências que necessitam passar pela percepção subjetiva corpórea para serem percebidas de fato.

A presente pesquisa em seu esforço literal de subtrair das palavras o seu lugar de organização, e depositá-las em operação poética junto ao gesto, tem o potencial de deixar aberto um campo de elaboração em dança que não busca um ponto de chegada, mas que se consolida em seu atravessamento.

Ao invés de uma conclusão fechada, esta reflexão se disponibiliza como material para investigação e reflexão sujeita à rasura, como um exercício contínuo de pesquisa onde o corpo em sua instância criadora possa permanecer com o que resta e fazer disso uma escavação do que faz ressonância com seus rastros. Cara leitora, desta e todas as palavras aqui depositadas, lhe convido para retirar desta estrutura, algo que lhe convoca, tente caminhar com isso, conversar com isso, dançar com isso.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Quando a casa queima**. 2. ed. [S. l.]: Âyiné, 2024.

BISPO DOS SANTOS, Antonio. **A terra dá, a terra quer**. 3. ed. São Paulo: Ubu, 2023.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. **Minidicionário Aurélio**. [S. l.: s. n.], 1985.

CENTONZE, Katja. **A sabotagem do movimento, de Hijikata Tatsumi, e o desejo de matar a ideologia da morte**. *Ephemera*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 31-58, 1 jan. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/download/2223/1681/>. Acesso em: 1 fev. 2025.

ELIOT, T.S. **Poemas**. Trad. Caetano W. Galindo. Companhia das Letras, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 6. ed. [S. l.]: Malê, 2021.

FONTELA, Orides. **Poesia Completa**. [S. l.]: Hedra, 2015.

FRANT, Adriana. **Linhas de errância/traços de vida nos cadernos de Tatsumi Hijikata**. XV Encontro ABRALIC, [S. l.], p. 5467-5476, 15 fev. 2025. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491522962.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491522962.pdf). Acesso em: 1 fev. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. [S. l.]: Paz e Terra, 2013.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. [S. l.]: Bazar do Tempo, 2021.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão**. [S. l.]: N-1, 2015.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. *Revista Brasileira de Educação*, [S. l.], p. 20-28, 2002.

MIRA, Ana. Poema-Acontecimento, um encontro entre a palavra e o corpo. In: **DOS SUICIDADOS: o vício de humilhar a imortalidade**. [S. l.: s. n.], 2019. p. 113-116. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/124062>. Acesso em: 1 fev. 2025.

LIMA, Carla Andrea Silva. **Corpo, pulsão e vazio: Uma poética da corporeidade**. São Paulo: Annablume, 2022.

MIZOHATA, Toshio. **Apresentação**. In: OHNO, Kazuo. *Treino (e)m poema*. 1. ed. São Paulo: N-1, 2016. p. [intervalo de páginas da apresentação].

OITICICA, HELIO. **Seja marginal, seja herói.** 1968. Disponível em: <<https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>> Acesso em 30 de maio de 2025.

OHNO, Kazuo. **Treino (e)m poema.** 1. ed. São Paulo: N-1, 2016.

PERETTA, Éden. **A dança entre a carne e a palavra.** In: OHNO, Kazuo. *Treino (e)m poema.* 1. ed. São Paulo: N-1, 2016. p. [241-253].

PERETTA, Éden. **O soldado nu: Raízes da dança Butô.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Recusa do não lugar.** [S. l.: s. n.], 2018.

SANTOS, A. B. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In A. R. Oliva, M. N. Chaves, R. C. G. Filice; W. F. Nascimento (Org.). **Tecendo Redes Antirracistas. Áfricas, Brasis, Portugal.** Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

TELES, MÁRCIO ALBERTO DE BRITO. **ENTROPIA E A SEGUNDA LEI DA TERMODINÂMICA: UMA ABORDAGEM ALTERNATIVA PARA O ENSINO MÉDIO.** 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Física) - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Instituto de Física., [S. l.], 2010. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/8003/1/MABTeles.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2025.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido.** [S. l.]: N-1, 2014.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi - Pensar um corpo esgotado.** São Paulo: N-1, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios do racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cabogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil.** [S. l.]: Companhia das Letras, 2020.

451MHZ: **#135 A terra dá , a terra quer .** [Locução de]: Bianca Tavorari. Entrevistada: Nego Bispo. SP: Quatro Cinco Um, 11 abr. 2025. *Podcast.* Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3l7ngQo0WRDDDB3KBfMA03?si=90e822eb26504aee> . Acesso em: 17 abr. 2025.