

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Bianca Letícia Monteiro Sanches

(Po)éticas da memória na formação-criação em Dança(s)

Belo Horizonte

2020

Bianca Letícia Monteiro Sanches

(Po)éticas da memória na formação-criação em Dança(s)

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. Carla Andréa Silva
Lima

Belo Horizonte

2020



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

“(PO)ÉTICAS DA MEMÓRIA NA FORMAÇÃO-CRIAÇÃO EM DANÇA(S) ”

BIANCA LETÍCIA MONTEIRO SANCHES

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 24/03/2021 pela banca constituída pelos membros:

Orientador(a): Profa. Carla Andrea Silva Lima

Examinador(a): Profa. Luísa Cunha Machala

Examinador(a): Gabriela Córdova Christófaro

Belo Horizonte, 24 de março de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Andrea Silva Lima, Membro**, em 06/04/2021, às 11:34, 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 **Luísa Cunha Machala, Usuário Externo**, em 06/04/2021, às 12:26, 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 **Gabriela Cordova Christofaro, Professora do Magistério Superior**, em 20/04/2021, às 15:51, 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, informando o código verificador **0659391** e o código CRC **2BD1E9F9**.

**Dedico à tia Berna (in memorian)
por sonhar este sonho comigo.**



AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Ivete Monteiro dos Santos, por ter nutrido em mim o encantamento pela dança e pela educação, por ter sido sempre a minha maior inspiração como educadora, transformadora de realidades e inventora de afetos. Não é à toa que todos nós, filhos, escolhemos a docência, você é parte desse sonho. Além disso, agradeço pela confiança que depositou em mim diante do meu desejo de sair de casa aos 16 anos para realizar este sonho, nunca esquecerei este ato de amor. Te amo!

Ao meu pai, Francisco Sanches da Silva, por ser um grande guardião de suas memórias e por ter encantamento em contá-las. Agradeço pelas histórias contadas nas noites de apagão de energia ou entre uma cidade e outra no balanço da rede no barco. Guardo em mim, com muito carinho, cada palavra, cada lembrança e até as piadas sem graça. Também lhe agradeço por me acompanhar durante a mudança para Belo Horizonte, e se esforçar o máximo para me deixar o mais segura e confortável possível. Obrigada pela confiança e pelo amor incondicional.

Aos meus irmãos Júnior, Jefferson, Fabianne, Francianne e Flavianne por, mesmo a distância, me apoarem e me fortalecerem. Deixo um agradecimento especial à Fabianne por me acolher em sua casa em Contagem-MG com o carinho de sempre e dividir comigo experiências tão bonitas e transformadoras no mundo da Arte. Mana, você me inspira!

À minha tia Bernadete (in memorian) por sonhar comigo este sonho, por não medir esforços para cuidar da família e alimentar nossas almas de generosidade e respeito. Guardo comigo sua força e sua luta até os últimos dias de vida. Dedico este trabalho a você.

Às minhas avós Terezinha, Hilda (in memorian) e Neusa, aos meus avós Hilário (in memorian) e Cosme (in memorian) por serem quem foram, mesmo com pouco ou nenhum convívio, agradeço-os por abrirem caminhos.

À Carla Lima, minha orientadora, pela sabedoria e generosidade em conduzir esse processo, pela leitura atenta e pelas provocações. Obrigada pela escuta e pelas tardes de conversas afetuosas. Guardarei suas palavras comigo.

À Júlia Bernardes, pela parceria, escuta, carinho, força e pela partilha no trabalho coletivo, sempre aprendo muito com você. Você me inspira!

Ao meu amor, Robson, pela escuta, pelo encorajamento e pelo companheirismo de sempre. Agradeço as conversas generosas e as massagens em dias muito cansativos. Amo você!

Ao corpo docente do curso de Dança, aos que já passaram e aos que permanecem, agradeço pela acolhida, pelos conhecimentos partilhados, pela resistência e pela guerrilha na defesa do nosso curso. À Carla Lima, Raquel Pires, Gabriela Christófaro, Ester França, Graziela Rodrigues, Ana Cristina, Juliana Azoubel, Anamaria Fernandes, Arnaldo Alvarenga e Paulo Baeta, meu agradecimento sincero!

À Dança, por me alimentar de sonhos, poesias e afetos.

RESUMO

Este trabalho pretende investigar o modo como a poética da memória - aqui entendida a partir de três eixos-norte: *corpo enquanto memória, memória como direito e memória enquanto fabulação* - pode ser um dispositivo para se pensar uma formação-criação pluriversal (RAMOSE, 2012) em Dança. Para isso, os principais conceitos que mobilizam os três eixos-norte aqui em investigação estão alicerçados, respectivamente, em autores como Grotowski e seu conceito de corpo-memória, Mogobe Ramose e a ideia de pluriversalidade e Christine Greiner a partir do conceito de fabulação. Portanto, o desenho metodológico escolhido foi a pesquisa bibliográfica e a articulação desses conceitos nucleares ao problema proposto para a construção da argumentação, aliada à exposição do trabalho “Tábua de Maré”, uma improvisação videográfica em dança, concebida como um espaço de experimentação da pesquisa apresentada.

Palavras-chave: Memória. Formação-criação. Dança(s). Pluriversalidade. Fabulação.

ABSTRACT

This work aims to investigate how the poetics of memory – based on three guidelines: *body as memory*, *memory as a right* and *memory as a fabulation* – can be a device for thinking about a pluriversal (RAMOSE, 2012) education-creation in Dance(s). For this, the main concepts that mobilize the three guidelines under investigation are grounded, respectively, on authors such as Grotowski and his concept of body-memory, Mogobe Ramose and the idea of pluriversality and Christine Greiner's concept of fabulation. Therefore, the chosen methodological design was bibliographic research and the articulation of these core concepts to the proposed problem for the construction of the argument, allied to the exhibition of the work “Tábua de Maré”, a *videographic improvisation in dance*, conceived as a space for experimenting the presented research.

Keywords: Memory. Education-creation. Dance(s). Pluriversality. Fabulation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - “Alegorias dos quatro continentes” - África.....	39
FIGURA 2 - “Alegorias dos quatro continentes” - Ásia.....	40
FIGURA 3 - “Alegorias dos quatro continentes” - Europa.....	40
FIGURA 4 - “Alegorias dos quatro continentes” - América.....	41
FIGURA 5 - “A primeira missa no Brasil”	45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. EIXO-NORTE: CORPO ENQUANTO MEMÓRIA	
1.1. A poética da memória no corpo.....	18
1.2. Memória voluntária e involuntária.....	20
1.3 Corpo-memória	22
2. EIXO-NORTE: MEMÓRIA COMO DIREITO	
2.1. A poética da memória como direito.....	34
2.2. Memória e História	35
2.3. Memória e Barbárie ou Será que foi assim mesmo?	38
2.4. A memória na historiografia da Dança	47
2.5. Da universalidade à pluriversalidade	50
3. EIXO-NORTE: MEMÓRIA ENQUANTO FABULAÇÃO	
3.1. A poética da memória na fabulação.....	59
3.2. Ficções da memória.....	60
3.3. Fabulações da memória.....	63
3.4. “TÁBUA DE MARÉ”	69
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS.....	88

INTRODUÇÃO

Desde criança tenho o costume de guardar caixas. Caixas que abrigam pequenas memórias do meu caminhar. Memórias inscritas em objetos, cadernos, agendas, cartas, escritos sobre movimentos e espetáculos que já dancei (e também dos que não dancei), programas e ingressos de eventos que fui ou que gostaria de ter ido, fotos, retalhos, folhas, sementes, figurinos, ou “cacarecos” como diria meu pai. O fato é que gosto de coletar objetos que possam materializar as experiências que me atravessam, talvez por medo do esquecimento, de esquecer de onde vim, por onde andei, ou por ter herdado a mania de minha mãe em guardar muitas coisas. Mas a verdade é que hoje, ao revisitar essas caixas, percebo o quanto a memória dessas materialidades não são apenas lembretes das coisas que eu faço questão de não esquecer ou das coisas que simplesmente gosto de guardar e levar comigo, mas que se constituem como portas, como fendas no qual posso mergulhar nas memórias que habitam meu corpo, afinal, são afetos que estão inscritos em mim, na minha dança, na minha forma de ver o mundo, e que portanto se transformam em mim, são modificadas por outros afetos, por outras experiências, outras percepções, outras memórias. Assim, a cada vez que revisito essas caixas, essas (i)materialidades, na verdade me visito, visito as coisas que me tocam, que me afetam, que me movem, que me lembram de onde vim, onde estou, me possibilitando fabular e sonhar possíveis devires.

Sou nascida em Macapá, no Amapá, extremo Norte do Brasil, fronteira com a Guiana Francesa. Sou filha e neta de Paraenses “mocorongos”, nascidos em comunidades espalhadas por Santarém, antiga Aldeia dos Tapajós, e bisneta de Manauaras e Nordestinas. Sou filha das águas amazônicas, do encontro entre o rio Amazonas e o rio Tapajós, do encontro entre culturas e tradições que me foram passadas e que povoam meu corpo. Até os 16 anos, morei entre Macapá e Laranjal do Jari, no Amapá, e em Santarém, no Pará, passando a maior parte do tempo na cidade de Macapá. Lá, tive uma infância alegre, de muita brincadeira na rua e de muitas histórias e lendas que permeavam nossa cultura. De jogos de “pira”¹ até histórias de matinta-pereira, lara, saci, cobra-grande, curupira, murucututu, boto

¹ “Pira” é como se chama o “pega-pega” em algumas regiões do Norte do Brasil. Fonte: <[Folha Online - Folhinha - Dicas \(uol.com.br\)](#)> Acesso em Abril, 2021.

cor-de-rosa, pedra do guindaste, uirapuru, e outras tantas histórias de “visagens”², todos frutos de uma tradição oral, de uma memória social que pairava no cotidiano e que também atravessava as nossas aprendizagens, tanto na escola, quanto na vida.

Minha mãe não se recorda quando começou meu interesse pela dança, ela diz que simplesmente foi acontecendo porque onde tinha dança eu queria estar, conta que meus olhos brilhavam ao ver as pessoas dançando. Por isso, na escola, dancei marabaixo, carimbó, batuque, forró, brega, “calypso”, lambada, cumbia, samba, bolero, qualquer dança era motivo para estar presente, e quando não tinha, ela diz que eu as inventava e organizava. Assim, aos oito anos de idade, minha mãe já percebendo esse meu encantamento com a dança, me colocou em uma aula de balé clássico no SESI³. Lembro-me de não ter me identificado com aquela forma de dançar, mesmo com minha professora dizendo que eu “tinha jeito” de bailarina. Eu achava muito duro e muito monótono, aliás, sempre fui uma pessoa muito agitada, “espiruleta” como diz minha mãe. Por isso, apresentei o espetáculo que estava prestes a acontecer e pedi para não continuar. Lembro de este ter sido um momento de desencantamento com a dança.

Já aos 10 anos, conheci a Dança de Salão em uma aula que meus pais faziam e que acontecia no refeitório de uma escola pública. A lembrança é a de ficar no cantinho do salão só “espiando” e movendo timidamente as pernas junto com os movimentos que eram propostos na aula. A professora, percebendo minha curiosidade, me chamou, me ensinou todas as movimentações da aula e me conduziu em uma dança que me recordo até hoje com muito carinho, era um samba, a memória que ficou é de deslizar no salão como num filme. E a dança torna-se novamente um encantamento profundo. Assim, a Dança de Salão se tornou minha casa e a porta por meio da qual fui buscar novas experiências, através dela conheci danças de salão de geografias diversas, reencontrei o balé clássico de uma forma diferente, conheci o pensamento sobre a dança contemporânea, integrei cias de

² Visagem é um termo popular que utilizamos no Norte do Brasil para designar as histórias de assombrações, aparições, visões. É comum ser associada à cultura e ao imaginário dos povos nativos da Amazônia, que passados de geração em geração através da oralidade, fazem parte da identidade cultural da região.

³ O Serviço Social da Indústria (SESI) é uma rede de instituições paraestatais brasileiras de atuação em âmbito nacional que exerce papel fundamental no desenvolvimento social brasileiro, colaborando efetivamente com a melhoria da qualidade de vida do trabalhador da indústria, seus familiares e comunidade em geral por meio de seus serviços nos campos da educação, saúde, lazer e esporte, cultura, alimentação e outros. Fonte: <http://www.portaldaindustria.com.br/sesti/>

dança da cidade de Macapá, viajei a trabalho e sonhei em viver através da dança. Foi esse sonho que me fez pousar em Belo Horizonte-MG aos 16 anos.

Nesses quase 7 (sete) anos de Minas Gerais tive experiências muito diversas: dancei durante quase 3 (três) anos entre o Grupo Experimental e a Cia Mimulus de Dança, fui bailarina no Grupo Experimental de Dança do Corpo Cidadão - GED por 2 (dois) anos no qual tive oportunidade de conhecer várias cidades do interior de Minas e no qual também tivemos a possibilidade de apresentar em Macapá em um projeto que propus chamado “Voa Dança”. Além disso, tive a imensa felicidade de compor a 45^a edição do Festival da Jacob's Pillow em Massachusetts, em 2017, com uma pesquisa sobre a Dança de Salão Contemporânea junto ao artista Samuel Samways, experiência que abriu outras portas e também o meu olhar sobre a dança. Integro a esse cenário as experiências que tive nos espetáculos da Cia Ananda, vinculada à Universidade Federal de Minas Gerais. Durante esse anos também idealizei junto a outras artistas alguns grupos de estudo e coletivos, como o -conectivo- Grupo de pesquisa em Dança criado junto com a artista Luana Coelho, e o ~~coletivo indisciplinar~~ que é um espaço que divido com a artista Julia Bernardes. Durante esse percurso também conheci algumas manifestações populares mineiras que me causaram bastante encantamento por acreditar que me ensinaram muito sobre a prática da improvisação que, aliás, é o caminho que mais mergulho até hoje no meu trabalho com a dança, por meio do contato-improvisação, da improvisação em tempo real e também no diálogo com a performance. Portanto, minha caminhada em Minas Gerais foi se fazendo através de muita curiosidade por experiências diversas no campo da dança e também pelo desejo de conhecer outras linguagens artísticas, por isso, trago no corpo a memória de parcerias maravilhosas que fiz com algumas artistas mineiras, artistas da música, das artes visuais, do teatro, circo, moda. Além disso, a experiência da Universidade e do curso de Licenciatura em Dança são para mim extremamente significativas, pois me permitem refletir criticamente sobre todos esses saberes que constantemente me atravessam.

Guardo marcas muito profundas dos espaços de dança nos quais passei em Belo Horizonte. Marcas de muitos encantamentos e aprendizados, que me fizeram acreditar na dança enquanto potência de transformação, reflexão e autonomia, mas também marcas de dissabor, de falta de alteridade, que acoplaram à minha dança um misto de pré-julgamento e exotização e me fizeram “encobrir” memórias para caber na dança que atendia ao desejo do Outro. No entanto, penso

que essa ‘não alteridade’ não só permeou o meu corpo amazônico como permeia outros muitos corpos que trazem em si culturas e modos diferentes de expressar e que, muitas vezes, divergem do modo hegemônico de fazer-pensar dança em alguns espaços. “Isso não me resolve”, “isso não me agrada”, “aqui sou eu quem mando”, “quem sabe se você for menos desse jeito?”, “quem sabe se você cortar o cabelo desse jeito?” “quem sabe se você colocar um salto para não parecer tão pequena”? “quem sabe se você emagrecer”? “você é mongol?”, são frases que habitaram (e habitam) espaços de dança. Frases como essas, muitas vezes mascaradas por uma falsa ideia de pluralidade, acabam por revelar, por detrás desse mascaramento, que o discurso de pluralidade só é reverberado como enaltecimento do próprio espaço, haja vista que a prática continua alimentando violências em busca da homogeneização, da mesmice e do apagamento de corpos em função de um ideal de corpo e de universalidade do saber em dança.

Diante disso, como artista e professora, sempre busquei aprender com essas violências dentro do “universo da dança” para não reverberar atitudes como estas em outros espaços. Para isso, busquei criar pontes de diálogos com artistas de diferentes contextos, linguagens e modos de fazer, na tentativa de compreender a maneira como as relações se davam em espaços diversos e como forma de refletir sobre caminhos possíveis de se articular um ensino-aprendizagem em dança que fosse realmente mais plural.

Certo é que, a partir de 2017, depois de muitas experiências artísticas em Cias de Dança e experiências pedagógicas no terceiro setor, decidi seguir a caminhada como artista independente. Foi quando muitas perguntas começaram a pairar sobre meu fazer artístico-docente. Lembro-me de me perguntar “o que realmente tinha me feito sair do Norte e partir sem muitas certezas para cá?”, “o que eu vim descobrir?”, “O que, de todas essas experiências que fui mergulhando, eu realmente carregava em minha dança?”, “Quais memórias de dança povoam meu corpo?”, “Quais memórias me dançam?”.

Como forma de tentar me implicar com estas perguntas na busca de pequenos contornos que me permitissem construir alguns pontos de ancoragem, comecei a abrir as caixas, visitar os diários de bordo e os objetos ali guardados. Comecei também a dançar os afetos guardados e me dei conta da dança como espaço possível de (re)descobrir memórias do meu corpo que pareciam estar adormecidas ou “adestradas” demais para lembrar-se de si. Com isso, a dança me

revelou que no fundo, dessa caixa de guardados, o meu corpo lembrava, meu corpo-caixa guardava, na pele, na fásica, na sola dos pés, no avesso da garganta. Como diz Artaud, “o corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a eternidade.” (ARTAUD, 1995, p.78). Assim, me vi submersa no território das memórias do meu corpo, nessa caixa-de-fundo-falso, mergulhando em afetos, em experiências que são atravessamentos, nas minhas ancestralidades, identificações e também em meus esquecimentos. E esse movimento me causou um encantamento profundo, acendeu em mim um desejo de atentar-me para o que estava latente e que implicaria em um movimento de pesquisar o modo como a memória, em sua poética, pode atravessar a formação-criação⁴ em Dança.

Penso que falar sobre a memória é em si problematizar atravessamentos. Atravessamentos entre tempos, espaços, corpos, contextos, territórios, experiências e campos de pesquisas diversos⁵. Portanto, diante de tantas possibilidades de se articular o tema da memória, a opção desta pesquisa não foi a de trazer uma noção fechada sobre o que é a memória, mas se sustenta na proposta de investigá-la como um operador (po)ético⁶ e de poesis⁷ para lançar um olhar crítico para a formação-criação em dança. Proponho então pensá-la a partir de três eixos, aqui tidos como nortes⁸: “corpo enquanto memória”, “memória como direito” e “memória enquanto fabulação”.

Portanto, este trabalho pretende investigar o modo como a poética da memória - aqui entendida a partir de três eixos-norte: *corpo enquanto memória, memória como direito e memória enquanto fabulação* - pode ser um dispositivo para se pensar uma formação-criação pluriversal (RAMOSE, 2012) em Dança(s). Para

⁴ A palavra formação, neste trabalho, sempre virá aliada à palavra criação, por entendermos que o fazer artístico-docente em dança se faz na mútua relação entre aprender-criar, criar-aprender, portanto, no enovelamento entre estes modos de operar.

⁵ Afinal, podemos discorrer sobre este tema a partir do campo da neurociência, da museologia, da antropologia, da literatura, das artes, da História, e também a partir do sentido mais individual da memória que carregamos em nós e que constantemente lembramos de não esquecer, além de outros possíveis atravessamentos.

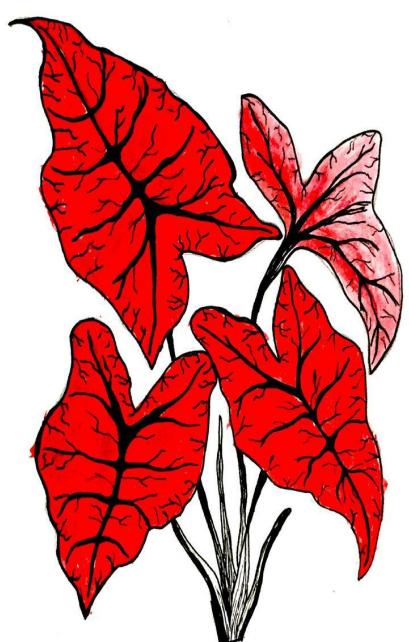
⁶ A utilização do parênteses na escrita da palavra (po)ética, também presente no título deste trabalho, visa destacar a palavra ‘ética’ intrínseca a palavra poética.

⁷ A dimensão poética aqui também carrega em si uma dimensão poiética, pois está calcada em um movimento que pode acionar desdobramentos infindáveis e possibilitar novas relações, novos olhares.

⁸ Saliento que a escolha do termo ‘norte’ como sufixo dos eixos que aqui serão discutidos, não tem como intuito fazer alusão à qualquer ideia colonizadora de um saber que provém do Norte Global (EUA, França, Inglaterra), mas de delinear, poética e politicamente, como uma escolha epistêmica, questões que são permeadas por um corpo nortista, um corpo que tem o Norte - do Brasil - como memória, como bússola, como mirada.

isso, os principais conceitos que mobilizam os três eixos-norte aqui em investigação estão alicerçados, respectivamente, em autores como Grotowski e seu conceito de corpo-memória, Mogobe Ramose e a ideia de pluriversalidade e Christine Greiner a partir do conceito de fabulação. Portanto, o desenho metodológico escolhido foi a pesquisa bibliográfica e a articulação de conceitos nucleares ao problema proposto para a construção da argumentação, aliada à exposição do trabalho “Tábua de Maré”, uma série de *improvisações videográficas em dança*, concebidas como um espaço de experimentação da pesquisa apresentada.

**1. EIXO-NORTE
CORPO ENQUANTO MEMÓRIA**



1.1. A poética da memória no corpo

O corpo se lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja em imagens e sensações nas próprias células. Como uma esponja cheia de água, em qualquer lugar que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocada com leveza, pode jorrar dali uma recordação.

Clarissa Pinkola Éstes

Meu corpo tem me dito muitas coisas. Meus pés, por exemplo, costumam falar demais. Parece até que querem tomar para si todas as palavras do meu corpo. Dizem que sabem de coisas que eu nem poderia imaginar, que já viram de perto aquilo que não coube no meu olhar. Dizem também que carregam histórias de tempos remotos em que pisar forte era a única forma de se firmar, mas que nas minhas an-danças já sentiram o sabor do céu, do sol, do rio, do ar. Toda manhã fazem questão de me lembrar que a dança me ensina muito sobre cuidar, cuidar de si, do outro, de lá, de cá. Massagear, deixar ventar, aquecer se precisar. Um constante acordo com a terra. Um contínuo semear.

Um dia, meus olhos ouviram dizer que pessoas sábias costumam respirar pelo centro dos pés. Logo lembrei de minha avó Samaúma esticando os pés para tocar o sol e me contando que só é possível alcançar o azul do céu com os pés fincados na terra. Nesse dia senti que os pés de minha avó eram re-vestidos de tempo. Meu coração pulsa mais forte só de lembrar da delicadeza com que ela consegue falar com as plantas que moram a quilômetros de distância. A escuto por todos os poros.

Falando em plantas, ano passado minha avó Juçara também me disse uma coisa que nunca esqueci. Disse que eu deveria guardar os meus segredos na curva mais resistente da coluna. Minhas mãos ficaram dias e dias pensando nisso, tocando cada parte da coluna para ver onde poderia ser esse tal lugar que minha avó tinha mencionado. Cervical, torácica, lombar, cauda. Evoquei a Técnica Alexander⁹. Coração, pulmão, fígado, estômago, baço, rins. Recorri às ‘Cerimônias para a Quietude’¹⁰. Não encontrei nada que parecesse tão mais firme do que outras

⁹ A Técnica Alexander é um método de reeducação corporal desenvolvido por Frederick Matthias Alexander (1869-1955) baseado na autopercepção do movimento. Através da Prof. Ma. Raquel Pires tive experiências transformadoras com a Técnica que levo sempre comigo em meus processos.

¹⁰ “Cerimônias para a quietude” é uma prática de exercícios terapêuticos da Medicina Tradicional Chinesa desenvolvida pela artista da dança Danielli Mendes e experienciada por mim em 2020.

partes. Até que numa manhã, em que o sol acariciava meu rosto, durante uma pequena dança que meu corpo fazia por dentro, entendi o que aquilo poderia dizer. A coluna, assim como vó Samaúma, é uma anciã. Ela abraça tudo que dá movimento ao corpo, circunda aquilo que nos é mais vital. Meus próprios olhos viram, ela habita os bichos da terra, do ar e das águas. Ela não tem uma única curva resistente, ela é por si só a resistência, é a memória e a sabedoria dos tempos, aquela que viu e vê o tempo em devir. Não é à toa que sempre ouvi dizer que a cultura é a coluna vertebral da sociedade. Depois disso, toda manhã que o sol roça em minha pele, escuto com atenção e silêncio essa velha anciã, guardo segredos, e ela me conduz a danças que nenhuma palavra até hoje conseguiu abarcar.

Já minhas mãos são muito curiosas, mesmo pequenas e grossas, gostam de sentir o mundo, tatear memórias. Farejam histórias de afetos dançados. Carregam gestos de danças encarnadas. Há poucos anos (re)descobriram o poder do som, do batuque, do silêncio e da tecelagem - a arte de dar nós, de entrelaçar fios. (Re)descobriram também a ansiedade e o desassossego. As digitais dos meus dedos? Essas possuem a mania de inventar anatomias. Viajam imaginando ossos, músculos, carnes, fásica, veias, cheiros, cores, sabores, peles e pêlos. Só param quando quase me viram no avesso do avesso. Minha laringe está a vibrar uma música que fala sobre isso. Meu quadril acha que é uma canção de Caetano. Falando nisso, meu quadril também costuma falar demais. Diz que sente tudo que passa nos meus pulmões e que sabe a temperatura e a cor exata da terra. É o primeiro a mexer quando sente a caixa de marabaixo arder. E ainda me conta, por dias, que sabe tudo sobre os ciclos da lua e das águas, repetindo sempre que a lua cheia é a que mais lhe dá força e vontade de movimento. E move. Celebra. Conduz o corpo todo em danças que hora circulam, hora rastejam, hora chacoalham, hora contemplam.

As memórias pulsam a todo momento. Enquanto escrevo, enquanto danço, enquanto cozinho, enquanto vejo o vento cantar. A pulsação dessas memórias que entrelaçam em bordados meu corpo ao mundo trans-bordam em movimento, me fazem dançar. Danço para lembrar, para afugentar, para descobrir, para manifestar, para não deixar a memória estancar e o céu desabar. Em nós, as memórias pulsam sem parar. Pulsam em cada poro, em cada quina, em cada curva, em cada corpo. Como nos diz Clarissa Pinkola, na epígrafe, em qualquer lugar que tocamos, pode jorrar uma recordação, um resto, um rastro, um fragmento, um

pedaço de vida vivida e também de vida não vivida. E ao olharmos essas memórias, ao sentí-las, as re-criamos no hoje, com olhos do presente, a tecer linhas com o esquecimento, pois a memória, assim como a dança, é um organismo vivo, em constante devir.

As memórias que se manifestam no início deste primeiro eixo-norte partem da ideia de que a memória é viva, complexa e corporal, assim como a dança. Portanto, para instaurar estas reflexões, busco um diálogo com o texto "Proust", de Samuel Beckett (2003) e sua reflexão sobre os tipos de memória que aparecem na obra de Proust (1871-1922), mais especificamente no livro "Em busca do Tempo perdido". Proponho também uma articulação com Grotowski (2007) lançando um olhar para o conceito de corpo-memória, na busca de entrelaçar estes pensamentos com nossa aposta de que a memória pode se configurar como um operador que desestabiliza modos institucionalizados mobilizando novos modos de fazer-pensar a formação-criação em dança.

1.2. Memória voluntária e involuntária

Beckett, dramaturgo e escritor Irlandês, em seu livro "Proust" (2003), lança um olhar sobre o tempo e, principalmente, sobre a memória tal como abordadas por Proust em seu romance memorialista. Beckett discorre sobre os dois tipos de memória presentes na obra proustiana, a saber: a memória voluntária e a memória involuntária. Para tanto, Beckett (2003) inicia sua reflexão se remetendo à importância do Tempo, à importância de lançarmos um olhar atento a esse tempo que está sempre passando e se "perdendo". Esse tempo que anda, como diz Viviane Mosé (2000) - "riscando o rosto com uma navalha fina, sem raiva nem rancor" - e que ao passar nos "deforma", nos transformando, mas também sendo transformado por nós.

Retornemos à Beckett e sua leitura da obra proustiana em que os personagens são "vítimas desta circunstância e condição predominante: o Tempo" (BECKETT, 2003, p. 11), no que ele ressalta de que elas não são somente vítimas, mas também prisioneiras, Afinal:

Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos

deformou, ou foi por nós deformado. [...] Sobreveio uma deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso. Não estamos meramente mais cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem. (BECKETT, 2003, p. 11, grifo nosso)

A *memória voluntária* seria então, na leitura do dramaturgo, a memória comumente atrelada ao nosso cotidiano, aquela que nos permite lembrar das datas, compromissos, números de documentos, fatos, enfim, são memórias que nos ajudam a viver no dia-a-dia. Essas memórias são tomadas pelo autor como uma espécie de memória-arquivo, guardando arquivos de fácil acesso, se caracterizando como "uma memória que não é memória, mas uma simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo" (BECKETT, 2003, p. 31), estando mais próxima do que se comprehende como Hábito. Posto que o hábito:

"é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência. [...] Respirar é um hábito. A vida é um hábito, Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos. [...] o pacto deve ser continuamente renovado, a carta de salvo-conduto atualizada. (BECKETT, 2003, p.17)

Portanto, esta memória voluntária, que mais se assemelha ao hábito, é dependente da nossa ação de rememorar e de atualizá-la, depende da nossa anuênciia, da ação consciente de nossa inteligência. Trata-se de uma memória reproduutora que atua, tal como salienta o autor, como um "turista", "cuja experiência estética consiste em uma série de identificações e para quem um guia de viagem é um fim e não um meio" (BECKETT, 2003, p. 22). De modo que:

[...] a memória voluntária é a memória uniforme da inteligência; é de confiança para a *reprodução*, perante nossa inspetoria satisfeita, daquelas impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência. Não demonstra interesse algum pelo misterioso elemento de desatenção que colore nossas experiências mais triviais. Apresenta-nos um passado monocromático. [...] Sua ação é comparada por Proust à de virar as páginas de um álbum de fotografias. O material que fornece não contém nada do passado; uma vez removida nossa ansiedade e nosso oportunismo, não passa de uma projeção uniforme e enevoada - isto é, nada. A memória

voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio - o plágio de si mesmo. (BECKETT, 2003, p.32, grifo nosso)

Já a *memória involuntária* se aproximaria do fulgor, caracterizando-se por um tipo de memória que não se limita à uma logicidade ou à um tipo de leitura do “Velho Testamento” de si, mas que esconde um certo mistério que não pode ser consubstanciado, sendo assim “um mágico rebelde” que não se deixa incomodar, pois determina seu próprio tempo, seu próprio espaço, sua própria maneira de invocar as lembranças ou o que restou delas. É, portanto, a memória do corpo, a memória dos afetos, dos cheiros, dos sabores, das sensações, dos segredos profundos. Logo, deixa de ser uma memória em que preciso ir ao seu encontro para subtrair dali algo de “útil” ou “reproduzível”, e passa a ser uma memória que é parte do próprio corpo, que nos visita sem que haja nenhum tipo de convocação direta. É a memória que se alimenta constantemente de suas próprias ruínas, de suas próprias imagens, subjetividades, das sensações que habitam as células, a pele, os ossos, os fios de cabelo. E ao contrário da monocromia da memória voluntária, a memória involuntária:

[...] é explosiva, “uma deflagração total, imediata e deliciosa”. Restaura não somente o objeto passado mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele, não somente Lázaro e o objeto, mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar - o real. (BECKETT, 2003, p.33)

Dessa forma, a memória involuntária não só atua evocando as lembranças afetivas como também evocando aquilo que foi esquecido, que foi renegado, o que o hábito cerceou em sua monotonia, mas que de alguma forma ainda vive no corpo e opera em seus agenciamentos, aguardando o momento de ser percebido, atualizado, dançado. Assim, deixamos de operar como normalmente fazemos com a memória voluntária, como se fôssemos “turistas”, e passamos a compreendê-la enquanto corpo, em sua complexidade e capacidade de devir.

1.3. Corpo-memória

Jerzy Grotowski, teórico, crítico e diretor teatral Polonês, em uma de suas célebres frases, nos diz que “o corpo não tem memória, ele é memória”.

(GROTOWSKI, 2007, p.173). Escutei esta frase pela primeira vez durante a monitoria no Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, em uma das aulas do professor Tarcísio Ramos, e ela reverberou em meu corpo de modo tão forte que trago Grotowski e seu conceito de “corpo-memória” para dialogar e continuar alimentando esse eixo-norte da pesquisa.

Penso que é possível fazer um paralelo entre o pensamento Proustiano sobre a *memória involuntária* e o conceito de “corpo-memória”, uma vez que, ao dizer que o corpo não *tem* memória, mas que ele é memória, Grotowski nos provoca a reflexão para o fato de que a memória não pode ser compreendida como um bem ou uma posse, como algo que se possa ter ou “agarrar com as mãos”, mas sim como um processo complexo que se inscreve, se atualiza e se reinventa incessantemente no corpo, e que portanto é, por si só, corpo. Assim, a memória não seria algo anterior ao corpo e nem tampouco separado dele, mas um fluxo orgânico de vida, que se alimenta de seus afetos, de suas subjetividades, suas experiências, mas também de seus impulsos e mistérios, do ainda por des-cobrir.

Tatiana Motta Lima (2010), em seu texto “Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski”, se debruça sobre a noção de memória em Grotowski afirmindo ser ela umas das noções mais complexas de serem analisadas no percurso do diretor, tendo em vista que evocam, em relação à artesania teatral, uma “percepção de si” que extrapola a dimensão do teatro e transborda no fluxo entre arte-vida¹¹. É exatamente essa tangência entre arte-vida que configuraria a complexidade da noção de memória no percurso grotowskiano. Em função disso, salienta Motta Lima, o conceito de memória para Grotowski nunca foi algo dado, algo fixo, mas sim algo que implica um trabalho sobre a organicidade, um testemunhar o movimento de/em si, testemunhar o que se move a partir dessas relações entre corpo-memória-vida. Trata-se, portanto, de um conceito que foi assumindo diferentes formas durante o percurso do diretor, sendo constantemente atravessado pelas suas práticas e processos.

¹¹ Cabe ressaltar que este atravessamento entre arte-vida é uma questão que move o meu fazer enquanto artista-docente da dança, e que portanto permeia este trabalho a todo momento, tanto no que diz respeito às escolhas conceituais, quanto no processo de escrita, criação e reflexão. E esses atravessamentos entre os fazeres da arte e da vida me parecem sempre confluir com o que aprendi no curso de Dança ao longo desses quase 7 anos, dessa relação entre a artesania da arte e do ensino-aprendizagem em dança, que constantemente engendram diálogos entre as questões e urgências da artista com o fazer docente.

Em seu texto “Exercícios” (2007), Grotowski nos fala que nosso corpo todo é uma grande memória e que em nosso ‘corpo-memória’ habitam vários *pontos de partida*. Compreendo esses ‘pontos de partidas’ como pequenos rastros de experiências que constantemente vão sendo encarnados em nossos corpos e que nos possibilitam nos relacionar com o mundo, bem como construir sentidos. Sentidos esses que não se dão pela via da lógica, por uma racionalidade associada a um domínio de si que acaba por negar a opacidade do corpo ou dos objetos, bem como do próprio sujeito que rememora, mas por uma espécie de pulsar involuntário. Nesse sentido, tal como nos diz Motta Lima (2010), a memória em Grotowski não pode ser compreendida, em hipótese nenhuma, como um arquivo, uma espécie de armazenamento passivo e prontamente acessável pelo sujeito. Desse modo, no tocante às Artes da Cena, a memória não seria um arquivo para ser “utilizado” ou “reproduzido” pela atriz, pela dançarina ou, ainda, pela diretora como um método de construção de cenas, mas deveria ser tomada como um operador poético que possibilitaria o alargar de nossas percepções permitindo “relaxar” e potencializar as subjetividades que habitam o corpo desta artista, como uma forma de “desbloquear” memórias que podem ter sido esquecidas, renegadas, ou até mesmo “adestradas”.

Ao dizer que é preciso desbloquear “memórias adestradas” para acessar esse corpo-memória, Grotowski (2007) nos convida a refletir sobre a quantidade de técnicas “plásticas” e treinamentos “artificiais”, dentro do contexto do teatro que, na busca de uma idealidade de corpo, ou seja, de um corpo perfeitamente treinado, acabam por domesticar os corpos e inibir seus impulsos vivos. Deslocando esta reflexão para o contexto da dança, é fato que esse 'adestramento' dos corpos também acontece quando nos deparamos com técnicas de dança atravessadas por uma ideia universalizante de corpo e sujeito, como por exemplo a técnica clássica que, na busca por um Ideal de corpo, acaba por inibir impulsos e conhecimentos outros de dança que carregamos em nossos corpos. Sabemos da existência de muitos modos de ensinar-criar dentro das diferentes técnicas - incluso aí novas metodologias de ensino da técnica clássica -, que possibilitam que os corpos se expressem de forma mais autônoma, buscando problematizar a excessiva formatação, muitas vezes marcada por certa rigidez, bem como por uma alienação a um Ideal de corpo e movimento. Entretanto, percebo ser este um movimento ainda marcado por muitas dificuldades, principalmente se levarmos em conta as características que a dança clássica carrega culturalmente, tal como a referência a

um Ideal de corpo, assim como seu caráter disciplinar com os processos de ordenação e obediência que ele comporta. Além disso, penso que esse caráter disciplinar do corpo nos processos formativos em dança - que implica uma domesticação do corpo, dos seus ruídos, bem como daquilo que fica fora da medida Ideal de gozo - também relaciona-se à ideia de que uma estudante de dança precisa reunir diversas técnicas e treinamentos para, a partir daí então, somente depois, ser tomada e autorizada como um corpo apto a dançar. Não estaríamos aqui lidando, em nossos processos formativos, como uma compreensão da memória como arquivo, pensando essas técnicas e as experiências que elas engendram enquanto gavetas em que se poderia guardar as diversas técnicas e acioná-las quando necessário? É importante destacar que não tenho a intenção de manifestar aqui um certo “não a técnica” de forma deliberada, pois comprehendo a técnica como um caminho de descoberta, e acredito muito na importância de vivenciarmos experiências diversas dentro da dança, mas me posicionei na intenção de inflexionar a ideia da técnica tida como adestramento dos corpos dançantes, como um silenciador de corpos. Portanto, quando Grotowski (2007) propõe “desbloquear” esse corpo-memória, penso que seja compreender que os corpos já carregam em si afetos e subjetividades, conhecimentos e sabedorias de mundo, e que por isso, não podem ser vistos como “tábulas rasas” pois possuem impulsos vivos, imanentes, memórias que habitam seus corpos e que são constantemente atualizadas por novas percepções. Como salienta Grotowski em seu texto “Em busca de um teatro pobre” (2007):

Não queremos ensinar o ator um conjunto pré-determinado de habilidades ou dar-lhe uma “bagagem de truques”. O nosso não é um método dedutivo para colecionar técnicas. Aqui tudo se concentra na “maturação” do ator que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um completo desnudar-se, por um revelar a própria intimidade: tudo isto sem a mínima marca de egotismo ou de autocomplacênciа. *O ator faz doação de si mesmo.* [...] O resultado é a liberdade do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso é já uma reação externa. [...] portanto, é um *caminho negativo*, não um acúmulo de habilidades mas uma eliminação dos bloqueios. (GROTOWSKI, 2007, p.106, grifo nosso)

É nesse sentido que podemos compreender que a memória, tal qual defende Grotowski, não está relacionada à noção de uma memória arquivo que colecionaria técnicas diversas, a memória para o artista é um operador que coloca em movimento possibilidades de desnudamento de si que se coaduna ao trabalho sobre si pela via negativa, cujo foco é a escuta dos bloqueios para liberá-los. Vemos que tal defesa grotowskiana, de um trabalho sobre si que busca a liberação do corpo-memória que posteriormente ele chamará de corpo-vida, coloca em xeque concepções de trabalho corporal que se articulam à aquisição de habilidades por meio de inúmeras técnicas plásticas que acabam, na visão do diretor, por domesticar os corpos bloqueando o corpo-memória e impedindo seu fluxo pela descoberta de impulsos interiores. Ao pensar essas questões articulando-as com o campo da dança, defendo que não se trata de romper deliberadamente com a ideia de técnica, mas sim com o Ideal de corpo e de movimento que permeia nossas práticas coadunados à noção de técnica, o que leva a um aprisionamento dos corpos e de seus impulsos e tira da noção de técnica sua possibilidade de abertura, transformação e subversão. Desse modo, pensar os processos formativos e criativos assumindo essa tensão implica tomar a pesquisa e a prática em dança como espaço de experiência e cultivo de uma (po)ética da existência, em que a transformação e a metamorfose operada pelo vivo, pelo desconhecido que nos constitui é o operador disruptivo fundamental, visto que constrói ressonâncias e “frestas” no saber hegemônico, frestas em que se tornam possíveis adentrar e estabelecer novos laços e endereçamentos ao Outro da dança, possibilitando aos estudantes de dança (re)descobrir memórias pessoais, ancestrais e também coletivas.

Afinal, tal como destaca Maurice Halbwachs, nenhuma memória é inteiramente pessoal, posto que “está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados” (HALBWACHS, 1990, p. 9), logo, a percepção que temos de nós mesmos, como também nos diz Halbwachs:

[...] não está jamais fechada sobre si mesma, nem vazia, nem solitária. Somos arrastados em múltiplas direções, como se a lembrança fosse um ponto de referência que nos permitisse situar em meio à variação contínua dos quadros sociais e da experiência coletiva histórica. [...] porque, em realidade, nunca estamos sós.(HALBWACHS, 1990, p. 9; 22)

Com isso, recordo de uma frase falada por Dudude¹² durante a residência “Treino Poético”¹³ que me marcou profundamente em que ela dizia que “cada corpo carrega a humanidade em si” e hoje penso que talvez carregamos não só a humanidade, mas a memória da passagem dos nossos corpos por esta terra até o devir humanidade, um devir inumano, devir esse que não se constitui enquanto o oposto do humano, mas que se ancora numa perspectiva que não elege o humano como centro ordenador da relação com o mundo e nem como centro ordenador de si mesmo. Kaká Werá Jecupé (2020), indígena txukarramãe, autor, professor, ativista e conferencista, nos conta em seu livro “A terra dos mil povos” que uma tribo, um clã, uma índigena, ao contar sua história, “parte do momento em que sua essência-espírito permeou a terra e relata a passagem dessa essência-espírito pelos reinos vegetal, mineral e animal” (JECUPÉ, 2020, p.20), e que também há aqueles que iniciam “sua história desde quando o clã era formado por seres do espírito das águas, outras trazem sua memória animal como ínicio da história e há aquelas que iniciam sua história a partir da árvore que foram” (JECUPÉ, 2020, p. 20). Assim, buscando traçar um diálogo com o conceito de corpo-memória defendido por Grotowski (2007), penso que existe algo que conecta esses pensamentos quando ambos nos trazem a percepção de uma memória que não é da ordem de uma lógica, de uma racionalidade palpável, mas de um mistério que se institui numa espécie de virtualidade que trans-borda, nos abrindo portas para a descoberta de um corpo além-memória, além-humanidade. Sendo assim, talvez a questão, pensando na formação-criação em dança, seja realmente desbloquearmos as “memórias adestradas” para que cada corpo descubra em si seus mistérios de mundo, mistérios que habitam esse corpo além-humanidade, esse corpo-memória, mas não com o olhar puramente cientista, e sim com um olhar pragmático que age na “interpenetração de consciente e inconsciente” (GROTOWSKI, 2007, p. 202).

Como escreve Grotowski:

[...] Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o corpo-memória, ou mesmo o corpo-vida, porque vai além da memória. O corpo-vida ou o corpo-memória determina o que

¹² Dudude é bailarina, coreógrafa, professora, diretora de espetáculos, improvisadora, performer, escrevedora, desorganizadora de hábitos. Vive entre Belo Horizonte e Casa Branca, e se dedica intensamente à dança desde a década de 70.

¹³ A residência artística “Treino Poético”, ministrada por Dudude, aconteceu na ocasião dos 50 anos de trajetória da artista, em Belo Horizonte, em 2019.

fazer em relação a certas experiências ou ciclos de experiências de nossas vidas. Então qual é a possibilidade? É um pequeno passo rumo à encarnação da vida no impulso. Por exemplo, no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos das mãos e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que existiu ou *que poderia ter existido*. Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela. (GROTOWSKI, 2007 [1971], p. 173, grifo nosso).

É importante apontar que descobrir-se enquanto corpo-memória, para Grotowski (2007), não tinha nenhuma relação com qualquer tipo de “manipulação psíquica”, não se trata aqui de um movimento de introspecção para acesso a uma memória voluntária tomada como arquivos de memória passíveis de serem acessados por minha vontade consciente, mas de criar condições para uma espécie de despertar. O trabalho aqui, segundo Motta Lima (2010), é o de trabalhar o corpo-memória no “contato”, na relação com o outro. Assim, o ‘contato’, para o diretor, significava, simultaneamente, “perceber o ‘outro’ e reagir intimamente de acordo com essa percepção” (MOTTA LIMA, 2010, p.163), nos convidando a uma qualidade de escuta e a uma qualidade de memória que pudesse “relembrar/criar uma outra percepção sobre si mesmo.” (MOTTA LIMA, 2010, p.162). O que encontra-se implicado aqui não é a percepção de um si mesmo já constituído, mas antes a percepção de um “si” desconhecido, posto que, para Grotowski (2007), rememorar era “um avizinhar-se de recursos inexplorados” (MOTTA LIMA, 2010, p.163). Rememorar implicaria, portanto, buscar o (des)conhecido em nós. Nesse sentido, o trabalho com a memória não implicaria lidar com a memória voluntária, essa que se constitui como hábito e que nos levaria somente à reprodução de um corpo já conhecido, mas demandaria inquietar-se e permitir-se ser atravessado pelo fulgor acidental da memória involuntária, que implicaria exercer a abertura para o testemunho de um corpo desconhecido, para aquilo que, ‘desconhecido do corpo’ e de si, move reflexões no encontro com o outro, e engendra associações que implicam a própria desestabilização de uma certa percepção de si.

Sobre essas associações, Grotowski (2007) destaca que elas são:

[...] ações que se ligam a nossa vida, a nossas experiências, a nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos. Em geral, *não é algo que se possa enunciar com palavras* (...) Esse subtexto, esse pensar é uma tolice. Estéril. Uma espécie de adestramento do pensamento, é isso,

e só isso. Não é necessário ‘pensar’ nisso. É necessário indagar com o corpo-memória, com o corpo-vida. Não chamar pelo nome. (Grotowski, 1993 [1969], p. 25, grifo nosso).

Assim, fazendo uma relação entre as reflexões até aqui, percebo que Beckett (2003) e Grotowski (2007) se atravessam quando ambos nos provocam a pensar a memória como um sistema muito mais complexo do que a simples forma de pensá-la como um arquivo imutável. Ambos nos convidam a pensar a relação entre memória e corpo em constante imbricamento, com suas lembranças e seus esquecimentos, com seus povoamentos e seus desterramentos, com suas camadas intimamente (des)conhecidas, com sua língua estranha e ao mesmo tempo familiar.

Éstes (2018) diz:

O corpo usa sua pele, sua fásica e sua carne mais profunda para registrar tudo que ocorre com ele. Como a pedra de Rosetta, para aqueles que sabem decifrá-lo, o corpo é um registro vivo de vida transmitida, de vida levada, de esperança de vida e de cura. [...] O corpo é um ser multilíngue. Ele fala através da cor e da temperatura, do rubor do reconhecimento, do brilho do amor, das cinzas da dor, do calor da excitação, da frieza da falta de convicção. Ele fala através do seu bailado ínfimo e constante, às vezes oscilante, às vezes agitado, às vezes trêmulo.” (ESTES, 2018, p. 230)

Assim, reflito sobre o corpo ser a própria casa da memória, do tempo, desse tempo que passa e que ao passar nos marca, nos “deforma”, nos transforma. A casa dos seres, humanos e não humanos, visíveis e não-visíveis, que nos habitam, assim como também das imagens vistas e das imagens não-vistas, das danças que não foram dançadas mas que moram em alguma parte de nós através desse bailado ínfimo que costura nossos corpos ao mundo, nossas memórias individuais às memórias coletivas, às memórias desconhecidas. Nesse sentido, o corpo é também espaço desdobrado que mobiliza atravessamentos desse (i)memorial que nos constitui. E assim, buscando entrelaçar este pensamento que tece à memória ao corpo à formação-criação em dança, penso que, de alguma forma, ensinar-criar danças seja construir caminhos e operar possibilidades para que os corpos (re)descubram a si próprios, que possam, no contato com o outro, mover nascimentos, desterramentos, percepções, diálogos. E que este caminho seja porta para a constante descoberta de um si que é mutável, movediço, reflexivo, e que portanto, coloca em xeque a própria noção de si (e de outro).

Buscando construir mais ressonâncias com a questão da formação-criação em dança, penso que quando estamos em estado de dança, seja no papel de artista ou professora ou aluna ou todas estas juntas, as memórias que habitam esse corpo-memória estão constantemente nos visitando, pulsando, ecoando, e também se transformando, atualizando, metamorfoseando, dançando. As memórias vão se (re)fazendo no momento em que se age como corporeidade dançante, entrelaçando o corpo-memória ao momento presente. Assim, podemos dizer que, ao dançar estamos também conhecendo, aprendendo, descobrindo, ensinando, refletindo, criando. Para Grotowski, liberar o corpo-memória é permitir se transformar, tecendo uma travessia por aquilo que se desconhece de si pela via do encontro, do contato. Encarnar as memórias seria, portanto, deixá-las serem transformadas pelo corpo-memória, não tentar comandá-las de forma enrijecida, adestrada, plástica, pois, se permitirmos:

[...] o corpo-memória dita o ritmo, a ordem dos elementos, a sua transformação [...] Por fim, começam a intervir os conteúdos viventes do nosso passado (ou do nosso futuro?). Portanto, é difícil dizer se são os exercícios ou antes um tipo de improvisação; pode ser o nosso contato com o outro, com os outros, com a nossa vida que se realiza, encarna-se nas evoluções do corpo. [...] Se o corpo-vida deseja nos guiar em uma outra direção, podemos ser o espaço, os seres, a paisagem que reside dentro de nós, o sol, a luz, a ausência de luz, o espaço aberto ou fechado, sem algum cálculo. Tudo começa a ser corpo-vida. (GROTOWSKI, p. 173; 177)

Liberar o corpo-memória é, portanto, criar condições para a emergência de um corpo desconhecido. Poderíamos pensar, sobre esse aspecto, que essa abertura implica um dançar como espaço de constante travessia entre subjetividade e alteridade, memória e além da memória, passado e futuro, instituído e devir, nascido e não nascido. O corpo torna-se desdobramento de uma contínua transformação. Como diz Grotowski (2007) na citação acima, trabalhar o corpo-memória carrega relação como a ideia de ação em fluxo que se deixa descobrir, se deixa alimentar pelos rastros, pelos restos, pelos afetos, cheiros, espaços, por esse tempo perdido/redescoberto da memória que articulamos, em nossa argumentação, no tocante ao enlaçamento entre processo criativo e processo formativo, a um devir dança. Um devir dança que atravessa e (co)funde presente, futuro, passado.

danças que (co)fundem
passado, presente, futuro
danças que (co)fundem
passante, preturo, fuzado

danças que se fundem
com o que sentem, pressentem
danças que pressentem
o passado fuzado
fundado
sentado
presente

o corpo-memória sente
pressente no tempo presente
tempo de fio espiralado
que tecê e (co)funde o passado
com o nastro, o resto, o rio
com o futuro que há pouco sumiu

Samaima me dança, me acolhe, vigia,
sou a mão, a agulha, o derenho e o fio.

ser o pé, a terra, a raiz, a semente
som, coração, coluna, serpente
palavra, gota, suor, saliva
dança, corpo, memória, vida.

Assim, pensar o corpo-memória talvez seja reafirmar cada vez mais a problematização (com todo o paradoxo e consequências que ela comporta) de que não temos um corpo, mas que somos um corpo, e que portanto, a memória é parte deste mistério de ser corpo. Isto posto, talvez falar sobre uma poética da memória implique indagar o corpo em seus mistérios e paradoxos, assim como meditar sobre o modo como a dança tece um pensar singular sobre as categorias de corpo e de sujeito. Desse singular que pode vir a ser mobilizado pela corporeidade dançante, cabe dizer que ele muitas vezes escapa à palavra e a aos modos de objetivação próprios à racionalidade moderna, entretanto, ele diz de algo que habita, ou melhor, que é corpo e pulsa na carne.

Penso também que, ao articular as questões desenvolvidas à formação-criação em dança a noção de corpo-memória¹⁴, o que é problematizado nesse processo são os modos como pensamos e mobilizamos os processos formativos em dança quando o associamos ao desenvolvimento do corpo na direção de adquirir certas habilidades ao invés de interrogá-lo. Tal como salienta Carla Andrea Lima (2012) esse trabalho de interrogar-se pressupõe o deslocamento da problematização acerca das questões do corpo para problematização que colocam o corpo em questão. Grotowski, ao operar com a via negativa na mobilização do corpo-memória, sinaliza que “o estado mental necessário é uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual não se quer fazê-lo, mas antes renuncia-se a não fazê-lo” (GROTOWSKI, 2007, p. 106). De modo que o trabalho formativo-criativo implicado aqui não é o desenvolvimento de um método para colecionar técnicas em que tudo se concentra na ideia de “acumulação”, posto que pressupõe interrogar o corpo-memória, renunciando aos processos de resistência que nos impelem a uma alienação. Tal ação implica um certo despojamento de si, pois implica vasculhar o que foi esquecido ou adestrado para, tal como salienta Grotowski, liberar a semente. Ou ainda, como dizia Klauss Vianna (VIANNA, 2005, p. 70) implica um “lançar as sementes” nesse corpo-terra fértil. Permitir-se devir corpo-caixa-de-fundo-falso, corpo-semente, corpo-memória.

¹⁴ Vimos que trabalhar no corpo-memória implica a adoção de uma via negativa em que, ao invés de trabalhar na busca por adquirir habilidades, o trabalho é o de despojar o corpo de seus automatismos em busca da escuta de seus impulsos vivos, deixando fluir esse rio por onde passa nossas vidas.

**2. EIXO-NORTE
MEMÓRIA COMO DIREITO**

2.1. A poética da memória como direito

Toda poética pressupõe uma ética.

Manoel de Barros

Como já mencionado, o tema da memória se faz presente em minhas reflexões em dança há mais ou menos uns três anos, principalmente desde que me impliquei no campo da dança como artista independente, em 2017. Durante este processo, fui me aproximando de criações e artistas que estavam dialogando sobre esse tema e, principalmente, de bibliografias referentes a ele. Quando percebi, estava diante de diversas pesquisas sobre a memória realizadas no Norte do Brasil, lugar onde nasci e território que carrego comigo, em minha dança, em meu modo de ver o mundo. Ao refletir sobre essa gama de pesquisas sobre a memória sendo realizadas na Amazônia brasileira, em diversos campos de conhecimento, constato o quanto falar sobre a memória, em um lugar que é muitas vezes esquecido e invisibilizado pelo próprio país, é uma forma de reivindicar o *direito* de termos nossas memórias, nossas culturas lembradas e legitimadas. Soma-se a isso o fato de que a historiografia da Dança no Brasil contempla poucas de nossas danças do Norte. Portanto, tendo em vista a problematização sobre esses processos de visibilização/invisibilização presentes no trabalho cultural sobre a memória, que a necessidade de tecer uma reflexão sobre a *memória como um direito* passou a ser objeto das minhas investigações artístico-docentes em dança.

Quantas danças do Norte do Brasil você, pesquisadora em Dança, conhece?

Onde moram essas memórias no contexto da História da Dança no Brasil?

Existem danças no Brasil, que têm mais direito a memória do que outras?

Quem tem direito de ter suas memórias legitimadas no Brasil?

Diante dessas reflexões e buscando ampliar o contexto da argumentação empreendida nesta pesquisa, constato que não há como refletirmos sobre questões que envolvem História da Dança, memória e direitos sem inflexionar as relações e estruturas de poder implicadas nesse processo, sem sugerir movimento de estranhamento àquilo já tido como dado, como hegemônico. Portanto, proponho, neste segundo eixo-norte, uma reflexão sobre o direito à memória dentro do campo da Dança, indagando questões postas como “únicas” e “universais”, a fim de pensar a formação-criação em dança(s) numa perspectiva pluriversal (RAMOSE, 2011). Para isso, traço diálogos com autoras como Lilia Schwarcz, Conceição Evaristo, Walter Benjamin, Chimamanda Ngozi Adichie e Mogobe Ramose.

2.2. Memória e História

Não há como falar de memória sem falar de esquecimento. Não há como lembrar de tudo o que nos passa, assim como não há como esquecer completamente. Como nos diz Launay (2013), esquecer é parte da dinâmica da memória e, por isso, é necessário considerar o esquecimento e seus efeitos na memória da história da dança.

*O que a História da Dança cultiva como memória?
E o que ela esquece ou finge não lembrar?*

No entanto, primeiramente, não podemos confundir memória e história. Como nos afirma Lilia Schwarcz (2019)¹⁵, história e memória não são termos sinônimos, porém possuem uma questão análoga, ambas são “categorias de entendimento sobre o passado”. A memória, segundo a historiadora e

¹⁵ Lilia Katri Moritz Schwarcz é historiadora e antropóloga brasileira. É doutora em antropologia social pela Universidade de São Paulo e, atualmente, professora titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na mesma universidade. Em 2010, recebeu a comenda da Ordem Nacional do Mérito Científico.

antropóloga brasileira, está sobretudo relacionada às nossas subjetividades, aos nossos afetos, àquilo que não se pode consubstanciar, e tem como principal característica estar em constante diálogo com o presente, com as questões de hoje, e também com um devir outro, com o não nascido - como já abordado no primeiro eixo-norte. Já a história, ainda que se apoie também nos procedimentos da lembrança, desconfia da memória, porque busca aquilo que se pode aferir, que se possa comprovar sobre o passado, sem empenhar-se tão fortemente sobre as perguntas do presente. Portanto, para Schwarcz, a memória seria como um “presente do passado”, pois busca atualizar o passado a partir das questões que habitam o presente, e a história tece um movimento inverso, como uma espécie de “passado do presente”, pois aciona o passado para justificar o presente, cristalizando suas memórias e por vezes as naturalizando, lembrando de algumas partes e esquecendo de várias outras. Conceição Evaristo (2008), escritora brasileira, ao distinguir memória e história no contexto da literatura afro-brasileira, também nos dá pistas importantes para dilatarmos nossas reflexões aqui. A escritora diz:

Navegar nas águas da História é navegar nas águas da certeza (pelo menos é o que dizem os historiadores tradicionais). Navegar nas águas da memória é enfrentar as correntezas do mistério, do não provável, do impreciso. Entretanto, História e memória se confundem como elementos constitutivos de vários textos da literatura afro-brasileira. Como fenômenos distintos se entrecruzam, se confrontam, se complementam, ou mesmo, substituem um ao outro. Vários são os textos em que a memória, recriando um passado, ocupa um espaço vazio, deixado pela ausência de informações históricas mais precisas. E esse passado recriado passa a ser constantemente amalgamado ao tempo e à história presentes. Nesse sentido o passado surge como esforço de uma memória que está a construí-lo no presente. Tanto o passado remoto, como o passado recente, assim como o quotidiano, a matéria do hoje e do agora, tudo tentará preencher as ausências premeditadas e apagar as falas distorcidas de uma *narrativa oficial*, que poucas vezes se apresenta sob a ótica dos dominados. (EVARISTO, 2008, p.1;2, grifo nosso)

Evaristo (2008) nos faz pensar que, por mais que memória e história sejam fenômenos distintos, elas se atravessam, se confrontam, e por vezes, compõem uma a outra. No entanto, também fica nítido que não há como falar de

história - mais especificamente sobre a historiografia tradicional¹⁶ - sem falar sobre relações de poder, sem refletir sobre o modo como as relações foram e são tecidas com o passado. Isso pressupõe considerar o que a história faz questão de lembrar e o que ela relega ao esquecimento. Levar em conta essa engrenagem faz-se fundamental dado os processos de invisibilização de determinados modos de vida no tecido cultural, de modo que é fundamental analisar criticamente o que ganha existência na memória da “narrativa oficial” com o objetivo de que possamos nos interrogar sobre o que ela encobre. Tal questão implica em desvelar o ponto de vista a partir do qual um certo discurso se torna hegemônico atentando-nos para os outros pontos de vista que restam eclipsados nesse movimento. Esta é uma primeira pista fundamental para as discussões que serão propostas neste eixo-norte do trabalho, tendo em vista que, se considerarmos que a história normalmente está petrificada em suas certezas enrijecidas, talvez problematizá-la a partir da memória seja um caminho possível para lançarmos um olhar para a história - neste caso, a história da dança - interrogando-a a partir de várias perspectivas e não somente a partir da perspectiva da memória “oficial”. Isso posto, gostaria de me remeter à reflexão empreendida por Walter Benjamin (1987), em seu texto “Teses sobre o conceito da história”, em que ele nos convida a pensar sobre as relações de poder na História destacando que elas são construídas a partir da relação de empatia que o historiador sente pelo vencedor. Ao ser atravessado por essa empatia, o historiador se tornaria herdeiro daquele que venceu, alimentando uma cadeia sucessiva no qual o discurso do dominador é o que sempre prevalece no tecido da narrativa histórica, é esse discurso que sempre vence. O perigo aqui consiste na alienação a essa cadeia incessante de reprodução da história do vencedor, tanto por parte do historiador quanto de quem acolhe sua versão da história, uma vez que ela implica um movimento de “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 1987, p. 2).

Em diálogo com Benjamin em sua defesa da necessidade, uma vez que a história é escrita pelos vencedores, de lermos a história a contrapêlo, chamo atenção para a necessidade de lançar um olhar para esses dispositivos de

¹⁶ Considera-se historiografia tradicional a narrativa histórica que, segundo SILVA (2012), se baseia “exclusivamente nos aspectos políticos, essencialmente ligados ao Estado, excluindo outros tipos de visão e concentrando-se apenas nesta vertente. [...] ou seja, a história contada é sempre daquele ícone importante – politicamente, economicamente, socialmente, culturalmente – colocando a voz do outro no esquecimento histórico. (SILVA, 2012, p.35)

invisibilização buscando estratégias que nos possibilitem pensar em modos mais plurais de se contar as histórias. Portanto, a aposta aqui é a busca de investigar como a memória, em sua (po)ética¹⁷, pode ser um dispositivo ético e sensível para pensarmos uma formação-criação em dança que seja cada vez mais diversa e aberta à alteridade.

Essa argumentação que pretendo traçar sobre memória como um direito tem como principal força motriz o Seminário “Memória como direito”¹⁸ - que dá nome a esse eixo-norte - realizado no Sesc São Paulo no final do ano de 2019. Esse seminário me atentou para a importância desse debate atravessar diversos campos, inclusive o campo da dança. Neste evento, estiveram presentes pesquisadoras de áreas diversas para discutir sobre o que significava considerar a memória como um direito, e dentre elas Lilia Schwarcz, com a qual busco dialogar para refletirmos sobre o modo como as memórias foram sendo construídas, reforçadas e, algumas invisibilizadas, na nossa História do Brasil indagando-nos para a maneira como elas podem ser identificadas e problematizadas na nossa historiografia da Dança.

2.3. Memória e barbárie ou Será que foi assim mesmo?

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras".

Walter Benjamin

Lilia Schwarcz (2019), em sua fala durante o seminário, ainda que seja bastante abrangente no que condiz à construção de nossa história e memória nacional, coloca questões que considero importantes de serem abordadas aqui, mesmo que “não estejam” diretamente relacionadas ao campo da dança. A antropóloga e historiadora, na busca de refletir sobre as imagens que compõem nossas memórias coletivas e nossa história do Brasil, nos leva a retomar alguns anos na nossa história brasileira ao citar algumas pinturas do século XIX que, nas suas palavras, “afagam nossa maneira de lembrar um tanto e esquecer muito mais”. Trago alguns exemplos para delinear uma reflexão sobre as possíveis reverberações

¹⁷ A utilização do parênteses na palavra (po)ética novamente aparece como forma de destacar a palavra ‘ética’ intrínseca a palavra poética, relação de extrema importância para este eixo-norte.

¹⁸ Disponível em: <<https://youtu.be/oU8BTghanBY>> Acesso em Jan, 2020.

que essas imagens e formas de pensar a história podem ter em diálogo com a historiografia da Dança no Brasil. Faz-se necessário, no entanto, destacar que não é do interesse desta pesquisa traçar uma historiografia da dança ou propor uma nova historiografia, mas sim refletir sobre a questão da ‘memória como um direito’ atentando para as implicações dessa reflexão na formação-criação em dança.

Como primeiro exemplo marcante, Schwarcz cita a obra “Alegoria dos Quatro Continentes” (1758-1847) de José Teófilo de Jesus, uma pintura tardia em relação às demais obras alegóricas já realizadas sobre os continentes, mas feita pela primeira vez por um artista brasileiro como forma de personificar as imagens que os colonizadores europeus tinham da América e dos demais continentes até então descobertos. A pintura é notadamente baseada nos símbolos que a Europa já vinha atribuindo às suas pinturas iconográficas¹⁹, com representações marcadas por figuras femininas e pela perspectiva europeia sobre cada continente. A obra do artista baiano é até hoje considerada uma pintura importante no acervo do Museu de Arte da Bahia, podendo também ser vista em algumas igrejas barrocas brasileiras. Abaixo ilustradas, estão em ordem, Continente Africano, Asiático, Europeu e Americano:



FIGURA 1 - “Alegorias dos quatro continentes” - África
Fonte: <https://www.nexojornal.com.br>

¹⁹ A iconografia, como tal, pode definir-se como a disciplina que se focaliza no estudo da origem e na elaboração das imagens e das respectivas relações simbólicas e/ou alegóricas. Trata-se de um ramo que começou a ser cultivado no século XIX em Londres (Inglaterra) e que imediatamente se expandiu para outros países europeus. Fonte: <<https://conceito.de/iconografia>>. Acesso em Fev, 2020.



FIGURA 2 - “Alegorias dos quatro continentes” - Ásia

Fonte: <https://www.nexojornal.com.br>



FIGURA 3 - “Alegorias dos quatro continentes” - Europa

Fonte: <https://www.nexojornal.com.br>



FIGURA 4 - “Alegorias dos quatro continentes” - América

Fonte: <https://www.nexojornal.com.br>

Vejamos, nas palavras de Lilia Schwarcz (2018) descritas na coluna “A alegoria dos 4 continentes ou como ser para sempre o país do futuro”²⁰ publicada no Jornal NEXO em 2018, o que a autora pontua sobre cada um dos 4 (quatro) quadros que compõem essa obra. Comecemos pelo primeiro quadro que retrata o continente africano. Schwarcz assinala que:

África aparece sentada num grande elefante, devidamente decorado com tecidos e dourações. A alegoria também está ricamente adornada e traz uma sombrinha delicada que lhe protege do sol inclemente de seu continente. Um dos seios aparece sutilmente delineado. Ela traz na cabeça uma grande pena e uma coroa, e nas mãos um cetro. Suas calças têm padronagens típicas, enquanto as sandálias lembram o estilo romano, trançadas até acima dos calcanhares. Todo o ambiente é exótico: os pássaros, os animais selvagens, os macacos e a vegetação que claramente difere daquela de clima temperado. A impressão é que ela vive num ambiente com temperaturas elevadas; tanto que a rainha africana porta poucas roupas diante de um céu azul que perde por vezes sua tonalidade para o cinza da chuva. Mais na base do quadro, uma cobra e uma tartaruga aludem à lerdeza e à falsidade do continente. (SCHWARCZ, 2018)

²⁰ Disponível em:
<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro> Acesso em jan, 2020.

A Ásia, por sua vez,

[...] surge galopando em um camelo adornado, igualmente, de maneira exuberante. No primeiro plano destaca-se uma espécie de moringa, quem sabe uma referência a um continente tantas vezes imaginado a partir de seus desertos. A alegoria veste uma espécie de roupa de odalisca, mas sem fendas que permitam vislumbrar partes de seu corpo, e um turbante na cabeça. Numa das mãos ela traz um longo pito e na outra uma espécie de porta bandeira, com uma meia lua misteriosa em sua extremidade. Aliás, tudo no ambiente é misterioso: os animais (um leão, um pavão, uma zebra e um cachorro muito fino), mas, sobretudo, os elementos que denotam uma civilização diversa daquela do “Velho Mundo”. Diferente da África, que é “pura natureza”, no caso da Ásia, observamos ao fundo um palacete. No primeiro plano à esquerda referências à cultura do chá – com bules e objetos brilhantes, sendo que um deles lembra a forma de uma lâmpada mágica – dividem espaço com contas de colares e um móvel com a mesma meia lua, uma almofada e duas presas retiradas de elefantes. Em destaque está a riqueza do mármore que vem desse mesmo continente. Já a meia lua é símbolo do Islão, numa referência à renovação da vida. Ela é entendida, ainda, como um reflexo do sol, pois não possui luz própria, mudando de aparência sempre em relação ao astro solar; a Europa, por exemplo.” (SCHWARCZ, 2018)

No terceiro quadro, em que o continente Europeu é representado, vemos que:

[...] Europa aparece com cabelos e cor de pele mais claros, uma coroa vistosa em sua cabeça e montada num cavalo branco, adestrado. Ela está totalmente vestida, traz um cetro na sua mão direita e um globo, símbolo da sapiência universal, na direita. Um obelisco com as marcas do papado destaca-se bem no centro da pintura, e ao fundo vê-se uma cidade, prova da urbanização e do progresso vigentes no continente. Pacotes bem amarrados e barris de madeira mostraram os produtos que circulam pelo rico comércio local. Há muitos animais na pintura – cachorros, galos, alces, búfalos e bois – mas chama atenção como estão todos, à exemplo do cavalo da alegoria, “adestrados”; ou seja, domados pela civilização que Europa significa. Também a natureza parece estar em “ordem”; o trigo, fonte do pão, que é considerado o alimento ocidental por definição, destaca-se à direita. Ao chão e à esquerda notam-se rosas que simbolizam o amor, a alma, a compaixão e a perfeição. Um céu menos azul, mais temperado e com manchas dramáticas, completa a pintura. Estado e Igreja estão aqui bem delineados, e a imagem mostra o equilíbrio vigente entre os homens, sua civilização e a natureza. (SCHWARCZ, 2018)

E, no quarto e último quadro está a América,

[...] a caçula das alegorias, idealizada a partir de uma indígena com seu cocar, um papagaio nas mãos e uma arara pousada na árvore próxima. Pássaros simbolizam fidelidade, e o papagaio, em especial, foi sempre associado ao continente. É ave que tem todas as cores dos trópicos; fala, mas não se sabe o que diz. Diferente das demais, América traz os seios totalmente à mostra, está descalça, a despeito de pisar numa espécie de almofada de sisal, ladeada por uma esteira feita do mesmo material. Ela não se deita ou senta no chão. América se encontra recostada num banco simples de madeira e é a única que não aparece na garupa de algum animal de maior porte. É como se a América estivesse na infância da civilização, e assim carecesse de bichos maiores, contando apenas com animais rasteiros: bípedes, pássaros, emas, patos, um boi, um tatu, um jacaré e uma serpente, pronta para dar o bote e roubar os ovos de uma ave que sai em revoada. Perto dela há ainda um “bicho preguiça”, quiçá simbolizando a leseira do continente. No lugar dos grandes animais figura a natureza exuberante do local, representada por imponentes árvores frutíferas como as palmeiras, bananeiras e o cajueiro, próximo da nativa. Abacaxis, jacas, bananas, melancias, rios verdejantes (ainda mais, quando comparados com as demais alegorias), definem a América como um continente projetivo, e que não conta, ainda, com seus símbolos próprios de civilização. A pintura também remete a uma natureza virgem, intocada e sem domesticidade. [...] América estende sua mão esquerda como se ofertasse (ou se oferecesse) para alguém. No local para onde ela aponta há uma caixa em forma de tesouro, com a nova terra sendo definida, alegoricamente, como um lugar de futuro. Sem edificações, a América contraria com a maior das naturezas e tesouros recônditos guardados para serem abertos no porvir. (SCHWARCZ, 2018)

Tomemos as palavras de Schwarcz (2018) com as questões apontadas por Evaristo (2008) e Benjamin (1987) no início deste eixo, quando estes salientam que a história tradicional está alicerçada e reflete as dinâmicas de poder instauradas no tecido cultural. O que se pode constatar nas pinturas é que elas buscam representar e introjetar uma visão eurocêntrica dos diferentes continentes, reduzindo suas complexidades a uma única percepção, a percepção do “descobridor”, do dominador. Essa representação essencialista e colonizante, acaba por destacar uma visão estereotipada de cada continente - e que coaduna com os interesses do colonizador - em uma só imagem. São, como a própria obra diz, alegorias, que buscam caracterizar cada continente e povoar nossa memória a partir de um olhar fundamentalmente europeu. Sendo assim, essas obras acabam por manter viva uma

percepção colonizadora que reforça estereótipos a nós imputados, além de submeter a Arte, e o artista, a uma espécie de instrumento político à classe dominante fazendo com que, de alguma forma, a Europa permanecesse sempre no centro do poder.

É dentro dessa perspectiva que podemos problematizar afirmações de Walter Benjamin de que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1987, p. 2-3), em que o autor destaca que “assim como a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.” (BENJAMIN, 1987, p. 2-3). Nessa perspectiva, a obra “Alegorias dos Quatro Continentes” nos permite refletir acerca do modo como, no processo construção e transmissão da cultura, esses estereótipos vigoram e se fortalecem, mesmo que de modo subterrâneo, constituindo, a partir dessas memórias eleitas para se tornarem história, um arcabouço imaginário e discursivo que definem um modo de olhar, definem o lugar a partir do qual olhamos para nossa História, bem como para a História da arte, e mais especificamente, para a História da Dança.

Um outro exemplo dado por Lilia Schwarcz (2019) durante sua fala no seminário “Memória como Direito” (2019) é a obra “A primeira missa” (1861) de Victor Meirelles. Trata-se de uma pintura encomendada sobre a famosa carta escrita por Pero Vaz de Caminha, em que ele descrevia como haviam sido seus primeiros momentos e impressões no Brasil recém “descoberto”. Dessa imagem emblemática, cabe salientar que ela habita e alimenta nossas memórias, tendo em vista a frequência com que aparece nos livros de História, tendo sido até estampada em selos e moedas brasileiras. Segue a ilustração:



FIGURA 5 - “A primeira missa no Brasil”

Fonte: pt.wikipedia.org

Observemos quantas reflexões são possíveis de serem feitas a partir desta única obra ilustrada acima. Ao observar a imagem, sou visitada pela seguinte pergunta: “Será que foi assim mesmo?”. Lanço essa questão como provocação para refletirmos, a partir dos questionamentos trazidos por Schwarz no seminário, sobre o que encontra-se implicado nessas imagens que foram sendo construídas, - ou melhor, encomendadas -, ao longo da história do Brasil.

A respeito dessas imagens, cabe dizer que acabam por aferir ao nosso país uma memória coletiva do que foi e do que é nossa identidade nacional. Entretanto, cabe questionar o caráter a partir do qual essa memória tornada história se impõe em nosso imaginário. Defendo, tendo como base as reflexões de Schwarz (2019), Benjamin (1987) e Evaristo (2008), que o que temos aqui configurado, a partir desses dispositivos de visibilização histórica, é que trata-se da manutenção de uma história única, escrita para favorecer discursos e dispositivos de poder que definem uma certa circulação específica do saber. Essa construção discursiva que coloca em operação essa história única invisibiliza outros pontos de vista, relega ao apagamento o olhar e a perspectiva de outros autores envolvidos nesse processo, como o olhar e a história dos povos que já habitavam esses territórios antes de sua invasão e seu consequente processo de colonização. Por exemplo, ao nos depararmos com a obra acima, somos induzidos a acreditar que este foi uma espécie de “evento”, até mesmo uma “celebração”, haja vista que nela os povos

nativos estão representados como meros observadores de uma situação pacífica, desviando-nos da reflexão sobre a colonização violenta implicada no processo de invasão dos portugueses à Pindorama e induzindo a introjeção de uma imagem distorcida de comunhão entre as civilizações. Tal como destaca Kaká Werá Jecupé (2020):

Quando chegaram as grandes canoas do vento (as caravelas portuguesas) tentaram banir o espírito do tempo, algemando-o no pulso do homem da civilização. Dessa época em diante, o tempo passou a ser contado de modo diferente. Esse modo de contar o tempo gerou a história, e mesmo a história passou a ser narrada sempre do modo como aconteceu para alguns, não do modo como aconteceu para todos. Aqui, a partir desse método inventado pela civilização, foram resumidos os principais fatos desse tempo - inventado, mas de ações humanas reais e, infelizmente, na maior parte das vezes, cruéis. (JECUPÉ, 2020, p. 74).

Jecupé problematiza aqui o tempo, um tempo que passa a ser algemado ao pulso da civilização do homem branco. É esse tempo que para ele gera a história. Jecupé denuncia a história como método inventado pela civilização, posto que ela resume os fatos de um tempo inventado que mascara ações reais e cruéis ao mesmo tempo em que algema e invisibiliza outras formas de experiência e de modos de narrar aquilo que foi vivenciado. Temos, portanto, a tessitura histórica como um dispositivo que busca solidificar formas de vida em detrimento de outras.

Retomemos o diálogo com Walter Benjamin (1987) em sua afirmação de que a história é escrita pelos vencedores ou ainda, de que não existe um monumento à cultura que não seja igualmente um monumento à barbárie, no intuito de meditar sobre o modo como a arte, ao invés de uma posição crítica, encontra-se intimamente implicada nessas dinâmicas de poder da tessitura histórica, muitas vezes reverberando as relações de poder estabelecidas pela cultura, e assim, seguindo conivente com a barbárie. Vimos como, sob a ilusão de que a história se constrói sobre “fatos verificáveis” - o que acaba por mascarar a dinâmica de conflito entre formas de vida que a noção de história traz em seu bojo, ou seja, o fato de que ela é a construção de uma narrativa que tem como norte a sedimentação de um discurso de poder -, as produções artísticas são muitas vezes construídas como forma de reproduzir as relações de poder hegemônicas, contribuindo para a tessitura de uma história única, sem se ater aos processos de invisibilização próprios desse

“monumento à barbárie”. Tal processo de invisibilização e distorção, esse “algemar o tempo no pulso do homem” acabam por mudar nossa percepção, bem como nossa relação com a memória e com a temporalidade.

Portanto, as questões levantadas por Schwarcz e trazidas para esta reflexão, a partir da obras ilustradas, me fazem pensar no quanto a arte, a cultura, e as suas formas de ensinar-formar, acabam por re-atualizar, de forma acrítica, essa história única, contada pelos vencedores, o que acarreta que sigam uma lógica ainda muito eurocêntrica e colonial. Desse modo, o trabalho sobre a memória se configura sob a dimensão do arquivo, da memória como hábito que emerge dessa dinâmica cultural e que a faz monumento de barbárie muitas vezes erigida como verdade incontestável.

Se, tal como salienta Evaristo (2008), navegar nas águas da História, se tomarmos o exemplo dos historiadores tradicionais, é navegar nas águas da certeza, dessa memória que se confunde com o hábito, apresentando-se como um passado monocromático (Beckett), tal fato implica, na visão da autora, que navegar nas águas da memória é enfrentar as correntezas do mistério, do não provável, do impreciso, numa espécie de memória que se debruça sobre os restos, sobre aquilo que desconhecido pede para nascer, pede existência.

Mas o que estas obras têm a ver com a história da Dança?

2.4. A memória na historiografia da Dança

Respondendo a pergunta feita no sub-eixo anterior, poderia dizer que, no que condiz a forma com que as memórias são articuladas, as obras antes ilustradas tem muito a ver com a História da dança e tem muito a dizer de como lidamos com a História da dança. Assim, buscarei costurar neste sub-eixo algumas questões que me fizeram associar os modos com que a História do Brasil conta suas narrativas e a forma com que as memórias são articuladas nas historiografias da Dança no Brasil.

Para começar, gostaria de dizer que tenho ciência de que a discussão acerca da historiografia tradicional da dança que problematiza uma narrativa linear dos grandes precursores na busca de novas propostas de historiografia para a

Dança tem sido amplamente realizada por artistas-pesquisadoras do campo²¹, portanto, não tenho aqui a intenção de aprofundar-me nesta questão em específico, mas sim de tentar problematizar o fato de que a memória que temos na nossa historiografia da dança é, por vezes, apresentada como uma memória única, colonial, estereotipada e universalizante, fundada em uma construção histórica que privilegia algumas memórias e deixa outras no esquecimento.

Carmi Ferreira da Silva (2012), artista e pesquisadora da dança, diz em sua tese de mestrado “POR UMA HISTÓRIA DA DANÇA: Reflexões sobre as práticas historiográficas para a Dança no Brasil contemporâneo” que durante a leitura de alguns exemplares dos principais livros sobre a História da Dança produzidos no Brasil, pôde perceber três aspectos importantes na escrita da história, sendo eles:

- 1) grande parte das publicações tinha aproximadamente o mesmo conteúdo e formatação, ou seja, estavam falando das mesmas histórias de dança (nem dançarinos/coreógrafos diferentes e nem dados históricos novos/outros) e quase sempre se organizavam a partir de estilos de dança (balé clássico – dança moderna alemã – dança moderna americana); 2) além de conter quase os mesmos dados, os modos de organização das publicações sugeriam construções historiográficas muito próximas, se não idênticas, seguindo um padrão tradicional de *livros de História*, em que as informações são colocadas em blocos separados, dando uma ideia de distanciamento dos eventos, como se eles não tivessem nenhum tipo de relação, ou ainda o contrário, a proximidade dos eventos de um bloco de informações sugeriam uma linearidade na ocorrência dos eventos, dando uma ideia de causalidade; 3) em alguns destes exemplares, pode-se encontrar pequenos fragmentos da Dança desenvolvida no Brasil – quando presente, resumi-se a narrar trechos das companhias e artistas de balé clássico do Rio de Janeiro ou São Paulo. (SILVA, 2012, p.13)

Diante destes aspectos percebidos por Silva (2012), podemos constatar que a historiografia da dança também segue os mesmos modelos utilizados pela historiografia tradicional no qual a nossa história nacional é construída e contada, fazendo com que muitas das nossas memórias também estejam subordinadas a

²¹ Ver referências como: Fabiana Dultra Brito (2008), Rafael Guarato (2010) e Carmi Ferreira da Silva (2012).

referenciais estrangeiros, e na verdade, colonizadores - quase sempre fundados sob a égide de uma “universalidade” do fazer-pensar a dança.

Silva (2012) nos provoca a refletir sobre o quanto é preciso que nós, pesquisadoras da dança, nos movamos em direção à problemática da construção historiográfica na busca de que ela deixe de privilegiar somente uma perspectiva de nossas memórias, que reflete numa restrição da história da dança ao eixo RIO-SP e que busquemos caminhos possíveis de (re)des-coberta e desdobramentos dessas memórias esquecidas que, mesmo que não presentes nos livros, fazem parte desse tecido desigual que chamamos de Brasil, assim como das danças que em seus trançados sobrevivem, mesmo que sob a forma do apagamento. Aliás, diante da pergunta que me fiz no ínicio deste eixo, já respondo a mim mesma que não é coincidência falarmos tão pouco das danças do eixo Norte do Brasil, ou do Nordeste, ou das danças afro-brasileiras e das múltiplas danças presentes nas culturas dos nossos povos indígenas. Nossa historiografia da dança advém de uma herança cuja historiografia nasce aprisionada, algemada a um modelo que engendra sistemáticos apagamentos e esquecimentos. Não são só narrativas que são silenciadas, são formas de vida que escapam ao poder hegemônico, de modo que não é por acidente que elas se apagam, mas pela potência disruptiva que essas outras formas de vida carregam em relação ao poder operante.

Fato é que mesmo sendo discutida por diversas pesquisadoras da dança, como já mencionado, essa historiografia da dança que privilegia somente um ponto de vista da história, ainda continua a vigorar sistematicamente nas Instituições. Se atentarmos ao fato de que esse inimigo, como diz Benjamin (1987), “não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1987, p.2) é urgente que o campo da dança, desarticule cada vez mais os resquícios e as violências ainda vigentes em seus processos formativos e criativos, lançando um olhar crítico sobre as hierarquias de saberes, memórias e histórias ainda articuladas dentro do campo, para assim desmontarmos alguns mitos e concepções hegemônicas e universalizantes na História da Dança, como por exemplo, a ideia do balé clássico ser uma dança universal ou de que existam danças mais legítimas - social e geograficamente - do que outras.

2.5. Da universalidade à pluriversalidade

A história universal não tem qualquer armação teórica.

Walter Benjamin

Mogobe Ramose (2011), importante filósofo sul-africano, nos explica que o processo de colonização esteve apoiado em pelo menos dois grandes pilares. O primeiro é a religião, sob a égide do cristianismo, que objetivava cristianizar todo e qualquer ser humano da Terra, mesmo que fosse contra a sua vontade, como pode ser observado na obra “A primeira missa no Brasil”, de Victor Meirelles. E o outro pilar se enraíza na idéia filosófica de que “somente os seres humanos do Ocidente eram, por natureza, dotados de razão” (RAMOSE, 2011, p.7), e uma vez sendo apontado como único paradigma de racionalidade, tornam-se, modelo universal a ser seguido. O problema disso é que, para quem não está incluído neste paradigma de racionalidade, de acordo com a “lógica do colonizador”, como é o caso dos povos africanos, ameríndios e as mulheres, faz-se então necessário a “catequização” psicológica e homogeneizante destes corpos. Entretanto, tal como salienta Ramose, esses corpos não se consideravam subumanos, e portanto, por mais que a história oficial não considere, eles “lutaram, e continuam lutando, para afirmar seu estatuto ontológico de seres humanos” (*ibid*, 2011, p.7). Em vista disso, Ramose destaca que o conceito de “universal”, bem como a noção de universalidade, é por si só uma ideia contraditória, pois pressupõe que exista um consentimento comum sobre algo que pode ser ressaltado em detrimento de outras formas de pensar. O autor nos convida, então, a nos debruçar sobre a etimologia da palavra “universal” buscando refletir sobre as próprias incoerências da palavra bem como sobre o modo como a mesma é utilizada dentro dos campos de conhecimento:

Considerando que “universal” pode ser lido como uma composição do latim *unius* (um) e *versus* (alternativa de...), fica claro que o universal, como um e o mesmo, contradiz a ideia de contraste ou alternativa inherente à palavra *versus*. A *contradição ressalta o um, para a exclusão total do outro lado*. Este parece ser o sentido dominante do universal, mesmo em nosso tempo. Mas a contradição é repulsiva para a lógica. (RAMOSE, 2011, p.10, grifo nosso)

O conceito de “universalidade” também estaria atrelado ao tempo em que a ciência compreendia que o cosmos teria um único centro, entretanto, salienta Ramose que a ciência já ratificou que o cosmos não é dotado de um centro e de uma periferia, mas sim de pluriversos. A partir dessa constatação, o filósofo apresenta, como via de solucionarmos a contradição posta na ideia de universalidade, o conceito de pluriversalidade.

Desse modo, compreender a pluriversalidade, implica partir da ideia de que, ontologicamente, “o Ser é a manifestação da multiplicidade e da diversidade dos entes” (RAMOSE, 2011, p.11). Portanto, não só estamos localizados em um cosmos pluriversal como somos por si só seres plurais, pluriversais. Daí a importância, na perspectiva apresentada pelo autor, dos olhares pluriperspectivados como contraponto a ideia de universalidade, mesmidade, homogeneização, bem como ao epistemicídio que tal noção acaba por favorecer. A pluriversalidade nos permitiria perceber as múltiplas formas de se ver a mesma coisa, sendo um importante recurso para nos posicionarmos criticamente diante da busca de poder por meio da égide da “universalidade”, daquilo “dito e posto” como único.

Fazendo uma correlação com o campo da dança, é fácil constatar que tanto a palavra “universal” quanto a noção de universalidade permeiam a historiografia da dança no Brasil e, muitas vezes, o próprio fazer-pensar a formação-criação em dança. Fato é que essa ideia, tal como destacado por Ramose, é também reflexo da colonização presente na nossa forma de conceber a historiografia no Brasil, fazendo com que, na História da Dança, por muito tempo, grande parte das nossas bibliografias²² até o final do século XX estivessem somente pautadas em uma história europeia e norte-americana, pouco se debruçando sobre as nossas memórias de dança no Brasil. Portanto, como salienta Silva:

A História da Dança que se passava a conhecer no Brasil era baseada nas tradicionais Histórias das Danças construídas pelos europeus e norte-americanos, importando grande parte de sua bibliografia desses lugares. Sendo assim, a História da Dança que começou a ser construída no país foi um reflexo

²² Remeto o leitor às obras de História da Dança: Evolução Cultural (1999), de Eliana Caminada; História da Dança (1989), de Maribel Portinari; Pequena História da Dança (1986), de Antonio José Faro; A Dança (1985), de Miriam Garcia Mendes; Dançar a vida (1973), de Roger Garaudy (Tradução: Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani - 1980); História da dança no Ocidente (1978), de Paul Bourcier (Tradução: Marina Appenzeller - 1987); Ballet: uma arte (1998 - Dalal Achcar). História da Dança (1964) de Luis Ellmerich; e A Dança Teatral no Brasil (1988) de Eduardo Sucena.

das narrativas históricas dessas importações, deixando as histórias nacionais quase sempre no esquecimento histórico. (SILVA, 2012, p. 23)

Desse modo, no tocante ao ensino-aprendizagem de dança, me pergunto: quantos corpos e danças podem estar sendo invisibilizados - ou “adestrados”- a partir de formações-criações em dança que compreendem a dança a partir de uma história única? Quantas danças e corpos ficaram - e continuam - no esquecimento histórico diante de narrativas tidas como universais?

Em algumas das bibliografias²³ referentes à história da Dança é constante a ideia de que, mesmo que a artista da dança queira investigar outros saberes da dança, é preciso que a mesma estude a técnica clássica, por seu caráter “universal” e “imortal”, e por ser um tipo de “preparação” ou “base” para qualquer dança. Ao ler afirmações como estas, penso que, mesmo que estas bibliografias tenham sido produzidas no século XX, este pensamento sobre a dança ainda vigora nos processos de formação em dança na atualidade. E a pergunta que se faz urgente em meu percurso de artista da dança e pesquisadora é: porque, em um país que abriga tantas danças e culturas diversas, ainda insistimos na universalidade da “base” de nosso fazer em uma dança europeia alçada à dimensão de tipo ideal?

Trago estes questionamentos que permearam o decorrer da minha caminhada no campo da dança para tentar inflexionar questões que percebo que ainda pairam sobre o fazer-pensar a dança, com o intuito de olhar criticamente para o modo como a historiografia no Brasil é constituída e como esta reverbera nas narrativas históricas presentes nos processos de formação em dança. Por isso o sentido de traçar, mesmo que de forma breve, esse paralelo entre os modos de historiografar as memórias nacionais e da dança, enfatizando, como afirma Benjamin, a necessidade de escovarmos a história a contrapêlo, de olharmos atenta e criticamente para as memórias que são articuladas na historiografia da dança de modo a problematizar e estudar caminhos possíveis para construirmos uma formação-criação em dança que seja pluriversal, que deixe de registrar o diverso em um modelo único.

Desse modo, acredito na potência da educação como agente de reflexão e transformação, por isso, aqui propondo o trabalho da memória como operador de

²³ Ver referências como: História da Dança e do Ballet (1962 – Adolfo Salazar – Portugal), Pequena História da Dança (1986 - Antonio José Faro) e Ballet: uma arte (1998 - Dalal Achcar).

movimento para a nossa historiografia, bem como para os processos de formação-criação em dança. Pois, como nos diz Paulo Freire (2019):

Somos seres no mundo, com o mundo, e com os outros, por isso seres da transformação e não da adaptação a ele. Não podemos assim renunciar à luta em favor do exercício de nossa capacidade e de nosso direito de *decidir*, e de *optar*, de *romper*, sem os quais não podemos reinventar o mundo. É neste sentido que me parece de fundamental importância a insistência sobre a compreensão da História como possibilidade e não como determinismo. É impossível entender a História como tempo de possibilidade sem o consequente reconhecimento do ser humano enquanto ser da decisão, da ruptura, da opção sem cujo exercício não há como falarmos de ética. (FREIRE, 2019, 37, grifo nosso)

Coaduno com o pensamento de Paulo Freire quando ele marca a necessidade de compreender a história enquanto possibilidade e não como determinismo. Trata-se de uma valiosa provocação para pensarmos sobre a memória como direito, assim como sobre o trabalho da memória como função poética que nos permite reinventar novas formas de vida e de dança frente ao determinismo da história única que se quer universal sob o peso da exclusão mascarada. Penso então na memória como uma (po)ética que implica a mobilização de um corpo-memória que por sua vez possibilita a abertura e reinvenção para o que se desconhece. Esse trabalho permitiria aos estudantes de dança lançar um olhar para a memória que trazem no corpo e que pode abrir um horizonte de possibilidades, principalmente quando ela tangencia o desconhecido e a reinvenção tal como vimos em relação ao corpo-memória e à memória involuntária, para construirmos histórias das danças numa perspectiva pluriversal, nos implicando numa formação-criação em dança(s) que compreenda que todo corpo tem o direito de ter suas memórias reconhecidas, suas histórias implicadas no processo de aprendizagem.

Chimamanda Ngozi Adichie, em seu livro “O perigo de uma história única”, reafirma que a história única está sempre atrelada às dinâmicas de poder, sendo esse poder uma espécie de habilidade, cínica convém dizer, “não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2019, p.23), seja seu único modo de olhar determinada coisa. O problema da história única é que ela cria estereótipos, e o problema com os estereótipos, tal como salienta a autora, “não é que sejam mentira, mas que são

incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história" (ADICHIE, 2019, p. 26). Sendo assim, retomo a crítica sobre a dimensão que a história da dança clássica europeia tomada como base universal não só em nossa escrita historiográfica da dança como também de nossos processos formativos é também uma dinâmica de poder consolidada pela via de discursos hegemônicos que invisibilizam outras formas de saber em dança, bem como de outras formas de conceituar e mobilizar o corpo que dança. A manutenção dessa pretensa universalidade que insiste em ancorar a construção dos saberes na dança acaba por invisibilizar ou normatizar produções e experiências marcadas pelo desvio do recorte, e acaba também por tolher a pluralidade de danças e manifestações culturais brasileiras. Uma pretensa universalidade que mais funciona, como nos coloca Adichie, como uma história única, vista a partir de uma única lente, e que constantemente, nos processos de formação-criação em dança, se torna a única forma não só de analisarmos a história da dança no Brasil como também de experienciarmos a nós mesmos como sujeitos dançantes, nos limitando o olhar para apenas uma perspectiva. E como nos diz Silva (2012):

Não se pode colocar todos os fatos e pontos de vista numa única escrita. São muitas e diferentes as perspectivas de análise de um mesmo evento, ou das diversas relações existentes no fato histórico, apontando para muitas leituras. Porém, assumir um único ponto de vista como uma verdade histórica inquestionável pode torná-la insuficiente e incoerente. Um ponto de vista pode explicar a ocorrência do fato. Vários pontos de vista podem enriquecer, aprofundar e elucidar questões outras que não foram sequer levadas em consideração. (SILVA, 2012, p. 29)

Assim, tendo como base o que viemos desenvolvendo, considero a memória como direito o exercício de uma possibilidade não só de conhecermos as diversas histórias que permeiam os corpos dançantes, mas também de problematizarmos o trabalho da memória como ação (po)ética no processo de ensino-aprendizagem em dança, a fim de construir uma formação-criação pluriversal.

Se retomarmos o que foi desenvolvido no primeiro eixo-norte deste trabalho, veremos que nossos corpos carregam em si memórias de mundos vividos e possíveis, bem como de um vir a ser, ainda desconhecido. De modo que podemos lançar uma aposta de que o corpo, por mais que tenha sido "adestrado" por

memórias únicas e colonizadoras, é um rio de sabedorias correntes, um rio que podemos adentrar, indo em direção a seu fundo, ainda que ele não seja visível e facilmente tangenciado e demarcado. Desse modo faz-se necessário considerar a memória não como um arquivo de técnicas ou bagagens que carrego e acesso dependendo da conveniência, mas como trama que se tece entre lembrar e esquecer. É nesse contexto que podemos entender afirmações como a de Isabelle Launay de que temos que lidar de forma crítica com a “memória que a dança tem de si mesma” (LAUNAY, 2013, p.91) nos interrogando sobre seus esquecimentos. Afinal, como nos conta SILVA (2012):

A escrita da Dança no Brasil parece ter ficado no esquecimento histórico. Pouco de sua trajetória foi escrita, principalmente devido ao desinteresse dos poderes públicos em relação à memória e dos pesquisadores em relação à pesquisa nesta área. A História da Dança brasileira parece estar escrita no seu próprio “recurso” de expressividade, o corpo brasileiro. Talvez através destes *corpos dançantes* as histórias das danças desenvolvidas neste imenso país possam ser (re)construídas. (SILVA, 2012, p. 22, grifo nosso)

De modo que se faz necessário um olhar crítico acerca desta (re)construção no fazer formativo-criativo, apostando na possibilidade da (po)ética da memória como um operador de histórias pluriversais. Uma poética da memória que, como diz Manoel de Barros na epígrafe, precisa pressupor uma ética. Uma ética que legitime as subjetividades, os direitos e as histórias, pois, como diz ADICHIE (2019),

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (ADICHIE, 2019, p. 32)

Assim, considerando as histórias e vasculhando o que foi esquecido, penso que essa (po)ética da memória, articulada à noção de memória como um direito, pode ser um dispositivo articulador de possibilidades, de pluriversos. Ou como diz Lilia Schwarz (2019), um articulador de perguntas. Um dispositivo que nos possibilita fazer perguntas ao passado sobre questões que os corpos dançantes se fazem no presente. Um dispositivo gerador de movimento, e que por sua natureza,

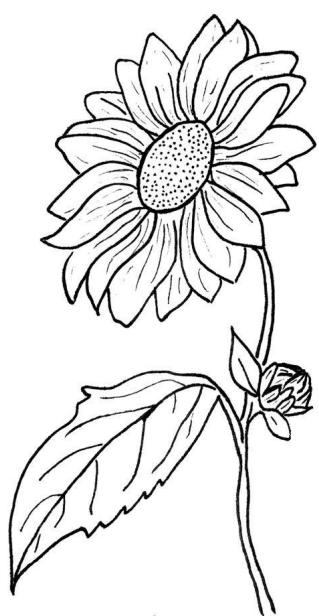
abriga o movimento em si. Um dispositivo de reatualização/reinvenção de memórias, que se debruça sobre esquecimentos e apagamentos da memória social da dança, e das nossas memórias nacionais e coletivas. Um dispositivo para se construir e atualizar constantemente as nossas histórias das danças, para que se torne possível delinearmos caminhos poéticos-políticos para a formação-criação em dança pluriversais.

Axiom come as flores dirigem sua corda para o sol,
e parada, opacas a um mistério heliotrópico, tentam
dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história.

WALTER BENJAMIN



**3. EIXO-NORTE
MEMÓRIA ENQUANTO FABULAÇÃO**



3.1. A poética da memória na fabulação

Tudo o que não invento é falso

Manoel de Barros

Meu corpo tem me dito muitas coisas. Tem me dito que pisar forte no chão é a única forma de seguir firme no caminho. Aterrar. Que tempos como esses pedem um constante acordo com a terra, um contínuo semear. A dança me ensina a ficcionar, por meio da encarnação de memórias de outro lugar, daqueles que viram de perto aquilo que não coube no meu olhar. Sabedoria do céu, do sol, do rio, do sonho, do ar. É preciso respirar. Pela sola. Pelos dedos. Pelos pêlos. Um incessante acordar. Dançar como minha avó Samaúma dança ao luar. Dançar para alcançar, para descobrir, para reinventar, para afugentar, para não deixar o céu desabar.

Um dia meus olhos viram minha avó Juçara balançar. Seus pés, (re)vestidos de tempo, giravam e giravam sem parar. Enquanto dançava, ela me dizia que tudo tem seu tempo e seu lugar. Não sei se entendi aonde ela queria chegar, mas tenho suas palavras em mim vivas, a me movimentar. Seu cheiro úmido inebria meu corpo e me faz dançar, cantar, tecer, contemplar. Resgata da coluna os mistérios que há tempos são guardados lá. Cervical, torácica, lombar, cauda. Me ponho a marabaixear. Coração, pulmão, fígado, estômago, baço, rins. Carimbolar.

No outro dia, quando o sol acorda, faço uma roda para escutar. Escutar atenta o que a anciã tem a falar. Um abraço, um aconchego, um afagar. Desejo habitar. Habitar a terra, a água e o ar. Um incessante acordar. Negociar. Deixar-se afetar pelo rio-mar. Pelas barrentas águas que correm a circundar. Quem nunca viu o rio Amazonas jamais irá se encantar. Jamais irá compreender a força do povo que nasce e dança por lá. A força que vem do rio-mar. Do estrondar da po-ro-ro-k.

Farejar e tatear, é o que minhas mãos, pequenas e grossas, gostam de inventar. Batucar. Entrelaçar. Entrelaçar corpos ao dançar. Entrelaçar quem veio antes com quem ainda virá. Da samaúma até o devir-sabiá. Poder viajar entre os ossos, a fásica, as veias e conversar com quem encontrar. (Re)conhecer aquilo que já teve gosto de piramutá. Sentir no baixo ventre os ciclos do luar. E mover. Celebrar. Circular. Criar. Ficcionar. Fabular.

Diante das reflexões dos eixos-norte anteriores, proponho, neste último, a reflexão sobre a memória enquanto *fabulação*, na tentativa de desenhar um caminho poético-político possível para a formação-criação em dança(s) relacionada às questões colocadas até aqui. Para isso, busco refletir sobre a fabulação a partir do diálogo com Conceição Evaristo (2017), mais especificamente a partir do seu livro “Becos da Memória”, e com Christine Greiner (2017), através do conceito de fabulação delineado no livro “Fabulações do corpo Japonês e seus microativismos” nas seções “Sismografias de corpos e imagens”. Por fim, descrevo o processo de experimentação videográfica de “Tábua de Maré” como forma de estabelecer diálogos possíveis com as reflexões deste trabalho acerca da formação-criação em dança(s).

3.2. Ficções da memória

Toda história é sempre sua invenção.

Qualquer memória é sempre uma invasão do vazio.

Leda Martins

“Invento para cobrir os vazios de lembranças transfiguradas”. É assim que Conceição Evaristo introduz a construção da obra “Becos da Memória” que diz ser “uma criação que pode ser lida como *ficções da memória*” (EVARISTO, 2017, p.11). A narrativa do livro nasceu entre 1987 e 1988, porém só foi publicada depois de quase 20 anos, em 2006. Evaristo (2017) diz que “Becos da Memória” foi sua primeira experiência de ficcionar um texto “con(fundindo)” escrita e vida, ou melhor, escrita e vivência que, em diálogo, criam o que a escritora chama de “escrevivência”.

Escrevivência, segundo Conceição Evaristo em entrevista ao acervo Leituras Brasileiras²⁴, é a narrativa de uma vida intimamente relacionada à realidade do povo negro no Brasil - ao seu cotidiano, as suas memórias, as suas experiências, suas subjetividades -, e que portanto é uma forma de escrita literária que possibilita, àqueles que lutam para serem escutados, para terem seu direito à memória, escrever a sua própria história. Logo, Conceição Evaristo traz a concepção de uma escrita que possibilita restituir memórias que foram destituídas pela historiografia tradicional, abrindo caminhos para a construção de outras “experiências históricas”

²⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/QXopKuvxevY>> Acesso em Jan, 2021.

para o país, e que portanto, diante da destituição, do esquecimento, faz da ficção parte do seu processo de criação. Deste modo, a autora declara que inventa mesmo, sem pudor nenhum, aliás afirma que mesmo as histórias reais são inventadas quando contamos, pois, para a escritora, entre o acontecimento e a narração, existe um “espaço em profundidade”, espaço esse em que “explode” a ficção.

Em síntese, “Becos da Memória” é um romance memorialista que narra a história de uma favela que não existe mais. Protagonizado por personagens que habitam as periferias - sociais e geográficas - como moradoras de favelas, prostitutas, mulheres em situação de rua, desempregadas, lavadeiras, entre outras, Conceição Evaristo traz para a leitora uma outra perspectiva daquela conferida a esses grupos sociais, comumente marcados por estereótipos e subalternização e, sem perder a complexidade e a dureza da realidade, traz para a narrativa seus desejos, amores, percepções de mundo e suas vozes. Um verdadeiro pluriverso ficcional, composto por “homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos da minha favela” (EVARISTO, 2017, p.17).

Desse modo, penso que a Conceição Evaristo (2017), em sua grandeza literária, nos traz questões muito importantes. Primeiramente destaco a urgência poética-política que a ficção é para Evaristo que, alimentada pelo desejo de (re)construir memórias “esfaceladas” e perdidas, posto que não se encontram disponíveis no tecido social em função da violência silenciadora do vencedor, assim como atravessada pela impossibilidade de resgatá-las dentro da História, propõe a ficção como um caminho possível de (re)construção. Assim, fazendo um pequeno paralelo com as discussões colocada no segundo eixo-norte deste trabalho que busca articular a memória como um direito no campo da Dança, penso que, através do corpo, do corpo-memória, podemos também, assim como Conceição, (re)construir memórias que não estão disponíveis no tecido da história da Dança, articulando assim a ficção como um dispositivo inventivo de histórias pluriversais, de modo que estas possam contribuir com as reflexões acerca do nosso olhar sobre as danças implicadas nos processos formativos-criativos em danças.

Outra questão importante de ser destacada para essa discussão e que nos ajudará a pensar a fabulação como ação poética e política diz respeito ao fato de que Evaristo a concebe como “espaço de invenção” que se localiza entre o

acontecimento e a rememoração, entre a vivência e o momento que se narra. De modo que esse “espaço de invenção”, que é uma espécie de porta, de fenda, de limiar, acaba por mobilizar uma maneira de encarnar a própria experiência a partir dessa liminaridade em que o ficcionar é ação poética/política para engendrar novos modos de existência, novas memórias, novas histórias.

Freud destaca que os mecanismos implicados no lembrar “evidenciam o aspecto *lacunar* da memória, em que as rememorações são da ordem da ficção” (FERRARINI & MAGALHÃES, 2014, p. 114), portanto, esta lacuna, ou este “espaço em profundidade” como coloca Evaristo (2017), é o espaço no qual a ficção acontece, onde ela se torna possível. Esse lacunar implicado na rememoração é o espaço a partir do qual pode-se ficcionar a partir das próprias reminiscências, a partir do próprio corpo-memória que na descoberta do ainda não nascido, possibilita a fabulação de outros mundos possíveis.

*Por meio da ficção chegamos à verdade
pois a ficção permite a liberdade.*

3.3. Fabulações da memória

Ao testar movimentos desconhecidos, que nos escancaram à alteridade ao invés de imunizá-las, as fabulações afloram com mais intensidade.

Christine Greiner

A fabulação é discutida por Christine Greiner (2017) em seu livro “Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos”. Nas seções “Sismografias de corpos e imagens”, a autora propõe pequenas intervenções ao final de cada capítulo para evidenciar que as discussões acerca dos diálogos com o Japão não podem ser interpretadas enquanto resultados, mas sim enquanto agenciamentos movidos pela “urgência de confrontar identidades congeladas e suas políticas identitárias caducas” (GREINER, 2017, p.12). Atuando metaforicamente como um sismógrafo²⁵, um detector de movimentos e de suas reverberações, Greiner discute a potência da fabulação enquanto estratégia de enfrentamento dos automatismos e dos modelos instituídos, nos convidando a perceber a alteridade como um processo que possibilita a “invenção de si num fluxo contínuo, para sempre inacabado, tendo como ponto de partida a empatia e não mais a dicotomia eu e o outro” (GREINER, 2017, p. 12).

Nesse sentido, o que se coloca em operação aqui é o convite para se pensar as coisas - sejam elas corpos, imagens, conceitos, indivíduos - não enquanto coisas substantivas, categorizadas ou dadas *a priori*, mas enquanto processos, o que implica em “pensar algo enquanto está se produzindo” (GREINER, 2017, p.41). Este modo de perceber a vida mergulha na perspectiva de pensar o mundo a partir de seus processos, a partir da compreensão de que “realidades são sempre fluxos” (GREINER, 2017, p.12), pois não existem gavetas para abrigarmos nossos processos, o rio continua correndo e se modifica a cada momento. Por exemplo, se articularmos essa questão apontada por Greiner às questões desenvolvidas ao longo do primeiro eixo-norte deste trabalho, podemos constatar que pensar que o corpo não tem memória, mas que ele é memória, implica nos atentar para esse caráter processual, para o fato de que o rio continua a correr, a fluir, nos

²⁵ Sismógrafo é um aparelho que detecta os movimentos do solo, incluindo os gerados pelas ondas sísmicas. Fonte: <<https://pt.wikipedia.org>> Acesso em Março, 2021.

atravessando, nos transformando, nos “deformando”. Trata-se, como salientou Grotowski, do fluxo do rio de nossas vidas. Assim, pensar a memória como poética, e a fabulação como seu operador, nesta perspectiva processual, na qual consideramos a realidade em seu fluxo incessante, implica problematizar que “não existe um sujeito fundador separado de outros sujeitos e objetos” (GREINER, 2017, p.42), o que acarreta, portanto, em abalar as dicotomias entre corpo e objeto, eu e o outro, teoria e prática, já que estas deixam de ser pensadas enquanto categorias e passam a ser vistas enquanto movimento.

Tal como salienta Greiner :

Trata-se de deixar de pensar as ideias como formas para pensá-las como movimentos. Em outras palavras, é como se a ideia deixasse de ser pensada para tornar-se um fazer pensar. Isto implica em admitir que a teoria é uma prática de invenção e criação. Se a prática não se opõe à teoria, o conhecimento sobre algo é também sempre construído na ação, nem antes, nem depois. Por isso a dicotomia entre teoria e prática também se apresenta ineficiente e sem qualquer fundamento. Teoria é uma prática criadora que aciona relações e opera sem se reduzir a substâncias e essências. (GREINER, 2017, p.42)

Sendo assim, a fabulação, segundo Greiner, se constitui como uma ação, como prática criadora, já que a separação entre teoria/prática, mente/corpo se vê abalada.

Acionada pelas vias da emoção e potente para “criar deslocamentos, inventando modos distintos de ver e sentir a vida” (GREINER, 2017, p.73), a fabulação é constantemente estudada pelos campos da Filosofia e da Literatura, a partir de autores como Deleuze²⁶, Bergson²⁷, e como vimos, também por Conceição Evaristo (2017).

²⁶ Giles Deleuze (1925-1995) foi um dos maiores pensadores do século XX. Sua obra é repleta de conceitos inovadores que se entrecruzam para criar mais do que uma teoria, uma postura de vida. Através da releitura absolutamente original de autores como Bergson, Nietzsche, Espinosa Proust, entre outros, Deleuze foi capaz de romper com o pensamento hegemônico e suas ideias atravessam as artes, a psicanálise, a filosofia, a psicologia, a literatura, o cinema. Fonte: <<http://conexoesclinicas.com.br/deleuze-obra-completa-para-download/>> Acesso em Março, 2021.

²⁷ Henri-Louis Bergson (1859 - 1941) foi um filósofo, filho de um imigrante judeu de origem polonesa, nasceu em Paris. A filosofia de Bergson se constrói sobre quatro noções fundamentais às noções de duração (*durée*), memória, impulso (*élan*) vital, intuição. Fonte: <https://www.ufrgs.br/corpoarteclínica/?page_id=58> Acesso em Março, 2021.

Erin Manning²⁸, inspirada pela filosofia deleuziana e citada por Greiner, vem discutindo a fabulação enquanto um ‘poder do falso’ na medida em que a fabulação nunca busca interpretar algo dado ou tentar explicá-lo, mas abrir caminhos para outras relações, cavar espaços possíveis de invenção. Entretanto, é imprescindível destacar que não se trata, na fabulação, de uma mentira deliberada ou de uma tentativa de burlar a realidade, mas sim de mediar os significantes que nos habitam, “impedindo que objetos, acontecimentos, sujeitos e imagens apresentem-se tal e qual, ou que sejam definidos por uma essência imutável” (GREINER, 2017, p.74) permitindo, assim, que o encontro dessas percepções sejam pistas para a imaginação. Greiner nos alerta que a fabulação se dá por processos imaginativos que se constituem a partir do constante diálogo com os ambientes que nos atravessam, partindo de um “gatilho de percepção” e se movendo na direção de provocar “desestabilizações nos padrões habituados” (GREINER, 2017, p.74), engendrando assim outras possibilidades de ação. Sendo assim, a fabulação não só permite a ficção enquanto uma possibilidade concreta como também provoca movimentos desestabilizadores no trânsito entre corpo-mente-ambiente, gerando “outras multiplicidades de movimentos-imagens-pensamentos em um fluxo incessante” (GREINER, 2017, p. 74). E a consequência, principalmente política, dessas ações:

é a emergência de movimentos que nos ajudam a reconhecer que em uma instância primária da vida - a despeito dos biopoderes que nos afetam o tempo todo - somos geradores de diversidade e de microativismos. (GREINER, 2017, p.74)

Em “Sismografias de corpos e imagens III - A alteridade como estado de criação”, Greiner nos fala sobre sua busca por compreender o modo como a alteridade pode impactar os processos de criação, salientando que nos estudos e pesquisas diversas sobre a alteridade e suas implicações políticas, incluindo os estudos culturais e decoloniais, o corpo ainda aparece como um mistério nesse processo, na medida em que não é compreendido como um organismo que constrói suas próprias percepções, pensamentos, metáforas, fabulações. Grande parte disso

²⁸ Erin Manning é professora da Faculdade de Belas Artes da Universidade concordia (Montreal, Canadá). Ela também é fundadora do SenseLab (www.senselab.ca), laboratório que explora as intersecções entre a prática da arte e a filosofia através da matriz do corpo sensorial em movimento. Fonte: <<http://erinmovement.com/>> Acesso em Março, 2021.

se dá pelos dispositivos de poder que “agem profundamente na constituição do conhecimento e das crenças acerca daquilo que somos, do que se reconhece (ou não) como outro, assim como, na constituição de juízos de valor” (GREINER, 2017, p 123). No entanto, a arte tem sido um caminho possível para se desarticular esses dispositivos de poder, acionando assim uma alteridade que engendra outros modos de pensamento/movimento no processo de criação. Como diz a autora:

Pode-se considerar que a experiência da alteridade que lida com tudo aquilo que não é o mesmo (com um estado outro, acionado por algo, alguém, alguma circunstância ou ideia diferente) constitui-se como um dos nossos principais operadores de movimento. É o próprio Damásio quem explica que o comportamento pessoal e social acontece junto com a constituição de teorias das próprias mentes e das mentes dos outros. Teoria, nesse contexto, significa um complexo de leituras que o corpo (incluindo o cérebro, mas sem se restringir a ele) faz de si próprio, dos ambientes e de possíveis compartilhamentos. Ao marcar a imagem da diferença, o corpo se disponibiliza à mudança e ao teorizar, já se coloca em movimento. O que a arte faz - ou aquilo que pode fazer quando não está subserviente aos dispositivos de poder - é radicalizar esta prontidão, fazendo da alteridade um estado de criação (GREINER, 2017, p. 124).

Desta forma, pensando na alteridade como um estado de criação, Greiner argumenta que passamos a adentrar a micropolítica. Em “Sismografias de corpos e imagens VI - Microativismos em ação”, a autora defende a urgência de pensarmos as micropolíticas como possível caminho para fabularmos outras formas de existência. Nesse viés, a micropolítica não pode ser compreendida como um movimento menor ou um gesto pequeno, mas como uma ação de “chave menor” que ao ser acionada possibilita novas experiências, novos caminhos. Portanto, não se trata de uma questão de menor importância dentro do sistema, mas de algo que ao ser uma chave menor engendra possibilidades naquilo que “não se constitui como algo já estabilizado ou dado *a priori*”, (GREINER, 2017, p.52) pois, “trata-se de uma aptidão para gerar ativações” (GREINER, 2017, p. 152).

Conectada com conceitos e ideias que se articulam com um pensar-fazer processual e que buscam desestabilizar pensamentos hegemônicos dados *a priori*, Greiner reforça que o que lhe interessa - que também é o que nos interessa aqui - é pensar “o modo como estes movimentos ocorrem a partir da transformação da

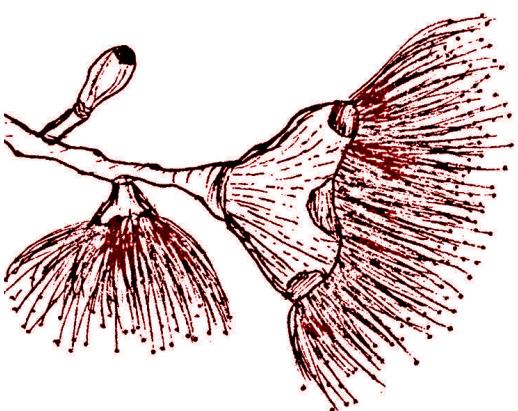
alteridade em um estado de criação” (GREINER, 2017, p.152), o que, para a autora, pode ser chamado de *fabulação*.

Fabular, na construção de Greiner, nunca pode ser tomado como algo dado, mas como um estado corporal que opera acionando movimentos desestabilizadores, que por sua vez ativam as memórias, afetos e assinaturas, sempre aberto à múltiplas associações. Além disso, o corpo político produzido pela ação fabuladora também se constitui enquanto um “corpo errante, em contínua despossessão de suas determinações, e aberto à mudanças” (GREINER, 2017, p.52). Nesse sentido:

[...] a fabulação também poderia ser pensada como um procedimento de desamparo cognitivo que, ao expor o corpo a um processo de des-identificação ou desfazimento, ativa o fluxo da vida comum. (GREINER, 2017, p. 153)

Assim, a fabulação se faz um dispositivo que, aliado às problematizações discutidas nos eixos-norte anteriores, podem se constituir enquanto proposições formativas-criativas, pois atua, poeticamente, na descoberta de territórios da memória, da imaginação, do sonho, da ficção, nos convocando a transformar a alteridade em capacidade de sonharmos coletivamente, de fabular mundos possíveis, histórias e realidades outras, pois fabular é, portanto, um ato político.

Em busca de experimentar a fabulação como processo de criação em dança, bem como do vídeo como articulador de possibilidades ficcionais, de invenção de outros mundos possíveis, de imagens outras, mergulhei em um processo de investigação videográfica, que aqui estamos denominando de *improvisação videográfica em dança*, como forma de tentar articular poeticamente as questões discutidas neste trabalho e sonhar outras memórias possíveis.



Um sonho intruso, que ajuda a fortalecer a potência dos encontros.
Mesmo quando tudo conspira para o confinamento.
Mesmo quando só a fragilidade é o que pode nos manter unidos.

(GREINER, 2017, p. 153)

TÁBUA DE MARÉ

sou feita de rio
de encontro
afluente
cabeceira
igarapé

[ÁGUAS DE PÉ]

sou feita de olhos d'água
hora transborda
hora deságua
hora calmaria
hora aquaço

cariporé, araguari, siapoque, rio jari
rio pedreira, quirijuba, matópi, amapari

sou feita de rio
de encontro
lago grande, rio negro, tapajós, amazonas

braços de mãe d'água
que aqui dessa margem alagada
me banha
me ata
me abana
me embala

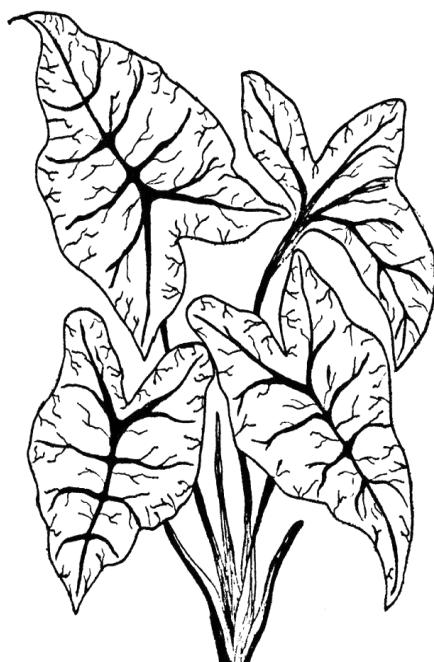
sonho com os olhos da mata
sua retina se move na margem da imagem

[OLHO DE BOTO NO FUNDO DOS OLHOS DE TODA PAISAGEM]

e nessa viagem,
me perco, me acho, me olho, vago...

vago por entre as festas da madeira das palafitas
entre os sorrisos das mulheres afiladas
filhas, tias, avós, sobrinhas
que em suas tábua,
dançam a memória de todas as águas
dos corpos-mares que mesmo consadas
correm, sobem, desaguam

:



O processo de criação de “Tábua de maré” foi se realizando juntamente com o processo de pesquisa e escrita deste trabalho, sendo constantemente afetado por cada palavra, cada pensamento, cada memória aqui colocada. E, tal qual a memória, essa experiência foi também atualizada a cada vez que se transformava em poemas, imagens, sons, texturas, movimentos.

Tábua de maré, portanto, é uma experimentação videográfica a partir das reflexões aqui colocadas, mas que não pode ser compreendida como uma ilustração que busca comprovar em vídeo as questões discutidas teoricamente na escrita, pelo contrário, esta experimentação é parte do processo de escrita-criação-reflexão que constantemente alimenta a camada formativa deste trabalho. Desse modo, os eixos-norte anteriores estão imbricados neste processo de criação enquanto “espaços em profundidade”, enquanto portas possíveis que me permitem adentrar poeticamente o campo da fabulação. Portanto, ‘Tábua de maré’ é uma reverberação, uma continuidade das reflexões e articulações feitas aqui.

O processo de experimentação teve início com a (re)leitura dos meus diários de bordo, feitos desde de 2017, ano em que a urgência de pesquisa em torno do tema da memória foi aparecendo em minhas investigações artístico-docente. Ao me debruçar sobre os escritos, fui cartografando algumas frases, palavras, poemas, desenhos e pensamentos sobre o tema - os quais chamei de “memórias à granel”. As “memórias à granel” são escritos e desenhos oriundos de experiências que tive no decorrer destes 4(quatro) anos e que, de alguma forma, ainda reverberam no meu pensar-fazer artístico, por isso, esses desenhos e pensamentos se fazem presentes ao longo deste trabalho. Tratam-se de reflexões geradas através de seminários, aulas, residências, processos de criação, contemplações, improvisações, planejamentos, leituras e afins e que foram aos poucos transformando essa pesquisa, consolidando o que ora se apresenta.

Após esse primeiro momento, iniciei uma outra cartografia, agora em relação as imagens que produzi durante esses anos também, principalmente os materiais videográficos gravados ao longo de minhas viagens a Macapá e Santarém.

O nome “Tábua de Maré” surgiu na mais recente viagem que fiz a Macapá, em que, assistindo ao jornal local, percebi que todos os dias passavam informações sobre a Tábua de Maré do Rio Amazonas que banha o estado, chamado, segundo a tabela de marés e solunares²⁹, de Ponta do Céu.

²⁹ Disponível em <<https://tabuademares.com/>> Acesso em Jan, 2021.

Tábua de Maré são previsões sobre os movimentos de oscilações dos níveis do mar e dos rios, oscilações que estão diretamente relacionadas à atração do sol e da lua sobre as águas. Em poucas palavras, a Tábua de Maré é uma espécie de ‘régua’ que mede quando a maré desce e quando ela sobe, o que auxilia principalmente a prática da pesca, atividade muito importante na região Norte. Diante disso, o processo de pesquisa desta experimentação buscou operar metaforicamente com a imagem dessa tábua, dessa “régua” enquanto um medidor do movimento das águas, enquanto uma espécie de sensor que percebe quando o rio está vazando, enchendo ou quando está em estado de poporoka³⁰. Assim, na tentativa de deslocar essa imagem para o corpo, a próxima etapa do processo foi sendo construída a partir da ação de perceber-se corporalmente enquanto essa ‘tábua de maré’. Dançar as oscilações das águas, vazar, encher, pororocar. Ser corpo-tábua, corpo-maré, maresia. Fiz algumas improvisações com essa investigação como norte, e fui aos poucos pensando que esses três movimentos da maré: vazante, cheia e pororoca poderiam ser pontes de diálogos com os três eixos-norte deste trabalho e também pistas para a criação do vídeo.

*estar corpo-memória
estar em constante vazante*

Corpo de memórias vagantes

*desar-se ao momento que escorre
que se banha no rio da própria vida*

³⁰ Pororoca ou Mupororoca é a forma como são denominados os macaréus que ocorrem na Amazônia. Trata-se de um fenômeno natural produzido pelo encontro de um rio caudaloso com as águas oceânicas durante o início da maré enchente. Pororoca origina-se do tupi *poro'roka*, que é o gerúndio do verbo *poro'rog*, «estrondar». Fonte: <[wikipedia.org](https://pt.wikipedia.org)> Acesso em Fev, 2020.

es-correr

se alastrar por entre as festas,
por entre as fundas
por entre os poros e as veias

veias de águas prestes a derramar
a verter em si sedimentos
resíduos, detritos
substratos

substrato:

aquilo que resta da transformação

que alimenta
enraiza
transmuta

deix-Terra
deix-memória
deix-história

quantas cheias precisam para a história trans-bordar?

para bordar na história a memória das que insistem em silenciar?

[apagar o apagão do apagamento]

transbordar

para onde transbordam se não vai bendo?
se não vejo o que me deixa histérica?
se não

fabular para (re)encontrar
caminhar
desnudar
des-vontear

escutar o som do estrondo desse rio que é o mar
desse sol do equinócio a me guiar

de vó ramaíma a dançar
na floresta encantada
à beira do curuá.

Minha relação com o vídeo é muito recente, na verdade começou durante o momento em que foi decretada a pandemia de Covid-19, na tentativa de encontrar outros modos de fazer-pensar a dança e movida pelo desejo de estar em processo de criação. Assim, surgiram os trabalhos “saliva no céu”³¹, “a-temporal”³², “fresta”³³ e “ursa”³⁴, processos de criação que me instigaram a querer investigar cada vez mais este modo de fazer artístico. Fato é que, desde “saliva no céu”, minha primeira experiência no campo do audiovisual, o processo de criação e montagem do vídeo se mostrou para mim como uma espécie de improvisação, como um modo de perceber a ilha de edição como um espaço possível, como um espaço em profundidade, como diz Conceição (2017), para mergulhar na fabulação, na qual as relações se fazem durante o fazer. Talvez por ser mais improvisadora do que editora de vídeo, compreender as relações entre a improvisação e a montagem videográfica foram caminhos com os quais mais me identifiquei, com o qual percebi que o processo fluía.

Daniela Guimarães³⁵, artista da dança, em seu texto “Algumas afinidades entre o vídeo e a improvisação cênica” fala exatamente sobre essa relação entre o modo de compreender o vídeo e as questões videográficas e a improvisação cênica. Para a autora o termo ‘vídeo’, sem acento, do latim ‘videre’, ‘eu vejo’, é uma pista muito valiosa para começarmos a pensar que o vídeo em sua essência é, portanto, um ato do olhar. Como diz a autora:

o vídeo pensado como ato de olhar, como um estado presente em processo no tempo, apresenta-se justamente à maneira com que se processam as ações improvisacionais na cena, durante o acontecimento. Não é algo passado ou futuro, mas

³¹ Videodança inspirada no poema “Para seguir” de Julia Bernardes em homenagem à Stela do Patrocínio. Saliva no céu é uma homenagem da homenagem, um transbordamento, um pousar. Criado em outubro de 2020.

³² Trata-se de uma videodança sobre territórios. Sobre [não]pertencimento. Uma cartografia das texturas dos espaços-tempos que abrigam e habitam os corpos. A-temporal é uma videodança que atravessa tempos, espaços e performatividades. Um temporal de identidades e territórios, que carrega memórias atemporais e em constante devir. Trabalho produzido durante a disciplina de “Dança Contemporânea III: videodança” em parceria com as artistas Joicinele Alves e Dianna Denner.

³³ Videoarte produzida durante a “Oficina Experimental de Fotografia e Vídeo: narrativas entre o público e o privado”, disciplina ofertada como Formação Livre - UFMG.

³⁴ “Ursa” é uma videodança em homenagem a minha tia, matriarca da família que, em 2020, atravessou os tempos e encantou. Trabalho criado em março de 2021.

³⁵ Nascida em Araxá, Minas Gerais, Daniela Guimarães é artista da dança, improvisadora, cineasta, pesquisadora e professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do PPGDAN-Programa de Pós-Graduação em Dança e do PRODAN - Mestrado Profissional em Dança da UFBA. Coordenadora de Ações Artístico- Acadêmicas da Escola de Dança. (2020/22). Fonte: <<https://www.corpolumen.com/bio>> Acesso em Fev, 2021.

algo presente, configurando-se no tempo do fazer (GUIMARÃES, 2015, p.75).

Portanto, compreender o vídeo desta maneira como nos apresenta Guimarães, como um ato do olhar que acontece no tempo presente, implica em perceber a criação enquanto uma ação em curso, que está sempre se alimentando do seu próprio processo, e foi exatamente desta forma que buscamos experimentar a criação de Tábua de Maré.

A ideia da primeira montagem que aqui estou chamando de “improvisação n.1” partiu do desejo de experimentar uma espécie de trilogia na qual cada vídeo estaria relacionado aos movimentos da maré e aos três eixos-norte, portanto, seria um pequeno vídeo chamado “vazante”, outro “aguaceiro” e outro “pororoka” que, juntos, formariam o Tábua de Maré. Isto posto, iniciei a improvisação fazendo um rascunho do vídeo “vazante” a partir das imagens que havia selecionado para este vídeo. Entretanto, no decorrer do processo de criação destes vídeos percebi que estava tentando roteirizar o vídeo de modo a chegar em um produto final sem me permitir de verdade experimentar o que aquelas imagens poderiam me dizer enquanto possibilidades. Não estava me permitindo fabular a partir das imagens, estava pensando demais na “lógica” das relações e indo contra o que estava realmente mergulhando.

TÁBUA DE MARÉ - improvisação n.1 - YouTube

Alguns dias depois, tendo a primeira improvisação como pista, acabei por deixar de lado o projeto de realização de uma trilogia, fazendo opção pelo amalgamento de todos os vídeos sem categorizá-los, na busca de tentar compreender quais caminhos seriam possíveis de trilhar. Assim, outras relações foram sendo tecidas, outros sons, outras palavras, outras imagens. Fui me permitindo descobrir os próprios recursos que o aplicativo de edição me possibilitava, e portanto, fui avistando outras camadas de narrativas, de ferramentas, me deixando adentrar esse território da improvisação no vídeo e ser afetada por estas descobertas.

TÁBUA DE MARÉ - improvisação n.2 - YouTube

Em um outro momento, movida pelos desejos dançados e pelas descobertas da improvisação anterior, fiquei pensando em palavras-chave que pudessem aglutinar mais ainda as questões discutidas aqui e provocar movimentos e pensamento para uma próxima improvisação. Neste momento, já estava compreendendo que talvez “Tábua de maré” não seria um único vídeo, mas uma série de pequenas improvisações em vídeo.

corpo-memória,
corpo-tábua,
corpo-maré.

aquas de poço, de poça, de chuva, de rorás.

vazar,
encher,
estrandar.

vazo...

fabricação,
sonho,
ficação,
aquecimento,

vazo por entre as festas da madeira das palafitas ...

apagar o apagamento,
apagão.

Uma lembrança... Acontece que a ideia desse vídeo surgiu no mesmo período em que aconteceu o apagão no Amapá, em novembro de 2020, considerado o maior blackout do Brasil desde 1999, durando ao todo 22 dias e atingindo 13 dos 16 municípios do estado. No primeiro dia do apagão, eu estava em casa com minha mãe e meu pai. Primeiro escutamos uma chuva muito forte, relâmpagos, e depois a queda de energia. O sinal de telefonia não funcionava, não havia como enviar mensagens, ligar, acessar a internet, ficamos sem nenhuma informação sobre o que tinha acontecido. Eis que chega uma mensagem no celular de minha mãe: a notícia era que tinha acontecido um incêndio na subestação de energia do estado e não havia previsões de retorno da luz. O sinal caiu novamente.

Um guardado... Guardava em mim memórias afetivas de infância com a falta de energia e com as rodas que formávamos nesses dias para escutar as histórias de meu pai, jogar baralho ou dominó à luz de velas, ou ainda para cantar e inventar canções. Peguei a câmera e fiz alguns registros desse dia. Das velas. Das conversas que vinham da rua de casa, dos vizinhos. Da chuva. Da cantoria que vinha das casas. Sem muitas pretensões, só com o desejo de olhar e registrar aquele momento. No outro dia, ainda sem energia, ficamos o dia nos organizando caso tivéssemos que passar mais uma noite no escuro e, agora, sem água. O dia estava muito quente, então pegamos todas as redes da casa e atamos-as no quintal de trás. Filmei o amanhecer do dia enquanto contemplava os sons que vinham da comunidade que, sem energia, eram protagonizados pelos pássaros, galinhas, pelo ranger das redes e das crianças. A partir deste dia, os registros se findaram por falta de bateria na câmera, nos celulares e em nós que estávamos tentando passar esses dias de forma menos calamitosa. Fato é que gosto dessas imagens porque para mim elas representam uma memória afetiva ao mesmo tempo em que revelam uma faceta do esquecimento, de um apagão, um apagamento.

O apagão no Amapá foi um dos primeiros acontecimentos no Norte que mostraram que, durante anos e agora mais ainda durante esta pandemia da Covid-19 na qual vivemos, o Norte vive um esquecimento, um descaso e pede socorro.

TÁBUA DE MARÉ - improvisação n.3 - YouTube

Após esta improvisação, constatei que o modo como o processo de criação estava se mostrando estava alinhado com grande parte dos diálogos propostos pelos conceitos nucleares deste trabalho, e diante disso, tive a certeza de que não poderia ficar correndo atrás de um produto final e sim deixar que as camadas do próprio processo criativo mostrasse a imensidão de possibilidades e leituras sobre o trabalho. Lembremos da metáfora do corpo caixa-de-fundo-falso que abriga em si toda a eternidade, lembremos do corpo-memória que engendra desnudamentos, nascimentos e descobertas, lembremos da ficção enquanto invenção de mundos. Posto isso, noto que a contingência desse processo foi sendo atravessada pelo múltiplo e pelo indeterminado, me conduzindo a múltiplas improvisações que estariam sempre me levando a outras associações, outros diálogos. De modo que a opção é a de assumir a processualidade dessa experimentação videográfica, buscando, como no sismógrafo de Grainer, detectar os movimentos sísmicos que esta pesquisa opera em meu corpo.

TÁBUA DE MARÉ - improvisação n.4 - YouTube

Desse modo, penso que “Tábua de Maré” seja uma costura, um trans-bordamento de minhas memórias, desejos e ficções que, aliadas às discussões propostas nos eixos-norte anteriores, se constitui como parte das mobilizações que esta pesquisa engendrou em meu corpo. No entanto, pensando na relação com a formação-criação em Dança, penso que este processo criativo, atravessado pelos conceitos nucleares desta pesquisa, ainda que centrados em uma experimentação que bordeia questões singulares de minhas memórias, pode revelar uma possibilidade criativa-formativa em dança e também ser uma costura possível para as corporeidades dançantes. Assim, apresento esta possibilidade como forma de proposição de um modo que possa mobilizar, aos estudantes de dança, a reflexão e o desvelamento de suas memórias através de uma construção videográfica. Considerando que o vídeo, como descrito por Guimarães (2017), é um ato do olhar, penso que, portanto, é uma forma criativa e formativa de propor aos estudantes o olhar poético, reflexivo e crítico acerca das suas corporeidades e memórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penso que falar sobre a memória é em si problematizar atravessamentos. Atravessamentos entre tempos, espaços, corpos, contextos, territórios, experiências e campos de pesquisas diversos. Um caminhar. Um caminhar que aciona movimentos no caminho, que permite descobertas, escavações, fabulações. De modo que a tentativa ao longo desta escrita foi a de tangenciar o território da memória enquanto operador (po)ético para lançar um olhar reflexivo para a formação-criação em dança(s).

Ao longo desse percurso, tendo como base a noção de corpo-memória em Grotowski articulada à memória involuntária de Proust, o que se mostrou contingente foi o caráter pulsional, mutável, corporal e disruptivo da memória. No que concerne a questão da formação-criação em danças, tal constatação nos impele em direção à reflexão acerca da potência destes conceitos no que diz respeito à urgência de problematização dos processos de formação-criação em dança tendo como base a singularidade da proposta grotowskiana no que diz respeito à relação entre memória e imemorial, entre corpo e a virtualidade de um vir a ser, entre trabalho sobre si e trabalho sobre o negativo.

As implicações nesse percurso empreendido a partir do conceito de corpo-memória nos leva a refletir sobre o modo como os processos formativos em dança concebem o corpo e as formas de ensinar-criar. Essa dimensão se revela de forma evidente se atentarmos para o fato de que, a noção de corpo-memória também nos impele a lançar questionamentos, a ir de encontro ao automatismo que muitas vezes segue implicado nos processos de formação em dança e, portanto, ao ensino de técnicas que têm em seu arcabouço um ideal de corpo e de movimento, que acabam por fazer da formação do bailarino uma espécie de adequação a um horizonte retificador. Grotowski nos envia a uma percepção de corpo que está em constante (re)descoberta de si, ou ainda, tal como afirma Motta Lima, “sobre aquilo que é ou pode vir a ser experienciado como si” (LIMA, 2010, p. 159).

Desta maneira, operar (po)eticamente tendo como horizonte o conceito de corpo-memória e suas implicações no trabalho do artista sobre si é reconhecer que os corpos não são “tábulas rasas”, eles possuem em si sabedorias de mundo, o que demandaria de nós, artistas-docentes, uma escuta e uma atuação que, como pontua Carla Andréa Lima (2011), não mais problematiza as questões do corpo, mas coloca

o corpo em questão, abrindo-nos para um horizonte disruptivo em que o corpo se coloca como um vir a ser permanente, espaço de um desconhecido familiar que nos desterra ao mesmo tempo que inaugura um novo horizonte de possibilidades de formas de vida e modos de percepção de si e do Outro.

Uma consequência desse movimento reflexivo foi a de que ele nos atentou para as bordas e frestas das tessituras discursivas, bem como para aquilo que irrompe causando furo nos discursos hegemônicos, discursos esses que acabam por delimitar o que opera como as grades de nossa percepção, levando-nos a problematizar o território da memória com especial atenção àquilo que, invisibilizado, ainda resiste, mesmo de forma marginal. Trata-se de dar maior poder de mobilização àquilo que os discursos normativos jogam em seu fora. Tendo como base esses processos de invisibilização, estabelecemos uma reflexão da memória como um direito tendo como horizonte as reflexões empreendidas por Lilia Schwarcz (2019), Conceição Evaristo (2008;2017), Walter Benjamin (1987), Chimamanda Ngozi Adichie (2019) e Mogobe Ramose (2011) pensando a memória como o que se entrelaça entre lembrar e esquecer e refletindo sobre a maneira como a história, mais especificamente a historiografia tradicional engendra processos de visibilidade e invisibilidade em seu discurso. Portanto, o foco aqui foi a abertura de um caminho de problematizações para se pensar o que esta relação nos indica sobre o modo como a historiografia da dança é construída e contada.

Observamos, através de diálogos com Walter Benjamin (1987), como mesmo nas artes, e mais especificamente na dança, estas relações de poder engendradas pela história se fazem, como afirma o autor, como um monumento à barbárie servindo-se como instrumento que atua na visibilização de alguns corpos em detrimento da invisibilização de outros. Devemos nos manter, portanto, atentos à defesa de Benjamin da urgência de termos a história a contrapêlo posto que essa orientação nos coloca na tentativa de buscar estratégias possibilitadoras para operarmos com modos mais plurais de articulação das memórias que compõem as histórias. Com isso, a noção de pluriversalidade se mostra então como um conceito potente em contraponto à ideia de universalidade. Portanto, nosso esforço foi o de mobilizar uma reflexão sobre a memória enquanto um operador de poéticas pluriversais, de olhares pluriperspectivados. Paulo Freire nos atenta que é preciso que olhemos a história como uma *possibilidade* e não como um *determinismo*, para assim termos a possibilidade de articularmos as diversas memórias que constituem

as nossas histórias das danças, e o nosso fazer-pensar a formação-criação no campo.

Nessa perspectiva, o termo “fabulação”, articulado à noção de ficção nos abre o olhar para a esfera da função fabuladora, discutida por Greiner, como estratégia para a visibilização de histórias plurais, possibilitando outros traçados de escuta da memória naquilo que ela tem de inaudito, possibilitando àqueles marcados pelo trauma e pelo silenciamento seu direito à memória na escritura de sua própria história. Desse modo, a ficção atua como uma possibilidade de restituir, (po)eticamente, memórias que foram destituídas de escuta e lugar pela historiografia tradicional. Trata-se, portanto, articulada à questão da formação-criação em dança, de refletirmos sobre a maneira como a invenção pode ser um caminho de abertura para a descoberta de memórias pluriversais em dança bem como de enfrentamento dos automatismos e dos modelos instituídos, nos convidando a perceber a alteridade como um processo que possibilita a “invenção de si num fluxo contínuo, para sempre inacabado, tendo como ponto de partida a empatia e não mais a dicotomia eu e o outro” (GREINER, 2017, p. 12).

A essa tessitura se soma o processo de criação videográfica “Tábua de Maré”, uma série de *improvisações videográficas em dança* a fim de mover, poeticamente, as questões apresentadas neste trabalho como forma de proposição de um modo de criação que possa mobilizar, aos estudantes de dança, o desvelamento de suas memórias através da construção audiovisual.

Diante da experiência de escrita-reflexão-criação, percebo que esta pesquisa também se apresenta como um agenciamento de reflexões sobre as minhas memórias que, por mais que não sejam o cerne das discussões aqui desenvolvidas, não deixam de implicar meu corpo nesta construção. Assim, reflito sobre a importância deste fazer-pensar acadêmico, como um espaço em profundidade, como diz Evaristo, para a reflexão e para a invenção de mundos possíveis, pois, adentrar este modo de pesquisar, foi para mim uma descoberta de outras formas de operar, outras formas de conceber um trabalho que, antes de ter a forma de palavras, era movimento, era som, era desenho, era corpo. Portanto, sinto que foi um exercício de dispor o corpo à escrita, ouvir os desejos da carne e do tempo se transformando em palavras.

Através das discussões delineadas nessa escrita a reflexão sobre um fazer-pensar o corpo e suas memórias, histórias, nascimentos, ficções e fabulações,

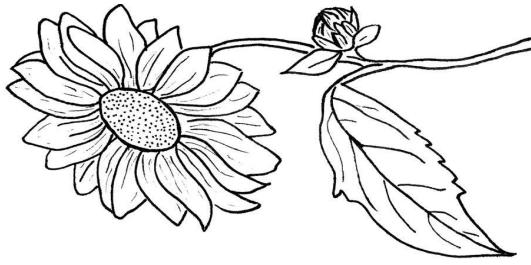
estava entremeada a um movimento de constante vir a ser, a partir da ideia de algo que se produz enquanto está a se produzir, numa construção de escrita enovelada à processualidade do fazer num engendramento não-dicotômico entre corpo e mente, teoria e prática, singular e coletivo, formação e criação, permitindo-me investigar, tal como pontua Greiner, a teoria enquanto uma prática criadora, acionadora de diálogos e conexões. Por isso, a escrita-criação deste trabalho buscou enovelar essas relações entre o fazer acadêmico e o fazer poético, por compreender a importância de se afirmar a Arte como prática que pensa seus próprios alicerces conceituais, pensando de forma singular categorias como corpo, sujeito, tempo, memória, criação, formação, ética e poética.

Portanto, as questões aqui discutidas nos eixos-norte desta pesquisa, costuram inquietações e urgências que nos moveram a pensar a (po)ética da memória como um dispositivo que permite a pluriversalidade nos processos de formação-criação em dança, ou melhor, em dança(s), pois o cerne da questão aqui está ancorado em pensar a memória enquanto um operador de olhares pluriperspectivados, que ao mirar a reflexão em ângulos diversos, possibilita, a partir deles, aprender-criar-pensar-agir, operando a partir da descoberta. Des-cobrir. Tirar a cobertura, o véu do pensamento engessado numa sensibilidade atrofiada, bem como da história aprisionada em uma espécie de universalidade que nega a alteridade. Desvelar outros “si” para si. Desnudar-se, desnudar o si em outridade. E com isso, permitir-se fabular, sonhar coletivamente outros mundos possíveis. Como diz Greiner: “Um sonho intruso, que ajuda a fortalecer a potência dos encontros. Mesmo quando tudo conspira para o confinamento. Mesmo quando só a fragilidade é o que pode nos manter unidos” (GREINER, 2017, p.153)

Com isso, finalizo este trabalho com a sensação de que esta pesquisa é também uma caixa-de-fundo-falso e que, portanto, não me permite fechá-la hermeticamente, de modo que as questões aqui discutidas são respostas parciais, pequenos delineamentos frente os questionamentos empreendidos. Respostas parciais que, exatamente por seu inacabamento, permitem vislumbrar des-dobramentos possíveis. Vislumbrar dobras, articulações, janelas, portas, frestas, brechas, caminhos. E o que fica latente nesse des-dobramento é a potência da pesquisa artística-acadêmica enquanto essa chave-menor, como nos lembra Greiner, que abre caminhos, aciona movimentos, desestabiliza certezas e abre territórios da imaginação, da fabulação, da memória.

O que a História da Dança cultiva como memória?

Samaima me dança, me acolhe, vigia,
sou a mão, a agulha, o derenho e o fio.



é feita de

Sou feita
de encon-
tra-
m-
en-
c-
re-
n-
a-
r-
a-
r-

sou feita de rio
de encontro
afluente
cabeceira
igarapé

seu feito de olhos d'água
hora transborda
hora deságua
hora calmaria
hora aquaço

and
one

Caciporé, araguari

~~10~~ vacpore, anquani, siappeque, nia fari
nia pedrina, quirijuba, matapi, amapari.

but about two months
ago we had a
series of rainfalls

[AGUAS DE PÉ]

[OLHO DE BOTO NO FUNDO DOS OLHOS DE TODA PAISAGEM]

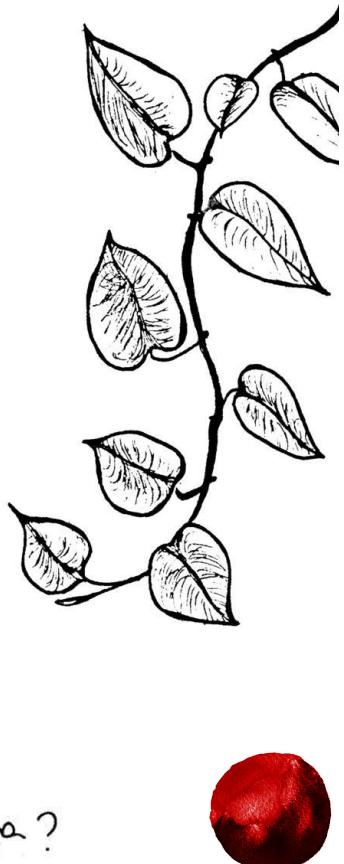


[AGUAS DE PÉ]

brasos de mãe d'água
que aqui dessa margem alagada
me banha
me ata
~~me embala~~ me a
me a

vazo por entre as festas da madeira das palafitas
entre os soros das mulheres afilhas
filhas, tias, avós, sobrinhas
que em suas taboas,
dançam a memória de todas as águas
dos corpos-mares que mesmo consadas
correm, sobem, desaguam

Quantas danças do Norte do Brasil você, pesquisadora em Dança, conhece?
Onde moram essas memórias no contexto da História da Dança no Brasil?
Existem danças no Brasil, que têm mais direito a memória do que outras?
Quem tem direito de ter suas memórias legitimadas no Brasil?



Mas o que estas obras têm a ver com a história da Dança?

A red circular seal or stamp impression.

As imagens que paream minhas memórias
desidetos, rios, igarapés, arvores de fruta-
-
Ser rios e' ser água pra cover
Ser rios e' habitar profundezas
melhorar em oceas distantes.

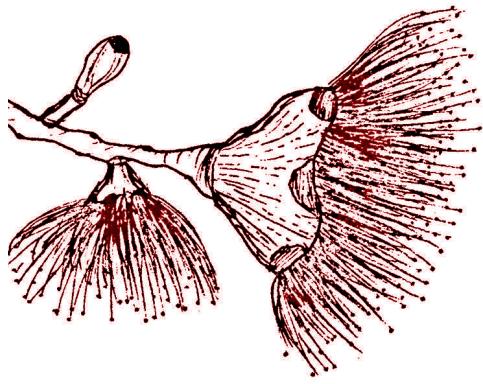
quantas memórias moram na pele?

listante.
Têm mim, pulham todos os ventos
de fora, de dentro. Vintamia.

Nosso voo é sólido da mata
não retira se move na managem da imagoem

Historia - storia di nazioni?

[ÁGUAS DE PÉ']



Um sonho intruso, que ajuda a fortalecer a potência dos encontros.
Mesmo quando tudo conspira para o confinamento.
Mesmo quando só a fragilidade é o que pode nos manter unidos.

(GREINER, 2017, p. 153)

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução Julia Romeu - 1^a ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARTAUD, Antonin. *História vivida de Artaud – Momo*. Portugal: Hiena, 1995;

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. 1^a edição. - Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de história*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

ÉSTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias dos arquétipos da mulher selvagem*. Tradução por Waldéa Barcellos; consultoria da coleção, Alzira M. Cohen. – Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. 3^a ed. Rio de Janeiro, Pallas, 2017.

_____. *Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória*. Releitura, Fundação Municipal de Cultura, nº23, p. 1 - 17, 2008.

_____. *Escrevivência. Leituras Brasileiras*. Disponível em: <<https://youtu.be/QXopKuvxevY>> Acesso em Jan, 2021.

FERRARINI, Pâmela; GUIMARÃES, Lívia. *O conceito de memória na obra Freudiana: Breves explanações*. Estudos Interdisciplinares em Psicologia, Londrina, v. 5, n. 1, p. 109-118, jun. 2014.

FREIRE, Paulo. *À sombra desta mangueira*. - 12^a ed. - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GREINER, Christine. *Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos*. São Paulo: n-1 edições, Setembro, 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. “Exercícios”. In: FLASZEN, Ludwik & POLASTRELLI, Carla (org.). O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2007 [1969], p. 163-180.

GUIMARÃES, Daniela. *Algumas afinidades entre o vídeo e a improvisação cênica*. Ivani Santana, org. Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa das Artes em dança (e Performance) Digital, Salvador, Junho. 2015

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Edições Vértice. Editora Revista dos Tribunais LTDA - São Paulo, 1990.

JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. Ilustrado por Taisa Borges. 2^a ed. São Paulo: Peirópolis, 2020.

LAUNAY, Isabelle. *A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação*. Salvador, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan./jun. 2013.

LIMA, Carla Andréa Silva. *Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade*. (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2012.

LIMA, Tatiana Motta. *Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski*. Revista Sala Preta. São Paulo. Vol. 9, no1, p. 159-170, 2009.

MOSÉ, Viviane. *Pensamento chão: poemas em prosa e verso*. 7letras - 2000.

RAMOSE, M. B. *Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana*. Tradução de Dirce Eleonora Nigro Solis, Rafael Medina Lopes, Roberta Ribeiro Cassiano. Revisão Dirce Eleonora Nigro Solis. *Ensaios Filosóficos*, Volume IV - outubro/2011.

SCHWARCZ, Lília. *O que significa considerar a memória um direito?*. Seminário memória como Direito - Sesc São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/oU8BTghanBY>> Acesso em Jan, 2020.

_____. *A alegoria dos 4 continentes ou como ser sempre o país do futuro*. Jornal NEXO. 2018. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>> Acesso em jan, 2020.

SILVA, Carmi Ferreira da. *Por uma história da Dança: Reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2012.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. Summus Editorial, 7^a edição. Fevereiro, 2005.