



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE DANÇA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

LEONARDO FRANÇA CORDEIRO

DANÇANDO NA BEIRA:

FICÇÕES EM DANÇA QUE MATERIALIZAM EXISTÊNCIAS

ENTRE O “COMO” E O “SE”

Salvador

2025

LEONARDO FRANÇA CORDEIRO

DANÇANDO NA BEIRA:
FICÇÕES EM DANÇA QUE MATERIALIZAM EXISTÊNCIAS
ENTRE O “COMO” E O “SE”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutor em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Ferreira de Aquino

Salvador

2025

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Cordeiro, Leonardo França.

Dançando na beira: ficções em dança que materializam existências entre o “como” e o “se” /
Leonardo França Cordeiro. - 2025.
139 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2025.

1. Dança. 2. Dança - Filosofia. 3. Dança - Aspectos antropológicos. 4. Corpo humano (Filosofia).
5. Sentidos e sensações na arte. 6. Linguagem corporal na arte. 7. Criação (Literária, artística, etc.). 8.
Ficção. I. Aquino, Rita Ferreira de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3


LEONARDO FRANÇA CORDEIRO

DANÇANDO NA BEIRA:
FICÇÕES EM DANÇA QUE MATERIALIZAM EXISTÊNCIAS
ENTRE O “COMO” E O “SE”


Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia,
como requisito para obtenção do grau de Doutor em Dança.

Aprovada em 07 de fevereiro de 2025.


Banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
 RITA FERREIRA DE AQUINO
Data: 10/02/2025 16:04:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof.^a Dr.^a Rita Ferreira de Aquino (orientadora)
Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Documento assinado digitalmente
 FERNANDO MARQUES CAMARGO FERRAZ
Data: 10/02/2025 17:51:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz
Doutor em Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista
Universidade Federal da Bahia

Documento assinado digitalmente
 FRANCIS WILKER DE CARVALHO
Data: 10/02/2025 17:26:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho
Doutor em Artes, Universidade de São Paulo Universidade Federal do Ceará

Documento assinado digitalmente
 KLEYSON ROSARIO ASSIS
Data: 10/02/2025 16:01:48-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Kleyson Rosário Assis
Doutor em Ensino, Filosofia e História das Ciências, Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Documento assinado digitalmente
 MILENA BRITTO DE QUEIROZ
Data: 10/02/2025 18:10:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Milena Britto de Queiroz
Doutora em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

DEDICATÓRIA

Dedico ao chão da sala de aula,
às alianças e parcerias dos diversos chãos que se fazem arte
à riqueza de atritos, diferenças, desdobramentos e alegrias
que fazem multiplicar coletividades
através das singularidades cósmicas
que são as pessoas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço com enorme gratidão a todas as pessoas pesquisadoras-artistas, titulares e suplentes, que abrilhantaram minha banca de qualificação e defesa: Fernando Marques Camargo Ferraz, Francis Wilker de Carvalho, Ivana Buys Menna Barreto, Kleyson Rosário Assis, Milena Britto de Queiroz, Paola Barreto Leblanc. Agradeço, em especial, à postura de sabedoria, generosidade e força de grande irradiação da minha orientadora Rita Aquino; ao Programa de Pós-Graduação em Dança -UFBA, em especial, à generosidade e apoio da professora Lenira Rengel; à toda equipe de professores-artistas-pesquisadores da Escola de Dança da UFBA e EAD-Dança-UFBA onde tive a oportunidade de trabalhar e aprender na posição de professor; à importância fundamental de contar, no último ano, com a bolsa de doutorado FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, tornando possível a finalização do ciclo de trabalho dessas pesquisas; à grande equipe de ouro com nossos técnicos Cristiano, Ney, Paulo e Everton; a todas as pessoas estudantes que muito me ensinaram com seus territórios de existência em diferentes cidades da Bahia; a todo apoio que recebi da minha amada companheira Alana Falcão - parceira nas artes, além de professora e pesquisadora da dança - que me faz ter a coragem de inventar outros sentidos de família trazendo para minha vida essa amorosidade serena que é Theo; a meu filho João que, através da sua inteligência e sensibilidade, sopra o búzio que atravessa as eras fazendo filho, pai e avô dançarem juntos na beira; à presença vibracional do meu pai, Antonio dos Santos Cordeiro Sobrinho, que me ensinou os sentidos transformacionais desta tese; à minha mãe, Dulce Carmo França Cordeiro, mulher de grande inteligência e rara sensibilidade, que sempre me oferece amparo, amor e estímulo de modo incondicional; ao apoio e vibração dos meus irmãos Giovani, Marco e Maurício, a todas as pessoas da minha família, amigas, amigos e amigues; à toda família do Ilê Axé Asipá, onde encontrei uma fonte inesgotável de aprendizados, em especial, ao Mestre Antônio Oloxedê.

CORDEIRO, Leonardo França. **Dançando na beira: ficções em dança** que materializam existências entre o “como” e o “se”. 139f. Il. Tese (Doutorado em Dança) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

RESUMO

Esta pesquisa abordou processos de criação em artes, em especial em dança, como tratamentos específicos de mundos que nos sensibilizam às diferenças e diferentes modos de existir. Ao se filiar a autoras e autores da chamada “virada ontológica” na antropologia e filosofia contemporânea - que trabalham não só a existência de múltiplas culturas, mas, sobretudo de múltiplas naturezas – a tese dialoga com as noções de limite, contingência, vizinhança e transformação. Enfrentou-se o problema de que nenhum corpo tem acesso ao mundo como coisa em si, ou seja, como substância última e única, e sim que são estabelecidas relações aproximativas, as quais necessitam de noções auxiliares e mediações criativas para materializar mundos e presenças contingentes. Essa condição corporal aproximativa de toda produção de conhecimento estabelece interlocuções com autoras e autores que fazem diferentes usos da ficção como método ou estabelecem arranjos artísticos em suas pesquisas, como Vinciane Despret, Leda Maria Martins, Tiganá Santana, Donna Haraway, Juan José Saer, Marie Bardet, Michel Bernard, Muniz Sodré, Saidiya Hartman, Hans Vaihinger e Eduardo Viveiros de Castro. A investigação aproximou-se, portanto, dos debates contemporâneos no campo da arte, antropologia e da filosofia, com noções de autobiografia ficcional, teoria ficcionária da sensação, fabulação especulativa, narrativas de antecipação e oralituras. A formulação linguística e filosófica “como se” possibilitou a elaboração da noção de Beira como forma de pautar na dança a discussão de mundos como modos e não como substância. Esta tese desenvolveu a noção de Beira enquanto uma proposta ética-estética-política que promove um vão crítico-criativo nas relações de vizinhança, adjacências e aproximações entre experiências e saberes. Da concepção de Beira foi derivada a metodologia do “abeiramento ficcional” e o procedimento artístico-pedagógico das “micromitologias coreográficas”, orientadas pela prudência em perceber que o contrário do ficcional não está no falso ou no verdadeiro, mas no univocal. Ou seja, o contrário do ficcional é reduzir o mundo a um modo único que reivindica pra si o acesso ao real e a verdade. Sendo assim, o dançar na beira se dá por fricções com diferentes regimes de sensibilidade, conjugando de modo indissociável dimensões objetivas e subjetivas, em uma concepção de corpo que é experimentada como um portal ficcional de alteridades. As experimentações ficcionais e friccionais que acontecem no decorrer da tese instauram, ao mesmo tempo, uma rede teórica e uma metodologia de criação, evidenciando a escrita como uma prática, dividida em três partes: Segunda margem, Terceira margem e Primeira margem. Em cada uma delas, a argumentação ganha diferentes modulações: uma produção ensaística dividida em oito seções; uma dança em registro audiovisual e um conjunto de 20 micromitologias coreográficas. Estas operações flexionam, em diferentes arranjos compositivos, a noção de Beira como possibilidade de sustentar um pensamento em dança a partir de pressupostos artísticos, em diálogo com outras áreas de conhecimento e com implicações transformadoras para a prática artística da criação, ensino e pesquisa.

Palavras-chave: Dança. Processos de criação. Ficção. Beira. Micromitologia coreográfica.

CORDEIRO, Leonardo França. **Dancing on the edge: fictions in dance that materialize existences between the “how” and the “if”.** 139f. Ill. Thesis (Doctorate in Dance) - School of Dance, Federal University of Bahia, Salvador, 2025.

ABSTRACT

This research looked at creative processes in the arts, especially dance, as specific treatments of worlds that sensitize us to differences and different ways of existing. By affiliating itself with authors of the so-called “ontological turn” in contemporary anthropology and philosophy - who work not only on the existence of multiple cultures, but above all of multiple natures - the thesis dialogues with the notions of limit, contingency, neighborhood and transformation. It confronted the problem that no body has access to the world as a thing in itself, that is, as an ultimate and unique substance, but rather that approximate relationships are established, which require auxiliary notions and creative mediations to materialize contingent worlds and presences. This approximate bodily condition of all knowledge production establishes interlocutions with authors who make different uses of fiction as a method or establish artistic arrangements in their research, such as Vinciane Despret, Leda Maria Martins, Tiganá Santana, Donna Haraway, Juan José Saer, Marie Bardet, Michel Bernard, Muniz Sodré, Saidiya Hartman, Hans Vaihinger and Eduardo Viveiros de Castro. The research therefore approached contemporary debates in the field of art, anthropology and philosophy, with notions of fictional autobiography, fictional theory of sensation, speculative fabulation, anticipatory narratives and oral readings. The linguistic and philosophical formulation “as if” made it possible to elaborate the notion of Edge as a way of using dance to discuss worlds as modes and not as substance. This thesis developed the notion of Edge as an ethical-aesthetic-political proposal that promotes a critical-creative gap in neighborly relations, adjacencies and approximations between experiences and knowledge. From Edge’s conception came the methodology of “fictional approach” and the artistic-pedagogical procedure of “choreographic micromythologies”, guided by the prudence of realizing that the opposite of the fictional is not in the false or the true, but in the univocal. In other words, the opposite of the fictional is to reduce the world to a single mode that claims access to the real and the truth. As such, dancing on the edge takes place through frictions with different regimes of sensibility, combining objective and subjective dimensions in an inseparable way, in a conception of the body that is experienced as a fictional portal to otherness. The fictional and frictional experiments that take place throughout the thesis establish both a theoretical network and a creative methodology, showing writing as a practice, divided into three parts: Second margin, Third margin and First margin. In each of them, the argument takes on different modulations: an essay production divided into eight sections; a dance in audiovisual record and a set of 20 choreographic micromythologies. These operations flex, in different compositional arrangements, the notion of Edge as a possibility of sustaining dance thinking based on artistic presuppositions, in dialog with other areas of knowledge and with transformative implications for the artistic practice of creation, teaching and research.

Key-words: Dance. Fiction. Creation processes. Edge. Choreographic micromythology

CORDEIRO, Leonardo França. **Danzando al borde:** ficciones en la danza que materializan existencias entre el “cómo” y el “sí”. 139f. Il. Tesis (Doctorado en Danza) - Escuela de Danza, Universidad Federal de Bahía, Salvador de Bahía, 2025.

RESUMEN

Esta investigación examinó los procesos creativos en las artes, especialmente la danza, como tratamientos específicos de mundos que nos sensibilizan ante las diferencias y las distintas formas de existir. Al afiliarse a autores del llamado «giro ontológico» en la antropología y la filosofía contemporáneas -que trabajan no sólo sobre la existencia de múltiples culturas, sino sobre todo de múltiples naturalezas-, la tesis dialogó con las nociones de límite, contingencia, vecindad y transformación. Enfrenta el problema de que ningún cuerpo tiene acceso al mundo como cosa en sí, es decir, como sustancia última y única, sino que se establecen relaciones aproximativas que requieren nociones auxiliares y mediaciones creativas para materializar mundos y presencias contingentes. Esta condición corporal aproximada de toda producción de conocimiento establece interlocuciones con autores que hacen diferentes usos de la ficción como método o establecen disposiciones artísticas en sus investigaciones, como Vinciane Despret, Leda Maria Martins, Tiganá Santana, Donna Haraway, Juan José Saer, Marie Bardet, Michel Bernard, Muniz Sodré, Saidiya Hartman, Hans Vaihinger y Eduardo Viveiros de Castro. Para ello, la investigación abordó debates contemporáneos en los campos del arte, la antropología y la filosofía, con las nociones de autobiografía ficcional, teoría ficcional de la sensación, fabulación especulativa, narrativas anticipatorias y lecturas orales. La formulación lingüística y filosófica «como si» permitió desarrollar la noción de Borde como forma de orientar la discusión sobre los mundos como modos y no como sustancia en la danza. Esta tesis desarrolló la noción de Borde como una propuesta ético-estético-política que promueve una brecha crítico-creativa en las relaciones de vecindad, adyacencias y aproximaciones entre experiencias y saberes. De la concepción de Border surgieron la metodología del «abordaje ficcional» y el procedimiento artístico-pedagógico de las «micromitologías coreográficas», guiados por la prudencia de darse cuenta de que lo contrario de lo ficcional no está en lo falso ni en lo verdadero, sino en lo unívoco. En otras palabras, lo contrario de lo ficticio es reducir el mundo a un único modo que reclama para sí el acceso a lo real y a la verdad. Como tal, la danza en el límite tiene lugar a través de fricciones con diferentes regímenes de sensibilidad, combinando dimensiones objetivas y subjetivas de forma inseparable, en una concepción del cuerpo que se experimenta como un portal ficcional de alteridad. Las experimentaciones ficcionales y friccionales que tienen lugar a lo largo de la tesis establecen tanto un entramado teórico como una metodología creativa, mostrando la escritura como una práctica, dividida en tres partes: Segundo margen, Tercer margen y Primer margen. En cada una de ellas, el argumento adquiere diferentes modulaciones: una producción ensayística dividida en ocho secciones; una danza en registro audiovisual y un conjunto de 20 micromitologías coreográficas. Estas operaciones flexibilizan, en diferentes disposiciones compositivas, la noción de Borde como posibilidad de sustentar un pensamiento de la danza basado en presupuestos artísticos, en diálogo con otras áreas de conocimiento y con implicaciones transformadoras para la práctica artística de la creación, la docencia y la investigación.

Palabras clave: Danza. Procesos de creación. Ficción. Borde. Micromitología coreográfica.

PREFÁCIO . 14

SEGUNDA MARGEM

NA BEIRA DAS CRIAÇÕES DOS VIVOS COM OS MORTOS . 17

TERCEIRA MARGEM

NA BEIRA DAS CRIAÇÕES DOS NEM VIVOS NEM MORTOS . 92

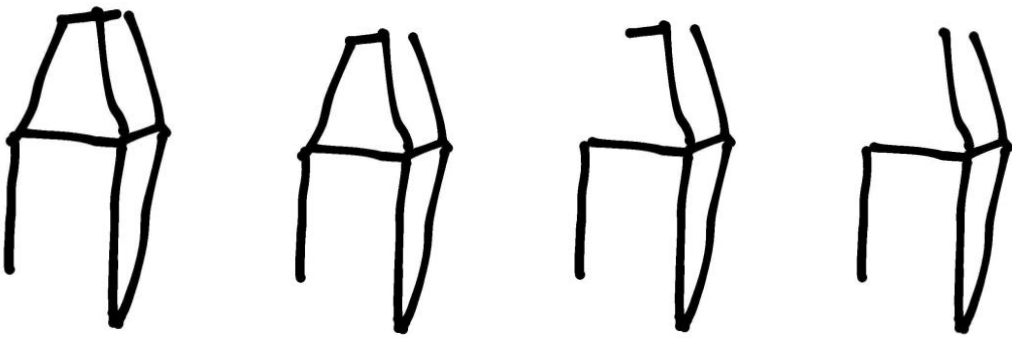
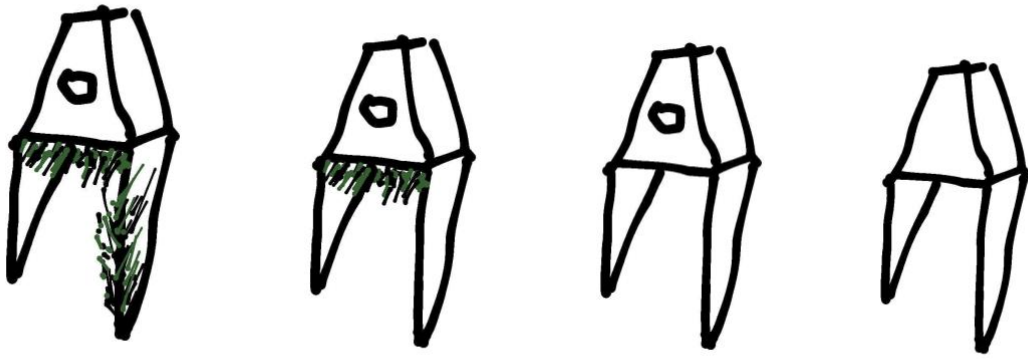
PRIMEIRA MARGEM

NA BEIRA DAS CRIAÇÕES DOS MORTOS COM OS VIVOS . 97

REFERÊNCIAS . 124

POSFÁCIO . 131







Aqui jaz
a pessoa que jamais
abrirá este livro
nem os ventos daqui
deram vozes à sua boca
nem sua boca
deu voz a esses ventos
Aqui
está morta para sempre

aqui vive
leitura
que
jamais fechará este livro
aqui abre-se
terceira margem
como se
rio-mar-via-gen
corrimento
água terra lama
concha
entrevaginações
na página

Aqui já
uma margem de mar
onde morre e nasce uma pá-
gina uma ação de virar
na beira se vive
a visita do vento sempre vem
na beira se morre
a vida se trans diz
na beira
o vento sopra no búzio

SEGUNDA MARGEM

NA BEIRA DAS CRIAÇÕES DOS VIVOS COM OS MORTOS

1. Limite: restrições e potências

Você e eu, estamos na beira, aqui acontecem encontros. Cada texto tem que se haver com seus limites, suas restrições, suas contingências para encontrar sua potência, assim acontece também com cada corpo e cada dança. A vida deste texto precisa da sua voz. Aqui, colocamos em movimento as ações que instauram e transformam uma produção de conhecimento como um jogo compositivo teórico-prático-ficcional.

Aqui, nesta beira, chamamos a atenção para o chão que estamos construindo enquanto dançamos. Nos abeiramos de Guimarães Rosa para fazermos das nossas três margens situações de vizinhanças em que, no mesmo movimento, promove aproximações, mas também abre-se e cria-se um vão. Aqui, por enquanto, agora, pedimos para que experimente este mover dentro dos limites e potências que aparecem, passo a passo, sem reclamar uma tradição ou estrutura que alicerce ou amenize o risco da queda ou do ridículo. Dançar é uma arte e, assim como as ciências, precisa de um território para experimentar suas percepções, investigações e análises. Pois, cada dança, ao experimentar os sentires e os sentidos, materializa um chão onde se é possível partilhar e tornar sensíveis alguns mundos.

Uma das primeiras recomendações é percebermos a noção de limite enquanto restrição e potência. Uma dança acontece nas suas restrições, nos limites e potências de cada pessoa, cada corpo, coletividade e, mais especificamente, nos limites provisórios que cada dança ou processo criativo se propõe. Seja para “experimentar variações”, “ativar memórias e comunicações”, “instaurar regimes de sensibilidade”, “passar mensagens”, “denúncias”, “indignações”, “aprimorar algum critério de movimento” ou ainda “se lançar numa busca aberta a um encontro com o que não se conhece”: mesmo tendo uma forma pré-definida, uma imagem, um lugar, grafia, objeto ou objetivo a se chegar. Ou seja, cada dança guarda e declara transformações possíveis de corpos e mundos, portanto, um jogo de experimentação dos sentires e dos sentidos que se vive. Uma pessoa, um limite. Outra pessoa, outro limite. Uma sala de aula, um palco,

rua, quadra, terreiro, coreto, quintal... um limite, mas também um vão de possibilidades. Uma dança acontece no entre dos seus limites e das suas beiras transformacionais.

A noção de limite instaurada, assim, de partida nos convoca a perceber a condição parcial, múltipla, processual e polissêmica dos discursos nos processos de criação evitando a instauração de qualquer pretensão unívoca de corpo, dança, mundo, conceito, criação..., invalidando dogmas universalizantes e monoculturas do sentir e do pensar. Limite deve ser percebido também enquanto uma atitude crítica e sensível tanto em relação aos modos discursivos de cada corpo implicado nos seus textos como também uma atitude crítica em relação aos regimes de sensibilidade e modos discursivos de cada corpo em suas danças.

Sem a prescrição de uma forma ou modo único de instaurar processos de criação, temos a noção de limite como um cuidado ético que deve existir em todo processo de pesquisa e criação. Nesse sentido, buscamos colaborar no campo das pesquisas de caráter artístico-acadêmica adotando procedimentos, perspectivas e percepções advindas das artes e, em especial, da dança, enquanto área de conhecimento, que nos sensibilizam a perceber que toda ação tem seus limites, suas beiras e instauram suas ficções.

Iremos abeirar, avizinhar a noção de limite - discussão ética suscitada não só nas produções de conhecimento em dança como em todas as áreas de produção de conhecimento - **à noção de ficção**. Gradualmente, iremos argumentar e experimentar uma noção de ficção enquanto uma postura e cuidado ético para nos relacionarmos, sem hierarquias, com as diferentes produções de conhecimento e diferentes experiências de mundo como mundos. Obviamente, assim como estamos considerando que toda produção de conhecimento tem seus limites e potências, a abordagem ficcional que estamos propondo para nos relacionarmos eticamente com a produção de conhecimento também tem seus limites. Discutiremos, mais adiante, as implicações éticas dessa abordagem. Quando avizinhamos a noção de limite com a noção de ficção, consideramos a noção de limite enquanto sinais, parâmetros, critérios, regras, motivos e preceitos que permitem o jogo e a modulação da ficção instaurada. Veremos como isso atravessa desde o modo como percebemos, sentimos, agimos e produzimos conhecimento.

Se em cada texto atravessa seus processos ficcionais que contorna e permite suas verdades contingentes, no corpo - em que o conhecer se organiza a partir das condições aproximativas, entrecruzadas e multidirecionais dos sentires e dos sentidos - encontramos seus processos

ficcionalis como processos friccionais de existência. Transformamos e somos transformados pelas forças do(s) mundo(s).

Isso que chamamos corpo se situa onde o dito guarda o não dito, onde o dito e o não dito se atritam, onde os gestos-movimentos-pensamentos contornam, esburacam e permitem o que é possível viver e sonhar. No mover dessas páginas nos deteremos melhor e melhor dançaremos na beira com essas questões ficcionais dos corpos articulando uma rede argumentativa e, ao mesmo tempo, experimentando nos territórios dessas grafias, abeiramentos que anime bons encontros e transformações.

2. Um dançar na beira - modos sem substância

Quando utilizamos a palavra dança aqui estamos nos referindo ou nos filiando a qual entendimento de dança? Primeiro entendimento a ser afastado é a noção de dança como substância una, coesa, maiúscula, algo que poderíamos chamar de “A Dança” com suas propriedades exclusivas, definidoras, naturais e universalizantes do que venha ser dança.

Dança aqui acontece sempre nas suas diferenças como danças, menos como substância e mais como modos de perceber-fazer-pensar danças. Se trata de dança afro? dança contemporânea? dança indígena? Neste caso, talvez a maneira de nomear esse modo que aqui se experimenta seja chamar este modo de *dançar na beira*. Ou, talvez, ainda melhor, seja no gerúndio: *dançando na beira*. **Se a dança é entendida aqui como um modo e não como substância, única e última, estamos considerando que as danças, em seus modos, são ficcionais.** Junto à sua voz que lê este texto iremos tecer com outras vozes as implicações conceituais, éticas, estéticas e políticas que dinamizam as experimentações desta tese e lhe sensibiliza sobre as danças em seus modos ficcionais.

Quando dizemos *dançar*, inclui não só a experiência em uma dança “cênica”, “festiva”, “ritual”; um “passo” ou o que se costuma chamar vulgarmente de “estilos” de dança ou “técnica” sistematizada por alguma tradição, mas sobretudo dançar aqui é entendido como *estar sensível aos diferentes regimes de organização corporais e suas transformações produzidas contingencialmente em diversos contextos*. Essa via de entendimento pode se apresentar, provisoriamente, nesse modo aparentemente difuso e geral, mas, em seguida, iremos melhor situá-la e tornar sensível suas nuances. Assim como em qualquer área do conhecimento, as danças são modos de conhecimento e perspectivam mundos.

3. tato e trato - o *como se* possibilitando aberturas

O que importa, neste primeiro momento, é chamarmos a atenção que ao tratarmos as danças - e suas noções fundamentais e auxiliares como corpo, espaço, tempo... - como modo e não como substância, teremos que nos relacionar com os desdobramentos éticos, estéticos e políticos que essa posição implica.

Percebemos que as discussões sobre os modos nos levam a um problema ético que se espalha em implicações sobre o que estamos considerando como modos de produção de conhecimento, epistemologias, e o que estamos considerando como “ser”, “existente”, “mundo”, portanto, ontologia. Significa dizer que essa pesquisa, num movimento de desdobramento dos interesses de pesquisa desenvolvidas no mestrado, está em consonância com modos de pesquisar em que a ética precede a ontologia, podemos agrupar essas diversas linhas no que se chama de “virada ontológica” nos estudos de filosofia e antropologia contemporânea (LATOURE, 1994), (VIVEIROS DE CASTRO, 2015), (SANTOS, 2022), (SODRÉ, 2017).

Estamos articulando aqui as vozes do nosso tecido teórico para sustentarmos que as danças em seus modos são ficcionais e experimentarmos seus desdobramentos. Sigamos qualificando melhor quais aspectos desses modos estamos levando em consideração ao tratarmos de danças. Quando pensamos com o auxílio e as perspectivas das danças não podemos ignorar o campo multissensorial das percepções e sensações que atravessam o corpo em sua produção de conhecimento. Pensarmos em dança, com dança, é pensarmos com os portais sensoriais do nosso corpo ou, como outras ficções preferem, como sistemas de sistemas, onde temos, por exemplo, nosso sistema nervoso (visão, audição, paladar, olfato, tato, sensações viscerais etc).

É sempre bom lembrar que estamos partindo de uma pesquisa na área de dança enquanto área de conhecimento e, dentro dessa área, estamos pesquisando na linha de processos criativos e seus desdobramentos éticos, estéticos, políticos e pedagógicos. Portanto, se trata de uma produção de conhecimento que, de partida, se importa, organiza e trabalha suas questões levando em consideração o campo multissensorial das percepções e sensações corporais. Essa ressalva tem diversas implicações, mas, vivendo numa sociedade que se organiza por um forte apelo da visão, tornando-a uma primazia em relação aos outros sentidos, queremos chamar a atenção que a dimensão processual de trabalho e pesquisa - em processos criativos - ultrapassa

uma lógica que tem por objetivo único possíveis produtos e configurações de “apelo a uma espetacularização visual”.

Nos processos de criação em danças que nos interessam, a visão é apenas um dos elementos que se constitui de modo interdependente a uma vasta rede de sentires e sentidos. Sendo assim, estando na área da dança, onde a noção de corpo em sua integralidade sensorial e relacional importa - ou deveria importar - esta pesquisa se filia eticamente às comunidades que trazem nos seus portais de percepção, nas suas “cosmopercepções” (OYĚWÙMÍ, 1997), no seu “estômago comum do pensar” (SANTOS, 2020) um respeito pelo desconhecido e pelas múltiplas bocas que comem.

Estamos aqui testando nosso tato e nosso trato. Perceber as danças em seus modos ficcionais é uma condição e uma estratégia ética que julgamos necessária para promover aberturas que promovam justiça às diferenças nos seus distintos modos de conhecer, viver e existir. Pretendemos tornar sensível que ao tratarmos as danças como modos, e não como substância, não estamos nos referindo a uma questão de diferentes formas, mas de danças que experimentam em seu dançar diferentes modos de existência. Como dissemos anteriormente, a ética dos modos de relação transformam e reelaboram o que estamos considerando como “mundo”, “ser”, “viver” e “existir”. Podemos tatear essas relações éticas e ônticas com o artista e filósofo Tiganá Santana:

Fundamentalmente, o que a descendência negro-africana bantu-kongo, além de outras afrodescendências, mostram, por meio das frestas nas estruturas escravista e colonialista, é que a fusão entre ética e ontologia, ao seu modo, coloca “viver em relação” – com ênfase ontológica em ‘viver’ e em ‘estar em relação’ – como o único acontecimento (plural) sobre o qual se pode, se deve e se quer pensar (SANTOS, 2022, p.165).

Podemos dizer ainda, seguindo na vizinhança com o pensamento vibracional Bantu-Kongo presente na produção artística-teórica de Tiganá Santana, um corpo quando compreendido numa ênfase ontológica em “viver”, que não enfatiza o “ser”, mas um “viver em relação”, no seu “vir-a-viver” é algo e sempre outra coisa. Como veremos nas passagens dos portais que ficcionaliza esta tese, podemos perceber possíveis ressonâncias - mesmo com muitas diferenças - entre as perspectivas identificadas de modo simplificado, como indígenas e africanas, um *pendor para outridade* (SANTOS, 2020, 2022): ***um pendor para ser algo e ser outra coisa, simultaneamente.*** Buscando se relacionar com essa relação ética e ôntica, em que a natureza

da materialidade da presença corporal de um ente pode assumir mais de uma posição ao mesmo tempo, o autor passa a propor e trabalhar com a noção de “mesmo pluriontológico” (SANTOS, 2022, p,157)

Aos poucos, percebemos que, através da escuta e do tatear de outras vozes, noções como corpo, espaço, tempo... entram em diferentes níveis de variação: nas diferenças das relações éticas nas danças encontramos diferentes mundos possíveis. Há quem dance porque sabe o que está dançando, como está dançando, quem está dançando e porque está dançando. Há quem dance, justamente, para experimentar um tatear que, ao mesmo tempo em que oferece uma definição, se pergunta mais uma vez o que significa dançar; ao mesmo tempo que encontra um modo de como se está a dançar, não se esquece que haverá sempre um modo outro; ao mesmo tempo que sabe quem está a dançar não consegue contornar “um” quem está a dançar e, por isso mesmo, segue desestabilizando o porque exatamente se está a dançar. Há quem dance pelas misteriosas mudanças de posição que as danças operam, para se colocar na beira em que o conhecido pode se tornar desconhecido e o desconhecido pode se avizinhar, se chegar e se aconchegar ao conhecido.

Esta pesquisa se filia a essa coletividade que dança sem buscar a segurança de uma essência, de uma tradição única, de uma resposta única, de um único modo de fazer, mas se interessa por respostas, comunicações e soluções que sempre **abrem novas perguntas e caminhos que se abrem às surpresas das variações do como, quem e do que se deseja**. Alargar as experiências do nosso tatear e tratar é o que nos interessa. **Na esteira dessas relações nos parece estimulante termos uma atenção especial à relação entre o “como” experimentamos nossas danças e o que “se” deseja em nossas ações e o que “se” indetermina, escapa e descentraliza, apesar dos nossos gestos**. Nesse sentido, a partícula *como se* nos parece também uma jóia linguística do pensamento, como se referiu a filósofa belga Vinciane Despret (DESPRET, 2021, 2023). Despret percebe na estrutura do *como se* uma maneira estratégica de manter abertas as possibilidades. A engenhosidade da construção formal em termos de “**como se**”, para ela e para nossa pesquisa, é particularmente capaz de sustentar a perplexidade que alimenta a experiência.

Como em nossa abordagem, nos interessa estar sensível a uma noção de corpo e dança que não são substâncias últimas, mas sim modos e regimes de sensibilidade atravessados pelos vetores da indeterminação e imprevisibilidade, a construção do “como se” nos parece ressoar as

complexidades das experiências em artes. Assim, Despret, nas suas pesquisas entre filosofia, ciência e arte - que ela mesma intitula de um pesquisar com os mortos e os diferentes modos do trabalho de luto - percebe na expressão “como se ele quisesse me dar um sinal”, que tantas vezes surge de uma forma ou de outra em diferentes relatos de experiências com os mortos, deixa em aberto a questão da intenção do defunto, e intacta a incerteza de se o sinal é produto da interpretação daquele que o recebe, ou se emana “realmente” do defunto. Ela nota que nos relatos das experiências, junto à expressão “como se”, existe também o uso de metáforas, a invenção de novos sentidos para as palavras ou, ainda mais abertamente, a técnica de oscilar entre duas versões contraditórias: “É coisa da minha cabeça ou é outra coisa?”. Para ela, os modos como esses relatos se constroem pela própria indeterminação que ativamente preserva é mantido vivo. Pois, justamente, o perigo do qual escapa é a palavra final.

Esse tatear de coexistências entre mortos e vivos que torna possível um morto conversar com um vivo e vice versa, enfim que tornam possíveis ações liminares e contraditórias, nos soa como uma ética artística. Iremos desenvolver mais adiante nossa noção de ética relacionada ao nosso entendimento de ficção. Aprendi, com ela, a chamar essa estratégia e capacidade de coexistência que habita as formulações do **como se** de “tato ontológico” (DESPRET, 2021, 2023).

No chão dessa escrita, o **como se** é considerado uma jóia do pensamento em dança, com dança. Sigamos nos abeirando desse tatear para qualificá-lo ao modo do nosso dançar na beira. As possibilidades que essa partícula nos oferece articulando **como**, advérbio que ocorre como valor circunstancial, na sua dupla função pronominal e conectiva, e **se**, a palavra *se* situa-se em diversas posições e funções na língua portuguesa: partícula apassivadora, índice de indeterminação do sujeito, pronome, conjunção, palavra integrante, termo expletivo, etc. **Esse caráter de reciprocidade, alteração do sujeito e indeterminação colabora aqui para as práticas do nosso dançar na beira que ocorre nas tensões entre o que se está a mediar e o que, de fato, está a acontecer. Ao deixar em aberto mais de uma possibilidade de entendimento e, por isso mesmo, mais de um modo de existência, sustenta a nossa ética co-composicional de mundos.**

Voltemos a imagem de *fazer chãos* nos limites e vãos de possibilidades de uma sala de aula, rua, palco, quadra, igreja... enfim, nos limites e vãos de possibilidades de diferentes contextos: **entre o como e o se**, danças irão trabalhar com a noção de *ossos e pontos de apoio*, outras com

a noção de *gravidade*, outras a noção de *Encantados*, outras com a noção de *Deus*, outras com a noção de *Orixás*, outras encontraram suas próprias nomeações enquanto se está a trabalhar... outras ainda irão tentar fazer coexistir essas e outras noções no mesmo chão que se pisa. Corpos transformam e são transformados por diversas presenças e, no encontro dessas transformações, fazem mundos. Estamos tecendo e sendo tecidas por coexistências de mundos co-moventes.

Nosso exercício artístico-acadêmico recorre a diversas e distintas tradições de pensamento que acolham esse *pendor para ser algo e ser outra coisa, simultaneamente*, ao recorrer a esses múltiplos modos de perceber mundos recorre não só à diferentes modos de produzir e estabelecer critérios de conhecimento, epistemologias, mas sobretudo à múltiplas ontologias, ou seja, ao que se considera, percebe e se materializa como existente. Essa abertura nos solicita um *tato ontológico* (DESPRET, 2021, 2023) e, em nosso caso, um *tato pluriontológico*. Nosso exercício artístico-científico requer fricções ontológicas ou, dito de outro modo, *cosmofricções* (CORDEIRO, 2021). No corpo toda ficção é uma fricção, ou seja, as existências estão existindo por relação e atrito, as percepções se dão por mediação, relação e atrito, as inscrições corporais estão em variações e transformações friccionais.

Nesse sentido, tanto dançar quanto escrever ocorrem na relação e atrito com a vida que nunca se deixa capturar totalmente por nenhuma inscrição. Dançar é friccionar mundos. Em cada dança, em cada corpo encontramos não só uma unidade, mas principalmente uma multiplicidade em atrito, *cosmofricções*. Propomos esta via de dançar na beira como um certo fazer-pensar-sonhar em dança como contribuição ética-estética-política à produção do conhecimento.

como se arco

portal

portão

porteira

um corpo é algo e

sempre outra

coisa

Dançando na beira, iremos nos sensibilizar a uma abordagem ficcional em dança através de uma aproximação com as dinâmicas sensoriais corporais e as tensões que encontramos nas partículas linguísticas *como* e *se*. Iremos tratar desses limites e transformações no contexto dos processos de criação em artes, em especial em dança ao longo da ficção desta tese ou da tese dessa ficção.

Os processos de criação nas artes acontecem através de limites e transformações que ocorrem entre o *como*, o modo que torna possível uma relação e o *se*, o que se deseja e indetermina as posições nesta relação. Ou seja, convidamos a experimentar uma percepção específica das artes e das danças, nos sensibilizando a perceber que as danças acontecem **entre o *como* e o *se*. Entre o *como* estamos pisando no chão e o chão que *se* deseja e *se* indetermina na ação de pisar. Nessa noção de dança não estamos dançando sobre o chão atraídos por uma única força gravitacional, mas dançando com as múltiplas forças que atravessam, exercem atrações diversas e fazem chão.**

Em cada dança encontramos modos e modulações das ficções instauradas. Esta escrita, por exemplo, acontece entre o modo **como** trans-tornamos dicções ditas artísticas, científicas, filosóficas, antropológicas, historiográficas e o *se* de um dançar que negocia a materialização de existências, trabalha a feitura de percepções e modos próprios de produzir conhecimento.

No limite da beira, podemos até fazer duplas, trios, grupos, bandos, ajuntamentos, coletivos, dividirmos um espaço, palco, sala, casa, rua, território, terreiro, mas, através dos nossos passos, fazemos do mesmo chão, chãos diferentes. Não dançamos do mesmo modo, nem com os mesmos desejos, dançamos em vizinhanças, dançamos nos abeirando.

A condição ficcional do corpo, limites e potências fictionais

Aos poucos tornamos mais perceptível a noção de beira no chão da sala de aula, teatro, rua, terreiro, igreja, quadra... no limite do chão onde se pisa, percebemos que dançar na beira não só nos apresenta uma noção de política como, principalmente, de **cosmopolítica**: ou seja, não só uma tensão de modos de se fazer algo, mas, sobretudo, de quais mundos podem permanecer

sendo feitos ou não. Sabemos que nessa feitura de chãos as diferenças de mundos tornam-se tão turbulentas que geram violências e genocídios históricos irreparáveis.

Alguns regimes de mundo só admitem sua existência se praticarem uma exclusão definitiva de outros mundos, não só uma exclusão contingencial e temporária de vigência, mas uma exclusão definitiva que impossibilita o reconhecimento de outro modo de mundo como possível. Uma coisa é você reconhecer os limites e as possibilidades das suas escolhas, uma coisa é você reconhecer que na sua abordagem houve ênfase e recorte de algumas possibilidades, que nas suas escolhas tem valências específicas, outra - totalmente diferente - é você considerar que suas escolhas são as únicas possíveis, obrigatórias, universais, hierarquicamente superiores e fora delas só encontrar ignorância, incivilidade e ilusão. Podemos nomear a violência dessa estratégia última nos termos do *epistemicídio* e do título da tese da filósofa Sueli Carneiro: “*A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*” (CARNEIRO, 2005). Por isso, repetimos que ao dançarmos na beira consideramos *corpo* aqui *como se* arco, portal, portão, porteira. Um corpo é algo e sempre outra coisa.

Esses portais sensoriais do corpo é o que nos permite considerar as potências ficcionais dos corpos. Sendo nossa abordagem em dança, uma abordagem do *como se*: cada noção apresentada aqui assume mais de uma posição podendo se apresentar na sua qualidade de operador de uma prática poética, composicional, mas também como noção conceitual, fio de método, teoria crítica... entre outras posições deste fazer-pensar-perceber.

Proponho aqui, para experimentarmos essa tese dos limites e potências ficcionais dos corpos, *uma espécie de método do abeiramento ficcional* no qual exponho seus limites, controles e suas possibilidades potenciais, sempre obedecendo a uma declaração ética sobre a tarefa constitutiva do campo da dança, a saber, a dignidade do movimento da vida. Porém, junto a essas potências ficcionais dos corpos que este percurso pode nos oferecer, encontramos um dos principais problemas: saber o que precisamente é, pode, ou deve ser uma ficção no contexto da dança, no contexto do corpo, e, em seguida, nos colocar como prosseguir com tal operação compositiva.

Fictio, entre danças e filosofias do como se

‘Fictio’ significa em primeiro lugar atividade de *fingere*, ou seja, criar, configurar, elaborar, apresentar, dar forma artística; representar-se pensar, imaginar, pressupor, esboçar, idear, inventar. Em segundo lugar, o termo significa o produto dessas atividades, a pressuposição fingida, a invenção, criação, o caso fingido. O momento da livre criação aí é o mais saliente (VAIHINGER, 2011, p. 226).

Precisamos recorrer às possíveis ações, usos e sentidos que estão ligados etimologicamente à noção de fictio para tecermos nesse tecido de vozes e corpos nossa noção de ficção em dança. Nesse sentido, precisamos lembrar que nossa noção de ficção não se conecta somente à imaginação ou ficção como gênero literário, mas, sobretudo, relembrar que enquanto atividade de *fingere* está conectada a criar, pensar e elaborar. Se estamos interessados em várias bocas que comem, se torna útil e estratégico nos aproximarmos das deglutições filosóficas de Vaihinger. No final do século XIX e início do século XX, sua produção filosófica propunha uma teoria da ficção como uma teoria do conhecimento na qual toda produção teórica humana, toda ação de conhecer deveria ser compreendida como ficção.

Movido por uma revisão do positivismo, que intitulou de *positivismo crítico*, Vaihinger reivindicava a noção de ficção como base ética para pensar diversas produções de conhecimento formulando sua *filosofia do como se*. Nesse modo de pensar, o valor dessas ficções, do pensamento em geral, é meramente prático. Ele não procura desmascarar ficções como *ilusões* ou *mentiras*, mas se propõe a entender como elas operam e organizam o nosso acesso ao real. Com sua produção crítica, Vaihinger contribui para a *positivação* das ficções, demonstrando que elas são modos de operação do pensamento humano.

O que me interessa no abeiramento com as modulações deste pensar não é buscar uma filiação a um positivismo crítico, mas alimentar nuances sobre o processo de percepção corporal e produção de conhecimento como um processo ficcional, situando a ficção como ponto de partida das percepções e ações. Deste modo, reafirmamos mais uma vez que não estamos nos restringindo à ficção enquanto um produto imaginativo ou gênero literário. **O pressuposto fundamental que está em jogo aqui é considerar que não temos acesso à coisa em si, ao mundo como coisa em si, o que temos sempre são mediações e conceitos auxiliares. E por isso mesmo, fazemos as relações aqui das ficções com fricções de mundos, disputas de mundos, tensões, mas também reverberações entre modos e mundos.**

Para jogarmos um pouco com esta modulação do pensar enquanto uma *filosofia do como se*, podemos experimentar sua lógica com raciocínios que evocam algumas presenças que interessam nesta dança. Existe átomo porque *existe algo* que chamamos de átomo. O que seria, então, isso que estamos chamando de átomo *em si*? Não temos acesso. A questão é o acesso direto, o importante é entender que tudo é mediado, seja por um modelo matemático, um microscópio de alta resolução ou por outras tecnologias culturais. Existe Orixá, existe Baba Egun porque existe algo que chamamos de *Orixás e Baba Eguns*, mas o que vem a ser essas existências *em si*? Não sabemos. Existe gravidade porque existe algo que chamamos de *força que nos puxa para algo* - que chamamos de *chão*. Gravidade aqui é uma categoria auxiliar útil para nos relacionarmos com essa *força que age*; porém, mesmo adotando categorias como *gravidade, chão, força...* temos que ter o cuidado ético em não esquecer que as relações e os entendimentos com isso que estamos chamando de *força* muda de acordo com as noções auxiliares que utilizamos, assim também como muda a relação com isso que estamos chamando de *chão*. Na modulação deste pensar ficcional, a existência da força de gravidade não deveria eliminar a existência de outras forças.

Podemos testar suas implicações lógicas, através de outros exemplos do autor, com coisas que não existem, mas não obstante isso tem consequências práticas fundamentais em nossas vidas. Um número *em si* não existe enquanto algo *verificável* ou considerado *natural*, mas as relações que produzimos com os números nos permitem ações empíricas, e de outras naturezas, que transformam nossas ações no mundo. Assim como a liberdade *em si* não existe, porém todo o direito constitucional de um estado, uma nação, pode se organizar e interferir diretamente na vida das pessoas - de modo justo ou injusto - a partir de algo que não existe, mas tomamos este conceito auxiliar para orientar garantias constitucionais que deveriam existir como direito de ir e vir, liberdade de expressão, direito de defesa... entre outras consequências jurídicas práticas.

O que nos interessa nessa vizinhança com Vaihinger é a condição ficcional de todo modo de conhecer. Condição esta muito cara à nossa tese, pois une os diferentes e distintos modos discursivos dos corpos ao mesmo tempo que os diferencia a partir das suas noções auxiliares, seus pressupostos, interesses, aplicabilidade e fins. Nos interessa aqui criarmos ressonâncias e relações com modos discursivos de diversas áreas (filosofia, antropologia, biologia, matemática, física...) que estejam interessadas em trabalhar sem ilusórias hierarquias dos saberes e, ao mesmo tempo, tornar-se sensível às suas diferenças.

“Toda a nossa vida do espírito se enraíza em sensações e culmina em movimentos: o que encontramos no meio é mero ponto de passagem” (VAIHINGER, 2011, p. 255). Sendo as sensações o limite e as condições para a potência de toda produção de conhecimento, as ficções são de extrema importância para o curso inventivo disso que estamos chamando de *corpo*.

Voltemos, mais uma vez, à imagem de *fazer chãos* (numa sala de aula, quadra, palco, terreiro, galeria) entre o como e o se. Algumas danças irão trabalhar com a noção de *ritmo* - não necessariamente todas - outras, com a noção de *Xapiri*; outras com a noção de *Buda*, outras com a noção de *vazio*... outras ainda irão tentar fazer coexistir essas e outras noções no mesmo chão que se pisa. Cada dança constroi seu vocabulário, suas estruturas, modos de relação, sua noção de improvisação e contato.

Ao dançarmos na beira, a improvisação de um contato não estará orientada, sempre e exclusivamente, a trabalhar a força gravitacional através de um jogo dinâmico com a distribuição dos pesos das massas corpóreas que se encontram e se afetam. Talvez se interessem pelas relações das forças comportamentais que regulam e padronizam a plasticidade dos corpos e, nesse sentido, improvisar um contato seja exorcizar esse “peso comportamental”, abusar de quedas, torções e poses que transtornam isso que chamamos de corpo em infinitas naturezas. Talvez improvisar um contato não esteja orientado ao contato entre vivos, mas um contato movimentado pelas dinâmicas de forças entre mortos e vivos, um contato que trabalhe a morte como transformação. Os limites das nossas escolhas, os modos das nossas relações e nomeações organizam a atenção à forças diferentes.

A movimentação desta tese que aqui se constroi, se percebe como ficcional e propõe que toda produção de conhecimento, numa perspectiva que privilegia de partida a condição corporal de todo perceber e conhecer, conhece algo por outro, ou seja, tem seu nascedouro nos limites e potências das sensações. Corpos têm diferenças, percebem diferentes diferenças e elaboram singularmente suas diferenças de percepção. Essa condição assimétrica das percepções corporais não está sendo tratada aqui como falta, mas assumida enquanto potência. A condição das percepções corporais é a própria condição inventiva do corpo, uma condição ficcional.

A noção de ficção que elaboro nesta tese tem uma posição estratégica que acredito poder colaborar no debate da produção de conhecimento. **Se trata de uma prática-pensamento-percepção das artes, em especial das danças, que através das experiências dos processos criativos artísticos elabora uma posição que oferece uma dimensão ética, estética e política para encorajar ambientes animados pela multiplicidade das diferenças dos modos de produzir conhecimento e mundos, ou seja, animados por relações pluriépistemológicas e pluriontológicas.** Uma noção de ficção enquanto ética-estética-política da produção de conhecimento como abertura à multiplicidade não só de diferentes culturas como de diferentes naturezas, reverberando aqui a antropologia ficcional de Eduardo Viveiros de Castro (VIVEIROS DE CASTRO, 2015).

Nesse sentido, em nossa prática de estar dançando na beira estamos tratando os diferentes regimes de sensibilidade das vibrações corporais de uma dança como materializações ficcionais, ou seja, **se insinua aqui uma espécie de tecnologia em dança: quando alguém estar a dançar percebemos as instaurações das diferenças vibracionais e modulações de energias das diferentes corporalidades enquanto um trabalho transformacional em que a natureza de uma energia se transtorna em outras naturezas energéticas. Se insinua aqui também uma espécie de pedagogia da beira: para criar ficções basta estar vivo. Só conhecemos por aproximações, vizinhanças, limites, parcialidades... a vida é incontornável e não há verdade que a contorne.**

COMO

entre o como e o se, o *como* ocorre como valor circunstancial, dupla função pronominal e conectiva, algo e, ao mesmo tempo, alguém se move, comove, vibra, vírgula percussiva como pequenas varetas, separando e atando, aguidavi, atabaques, entre o como e o se iminência, imanência, memória, modo, caminho, movimento, meio entre sensações grafias sentidos conceitos, dinâmicas mater-intra-criadora-pater-ativa-passiva, inteligência das artérias, entre o como e o se, a partícula *se* promove passagens, reciprocidades, indeterminações, pessoa-circunstância-coletiva quimera pedra mistério planta bicho espírito flor, entra o que for desejado neste entre, uma tensão ambígua *se* arde, nem criador nem criatura, criamo-nos na ação do desejo e nos ardis das materialidades outras desejantes de mundo, entre o *como* e o *se* reconhecer não-saber, desejar algum saber, desconhecer-se, errar, falhar, criar, inventar-se, estar aqui, nem atrás nem à

frente, estando morta ou estando viva, nem morta nem viva, nesta vida se vive como

SE

4. Um dançar ficcional como um tratamento específico do mundo: ética, assimetrias e responsabilidades

Estamos aqui tornando mais tátil um certo trato, um certo modo de conhecer das artes, em artes e, especial, em dança. Estamos delineando uma ética que elabora uma espécie de “**cosmopercepção ficcional**” que estabelece os critérios do que se está considerando existente no contexto dessa poética das existências, e da noção de “verdade” nessa noção de artes colocada pra jogo aqui, enquanto dançamos na beira. É justamente no modo ético como se elaboram as relações que passamos a perceber o que está sendo considerado como existente. Lembremos, mais uma vez, que as artes, em nosso caso, as danças, devem ser percebidas como tratamentos específicos de uma possibilidade de mundo, ou de mundos, e isso implica em responsabilidades éticas. Agora daremos continuidade às implicações conceituais e éticas desses limites.

Até aqui, foi necessário nos aproximarmos da noção de ficção em Vaihinger para alargarmos a noção de *fictio* como condição de toda produção de conhecimento e situarmos nossa noção de ficção em dança onde as percepções corporais são consideradas a própria dimensão inventiva do corpo. Iremos agora nos concentrar nas implicações éticas que envolvem a noção de ficção que estamos trabalhando. Uma ética menos rudimentar é o que buscamos animados pelo conceito de ficção elaborado pelo escritor argentino Juan José Saer (SAER, 2012). Aqui estamos experimentando um ideal ético-político-filosófico das artes que não parta da crença de uma objetivação científica, nem de um formalista militante nem de um vanguardismo artístico anacrônico. Na vizinhança com Saer, ao dançarmos na beira estamos buscando uma via de conhecimento equidistante do verdadeiro e do falso com idêntica independência. Não se trata buscar ingenuamente uma posição de neutralidade - que sabemos não existir - mas, de buscar nuances nos limites das posições que ocupamos em diferentes contextos e/ou ao mesmo tempo. **A noção de verdade**, aqui, nessa espécie de método de pesquisa que chamamos de método do abeiramento ficcional, **“não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade.”** (SAER, 2012, p. 2)

Os rigores que o tratamento da “verdade” nas artes exigem requerem uma complexidade em que o tratamento limitado ao verificável, enquanto critério de objetivação de uma natureza última creditada como critério de uma certa ciência moderna ocidental, implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Lembrando que nosso contexto ficcional é o contexto da dança, a noção de “verdade” quando atribuída ao corpo ganha consequências ainda mais complexas. A relação ficcional dos corpos nos guia aqui para elaborar uma ética que pode nos oferecer caminhos para uma espécie de *método do abeiramento ficcional ou simplesmente modo de composição ficcional*.

Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas sim a busca de uma ética um pouco menos rudimentar. (SAER, 2012, p.3)

Submergir-se na turbulência da vida e buscar uma ética um pouco menos rudimentar é o que estamos dançando aqui. **Arte como tratamento específico do mundo. Arte como tratamento específico no mundo. Arte como tratamento específico com mundos. Arte para tatear mundos. Sem especificidades essencialistas e exclusivas, acolher gestos, presenças e vínculos específicos.** Enfim, se há uma tese sendo dançada aqui não é a proposição de uma imagem de corpo fundamentada numa grande tradição de pensamento que toda pesquisa em dança e nas artes do corpo deveria se orientar. Estamos praticando avizinhamentos, aproximações e distâncias, preservando sempre o direito à opacidade, irredutibilidade e assimetrias. Certamente na beira da pessoa que me lê agora outras vizinhanças serão evocadas, outras noções de história, memória e presença poderão e deverão se fazerem presentes. Não se trata de replicar o binarismo universal e alternativo, mas de multiplicar “universais-relativos” (LATOUR, 1994) ou perspectivas parciais e contingenciais.

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários etc. –, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção que mistura, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário. (SAER, 2012, p. 3)

A responsabilidade ética e o posicionamento crítico não apenas de uma produção de conhecimento em arte, mas incluindo suas implicações com uma educação estética, aqui se faz

presente, principalmente em tempos nos quais fake news se pretendem fatos, verdades absolutas, dados oficiais: ficções devem e desejam ser tomadas como ficções, e não como verdades absolutas. Obviamente, desejamos que o ensino e exercício da ética dessa educação estética se estenda ao debate político das ideias. A perspectiva ficcional da produção de conhecimento em dança é um trabalho que não se reduz ao “falso” ou “verdadeiro” e encontra desdobramentos no que pode ser temido ou julgado como ordinário, infraordinário ou extraordinário. Quando situamos como ficcional a condição corporal de conhecer algo por outro, consideramos que, de partida, estamos submergidos na potência do paradoxo, das contradições e dos equívocos. Novamente aqui os modos de relação e tratamento prevalecem sobre uma noção de fato universal ou substância última. É no modo que se percebe e é percebido, transforma e é transformado, produz e é produzido, anuncia e é anunciado que se produz seus limites: *com quem, com o que e onde se diz, mas também o que, onde, quem lhe escapa. Ninguém diz tudo ou acessa o todo.*

A tese que está sendo dançada aqui se posiciona fortalecendo uma percepção de que cada pesquisa em dança elabora, no limite, importantes micro-contribuições através de micro-perspectivas que, na fricção com os ventos de diferentes tradições, nos permitem perceber múltiplas imagens-corpos-pensamentos-sensações. O compromisso ético com este rigor em multiplicar, não reduzir e fazer coexistir a percepção de mundos com as danças talvez seja a principal contribuição de pesquisas acadêmicas com pressupostos artísticos. Já que, obviamente, existe a possibilidade de fazer pesquisa em artes, em dança, sem partir de pressupostos artísticos.

Vivemos um momento histórico em que, através do diálogo entre artes, ciências e ativismo, diferentes modos discursivos elaboram uma proliferação de epistemologias e ontologias decoloniais, contracoloniais, pós-coloniais... e muitas outras variações denominativas para uma descentralização dos processos históricos e, nessas práticas, histórias outras se fazem possível. Apesar das violências estruturais e estruturantes que persistem, através destas diferentes práticas artísticas, acadêmicas e ativistas, o passado se transforma, o presente se transforma e futuros são desejados no agora. Podemos lembrar da fabulação crítica da escritora e acadêmica em estudos afro-americanos Saidiya Hartman; a noção de invisível do artista, escritor e geógrafo Jaider Esbell e sua revisão crítica da arte, ciência e tecnologia; a noção de SF da filósofa e zoóloga Donna Haraway que implica numa ciência ficcional, fabulação especulativa, figuras de barbante e feminismo especulativo; a noção de autobiografia ficcional na ficção

histórica da escritora Ana Maria Gonçalves; a noção de oralitura, fabulação do corpo e a valorização de múltiplas grafias como conhecimento e memória da escritora, ensaísta e acadêmica Leda Maria Martins, a produção crítica afrofuturista do escritor, teórico e cineasta Kodwo Eshun; a ciência ficcional feminista da escritora Ursula K. Le Guin; a fabulação especulativa como estratégia crítica para elaborar uma ética da desaceleração da produção científica feita pela filósofa e historiadora Isabelle Stengers... entre muitas outras linhas de pesquisas ficcionais. Mas, mesmo tendo o que festejar com as transformações que estas abordagens nos apresentam, percebemos nesta segunda década do século XXI uma fortíssima tendência a uma captura funcionalista das artes para os desejos que estão em alta no momento ou no mercado do momento sempre dispostos a vender arte como *instrumento* de “conscientização”, “educação”, “evangelização”, “divulgação científica”... congelando-a numa posição instrumental prestando o serviço de legenda, mensagem e *exposição romanceada de tal ou qual ideologia*. **O que estamos apontando como problemático e perigoso não é considerá-la, eventualmente, como um possível instrumento, mas reduzir as artes à uma dimensão exclusivamente instrumental, “a serviço de” supostas “grandes e nobres ideias conservadoras ou progressistas” é ignorar que as artes, em especial as danças, também podem nos oferecer questões, encaminhamentos, percepções, experiências, pensamentos, sensações... que colaboram para o debate público das ideias.**

As artes e as danças, obviamente, não são “formalismos vazios” que estão fora ou à parte de qualquer contexto, nem isentas de ideologias, mas pelo contrário, são modos discursivos que estabelecem tensões com e nas turbulências ideológicas dos discursos. OVNI, panfleto, manifesto, enigma, denúncia, piada, festa, pergunta, silêncio, ciência, feitiço, ebó, magia, diversão, ritual, paródia, palestra, palanque, contemplação, putaria... as artes, as danças, podem assumir essas e outras aparências. As artes, em sua autonomia, não devem se restringir a nenhuma solicitação unilateral obrigatória: nem serem direcionadas a procurar atender, aconselhar e legendar as demandas dos laboratórios das ciências, nem as demandas das estatísticas estatais, sociais, identitárias, religiosas... Porém, como somos pessoas implicadas e submergidas nas turbulências dessas relações de forças, as pessoas artistas e demais trabalhadoras das artes e da cultura, devem colocar essas relações pra jogo: experimentar suas tensões, encontrar seus meios materiais de subsistência e existência (precisamos de uma vida digna enquanto artistas e trabalhadoras das artes), mas também driblar - na medida do possível, para cada pessoa e contexto - as demandas imperativas do momento e do mercado das “novidades do momento” prontas para exaurir e esgotar qualquer experiência. Neste jogo

friccional, as artes, no seu compromisso com o bem viver e o bem morrer, deve se ficcionalizar viva expandindo, assombrando e rindo das exigências sociológicas e mercadológicas dos nossos tempos.

Sem dúvida alguma não existe posição neutra, porém existem muitas dúvidas na ingenuidade de pressupor a posição de um discurso operando unicamente dentro de uma polarização binária: contra ou a favor, dentro ou fora, esquerda ou direita, somos todos iguais ou somos todos diferentes... existe uma lembrança vital aqui: os modos discursivos, na contribuição da perspectiva das artes que ressoam aqui, devem ser lidos como tratamentos específicos de mundos, inseparáveis das materialidades que tratam. Aqui estamos caminhando ainda com Saer, mas sempre desdobrando, ao nosso modo, suas implicações ficcionais em danças.

No entanto, a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria de que trata. Este é o ponto essencial de todo o problema e há que tê-lo sempre presente caso se queira evitar a confusão de gêneros. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso. (SAER, 2012, p. 3)

Em nosso dançar na beira experimentamos as múltiplas variações entre posições que se pretendem fixas e as posições contingenciais de estar em mais de uma posição ao mesmo tempo. Como se estando na posição de vivo e morto, ao mesmo tempo, alimentássemos a capacidade de dar nuances às nossas posições. Sem fixar nos extremos do desespero, nem extremos da esperança, exercitar as nuances possíveis. Nem alegre, nem triste, nem poeta, dançando na beira colocando essas e outras qualidades e posições corporais numa produção poética com, trabalhando juntas. Em nossa dança ficcional, co-movemos nas tensões das demandas diversas e oferecemos uma bruta flor do querer, uma pausa no movimento:

no todo uma

brecha

na fala uma fissura

na matéria

uma totalidade

aberta

Dançar é uma espécie de ciência que ativa uma produção de conhecimento na tensão dessa tríade: cultivar uma fé nos processos de transformação da vida, buscar saber com esses processos e conviver com o não-saber. Esta percepção ética-estética transformacional e situacional que coloca os corpos em variação é também a posição política deste entendimento de dança que busca guardar ressonâncias com as dinâmicas, multiplicidades e complexidades das dimensões disso que genericamente chamamos de corpo.

Corpo como portal disposicional de afetividades: Bioficções e as disponibilidades afetivas dos corpos

Aceitar a dimensão corporal enquanto incontornável e incomensurável. Aceitar e exercitar composições com a dimensão do desconhecido e incomensurável do corpo, talvez seja a posição mais interessante para se aprender com as potências e realizações dos corpos em suas danças. Por tanto, a ética artística que proponho aqui nos exige não adotarmos um vocabulário hierárquico ou contábil ou de premiações para comparar, validar ou invalidar o que cada pessoa apresenta como sofrimento, prazer, desejo, problema... As dinâmicas de valoração, expansão, retraimento, confirmação e esboroamento dos seus contornos são tratadas como dinâmicas criativas e não como moralização corretiva ou definidora da sua razão ou desrazão de ser.

Obviamente, não se trata de um trabalho ético nem simples, nem fácil, mas de um horizonte necessário, sobretudo, para uma produção de conhecimento e uma atuação pedagógica em dança que se preocupa com a singularidade de cada pessoa. Sim, toda pessoa está implicada numa dimensão social, coletiva, mas, também, cada pessoa - na coletividade do seu corpo - se afeta, experimenta e elabora seus transtornos de modo singular. As relações corporais, no contexto dos processos de criação em dança, aqui, são tratadas como produtora de perguntas e não como normatizadoras de imagens-tipo ou imagens-estigma.

Aqui a arte pede para ser vista como arte, ou seja, enquanto tratamento específico do mundo, o que não significa uma ode ao “show do subjetivismo pessoal”, nem ao mundo das celebridades *vip*, nem formalismo ingênuo que se imagina “neutro” ou “fora” das relações de forças das disputas de mundos, narrativas ou discursos.

O entendimento de ficção aqui apresentado, justamente por não se tratar de negacionismo de uma suposta realidade objetiva, mas sim, como vimos através de Saer, de não fugir a submergir-se na turbulência dinâmica dos contextos e existências, não busca impor um suposto fundo ou fim comum aos modos discursivos.

Danças ficcionalizam para que possam criar corpos, instaurar presenças, transtornar-se com seus transtornos e não explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar o inconsciente, dizer o que não precisa ser dito, e assim por diante. Na perspectiva que apresento aqui, dançar talvez se aproxime menos de um ato de tradução e esteja mais próximo de atos de transformação (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, 2018). Daí a imagem de corpo ficcionalizada aqui se posicionar como arco, portal, portão e porteira, ou seja, lugares que instauram passagens e transformações.

A noção de ficção que proponho aqui pede para ser posicionada como uma disponibilidade à experimentação sensível à parcialidade dos limites em que se experimenta e na curiosidade com as oportunidades que ocorrem. A condição parcial, processual e múltipla dos limites das possibilidades dos modos discursivos, na perspectiva corporal em dança aqui proposta, está sendo tratada como condição ficcional dos modos discursivos, nos oferecendo uma prudência ética e nos encorajando a experimentar caminhos composicionais em que as danças podem ser geradoras de potências ficcionais dos corpos. Nesse sentido, a noção de corpo que nos anima nessa tese deverá intensificar as potências transformacionais de cada pessoa, e, por isso, **corpo aqui está sendo experimentado enquanto arco, portal, portão e porteira.** É nessa passagem que aqui chamamos de corpo que se dá as transformações das danças.

Os limites desse modo de pesquisar também se declaram quando assumo privilegiar uma escuta mais sensível à um possível entendimento de corpo enquanto um portal disposicional de afetividades que produz as próprias noções de naturezas e culturas que se experimenta provisoriamente em seus processos de criação; e menos sensível à uma noção de uma morfologia e fisiologia anatômica dos corpos que produz uma noção unívoca de natureza, pressupondo-a que seja a mesma para todos os corpos.

Ou seja, estou ressoando numa vizinhança filiativa, dentro do campo de conhecimento da dança, aos trabalhos teóricos que assumem uma relação ética entre natureza e cultura implicando na existência não só de múltiplas culturas como também de múltiplas naturezas, em detrimento da noção multiculturalista que compreende múltiplas culturas como lentes para um entendimento de natureza como materialidade última ou um fato unívoco (LATOURE, 1994), (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, 2018), (SANTOS, 2022), (SODRÉ, 2017).

Existe aqui um dançar na beira com uma série de pesquisas que através de um exercício de descolonização permanente do pensamento, como, por exemplo, a do “perspectivismo ameríndio” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015) e o “pensar nagô” (SODRÉ, 2017) produzem contribuições teóricas que se esquivam de um modo naturalista científico e oferecem outros gestos. Essas teorias, entre outras, reivindicam as contribuições teóricas de pessoas e coletividades - que a prática da história e da ciência oficial tentaram apagar - mas, não obstante essa violência sistemática - nos oferecem contribuições civilizacionais que transformaram e transformam nossas noções de passado, presente e futuro. Além do comprometimento ético e político com as multiplicidades dos pensares e sentires, estabeleço um avizinhamento em alguns procedimentos no modo de articular os limites e as potências das ideias, mas que guardam consequências distintas aqui e, espero eu, complementares.

Ficção não é falsidade, nem seu contrário é a verdade.

O contrário do ficcional é o univocal.

Se não buscamos um fundo ou fim comum aos modos discursivos, podemos nos abeirar de distintas contribuições civilizacionais. Se nós insistirmos neste caminho podemos falar de um perspectivismo - ao modo de algumas linhas da filosofia e antropologia contemporânea como o *perspectivismo ameríndio* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015) ou o *pensar nagô e sua filosofia a toque de atabaques* do pensador Muniz Sodré, onde o próprio diz: “É possível falar de um perspectivismo, no sentido nietzscheano de um modo de pensar assentado sobre um viés particular e não sobre a pretensão de enunciar verdades absolutas” (SODRÉ, 2017, p. 20) Nesse sentido, podemos reconhecer uma aproximação perspectivista e perceber essa tese **como se** nos

oferecesse veredas para um “perspectivismo ficcional”, “ficcionalismo modal”, ou ainda, não necessitaríamos de reunirmos essas modulações ficcionais de pensar-perceber-compor danças em um “ismo”, mas simplesmente chamá-las de **micromitologias coreográficas**, noção criada com a artista e pesquisadora Alana Falcão na experiência que tivemos co-criando *O livro das Envultações* (FALCÃO, CORDEIRO, 2021).

Ao propor essa aproximação, esse avizinhamto, afirmo: a fricção aqui proposta reverbera um sentido de ficcionalismo ao modo do método da equivocação controlada da antropologia perspectivista proposta por Viveiros de Castro onde a imagem da tradução é percebida como um processo de equivocação controlada. Ao lermos sobre o método da equivocação controlada encontramos a célebre frase - que poderia surgir tranquilamente nos contextos de experimentação em dança - que diz assim: “‘controlada’ no sentido que caminhar pode ser descrito como um jeito controlado de cair.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018).

Podemos considerar que caminhar pode ser descrito de outro jeito, mas também considerar que existe uma ação sendo percebida não só de outro modo, mas também de modo outro. Para pessoas distintas mundos distintos estão sendo percebidos numa ação: para umas um mundo em seu modo de caminhar, para outras um mundo em seu modo de cair. Aqui nos interessa colocar na beira o sentido de equívoco produzido pelo perspectivismo ameríndio com o sentido de transformação, ou seja, considerar que há sempre uma posição ambígua que transforma e possibilita o cair em caminhar. É *como se* ao caminhar você tendesse a cair. Um tender a. Uma possibilidade que se torna possível através de uma nuance ou dosagem de um certo modo de perceber. Como, em algumas danças, um efeito de flutuar se torna possível através de um jeito controlado de sustentar o movimento. Eis a nossa equivocação ao trazer pra beira o equívoco perspectivista. A experiência corporal está repleta de paradoxos, equívocos e ações que podem parecer contraditórias, impossíveis a uns e tão cotidianas a outras. As possibilidades e amplitudes de movimento, nas artes, não se reduzem a um regime de sensibilidade visível, muscular, motor e cinético, mas sobretudo a uma série de disponibilidades afetivas e vibracionais que sustentam percepções e transformações vitais. Podemos agora dizer com José Miguel Wisnik que, diante da perda da sua companheira e do seu filho, cantou: *se meu mundo cair, eu que aprenda a levitar*.

Se a operação ficcional aqui não é tratada como erro, mentira, ilusão, o oposto da ficção não é a verdade, mas sim, uma suposta ideia de fundo, fato ou fim último, ou seja, o

univocal. Esse entendimento guarda ressonâncias com a antropologia perspectivista e sua proposta do método da equivocação controlada. Mas também com um certo “pendor a outridade” que tanto nos fala o artista e pensador Tiganá Santana através das suas reflexões e vivências com as filosofias Bantu-Kongo (SANTOS, 2020, 2022).

Se a equivocação não é um erro, uma ilusão ou uma mentira, mas a própria forma da positividade relacional da diferença, o seu oposto não é a verdade, mas o univocal enquanto a afirmação da existência de um significado único e transcendental. O erro ou ilusão por excelência consiste, precisamente, em imaginar que o univocal existe abaixo do equivocal, e que o antropólogo é o seu ventríloquo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 256)

Como dissemos logo no início dos nossos limites, agora, repetimos diferentemente essa lembrança: este texto precisa da sua voz e de muitas vozes. A igualdade das vozes não precisa eliminar as diferenças das vozes nem necessita da pressuposição de um significado último, único e transcendental. Nesse sentido, em nosso modo de dançar na beira, entendemos que as produções de conhecimento em dança não precisam ser ventríloquo de nenhuma imagem univocal, ou seja de significado único, universal e transcendental, no que diz respeito a imagem de corpo, arte, conhecimento, conceito... a dança não precisa ser ventríloquo de nenhuma noção univocal seja da neurociência, sociologia, antropologia, religião, filosofia, biologia, etc. As danças, tratadas como produtoras de conhecimento, em suas ficções, em seus tratamentos específicos, mundificam mundos.

Em nosso tatear e tratar danças em sala de aula, palco, praça... enfim, em diferentes chãos, não podemos esquecer que a noção de mundo experimentada por uma pessoa não precisa coincidir de modo unívoco para todas as outras pessoas. A incompletude e a incomensurabilidade dos corpos nos indica também uma incompletude epistêmica, um inacabamento presente em todo conhecer, e uma incomensurabilidade ontológica, todo modo de viver é incontornável.

A questão da incomensurabilidade mútua entre corpos

As assimetrias relacionais que se delineiam aqui, quando são reduzidas e organizadas em diferenças enquanto ilusórias hierarquias de superioridades discursivas que se pautam reivindicando um fundo univocal de mundo, produzem violências em vários níveis: genocídios de diversas ordens, tiranias explícitas e violências veladas. Mas, quando essas diferenças são consideradas em suas assimetrias e não resultam em hierarquias de saberes, podem produzir vertiginosas convivências em que ambas balançam suas convicções comuns de corpo, espaço, movimento... um balançar multidirecional, esta é a pretensão do exercício ético desta tese.

A questão da incomensurabilidade mútua entre corpos não é um problema a ser evitado para ser silenciado por alguma exigência prévia de igualdades e equivalências.

Uma vez que vale a pena apenas comparar um incomensurável, comparar o comensurável é tarefas apenas para contadores, não para antropólogos. Finalmente, devo acrescentar que eu concebo a ideia de “mal entendido” no sentido específico da equivocidade encontrado na cosmologia ameríndia perspectivista. Uma equivocação não é apenas uma falha em compreender (Oxford English Dictionary, 1989), mas uma falha em compreender que compreensões não são necessariamente as mesmas, e que elas não estão relacionadas a modos imaginários de “ver o mundo” mas aos mundos distintos que são vistos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 255)

Ressalto aqui que nossa aproximação com esse sentido de equivocidade não está restrita à incomensurabilidade das “culturas” no sentido macro das coletividades, mas sim a coletividade de cada pessoa que ao promover suas cosmofricções, ou seja, relações, atritos, variações e tensões com diferentes e diversas macro mitologias culturais produzem o que aqui chamamos de micromitologias coreográficas. Uma pessoa é atravessada por várias culturas, várias identidades, várias posições sociais... essa coexistência de temporalidades, percepções, valores, territórios, afetos, culturas... ganham uma trama singular na vida de cada pessoa. Esse modo de tramar essas coexistências estamos chamando aqui de micromitologias coreográficas. Nos interessa não só a incomensurabilidade das culturas, mas sobretudo a incomensurabilidade dos corpos, das pessoas, dos seus modos de existir, compor e criar.

O que está em jogo compositivo aqui não é identificar as grandes contribuições civilizacionais ou os grandes mitos de cada cultura e afirmar seus abismos incomensuráveis, mas, neste

contexto dos processos de criação em dança, o que nos anima nessa aproximação com o sentido de equivocabilidade como encontrado na cosmologia ameríndia perspectivista é situá-la como condição da percepção corporal. Nos interessa aqui considerar as micromitologias de cada pessoa, as experiências de cada corpo e seus equívocos. As posições, deslocamentos e relações de uma pessoa, quando tratada enquanto micromitologias coreográficas, acolhem deslocamentos de múltiplas naturezas sociais e múltiplas sociabilidades permitindo expansões da concepção de família: onde uma pessoa se abre a co-criar relações enquanto filha de uma planta, mãe de um granito, etc. Ao partirmos daí, intensifica-se a modulação na turbulência entre a equivocação no mesmo corpo, entre corpos e as culturas que habitam e transformam. Essa tese se arrisca a propor uma produção prática-teórica artística, honrando uma ética artística e suas coletividades contingentes, abordando as discussões epistêmicas e ontológicas pelo viés da ficção oferecendo um pensar em dança que acontece dançando na beira e em suas micromitologias coreográficas.

Nessa unidade aberta, cada corpo é uma singularidade irreduzível, cada corpo é uma constelação de corpos (CORDEIRO, 2021) e o campo da dança acontece se multiplicando em danças nas suas singularidades. Podemos dizer, com a poética da relação de Edouard Glissant, que ensaiamos uma política: todas as pessoas têm direito à sua opacidade, à sua assimetria, seu caráter irreduzível e a soma das partes, a soma das pessoas e suas danças, não resulta no todo.

Não apenas consentir com o direito à diferença, mas antes com o direito à opacidade, que não é o encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade não redutível. Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes. Talvez, por um tempo, devêssemos renunciar a essa antiga obsessão, em chegar ao fundo das naturezas. Haveria grandeza e generosidade em inaugurar um movimento como esse, cujo referente não seria a Humanidade, mas a divergência exultante das humanidades. Pensamento de si e pensamento do outro tornam-se obsoletos nessa dualidade. Todo Outro é um cidadão, não mais um bárbaro. O que está aqui em aberto, tanto quanto esse ali. Eu não saberia projetar de um para o outro. O aqui-ali é a trama, e ela não trama fronteiras. O direito à opacidade não estabelecerá o autismo, mas fundaria realmente a Relação, em liberdades. (GLISSANT, 2023, p. 220)

A soma do diverso não resulta numa uniformidade miscigenadora totalizante, mas relações e atritos que geram diferenças e multiplicidades imprevisíveis. A vida é sempre maior. Os dançares são maiores que “a” Dança. “O todo não é nela a finalidade das partes: pois a

multiplicidade na totalidade é totalmente uma diversidade. Vamos repetir opacamente: a simples ideia de totalidade é um obstáculo para a totalidade.” (GLISSANT, 2021, p. 222)

Esses pensares a partir, com, em dança que aqui se presentifica através da proposição e experimentação das noções de “ficção”, “fricção”, “limite”, “avizinhamo”, “potências ficcionais do corpo”... ressoam afinidades vibracionais com os cuidados ético-políticos do pensador Muniz Sodré, que nos alerta:

[...] no empenho político de *uma descolonização ao mesmo tempo ética e epistêmica*, é politicamente relevante dar à luz “filosofias” insuspeitadas e a salvo da violência dogmática, ou seja, desconstruir o vocabulário hegemônico em seu próprio arcabouço conceitual para revelar novas perspectivas éticas e ontológicas, inclusive para o próprio conceito de “humano” e, conseqüentemente, para as disciplinas acadêmicas que se classificam pela etiqueta pluralista de ‘humanidades’. (SODRÉ, 2017, p. 15)

O mais importante, aqui, não é se a percepção de um arco, portal, portão e porteira se fazem presentes em você - as imagens aqui são imagens-sensações e estão sujeitas às variações de mediação e relação de cada corpo. O que importa é estar sensível para perceber onde, em nós, se fazem as passagens e, se possível, as transformações. As inscrições de realidades possíveis não cessam nem determinam as possíveis realidades. As inscrições no gesto, corpo, voz, letra, pedra, palavra, tecido, papel... são conexões parciais possíveis, pois a dimensão do real na experiência sempre escapa, excede e vaza.

Escrevendo numa época em que se discute bastante estratégias de descolonização, decolonialidade, contracolonialidade... As estratégias de ficção, fricção e transformação que se busca aqui não é o de esgotar o real na monocultura de uma crença ou adesão a tal ou qual episteme ou ontologia, mas lembrar-se sempre que o real escapa, excede, vaza e nos transforma. Minha delicadeza e violência em propor essas ficções, essas fricções se empenham e se dedicam em transformar-se em antídotos para as violências dogmáticas epistêmicas e ontológicas praticadas em quaisquer contextos de poder, sejam eles micro ou macro, acadêmicos ou não. Poderá soar um modo de mundo utópico para algumas pessoas, para outras soará um modo de mundo inevitável e necessário.

Na dança, sobretudo nos processos criativos, a relação está a serviço da ficção

Na dança, sobretudo nos processos criativos, ficção e relação são inseparáveis, pois no percurso do nosso constructo teórico já abordamos o caráter de mediação de todo modo de conhecimento bem como a impossibilidade de um acesso a uma verdade única, universal e transcendental. Se dissociarmos os termos, e a ficção ficar a serviço da relação, a desarticulação entre relação e ficção coloca o conhecimento à deriva, se deixando levar, inevitavelmente, até uma das extremidades equidistantes que Saer anunciou: verdade ou falsidade. O que queremos dizer com isso?

Considerando que quando estamos nos referindo a ficção estamos tratando da condição mediadora de todo modo de conhecimento, que sempre conhece algo por outro e nunca a coisa em essência em si, estamos numa constante relação de forças e transformações dos saberes, dos modos sensíveis e discursivos. A postura ética que envolve nosso conceito de ficção se interessa por nuances de posições, modos contingenciais, especificidade de tratamentos que não buscam os profetas da verdade nem os eufóricos do falso, como nos alerta Saer. Quando um modo discursivo e suas práticas se pretendem universais, absolutistas, autoritárias... em nosso entendimento, ela não se comporta como ficcional ela se pretende univocal. Estados autoritários, coletividades diversas e pessoas com discursos e práticas que elegem um modo de mundo como verdade última e única ou desejam banalizar todos os modos como falsidade não estão pedindo para serem lidos como ficcionais, estão impondo violentamente um modo único e se desresponsabilizando de enfrentar a coexistência das diferenças. Nessas primeiras décadas do século XXI, estamos vivendo o fenômeno das fake news que se tornaram estratégia de manipulação e manobra política para controlar resultados de eleições, atacar pessoas e instituições políticas, culturais e artísticas. O caráter fictício dessas ações que praticam negacionismos para propagar uma suposta “verdade” por meio de falseamento de informações não se aproxima da noção de ficção aqui apresentada que pede para ser lida apenas como ficção.

Já que alertamos aos perigos de cooptação pelos discursos totalitários, cabe também fortalecer a potência do que estamos considerando como ficcional. Essa postura univocal pode estar presente em diversas práticas e modos discursivos, seja ela dita científica, econômica, religiosa, artística, política, social... ela pode, no seu *como*, tornar-se dominante e, no seu *se*, desejar a tender violentamente a dominação total, porém, essa vontade de poder e controle total de tudo

e todos, nunca se sustenta totalmente. Não é só o desejo de uma força unilateral que determina algo, o caráter de indeterminação que estamos sempre comentando nos lembra que muitas forças estão agindo ao mesmo tempo. Convergindo-se, chocando-se, afastando-se, transformando-se. A obediência e sujeição a uma força que se pretende totalitária sempre encontra modos outros de negociar, burlar, fingir, esquivar... nas estratégias de viver e morrer.

Aqui se apresenta uma ética nos lembrando: a condição ficcional dos discursos não pretende dizer que tudo é mentira, falsidade, nem pressupõe que todos os discursos são iguais, mas essa ética reserva uma prudência potente em nos lembrar o caráter dos limites das suas convenções e processualidade das construções dos discursos. Os discursos têm limites, aplicabilidades e potências específicas. Sendo assim, enquanto horizonte ético da perspectiva ficcional aqui apresentada, não há hierarquia de discursos, mas existem diferenças em seus limites, aplicabilidades e potências específicas.

Como dissemos no início da nossa narrativa: limite deve ser percebido aqui também enquanto uma atitude crítica e sensível tanto em relação aos modos discursivos de cada corpo implicado nos seus textos como também uma atitude crítica em relação aos regimes de sensibilidade e modos discursivos de cada corpo em suas danças.

Vale lembrar aqui a resposta de Davi Kopenawa em sua participação no programa Roda Viva, quando perguntado pela jornalista Petria Chaves, da rádio CBN, sobre uma questão de saúde: “Nós, capitalistas, estamos doentes de uma doença que chama depressão, é uma epidemia muito grande. Eu queria te perguntar se a natureza tem cura para depressão? Como que um xamã cura essa doença do homem branco que é a depressão, tem cura?” Tudo indica, neste contexto, que diante de um xamã, quando ela se refere à Kopenawa perguntando sobre “se a natureza pode curar”, provavelmente ela perguntava se as potências medicinais das práticas xamânicas não poderiam curar essa tal “doença da depressão do homem branco capitalista”, no que ele responde: “A xamã não vai curar a doença do homem branco, não. Xamã cura a doença do povo, a doença da floresta, não é doença da cidade. A doença conhecido, xamã pode curar, a doença desconhecido, o povo Yanomami não vai curar. Porque é diferente”. (KOPENAWA, 2024)

As práticas, os saberes, os modos discursivos são diferentes. Não tem hierarquia de saberes, mas tem diferenças. Iremos precisar de múltiplas práticas, tecnologias, perspectivas, imagens,

modos, noções de saúde. Assim como também esse trabalho na multiplicidade e diferença em relação a corpo, matéria, território, dança, criação, arte, natureza... Nessas diferenças cada um deveria colaborar com seus limites e potências. Esses limites e potências poderiam nos enriquecer de perspectivas críticas.

Em meados da segunda década dos anos 2000 vimos a disseminação de uma onda terraplanista no país. Cabe lembrarmos desse exemplo, até porque o objetivo deste movimento foi justamente criar uma ficção para incidir na concepção de verdade/falsidade da população, disputando valores para desarticular a opinião pública face às disputas políticas e eleitorais. Dentro da nossa abordagem ficcional, o terraplanismo, assim como toda produção de conhecimento, se trata de uma ficção, porém, na medida em que pessoas desejam tratá-la como uma verdade, podemos considerar que já não se trata de um modo ficcional que reconhece seus limites e potências contingenciais, mas tornou-se um discurso univocal com tendências negacionistas e absolutistas. De acordo com as responsabilidades éticas que estamos tratando, sua formulação não fertiliza desdobramentos em outras áreas do saber, nem desdobramentos tecnológicos e, o que ainda é mais grave e fundamental do ponto de vista ético, estanca o movimento do saber bloqueando as potencialidades ficcionais do conhecimento. Nesse sentido, acredito ser uma prudência necessária perceber que quando desconectamos a ficção como condição inseparável e vital de toda produção de conhecimento, podemos passar a uma postura dogmática, monoteísta, monoculturalista com a relação corporal que está em jogo.

Podemos ser brasileiros e não sermos necessariamente ufanistas nacionalistas. Seremos ufanistas nacionalistas, mas não amar a multiplicidade de brasis. Podemos dizer: nenhuma Pátria me pariu! Ou se dizer nem brasileiro nem estrangeiro. Tensionar o lugar e o lugar nenhum. Mas não podemos esquecer que a condição vital é a condição ficcional e, por isso mesmo, pelo respeito à multiplicidade da vida, nenhum modo discursivo pode se pretender absoluto e nenhuma liberdade de expressão deveria se sustentar tirando a vida ou banalizando as diversas existências.

Na perspectiva do modo de entendermos as implicações dos processos de criação aqui, a primazia da ficção é a primazia ficcional da experiência. Na perspectiva artística aqui elaborada, a relação para manter-se enquanto relação deve manter-se atenta ao chamado ficcional da experiência. Ou seja, o aspecto relacional do corpo deve se orientar para multiplicar ficcionalmente as percepções do corpo, multiplicar as imagens do corpo. Ao mantermos o

aspecto transformacional do corpo vivo é como se mantivesse viva e aberta a própria experiência de viver. Esse nos parece o imperativo ético, estético, pedagógico e político de dançar na beira.

A ficção da qual estamos propondo e tratando aqui não se restringe à escrita pela mão ou vista pelo olho, mas sim a ficção produzida pela totalidade da percepção corporal. Por isso, nos referimos às potências ficcionais do corpo. A experiência corporal como experiência ficcional. O jogo do corpo como o jogo da ficção.

As danças ficcionalizam para que possa criar corpos, instaurar presenças que transformam a percepção de corpos e mundos. Ou ainda, dito de modo mais humilde e honesto, pois “transformação” pode soar ainda muito idealizado e romântico, talvez aqui me refira a um balanço. A condição ficcional da dança está intimamente ligada à sua condição de criar corpos, instaurar presenças que balançam mundos, ou ainda, balançam com os mundos. Ritmo, vibração, balanços, transformações. Essa condição de balançar com os mundos é uma condição transformacional que garante ao mesmo tempo uma qualidade de percepção corporal em que o vazio não apaga o que se acrescenta nem o que se acrescenta apaga o vazio. O jogo do corpo como o jogo da ficção.

Insistindo nessa qualidade de percepção corporal em que o vazio não apaga o que se acrescenta nem o que se acrescenta apaga o vazio, insistimos em jogar com uma percepção que se faz na experiência de dançar: a estrutura que emerge de uma dança não impede a aparição de um acontecimento que se diferencia, ao mesmo tempo que para que ocorra alguma diferença acontecimental alguma estrutura está sendo experimentada. O corpo na sua qualidade de arco, portal, portão, porteira se assemelha aqui também a uma cuia ou cabaça furada. É nesse vazio cheio que uma dança acontece, é nesse cheio vazio.

Nesse sentido, confabulo portais de relação com outras vozes experimentando num diálogo coletivo uma metodologia singular para criações ficcionais do corpo ou danças que chamo de micromitologias coreográficas. As noções de ficções aqui apresentadas acompanham um compromisso com a vida, um compromisso com a dignidade à multiplicidade da vida. Nosso compromisso com esta escrita tem sido desenhar esses limites com responsabilidade ética sem cair no cinismo, ceticismo, paralisia ou banalização pueril quando passamos a declarar que o

conhecimento artístico não se pretende nem verdadeiro nem falso, mas proliferador de possibilidades de mundos.

Parafraçando o prefácio de “Vidas rebeldes, belos experimentos” (HARTMAN, 2019), a ideia disparatada que anima este livro, neste caso, esta tese, é propor um tratamento teórico específico às noções de ficção como produção de conhecimento a partir da dança como uma via pluriontológica fazendo desta escrita uma experimentação prática. Não se trata de desenvolver ou aprofundar esta ou aquela ontologia específica, mas complexificar um “tato pluriontológico”, ou seja, tatear mundos para propor uma ética menos rudimentar.

Esta dança, estes escritos, estas experimentações, estas vivências, estas pesquisas gravitam em torno da potência ficcional do corpo e da percepção de uma fabulação de corpo enquanto portal ou portais ficcionais. Através dessa percepção-entendimento, confabulo uma ética-política-filosofia das artes a partir de uma imagem situada que ao mesmo tempo que se ergue se esburaca.

Ações e proposições que, ao mesmo tempo, que se erguem se esburacam. Esta tese propõe que as danças e seus processos de criação sejam percebidas como ficções corporais que jogam com os limites e as potenciais ficcionais dos corpos. Um pensar com os sentidos. Este constructo artístico-teórico está completamente interessado e comprometido em oferecer um modo de relação que implica numa responsabilidade ética sensível à condição criativa e existencial de múltiplas corporalidades. Ou seja, os processos criativos podem ser entendidos como um envolvimento de forças (com seus intervalos e falhas) que mobilizam contatos, atritos, deslizamentos, transformações naquilo que aparentemente se apresenta “grudado ao corpo” como uma verdade inerte, imóvel, inabalável. Me refiro aqui tanto às posturas dogmáticas que produzem verdades absolutas e inabaláveis quanto às posturas “misteriosas” que proclamam a falsidade do mundo e reservam para si a propriedade sobre um mistério indizível, ambas podendo incorrer em atitudes colonizadoras ou neo-colonizadoras.

Como temos dito, quando uma pessoa dança não estamos no território da mentira ou da verdade, estamos numa espécie de portal que instaura seus modos na duração dessa dança. Ao movermos as distâncias do falso e do verdadeiro, estamos mais próximos de uma dança que se conecta com a vida. Esta escrita que aqui se dança propõe uma abordagem ficcional como modo de nos

avizinharmos das dinâmicas dos processos de criação. Desnaturalizar o natural. Estranhar o entranhado. E isso não é simples, nem é fácil, isso é um trabalho processual de toda uma vida. Nessa busca de perceber os processos de criação em dança como processos ficcionais e encontrar no entranhamento da realidade o estranhamento do real nos aproxima das estratégias das ficções científicas ou do realismo mágico. Como nos diz a escritora Ursula Le Guin a respeito dos universos das suas práticas de ficção científica: pode lhe parecer um realismo estranho, mas vivemos estranhas realidades.

Nesse modo ficcional, situo as fricções corporais como um possível modo de produzir conhecimento em dança, com dança, sobretudo um modo de produzir conhecimento que se dá em processo de criação. Aqui, trabalhando e experimentando através das questões animadas pelas dinâmicas que envolvem a experimentação dos processos de criação em dança, talvez possamos oferecer, dentro dos nossos limites, um vão de possibilidades para nos avizinhar das dinâmicas dos processos de percepção, criação e produção de conhecimento disso que chamamos corpo. Uma espécie de teoria ficcional ou ficção teórica do conhecimento em dança.

5. Danças guardam potências ficcionais/transformacionais dos corpos: grafias, memórias e histórias em momento

O que interessa a esse dançar na beira não é o que você julga estar vendo, mas aquilo que te olha e escapa ao que você vê, um excedente do que se vê, um mais além do que você vê. Aquilo que pode ser algo e sempre outra coisa. Como se, ao dançar, seu corpo que é algo e também é você, lhe transtornar-se, ou seja, lhe fizesse experimentar ser também sempre outra coisa. Para prosseguir com nosso dançar na beira precisamos nos encorajar a experimentar outras relações entre dança e escrita. Encorajar não só a experimentar outras lógicas, mas também lógicas outras.

Dançar tem muitos avizinhamentos com escrever, não só pela instauração das suas próprias vigências de mundo, seu jogo performativo que não dramatiza um mundo, mas instaura um modo possível de mundo. Mas, sobretudo, sua conexão com a feitura do tempo e da memória.

Nem todo movimento acontece como e quando esperávamos, nem toda palavra vem quando precisamos dela, mas em algum momento criamos ou encontramos alguma. De certo modo, ela, a palavra e a escrita, já está a acontecer, antes mesmo de nascer, de materializar-se na sua grafia. Assim, também acontece ao gesto, ao movimento, à pausa, não se inicia apenas quando se torna visível, mas, talvez num outro regime de visibilidade, numa outra modulação de sensações. A ação, o gesto, o movimento-pensamento já está. Dançar pode ser **percebido também em suas grafias, como se escritura fosse**, uma ação que acontece nesse intervalo entre o que se inscreve como *litera* e o que se rasura e escapa como *litura*, como nos recomenda a ensaísta Leda Maria Martins no seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória* (2003). Quando não ignoramos a dimensão corporal, escrita e dança são vasos comunicantes.

Os limites das grafias do gesto, letra e voz não são fronteiras rígidas, permitem e se alimentam no trânsito das transformações das suas naturezas. “[...] a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias [...]”, há muito tempo nos lembra Leda Maria Martins (2003, p. 109). A plasticidade dos vínculos dessas grafias podem ser melhor percebidas com as contribuições sobre as textualidades afro-brasileiras que a autora nos oferece:

[...] em uma das línguas bantu do Congo, o mesmo verbo, ‘tanga’, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo

‘ntangu’, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel quanto no corpo em performance. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas. (MARTINS, 2003, p.109).

Pessoas, corpos, lugares, objetos, pinturas, tecidos... como bibliotecas vivas. Na vizinhança com esta perspectiva, estamos convidando, a um só tempo, a fazer uma revisão crítica do que estamos considerando grafias e ambientes de memória para dançarmos com a prudência ética de que não existem culturas ágrafas. **Se** estamos considerando que não existem culturas ágrafas, estamos considerando **como** grafias voz, gesto, movimento, desenhos, pinturas... enquanto inscrições no corpo e na relação com outros corpos que organizam e dinamizam diferentes memórias e temporalidades. Agora estamos dançando na beira de diferentes ambientes de memória, aqui não cabe somente um modo do que venha a ser livro e biblioteca, mas outros tecidos e arquiteturas da memória. Neste jogo de diferentes grafias é que se experimenta e se instaura a criação de memória e tempo.

No contexto das danças, a relação entre gestos, objetos, voz, vibrações sonoras diversas, roupas, comidas, disposições espaciais... se constitui nas tensões de forças tanto num sentido de permanência da partilha de materialidades diversas quanto nas presenças efêmeras e provisórias que se presentificam no trabalho de feitura dessas memórias. Memórias que se presentificam e se materializam em dança, enquanto, se dança. As tensões do trabalho dessa memória multiplicam os sentidos da mediação entre quem dança, onde se dança, com quem se dança, quem está fruindo a recepção dessa dança como dança.

As presenças instauradas no circuito dessas mediações em danças nos convocam à percepção da coexistência de diferentes temporalidades e esse é mais um aspecto que nos leva a considerar as danças como micromitologias coreográficas. Aqui não estamos nos referindo a pessoas como “bibliotecas vivas” considerando somente um contexto chamado de “tradicional”, “originário”, mas toda e qualquer pessoa. Além disso, também não estamos restringindo a memória corporal à consciência cultural ou individual de alguma pessoa, mas às múltiplas memórias corporais. O sentido mitológico aqui é utilizado para recorrermos a modos de estruturas cambiantes. Pois, sendo a dança uma arte do corpo e este corpo uma das formas da vida, as posições de morto,

vivo, presença, ausência, dito e não dito, humano, animal e divino, movimento e imobilidade... são posições circunstanciais que co-existem. A vida desborda o bordado das posições estanques.

Novamente, é essa condição de avizinhamo de todo perceber e conhecer que estamos considerando como condição ficcional de todo movimento de memória e tempo. O jogo do corpo como jogo ficcional das percepções em seu trabalho de refazimento da experiência do tempo e memória. Estamos considerando aqui que toda produção de sentido vem das sensações e, através delas, experimentamos a feitura, materialização e coexistência de múltiplas temporalidades e memórias. Essa condição aproximativa, de vizinhança e tateamento de todo conhecer, que nos faz perceber que todo conhecimento conhece algo através de outro é o que também nos faz perceber que na beira nem todo passado passou, nem todo nascer findou, nem todo morto morreu, ou melhor, ao mesmo tempo que passou ainda está aqui, ao mesmo tempo que já partiu, permanece. Aqui não cabem as violências dogmáticas que querem legislar universalmente o que são e o que não são coisas visíveis e invisíveis, reais e imaginadas. As artes podem nos encorajar ao espanto, nos retirar da anestesia do mesmo e nos ajudar a desviar das violências dogmáticas que querem instaurar uma monocultura do real e uma noção de história, tempo e memória como única e oficial. Não se trata de afirmar as artes, em especial as danças, como formas superiores de conhecimento, tampouco inferiores, mas dentro das suas limitações experimentar suas potências.

É sempre bom lembrar que mitologias não são histórias ingênuas, desencarnadas, fruto de “ilusões” ou “ignorância” de um povo, cultura ou pessoa. Mitologias são os nexos materiais de uma coletividade. Portanto, assim como uma mitologia conecta materialmente o contexto de uma coletividade, levando em consideração que estamos pensando o contexto dos processos de criação em dança partindo da noção de pessoa coletiva, uma micromitologia conecta materialmente o indivíduo a várias coletividades. Como dissemos, pessoas são grafias vivas em processo, nossa noção de micromitologias coreográficas conecta diferentes regimes de grafias, posições sociais e materiais.

Para esta pesquisa, cabe ainda arriscar uma importante inversão crítica para complementarmos uma via de mão dupla nessas relações entre corpo, grafias, tempo e memória: assim como encontramos no trabalho de Martins (2003) uma produção crítica que nos estimula a expandir a noção de escrita para diferentes regimes de grafias, em nossa pesquisa que já parte da dignidade discursiva e performativa das danças, convidamos a termos o tato político de

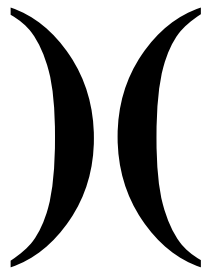
tratarmos escritas, livros, documentos, objetos... como modos composicionais em dança. Podemos ter livro-dança, objetos coreográficos, entre outras configurações, mas não só. Nessa via de mão dupla, incorporamos tanto a potência política de considerarmos que não existem culturas ágrafas expandindo nossas noções de escrita, quanto potencializando uma noção de política que dança. Uma política que se alegra e se alarga em ser dança incorporando documentos, escritas, livros, papéis, objetos, etc, enquanto uma heterogeneidade de gestos e corpos em situação de dança. Uma diversidade de tratamentos (olfativos, espaciais, temporais, pictóricos, cinéticos, caligráficos...) poderá abrir leituras críticas de possíveis histórias ainda não escutadas. Experimentarmos, neste deslocamento crítico, outras noções de dança em que diferentes grafias e escritas são tratados como gestos sem ilusórias hierarquias. Neste deslocamento, livros, papéis, palavras, documentos, objetos podem ser convidados a saírem da posição de registros de dados confiáveis e símbolos oficiais para ganharem outras posições na aproximação, vizinhança e atrito com o suor, saliva, peso e pêlos de corpos que dançam. A dignidade de percebermos nos corpos suas inscrições e escritas, mas também, ao mesmo tempo, a dignidade de perceber nas escritas a dimensão do corpo. Sem ilusórias hierarquias, que não esqueçamos das relações corporais no jogo do fazimento de tempo e memória. Uma intelectualidade corporal e uma corporal intelectualidade.

Só quem já se arriscou a dançar sabe que as tensões entre memória e tempo produzem relações movediças no corpo que não se reduzem a um controle, desejo ou aperfeiçoamento de um fazer. A dimensão de pesquisa, construção, feitura e trabalho corporal em dança é, obviamente, fundamental, e envolve, inclusive, o trabalho da percepção de que não há um centro que garanta e controle totalmente uma ação. Assim como não existe um centro único no corpo, não existe uma centralidade única no espaço. Não há corpo isolado de outros corpos, seres, presenças e muitas outras denominações que se queira atribuir à dimensão dinâmica e de coexistência na própria materialidade da vida. Um movimento leva a outro movimento que leva a uma pausa, tensões e distensões... transformações acontecem. Tempo e memória se tramam nessa dinâmica.

Ao dançarmos na beira, trabalhamos com a noção de memória em movimento, histórias dançadas no momento, um sentido de história como memória em momento.

Dançar não é verificar, justificar, comprovar, demonstrar um sentido. Dançar instaura um vão (limite e abertura que coloca em jogo ficcional o que se apresenta em sua feição convexa e

sentido côncavo)(um vão entre as possibilidades e resistências multidirecionais das materialidades e as materialidades dos sentidos)(**Eis aqui o caráter ficcional das danças: as danças guardam as potências ficcionais enquanto potências transformacionais dos corpos.**



6. Processos de criação e cosmopoética: ponto de vista e ponto de vida

Sem dúvida qualquer sensação, gesto, movimento, presença pode ser tratado como dança, não porque tudo é dança, mas sim porque qualquer coisa pode ganhar o tratamento ou se tornar uma questão de dança, em dança.

Sendo a dança uma arte, as artes, assim como as ciências, nos oferecem um tratamento específico do mundo, ou melhor, nos oferecem tratamentos específicos de mundos. Apesar desse ponto soar quase como uma premissa básica na discussão sobre produção de conhecimento e as diferenças dos seus limites e potências, ao escrever na década de 20 do século XXI, acho importante essa lembrança diante de tanto desrespeito e desconhecimento com as danças, as artes e as pessoas artistas em diversos contextos institucionais e sociais do debate público no Brasil. Porém, as consequências e desdobramentos dessa premissa não é básica nem óbvia e espero colaborar aqui nesta prática corporal desta escrita teórica.

Este tratamento específico do mundo, no caso das artes, e neste caso, na dança, se dá entre as escolhas contingenciais que propomos e os acontecimentos que se instauram e demandam encaminhamentos próprios dentro desses limites - nos exigindo dizer sim ao que escapa às nossas escolhas com paciência, resiliência e coragem.

Estou aqui considerando que as artes e as danças nos oferecem tratamentos específicos de mundos e trabalho, aqui, uma noção de ficção que nos oferece pressupostos éticos, políticos, estéticos, pedagógicos, ecológicos... e porque não dizer com a epistemóloga nigeriana Oyeronké Oyeumí uma “*cosmopercepção*” (1997) *ficcional* que pode nos ajudar a “ficar com o problema” - como diria Donna Haraway em suas fabulações especulativas que nos exorta a co-criarmos convivências possíveis (2016).

Estamos experimentando uma noção de ficção que está presente desde o modo como acessamos isso que chamamos de mundo e, por isso, se espalha no modo como as percepções, afetos, sensações, as ações e toda ordem de produção de conhecimento acontecem nesse jogo compositivo ficcional. Sendo assim, a ficção aqui tratada, nos oferece uma prudência ética ao considerar que é da própria condição corporal experimentar “o” mundo através de percepções que são interdependentes, entrecruzadas, multidirecionais, portanto, não temos acesso a “um”

suposto mundo único e último. Ao dançar estamos trabalhando com nossas ficções sensoriais, considero importante mencionar que, através de outra rede teórica e interessado em outras implicações éticas, estéticas, políticas e pedagógicas Michel Bernard propôs a sua teoria ficcionária das sensações apresentada na obra “*De la création chorégraphique*”, traduzida por Rosa Ana Fernandes de Lima (BERNARD, 2023).

Como vimos anteriormente, nem o mundo, ou isso que estamos chamando de mundo, nos chega por canais individuais, isolados, puros e diretos que acessam o mundo como *coisa em si*. Nem existe uma única existência ou espécie ou casta ou estirpe ou linhagem que configura uma massa-mundo muda. Isso que chamamos de corpos humanos têm uma relação aproximativa que tecem e são tecidos numa trama viva por outros modos de existir. Isso que chamamos de mundo não é um bloco, uma matéria à espera de um mestre artesão. Isso, “o mundo”, nos atravessa de modo múltiplo, através das ações de múltiplas presenças e existências.

Tenho fome de me tornar em tudo que não sou tenho fome de fiction ficciones ficcionários tenho fome das fricções de ser contra ser tudo que não sou ser de encontro a outro ser tenho fome do abraço de me tornar o outro em tudo que não sou me tornar o outro em tudo me tornar o outro a outra doutro doutra em tudo em tudo que não sou me tornar o outro de me me tornar não o nome distinto o outro distinguido por um nome distinto do meu nome distinto

tenho fome de me tornar no que se esconde
sob o nome embaixo do nome no subsolo
do nome o sob nome o sobnome e por uma
fresta num abraço contíguo penetra passa a
habitar o fictionário que me tornei em tudo
que feixe de não fixas ficções sou em
tudo por tudo por uma fresta de tudo por
uma fresta tudo se fixa por uma toda por
uma toda fresta as fixações penetram
passam a habitar o fictionário que me
habituei em me ME me Me tornar [...].

(SALOMÃO, 2014, p. 128)

Ecoamos aqui Wally, porém, ecoamos em diferença: a fome aqui não é só minha ou sua, a fome desse movimento desse trans-tornar está distribuída entre muitos seres, presenças, agências e materialidades. Um pendor a ser algo e outra coisa, simultaneamente, não é uma exclusividade “humana”. Retomamos aqui os motivos da tese do nosso dançar na beira: nos relacionamos com essa multiplicidade transformando essa multiplicidade através de percepções também múltiplas que estão intertececidas e entretecidas. Portanto, toda produção de conhecimento nasce dessa condição múltipla e aproximativa necessitando também de noções auxiliares, conceitos aproximativos para materializar mundos. **Temos aqui, portanto, uma ficção em dança ou um dançar ficcional como um tratamento específico do mundo que trabalha e estabelece jogos compositivos com as percepções ficcionais das corporalidades. Porém, junto aos contextos dinâmicos dos seus limites geográficos, não podemos ignorar a condição contextual primeira e vital de que um corpo, em seus limites, não é somente um ponto de vista, mas um ponto de vida.**

Um corpo não é somente um ponto de vista, mas um ponto de vida. Mais uma vez não se trata somente de um único centro de ação, seja ele chamado de indivíduo, sujeito ou pessoa, que impõe seu ato criador a um mundo-massa passivo. Corpo não se reduz a ser suporte de modelagem do gesto individual, a própria materialidade do corpo está viva e age. “O corpo” não é somente um ponto de vista, mas um ponto de vida. Foi a dinâmica de criação da vida que tornou e torna possível a criação do que consideramos “um” “sujeito”, “indivíduo”, “uma pessoa” que se percebe criadora.

Existe não só as dinâmicas históricas coletivas que transformam e são transformadas pelos indivíduos, mas também o dinamismo do mundo vivo, descentralizado, com suas múltiplas forças. Ou seja, o processo de criação em dança, longe da versão romântica que pressupõe um sujeito criador-original-atomizado, está atravessado por múltiplos processos históricos, inclusive, os processos das agências das materialidades. Nesse sentido, encontramos ressonâncias de uma dimensão criadora dessa dinâmica misteriosa que chamamos vida nos processos de criação das artes. O processo de criação da vida parece encorajar o corpo a enfrentar a espacialidade inventando seu tempo.

Já havíamos afirmado e retomamos aqui, pensarmos os processos de criação em dança como produção de conhecimento e perceber que toda produção de conhecimento é atravessada por processos ficcionais é termos em consideração que um corpo não produz somente um ponto de vista, mas um ponto de vida.

A condição ficcional é a condição criativa do corpo, porém estamos sempre chamando a atenção aqui que a dimensão processual criadora e criativa não se restringe à noção de “indivíduo”. Corpo aqui não é suporte, mas materialidade viva. Se a dança nos ensina a pensar-perceber por modos da experimentação e não por uma via da verificação de uma substância última, todo conhecimento no corpo é ficção.

Essas tensões que problematizam o nosso acesso ao real nos oferecem realidades distintas e nos parece aqui ser o nascedouro das ficções. Não se trata de testar se a imagem ficcional de corpo (morta e viva) aqui proposta é verificável, fundamentada ou coerente com determinada tradição de pensamento, seja aquela generalizada como ocidental ou ameríndia ou afro ou asiática. Nosso exercício é conter uma apressada postura em querer determinar os fatos da questão e

assumir a responsabilidade em multiplicar as possibilidades experienciais das narrativas levando em consideração as disputas que envolvem a validação, construção e indeterminação dos fatos. Queremos trazer aqui as nuances de uma micro-modulação de um pensar em dança.

Na beira da formulação crítica deste pensar nas tensões entre ponto de vista e ponto de vida ressoam ritmos das beiras de pensares outros que iremos, aos poucos, nos avizinhar. E o queremos dizer com isso? Significa sempre dizer que praticamos jogos de aproximações entre modos de pensar, produzimos ressonâncias, mas nunca significa dizer que são equivalências.

Na beira da formulação crítica deste pensar em dança, que aborda os processos de criação distribuindo as ações com as materialidades e forças para além do indivíduo, encontramos ressonâncias com as sentenças proverbiais do amplo escopo filosófico e litúrgico dos Baba Eguns; com o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro; o pensar nagô de Muniz Sodré; a crítica feminista das ciências na sua subjugação da mater matéria pela pater forma com Donna Haraway e Isabelle Stengers e, sobretudo, a crítica ao hilemorfismo de Gilbert Simondon na qual ao invés de termos uma forma que modela uma matéria inteiramente passiva o que temos é um vai e vêm, dinâmicas de muitas vias. Como encontramos no clássico exemplo que Simondon (2020) utiliza: na feitura do tijolo você tem tanto as propriedades ativas da argila quanto a atividade das mãos do operário. Temos um convite para levarmos em consideração as forças ativas dos materiais. Enquanto as mãos *transtornam* - como nós nos referimos - argila em tijolo, uma população molecular - como ele se refere - atua em toda a extensão da argila, ponto a ponto, como diversos centros de forças reverberantes. Estando na dança, nosso caso aqui é outro, sabemos que somos as forças reverberantes das propriedades da argila, da atividade, das mãos e do operário. No corpo, os atributos e usos são posicionais e contingenciais.

7. Escuta multissensoriais para conexões parciais

Dentro dos limites de cada sujeito, pessoa, indivíduo, as práticas dos processos de criação podem se tornar práticas de “escuta” às dinâmicas do sentido imanente à vida, à experiência de viver. Na dança a expressão “se escute”, “escute o corpo”, “escute seu corpo” é muito comum e muitas vezes vaga. Aqui tentarei um outro vagar e uma variação de entendimento dessa “escuta”: considerando que não temos um corpo, somos uma coletividade ficcional de corpos. A “escuta corporal” que se refere nos processos de criação não se restringe ao ouvido, mas a uma percepção multissensorial que gera ficções e fricções, desestabilizações nos juízos morais sobre o corpo, mas também sobre sua materialidade.

Aqui já não estamos tratando de um trabalho em dança como um trabalho de habilidade articular, mas buscando estabelecer uma relação expandida sobre o entendimento de “habilidade”, “articulação” e “criação” conectando-o a uma plasticidade sensível ou potencialidades expressivas desse trabalhar e ser trabalhado pelas corporalidades. A dedicação a um específico modo de relação nos oferece modos específicos de presenças e ações.

Nesse sentido, a dimensão do trabalho corporal em dança não se restringe a trabalhar “o corpo”, mas um trabalho que prolifera diferenças e multiplicidades das percepções corporais. A pessoa pode desenvolver uma postura, um gesto, um determinado movimento atendendo com excelência a determinados conceitos e critérios de execução. Porém, mudam-se os conceitos, mudam-se os critérios, mudam-se os entendimentos de excelência, execução e o próprio entendimento do movimento. Quando estamos dançando na beira, os processos de criação em dança não estão voltados a trabalhar “o corpo”, mas trabalhar as variações das naturezas dos corpos.

No trabalho dessa “escuta” os limites estão sempre presentes. A princípio, a restrição auto-imposta e/ou imposta pelas contingências do contexto vivido pode oferecer a sensação de aprisionamento e castração, limite enquanto engessamento de relação e movimento. Existe possibilidade de criação com suas limitações? Se por um lado é inevitável seguirmos com nossos padrões, nossas histórias, nossas recorrências, por outro podemos exercitar uma atenção

flutuante ao que ocorre ou o que pode ocorrer enquanto recorro aos limites do reconhecível em mim.

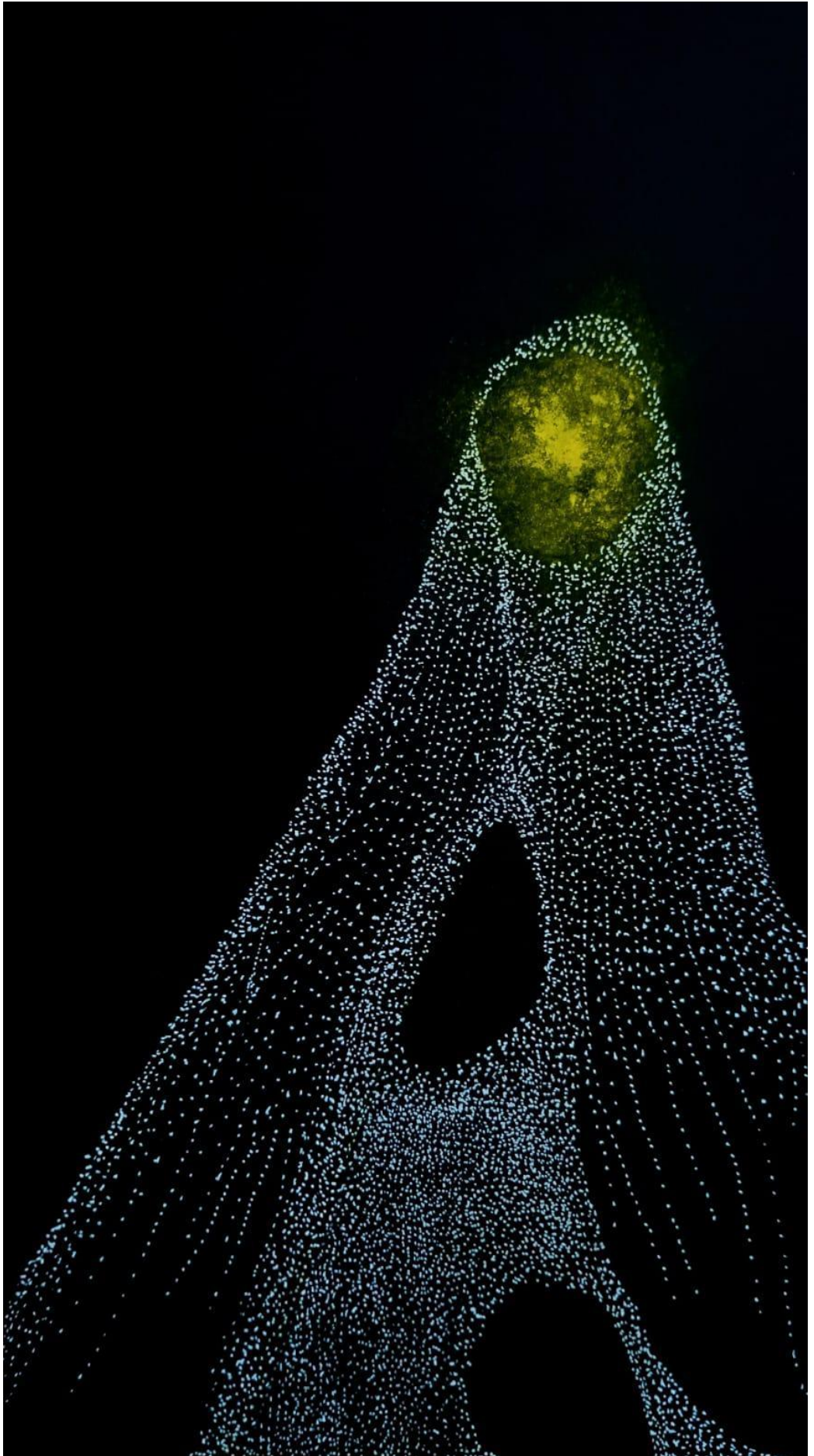
Sem dúvida, estratégias de movimentação cinética serão bem vindas aqui, a visão consolidada de dança enquanto movimento aqui continua sempre bem vinda, mas já não determina as falas do que venha a ser dança. Importa perceber quais estratégias corporais nos permitem escutar o que julgávamos mudo ou até então estava silenciado; perceber quais falas em sua repetição e volume silenciam outras; perceber quando o silêncio fala. Uma dança tátil, aromática, silenciosa, maquinal, imóvel, espectral, material, sintética, encantada... uma dança que se aventura nas surpresas (diferenças) espaciais e temporais.

Uma dança pede uma escuta multissensorial para uma conexão parcial. Assim, desenvolvemos o trabalho de dançar na beira, relacionar a multissensorialidade do corpo a uma conexão parcial do corpo, por exemplo: uma conexão multissensorial com uma conexão parcial que elege uma atenção fina para os quadris como zona de ativação, interesse e emanações vibracionais. O que ocorre ou o que pode ocorrer quando estamos curiosos em sermos conduzidos pelas posições que os pés assumem, ou pelas posições que a condição de estar deitado nos oferece ou quando movemos um braço, quando abrimos a boca, movemos a língua. Lembrando que os modos de relação em dança interessam-se em experimentar potências contingências e posições cambiantes, neste modo-mundo podemos considerar que os olhos estão nos quadris, ou mais objetivamente ainda, existe o olho do quadril e/ou ouvidos e/ou bocas... O que que essa boca quer? O que essa boca come? O que pede, o que pode essa língua? O que ocorre ou o que pode ocorrer quando estamos curiosos em sermos conduzidos pelas posições de outros corpos, objetos, presenças, entes, materialidades? É possível conhecer alguma qualidade até então desconhecida enquanto me percebo nos limites dos meus padrões reconhecíveis?

Você está dançando, como? onde? com quem? para quem? Enfrentar a aparência saturada, ruidosa e dinâmica de uma rua, quadra, praça ou a aparência vazia de uma sala de ensaio, esvaziada de objetos, é um trabalho extremamente sutil e complexo que demanda: 1. aceitar seus limites (padrões de percepção, padrões gestuais, seus vícios de movimento, seus padrões de linguagem e comportamento, seus julgamentos e juízos morais); 2. se arriscar a dizer sim para o que escapa ao controle do seu gesto; 3. dizer sim para uma flutuação da atenção 4. e, na jornada deste trabalho, talvez - porque aqui não há garantias - consiga reposicionar, duvidar,

variar, balançar e avizinhar sua percepção com a dinâmica imanente da vida ganhando a surpresa de um gesto vivo, vívido, vivido.

Imaginemos algumas situações em dança: Uma multidão de corpos com o mínimo de distância entre si se empurra, tira o pé do chão, “balança o chão da praça”; uma vibração sonora faz alguns objetos se deslocarem na superfície de uma mesa como se fossem peixes debatendo-se na areia; um corpo deita, faz uma saudação e rola no chão do terreiro; já outro bebe sua cerveja, vagarosamente, e mijá no palco. Sendo as danças tratamentos específicos de mundos, seus acontecimentos pertencem às instaurações dos seus limites que as tornam possibilidades. **As construções contingenciais dessas danças em seus, “como” e “se”, nos oferecem sentires, pensares e sentidos. Agora podemos deixar a escrita ficcionalizar outras vozes e transtornar-se em outras textualidades.**



Dançamos aqui neste

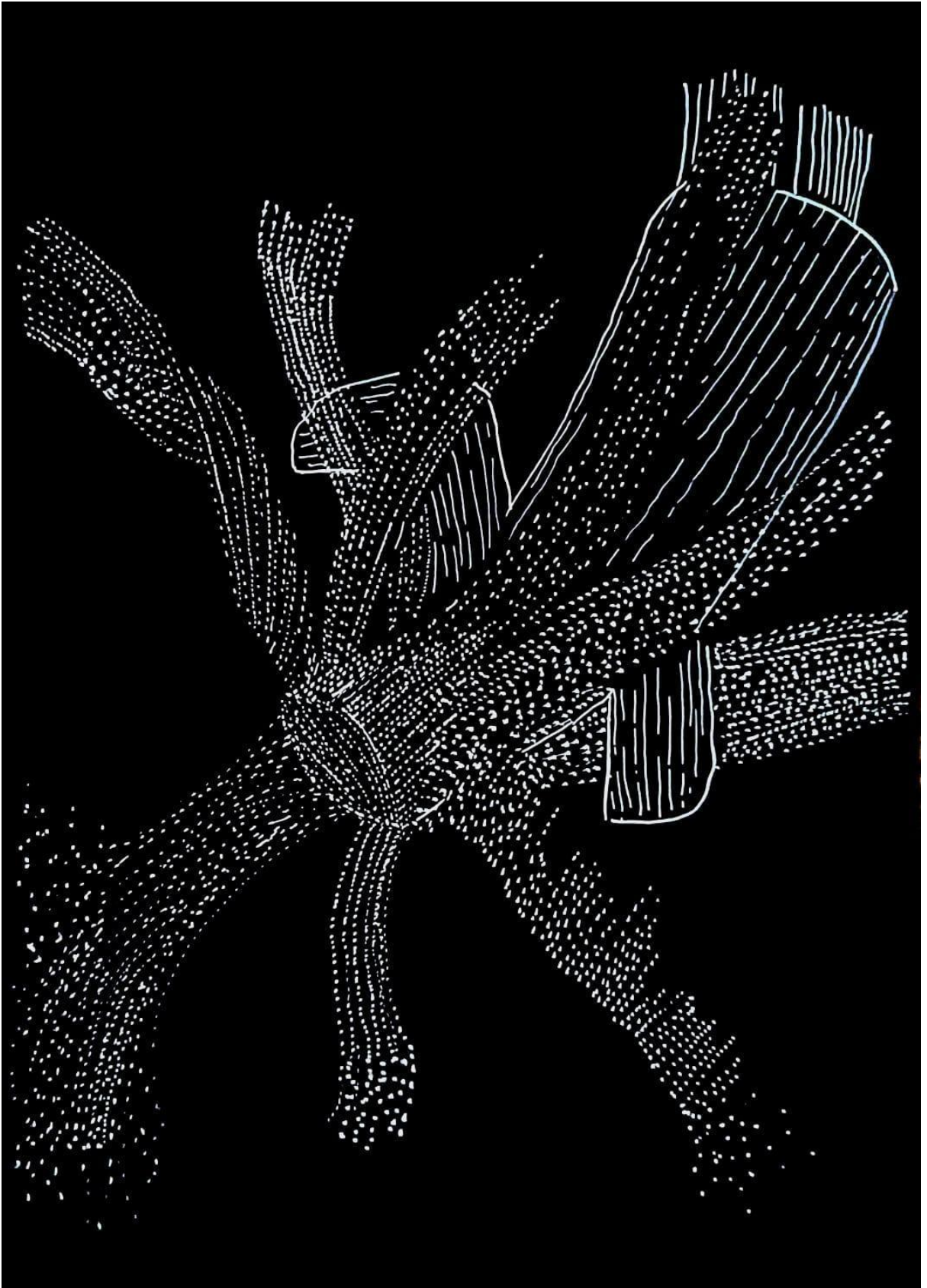
) intervalo (

) vale (

) vão (

) v (

)(



8. A respiração dos búzios - uma experimentação na beira do que julgamos morto e vivo

Ofereça a você outros sentires e sentidos, aqui, agora, por esse momento, nessas circunstâncias, enquanto lê. Leia a palavra, a frase, a linha, mas também o buraco que há entre elas. O vale das palavras. O vão, vai, vem, aparente vazio. Perceba no pronunciar das palavras aparecimentos e desaparecimentos que dão vida a outra coisa que aqui não se encerra. Relembre: cada limite tem seus vãos.

Leia, percebendo o ar. Aqui você lerá o intervalo que faz a voz vibrar. Perceba que é no intervalo que faz não somente sua voz, mas se faz voz. Persiga não só sentidos semânticos, mas também sentidos rítmicos. Vocalize, verbo a verbo, vento a vento, vozes virais, vozes vizinhas: vaca veado vespa víbora, viaje voz a vagar. Crie um ritmo suficiente para que tempo e memória balancem com voz. Naquilo que se aparenta sua voz, escute voz, vento, ventar, ar.

Na viagem dessa voz, nuances ainda mais sutis se materializam ficcionalmente. Como já dissemos, aqui não há a pretensão de revelarmos uma natureza última, um dado ou fato último. Aqui as naturezas são posições cambiantes. Cada limite tem seus vãos. Aqui, estamos no limite enquanto mistério, ou seja: produzir uma atitude de questionar e propor saber e, ao mesmo tempo, sustentar o não-saber. No limite, entre as palavras se abrem vales, vãos, reentrâncias em espirais, entrevaquinações, como búzios, conchas cheias de vazio e ar, co-criações em caracóis. Experimente dedicar atenção a uma ação que habita esses vazios e já está em andamento e não depende do seu controle: uma atenção ao respirar. Perceba como você está no momento: sentado, curvado, deitado no chão, de cócoras... Siga do jeito que você estiver no momento: com suas preocupações, cansaços, levezas, problemas, medos...

(Ao deitar, na ocasião dessa posição, por exemplo, lembro que meu pai está deitado na UTI de um hospital nesta hora que escrevo)

Siga a sua respiração. Deixe o ar lhe guiar, tempo e memória conhecem este movimento. **Como se** estivéssemos numa experimentação em dança, seguiremos com esta ação de ler e deixar o mover reverberar outras ações, atravessando o ridículo, desarmando o julgamento,

desconhecendo o exato sentido, nos colocando a co-mover sem associar a um sujeito, objeto, causa... vocalizando, vibrando, lendo, movendo, percebendo a coexistência de estar e não estar ao mesmo tempo. Respire, perceba, constate uma micro-movimentação presente na entrada e saída de ar. Se frases, vozes, pensamentos insistirem, deixe elas moverem, escorrerem sem foco. Não grude com insistência no que lhe ocorre.

(Me ocorre, por exemplo, uma vontade de escrever e anotar a seguinte frase: Assim como os vivos, os mortos são alimento. Os mortos não só estão vivos como vivem em mais de um lugar. Deixo escorrer vivos, mortos, lugares, alimento e sigo percebendo o que se movimenta.)

Perceba a pequena expansão e contenção que seu corpo experimenta agora. Perceba sua torácica expandindo e retraindo, perceba sua pele como um pano que se eleva e baixa próximo ao chão. É você que está aqui, mas esse movimento não depende de você pra existir. Esta ficção e fricção do ar, com o ar, nos interessa. O que nos interessa, neste momento, é a percepção disso: esse movimento não depende de você para existir. Você participa dessa rítmica, você depende dessa rítmica, você age com e sobre essa rítmica, mas não detém o controle total. Você depende dessas propriedades elásticas do seu corpo, dessa dinâmica de respiração, desse micro-movimento, desse ar. Você depende de outras dinâmicas, sua respiração, por exemplo, é também um movimento vegetal, folhas e plantas tornam possível o tecido do seu corpo respirar. A vulnerabilidade e força desse co-mover, dessa co-composição, dessa co-dependência é o *encanto e o feitiço* que está sendo experimentado aqui. Você depende dessa *biofictiologia*, palavra que me chega agora, que não carrega a imagem de um único “autor”, mas em muitas “co-autorias” viventes.

Respire. Perceba que nossas micromitologias coreográficas já estão em andamento. Aqui estamos compondo também com o que nos escapa, com o não-saber. Nenhuma pessoa cria sua micromitologia sozinha, um corpo é uma constelação de corpos, existem coletividades que lhe atravessam, antecede e lhe são atuais. Perceba essa pele-tecido movendo, uma pele-pano em movimento que não precisa do comando de gente, indivíduo ou pessoa.

Junto à coragem de dançar na beira, guardaremos sempre algumas prudências: junto à transparência do gesto que julgamos ver, coexiste a opacidade de uma vida incontornável.

sua respiração é também
um movimento vegetal
folhas e plantas
tornam possível
o tecido do seu corpo
respirar

A pele que toca o mundo é por onde o mundo se faz

É preciso um intervalo, uma abertura, um entre para fazer uma passagem, um limite que permite nascimentos e mortes. É preciso prestar atenção nos diferentes ritmos da respiração. As aparências dos portais são muitas e variadas e distintas e parecidas. O que faz de um portal um portal é ser passagem de transformações. Nestas ficções, entre ler e respirar, corpo pede para ser lido como lugar de transformações, passagens. Um corpo-terra que apesar de estar sempre situado em algum lugar amplia seus territórios em incertas topografias.

A micromitologia coreográfica de cada corpo acontece entre o *como* e o *se*. Uma micromitologia coreográfica se dá neste intervalo entre o **como** uma determinada relação se torna possível e o **se** que deseja e indetermina tal relação. Nesse sentido, considerar as danças de cada pessoa como micromitologias coreográficas nos exige uma perspectiva crítica intervalar, uma brecha aberta entre memória e desejo, um jogo entre possibilidade e indeterminação.

Dizer corpo como portal de transformações não significa dizer corpo fora do tempo, mas dentro de uma clareira que se abre em temporalidades coexistentes. Antes de um portal há sempre uma história de outros que lhe antecede e lhe são extemporâneos, um antes deste entre que sempre é e havia, haverá outro, algo que se conserva para mudar, um limite que se deslimita, mas não encerra um todo. Pois em toda parte um portal permite passagens, encontros e transformações criando *uma espécie de* cuia ou bolsa furada, cabaça ou barriga aberta em brecha que não se reduz a objeto. Um portal se *avizinha* de *certas qualidades de* útero, cabaça, bolsa e cuia. Lugar que, antes de guardar uma cria, guarda a capacidade de criações. Nascimentos.

Atribuímos datas a nascimentos e mortes, mas muitas mortes e nascimentos atravessam nossas vidas. Junto às diversas forças dos contextos que atravessam a origem de uma pessoa, forças originárias lhe atravessam para além de uma suposta origem. Antes dos seus olhos abrirem, sua pele já estava experimentando, ficcionalizando memórias, encontrando uma qualidade molhada, um tatear líquido que lhe abria mundos. A dinâmica da vida lhe ensinava uma matemática sem grandezas. Antes do um vinha o dois, antes do dois vinham números numerosos, sem razões de grandezas maiores ou menores, e mais numerosas ainda eram as

potencialidades das presenças que nem chegaram a nascer. Ali, onde o número estava nu e já não media nem contabilizava mundos. Ali, onde a dinâmica da vida lhe ensinava que números são modos, não tem uma natureza última. Onde números, em sua razão combinatória, narram mundos, mundificam mundos. Nem tudo é um lance de dados, às vezes se trata de lances outros. Tal qual itans, histórias que emergem nas combinatórias de 0 e 1, aberto e fechado, nas quedas de búzios. Histórias que acontecem entre o **como**, modo que se joga, e o **se**, que se torna possível estar sensível a ouvir e dizer. **Entre, o como e o se, as micromitologias coreográficas de cada corpo acontecem.**

Como num lance algoritmo li numa postagem do perfil de Instagram da artista e pesquisadora Paula Barreto:

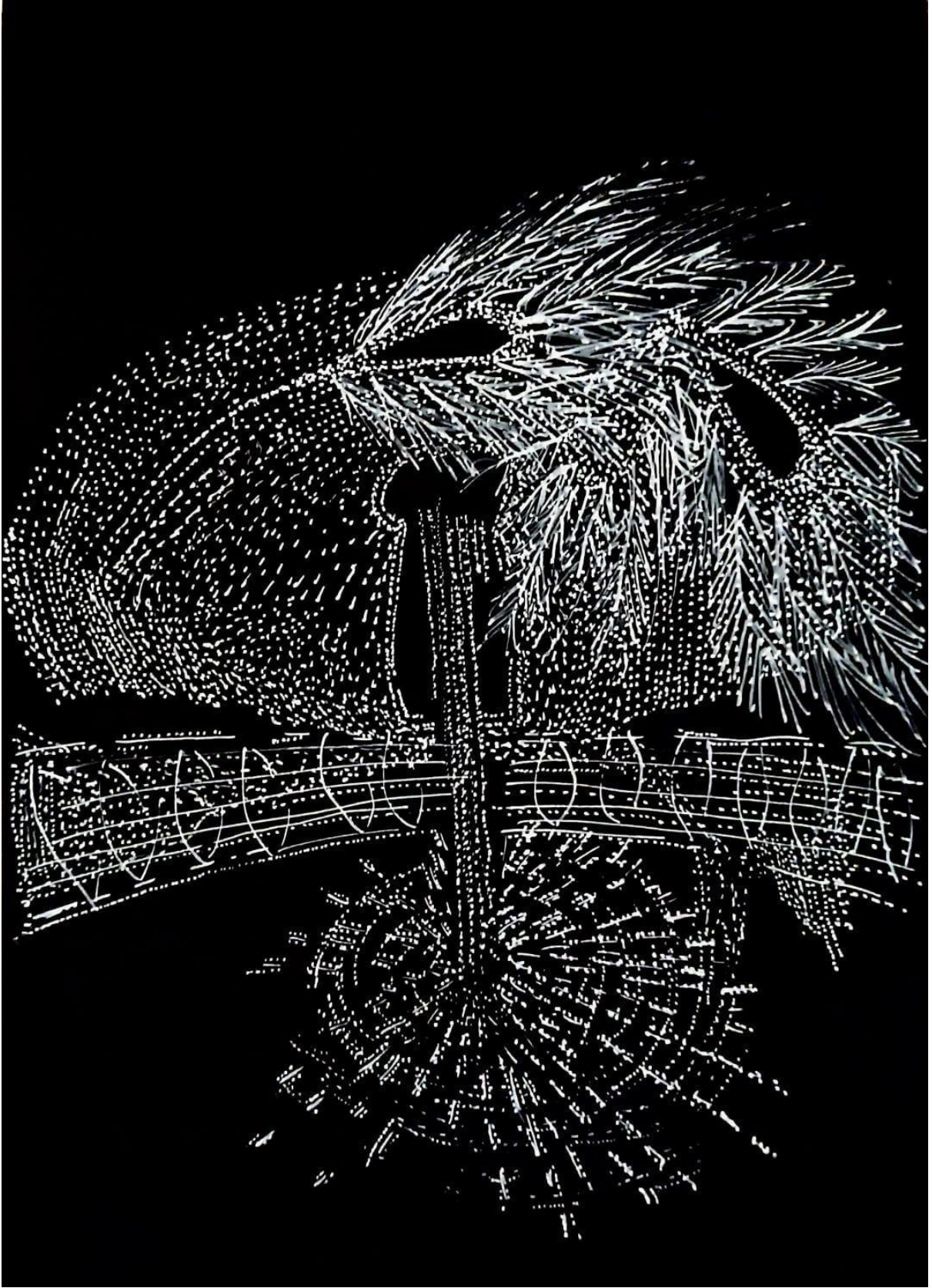
eu saio do Bénin mas o Bénin não sai de mim. A caminho da [@_casadopovo](#) digerindo o trabalho de pesquisa do Professor Kapko, diretor do Laboratoire d'Etudes Africaines et de Recherche sur le Fá- LAREF da Universidade de Abomey-Calavi. Neste manuscrito ele analisa o Fá, a mensagem de Olodumare que, em suas palavras, é como uma grande biblioteca, e, dentre tantas aplicações, serve também à consulta oracular. Mas seu ponto é apresentá-lo como 'um algoritmo de análise combinatória dentro de um sistema binário que desenvolve uma hiperfala. Mais que um hipertexto que representa agora parte da revolução científica universal, o Fá é uma hiperfala e, portanto, é sem sombra de dúvidas o ancestral da computação.'
(LEBLANC, 2023)

A dimensão oracular como uma hiperfala, ancestral da computação. A dimensão oracular tratada aqui como estratégia de produzir e escutar um mundo sem centro, um mundo em que você lembra de pedir licença à multiplicidade das forças da vida e, assim, tentar ouvi-la e dizê-la. Um corpo tem seus arcos, portais, portões e porteiras. Um corpo nunca é somente um. A pele que toca o mundo é por onde o mundo se faz pele.

Quais coreografias, gestos, performances, composições se insinuam e nos espreitam no limite da tese dessa ficção ou na ficção dessa tese? O que se apresenta em jogo aqui é que no ocorrer do modo como se deseja e se indetermina acolhemos também um dançar-perceber-pensar divinatório. Ênfase, sobretudo, a inclusão da posição também divinatória nesse dançar-pensar para realçar a importância da abertura às múltiplas presenças e forças da vida, uma abertura não

só ao que nos escapa a compreensão, mas também às ações e presenças que nos transformam, transtornam e possuem difícil posição classificatória. Deixemos mais aberturas de entendimento para aquilo que consideramos simplesmente acaso ou necessidade.

O que se sente, percebe, movimenta e se cria ao menor sinal do vento na multiplicidade dos sentidos? Um vão de possibilidades. "Nada mais profundo que a pele" reverbera aqui Paul Valery na pele do couro da filosofia dos atabaques de Sodré. (SODRÉ, 2017)





ventos tecidos na tessitura da pele

Gege oro aso la ri

La ri la ri

Gege oro aso lemon

A ko mo Baba

De acordo com os ritos, panos (são o que) vemos, (o que) vemos, (o que) vemos

De acordo com os ritos, tiras de pano (são o que) vemos

Não sabemos pai

(LUZ, 2013, apud SANTOS; SANTOS, 1981, p.163)

“Panos é o que vemos, mas o que vemos não sabemos” esta sentença em linguagem proverbial que aqui evocamos faz parte de um dos cânticos que louva a sabedoria e o mistério que envolve os ancestrais dentro do amplo escopo filosófico encontrado nos ritos litúrgicos dos Baba Eguns. Seguiremos modulando os modos de sentir-mover-pensar com esse cântico em nossos corpos que estão atentos ao respirar. Nosso convite é percebermos nossa pele como roupas, tecidos de um outro tecer.

Oju Obá Marco Aurélio Luz nos diz sobre os Baba Eguns em suas tiras de pano:

[...] tem alguns que parecem, assim, como se fossem uma pessoa viva e tudo mais, com véu e tudo mais que transparece isso, no nosso caso, Eguns de Oyó e Ketu, não há isso, é um mistério, ninguém sabe o que é e o que deixa de ser, é uma questão de cada um ter fé, de saber o que é e o que não é, mas o principal é você conviver com o não saber. (Mandu - por baixo do pano, 2009, doc, 3’17’’ a 3’45’’)

Conviver com o não-saber é que é a sabedoria, nos ensina Elebogi Marco Aurélio. Aqui é uma outra forma de enunciar e reafirmar o que vinha sendo dito: cultivar uma fé nos processos de transformação da vida, buscar perguntar e saber com esses processos e conviver com o não-saber. Irei nos avizinhar ao sentido semântico e os sentidos rítmicos que esse canto pode nos animar e, assim espero, nos cheguem os intervalos vibracionais deste ritmo. O que, de fato, neste canto é dito não tenho pretensão em ser tradutor, mas podemos cantar um trans-formar, um trans-dizer. Já dissemos que nossa relação se interessa menos pela noção de fato, e está mais interessada em complexificar a noção de fictio. Aqui a atenção ficcional ao respirar nos conduz: o movimento vital da respiração, diante de um problema encontrado na vida, não sugere soluções, mas na sua rítmica, sugere caminhos. Neste momento da nossa prática, o pano da nossa pele levanta, nos exige um corpo multidirecional, tecido em múltiplas tiras de pano, nos exige giros dos sentires e dos sentidos. O pano da pele propõe girar não pelo fato, mas girar pela fictio.

Nesses tecidos, entrevejo aí, uma profundidade na superfície tecida. Nos panos dos Baba Eguns encontramos búzios, espelhos, bordados, miçangas... e muitas outras presenças na materialidade imaterial da tessitura do tecido. As vozes que se tramam na tessitura desses panos ressoam, pontualmente, um *pensamento vibracional* ao modo do pensamento sonoro de Tiganá Santana, ou ainda, pontualmente, uma filosofia sensível *a toque de atabaque* ao modo Muniz

Sodré. Vibrações que modulam tecidos sensíveis ao vento, refazimentos não só do passado e do futuro, como também das forças oblíquas, das forças transversais que se atualizam, se instauram e se presentificam no agora. Essa sensibilidade multivetorial e multidimensional é extremamente corpórea, ou seja, está ligada aos modos de sentir do corpo.

Atenção ao respirar. Quem lê, mesmo parada, está em movimento. A leitura nos leva a muitos giros. Atenção ao girar, sem precisar garantir a verticalidade a qualquer custo: girar e cair e erguer e girar e cair... Ao invés de girar querendo delimitar a natureza última de um dado ou fato corporal proponho girar abrindo espaços entre os arcos, portais, portões e porteiras do corpo para uma fictio corporal.

Nessa escuta vibracional da coletividade que presentifica e é presentificada pelos Baba Eguns proponho uma aproximação que segue uma assíntota, ou seja, tende a se aproximar, mas nunca toca totalmente. Teremos sempre o cuidado de guardar a distância-limite dada pelo ixã, bastão feito da árvore atori, que os amuisan se encarregam, em sua posição ritual, de estabelecer as distâncias necessárias (LUZ, 2013,p.73). Tomadas as devidas precauções de limites, respeito e diferenças, quando estamos dançando na beira é a própria pele de cada pessoa que deve ser considerada aqui como movimento, tecido e trama. Uma tessitura habitada por texturas, pelos, buracos, reentrâncias, cicatrizes, com suas cintilâncias, coletividades, opacidades e espirais.

Sigamos atentas à percepção da materialidade ficcional que se constroi nesse dançar na beira. A pele de cada pessoa é feita de camadas e camadas de, tiras de pano, tecidos que tramam nosso corpo, esses tecidos têm qualidade reticular, ou seja, se espraia por linhas e nervuras, suas tiras de pano tem uma potência espiralar recursiva, ou seja, pode se repetir e se diferenciar infinitamente, e as fibras infinitesimais desse tecido são condutoras vibracionais de uma miríade de frequências. Nesse sentido, nessa dimensão infinitesimal, a pele de cada pessoa é tramada de perto em perto, de próximo em próximo, tornando as distâncias entre os corpos relativa, circunstancial e indeterminada. Uma pele como pano, um pano como pele sensível ao menor vento. Agora, perceba sua pele como tiras de pano, isso que chamamos corpo se tece, inter-tece e entretece como se fosse uma espécie de trama. Essa trama não guarda uma pessoa dentro, nem gente, nem bicho, nem espírito... essa trama, de voz inumana, converte energias que podem se apresentar como gente, máquina, bicho, espírito e muitas outras inomináveis posições. Essa pele-pano-tecido-tessitura trama seus espaços e temporalidades co-habitando com o chão. O ar dobra-se concavo e convexo em conchas e búzios.

Esta imagem de corpo aqui aproximada é apenas um modo de perceber esse aspecto multidimensional e multidirecional do corpo. Não é e não tem a pretensão de ser o todo, total, mas sim ressoar os limites e as possibilidades de "humanidades" insuspeitadas. Não se trata de um único modo de sentir ou algum tipo de revelação "como todo mundo sente" ao modo de uma noção de "humano universal", mas uma aproximação possível para acolher os limites e possibilidades elaboradas em múltiplas noções de humano.

Isso não é tudo, nem o todo, nem o total. Isso não se encerra aqui, se abre: assim como estamos considerando as afecções se multiplicando e diferenciando-se em cada corpo dito humano, assim também deve acontecer com outros modos de existência que não se reduzem à noção de humano. Estamos querendo enfatizar que existem mil e um nomes pra isso que chamamos genericamente de "humano", Estamos querendo enfatizar que existem mil e um nomes pra isso que chamamos genericamente de Terra, estamos querendo enfatizar que existem mil e um nomes pra isso que chamamos genericamente de "outros" ou "não-humanos" ou "mais que humanos". Temos uma miríade de modos de experimentar mundos que acompanham a miríade de corpos.

Essas aproximações são delicadas, mas não são levianas, elas nos levam à situação de jogo friccional. Não confundo aqui contiguidade, avizinhamo, fricções por fusionismos indistintos de tudo com tudo, redução de tudo a uma mesmice única. Não confundo as costuras: uma coisa é a costura "unha de gato" ao modo de Mestre Didi em suas esculturas, já outra é a "costura paralela" de Mestre Oloxodê, já outra, totalmente diferente, são as "costuras afrofuturistas" de Kleyson Assis Otun Elebogi. Distintas temporalidades, presenças e memórias se apresentam na "costura da beira" que estamos fazendo aqui. Modos singulares que não implicam apenas em descontinuidades, mas numa continuidade comunicacional e transformacional que se diferencia.

O que se sente, percebe, movimenta e se cria ao menor sinal do vento na multiplicidade dos sentidos? Um vão de possibilidades.

Ao experimentarmos as tramas dessas fricções, esta pessoa que vos escreve, a um só tempo morta e viva, reverbera e ecoa mais a percepção destas pessoas para quem "a" dança não existe. E, seguindo com esta frequência de pensamento, "a" morte também não existe. A morte não

existe, mas existem os morreres e viveres que tecem as existências. Nessa perspectiva, a vida dança e, por isso, morrer é apenas um dos seus movimentos.

A pessoa que escreve essas linhas se alimenta do miúdo e dos pequenos encontros e, por isso mesmo, ela escreve como quem tempera e macera aquilo que se apresenta como “grandes tradições” em micro-perspectivas, fricções de corpos, estilhaços-sementes de existências; se alimenta do chão das experiências que vive, se alimenta do modo como se move ao ser movida pelas presenças que lhe alimentam. Estamos aqui colocando em situação de dança uma percepção do mundo e das categorias que nos auxiliam a conhecer, que acontece entre o como, modo de estabelecer relações possíveis, e o se, indeterminação das relações.

Quando dizemos corpo, aqui, estamos considerando o aspecto coletivo de cada corpo chamando de constelação de corpos (CORDEIRO, 2020), e, por isso, uma totalidade aberta, já que essa coletividade está em processo e em transformações. Também, por isso, adotamos a imagem-ficção do corpo como arco, portal, portão e porteira, ou seja, corpo como lugar de transformações. Admitimos que essa imagem de corpo não se pretende universal e cada pessoa em sua poética deve elaborar a sua.

Avançamos, sugerindo ficcionalmente, que a materialidade dessa noção de corpo é uma trama reticular que se espraia por linhas e nervuras de maneira espiralar e recursiva, ou seja, pode se repetir e se diferenciar infinitamente, e as fibras infinitesimais desses tecidos são condutoras vibracionais de uma miríade de frequências.

As noções de escrita, corpo, dança e pensamento estão sendo colocadas aqui “pra jogo”. Aqui não há o que se ganhar ou conquistar. A dança está sendo dançada, o jogo está sendo jogado. O que está em jogo aqui, ou melhor, o que está colocado em situação de dança aqui é quais articulações de regimes de sensibilidade, movimento e pensamento são ativadas com as proposições e experimentações corporais propostas com um certo pensar em dança que acontece na beira desta escrita. Não se trata de uma dança que se fez antes ou que se fará depois, mas danças que estão sendo recebidas aqui.

Corpos como arcos, portais, portões e porteiras. Com os ventos destes arcos me veio também a expressão “Da porteira para dentro/porteira para fora” usada por Maria Bibiana do Espírito Santo (1890-1967), conhecida como Mãe Senhora, terceira Iyalorixá do Ilé Opó Afonjá, ao

delimitar o espaço físico do terreiro que possuía uma porteira em sua entrada. Metaforicamente, tal expressão também delimitava o espaço sagrado do profano na tradição do Orixás, cujo candomblé – religião africano-brasileira, é a faceta mais conhecida “da porteira para fora”.

Mãe Senhora, nobre conhecedora do poder transformador de certas porteiras, é mãe do artista-sacerdote Mestre Didi, fundador do Ilê Axé Asipá, que ganhou o título de Alapini, sumo sacerdote do Ilê Agboulá, casa de culto aos ancestrais egunguns localizado na ilha de Itaparica (BA) que reúne muitas sabedorias no diálogo entre vivos e mortos. A dança dos Baba Egun é uma dança que conjuga junto à afirmação da vida do que se vê uma prudência da percepção do que está sendo visto: “Tiras de panos é o que vemos, mas o que vemos, não sabemos”.

Se com estes arcos aprendemos que “os iniciados no mistério não morrem”, deixemos a vida encontrar passagem em suas porteiras, portais e portões. Os mortos também dançam e nos ensinam o bem-morrer e bem-viver.

Canto a chegada e a partida daqueles que aqui dançaram em agradecimento:

Dançava ao sabor do corte e do fluxo

Lâmina e flor

Aventava energia a quem lhe aguardara

Assim como o vento

aquela dança só se entrevia através dos panos

Assim como as peles nos fazem ver pessoas

enquanto escondem vendavais

Assim como o escuro manto das estrelas

guardam famílias de outras galáxias

Assim como algumas formas de vida

podem emitir luz mesmo depois da morte

Há quem diga que não só com naves se realizam viagens

Há quem diga que só acredita na ciência que dança

Há quem diga que só conhece quem se arrisca

E quem se arrisca, dança

Há quem diga que

lidar com os mortos é ter o tato necessário para a vida

Há quem diga que é preciso conviver com o não saber

Ondulava no tecido da vida

bálsamos da escuridão ventosa

movimentação não de musculatura trabalhada

mas do trabalho na tessitura do vento

Brilham espelhos na sua pele retrovisor

tecnologia que converte a dor em todo

calor e cor a quem possa acordara

No tecer desta dança

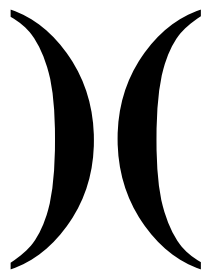
tudo está bom

tudo está bem

tudo Odara

Uma percepção recôncava: quem retorna na diferença das concavidades?

))(Abre-se nesse giro percepções convexas e côncavas,))(, como se me convidasse a perceber a pele de cada existência como pele-pano, tecido, textura, trama, tessitura... Esse canto dos Baba eguns me anima a perceber no movimento dos seus panos o movimento dos sentidos, o movimento dos sentires, das peles do nosso existir.))(Tecemos nessa pele uma percepção recôncava e reconvexa, sustentamos a pergunta: quem retorna na diferença das concavidades? Aqui dançar se torna uma realidade em movimento de um corpo reconcavado ao exercício filosófico *com* o chão (BARDET, 2014, p. 43). Um chão movido por forças **como se** antigas senhoras de terra, água, lama, fogo, lava e ar. Corpo-chão-re-con-cavado. Recôncavo não apenas como lugar geográfico, mas, sobretudo, como recanto, reentrâncias revitalizadoras, pequena concavidade onde nos lembra que a vida sempre guarda seus espaços, seus intervalos. Na materialidade mesma daquilo que se apresenta possivelmente visível em seu volume reconvexo, guarda em seu recôncavo potencialidades que se me lhe é são inesperadas. Acontecimentos. As tiras de pano côncavas e convexas nos oferecem uma outra imagem de corpo como arco, portal, portão e porteira))(



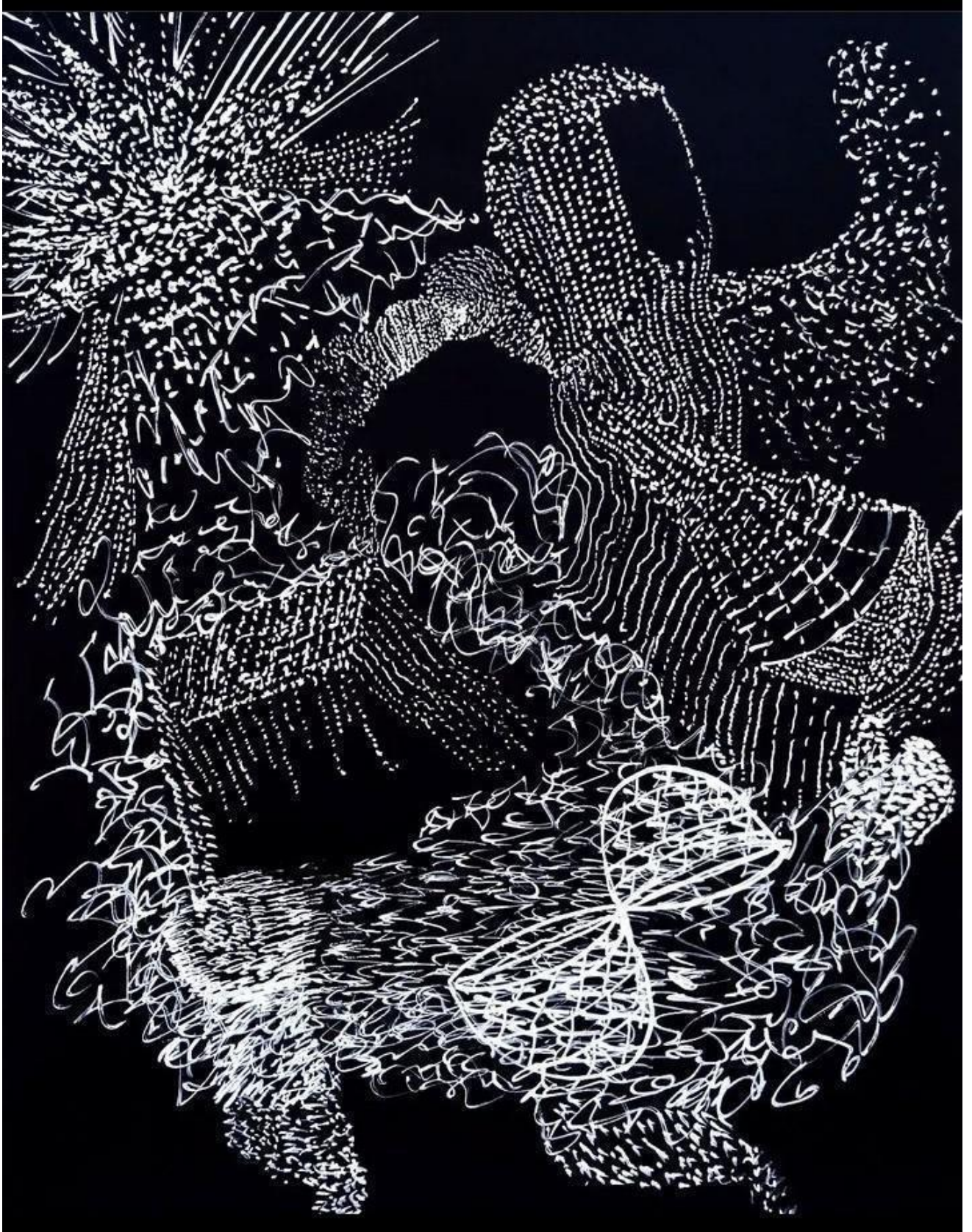


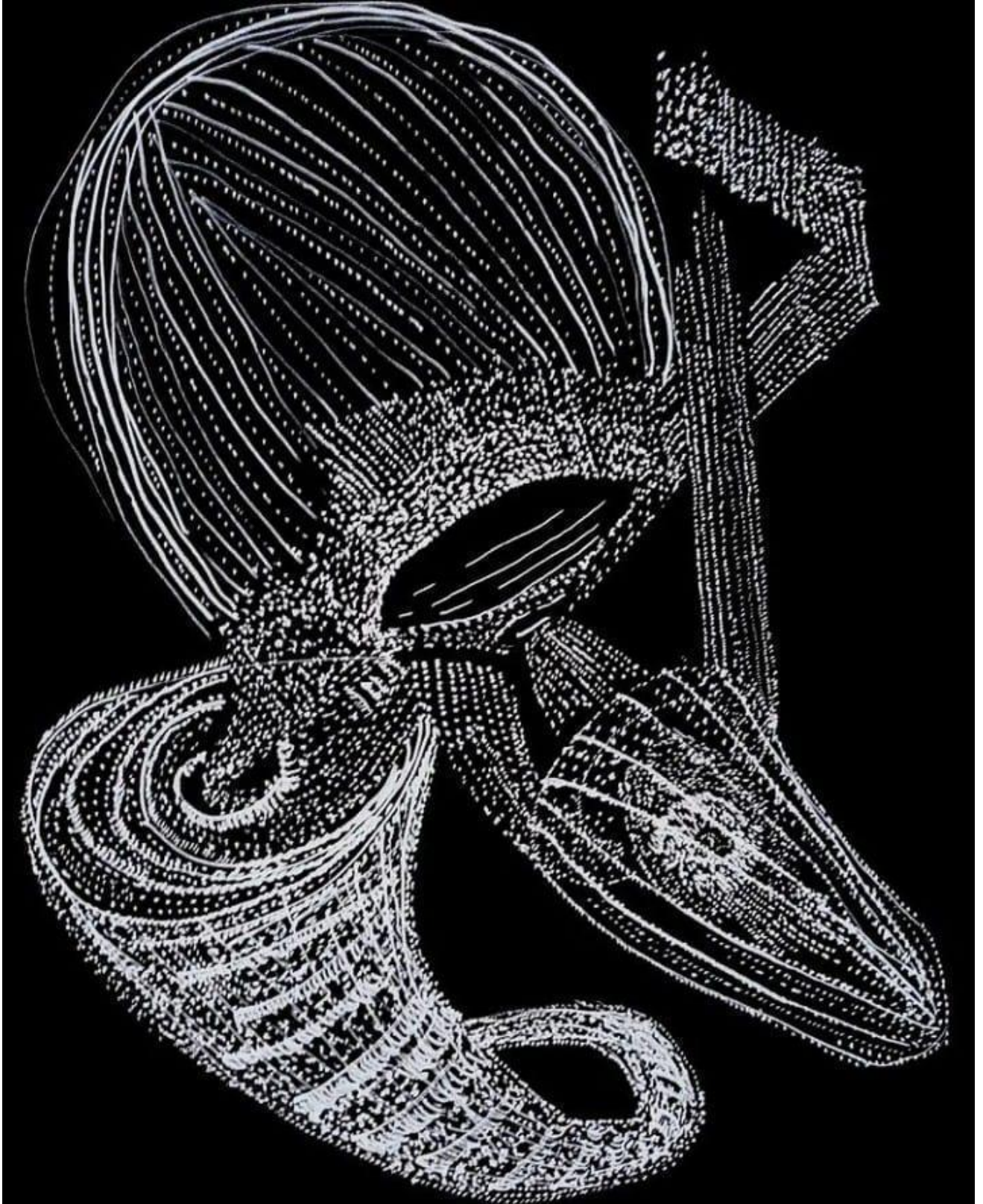
COMO

não sei, mas andava como se andasse como se fosse ela e fosse outra, como se fosse pássaro e passasse a peixe como se fosse água, e passasse a andar como se fosse ar, e passasse como se ela fosse passear entre árvores, como escamas fossem sua pele, como se asas fossem seu caminhar, como se ela fosse as Iya-Agba e fosse mais de uma, duas, três, sete pássaros, como se sendo ela sete, pousassem três numa árvore do bem, três numa árvore do mal e uma, de árvore a outra, voasse, como se sua caminhada viesse de mães ancestrais, caminhava, como quem, se viesse do começo do mundo, e no começo fosse o nada, fosse enviada

por Olorun depois da criação da terra e das florestas, como se caminhar fosse seu poder de voar pelas eras, acima do bem e do mal, como se pudesse matar e castigar aqueles que as escutassem e não respeitassem, assim como se pudesse alimentar e dar filhas a quem, com respeito, as escutassem e lhe pedissem caminhos e caminhos diversos seriam ofertados a quem se colocasse aos pés dos seus caminhos, como se, no mesmo passo, criar, alimentar e destruir estivessem numa só passada, como se, como Iya, como mi, como nossa mãe anciã caminhasse - Oxun, Nanã, Oba, Iemanjá, Ewa, Yansã - carregando a grande cabaça ventre fecundada das criações e gestações da terra, Igba-nla, como se a força terrrosa terrana devesse ser ressarcida, constituída e umedecida, pois ela guarda na sua cabaça a capacidade de, e, por isso, lhe pedem e lhe agradecem toda sorte de poder que envolve forças de transformações, como aqui, elas nela se fizeram presentes, neste intervalo de abundâncias, lhes agradeço agora pela presença, minha mãe, e nem sei como

SE





TERCEIRA MARGEM
NA BEIRA DAS CRIAÇÕES DOS NEM VIVOS NEM MORTOS







Clique aqui para assistir
)Dançando na Beira(

PRIMEIRA MARGEM
NA BEIRA DAS CRIAÇÕES DOS MORTOS COM OS VIVOS

*O lugar de repouso e revitalização dos nossos mortos
é o insondável da criação humana: arte.*

Luiz Antônio Simas



Critérios, consignas e preceitos para criar e experimentar nossas micromitologias coreográficas

O que iremos experimentar agora? Ofereço a quem me lê, um convite e uma relação. Lhe convido a perceber sua vida em seu denso fluxo com seus desafios, lutas, prazeres; sua rotina, sua saúde e sua doença; seus ritos, suas máquinas, forças e materialidades que orientam suas crenças: seja crente ou não em antígeno, vacina, orixás, deusas, átomos, espíritos, dinheiro, xapiri, quarks, cristo, gravidade, átomos, células, axé, mitocôndrias... entidades diversas do seu cotidiano; seus gestos do dia a dia, objetos, amuletos, fotografias; seus odores, suas marcas que lhe movem e seus medos, suas presenças ausentes... enfim, as ficções coletivas guardadas e transformadas em você, as ficções das suas percepções e ações, na espessura do que se tece e lhe faz tecido nas vísceras da sua pele, para passar a tratá-las como micromitologias coreográficas.

Um convite a um modo de relação que estou chamando de micromitologia coreográfica. Sim, seus, nossos micro-mitos contraditórios dançam. Através das suas presenças e ausências, as pessoas, seres e entidades da sua vida, assim como de qualquer outra pessoa, têm consistência heroica mítica. As circunstâncias e alianças necessárias na vida desses seres e dessas pessoas produzem transformações intensas mudando seu aspecto, suas funções, suas posições e fazem essas pessoas assumirem outras naturezas e aparências. Assim também como a noção de tempo cronológico, em sua vida, precisa de outras noções temporais: acontecimentais, multidirecionais, multidimensionais, espiralar...enfim, qualidades que podemos qualificar de tempo mítico. Seus gestos, movimentos e ações fazem parte de diferentes forças históricas coletivas, constroem e são construídos por diferentes memórias de coletividades, ou seja, existe uma dimensão coreográfica aqui em que toda pessoa é coletiva e está atravessada por padrões, recorrências, mas também singularidades. Podemos considerar também, de modo ainda mais micro, que a trama entrecruzada dos sistemas das suas percepções fazem dos sentires e dos sentidos ações de fiar e tecer mundos, ou seja, o próprio ato de percepção nos exige um gesto aproximativo, criativo e lacunar acolhendo uma dimensão misteriosa na materialidade mais evidente que pensamos experimentar. Apresento essas motivações mais evidentes, mas isso não é tudo e nem se pretende o todo.

Nem descrença na ciência, nem crença numa ideia única de religião, nem única ideia de ciência, nem mesmo uma grande arte da salvação. Já sabemos onde vão dar noções como “a grande Ciência”, “a grande Arte”, “o grande Deus”, não precisamos de uma única ideia de mundo, precisamos multiplicar mundos possíveis. Experimentar processos de criação em danças que lhe convidem a tratar as forças das materialidades da sua vida como micromitologias coreográficas talvez possa lhe ajudar a co-criar mundos que exercitam a coexistência.

Enquanto escuto sua voz ativando a vida dessas palavras que, assim como os vírus, tem uma estranha posição de se situar nem mortas nem vivas, mas passam a ganhar vida quando ativadas no corpo de alguém, você pode ir co-criando as suas. Aqui, eu precisei e preciso, por exemplo, multiplicar noções de dança e doença para encontrar nuances de movimento. Assim como não existe “a dança”, não existe “a doença” no sentido único, definido, definitivo e contornável. “A doença” é uma abstração, uma generalização, uma tentativa de contorná-la e neutralizá-la “em si”, isolada da dor de alguém para estudá-la e analisá-la em algum microscópio, livro ou artigo científico. Porém, uma doença não é uma entidade, mas uma relação sistêmica, precisa de um corpo para existir e agir diferentemente em cada corpo; não só isso, precisa de uma vida que lhe singulariza e singulariza seu sofrer. Como na dança, quando uma doença se manifesta em uma pessoa ela ganha ritmos, velocidades, flexões e extensões diferentes. Além disso, tem ainda o elemento mais fundamental: o modo como cada doença em cada corpo, apesar das suas recorrências, produz sons e movimentos singulares, essa dança que se repete e se distingue se chama sofrimento. Sofrer atravessa a doença e transborda os esforços da etiologia em oferecer um quadro com suas origens e causas. Assim como na dança, a estrutura coreográfica de uma doença pode se repetir, mas está sempre atravessada pela imprevisibilidade e pela dinâmica do modo como se experimenta.

Pessoas, doenças, dores e danças têm sempre dimensões coletivas, mas o modo como cada dor, doença e dança é experimentada se singulariza, assim como é singular o arranjo individual de coletivizar sua dor, doença e dança. Cada dor com sua dança, cada pessoa com sua dor. Cada pessoa com seu transtorno, cada dança com seu transtornar-se. Mas, o que é mesmo uma pessoa?

micromitologia coreográfica I

Nasce berra fenda finda. Fenda nasce finda berra. Uma pessoa nasce parcialmente, pois há sempre uma parte que nunca se dá totalmente por nascida. Essa pessoa teve que ganhar um nome ou muitos, mas há sempre algo inominável nela. Essa pessoa teve que aprender a comportar-se, por exemplo, como se homem fosse, ou melhor, como se sendo homem devesse ser macho. Meu pai, por exemplo. Como se, uma vez sendo homem, devesse ter uma família com mulher e filhos. Esse homem, macho de família, meu pai, era também artista e cuidava das unhas com sua manicure preferida. Essa pessoa de unhas pintadas teve que aprender a ser funcionário público do INCRA como se o brilho das suas unhas não o fizesse esquecer do brilho do seu canto. Assim como o Brasil nunca enfrentou a necessidade de fazer uma reforma agrária e sufoca com grandes latifúndios as vidas que habitam o país, na sua vida, na vida do meu pai - que nunca entendi e nunca entenderei - parecia haver um grande latifúndio que sufocava uma possível agricultura familiar dos afetos.

micromitologia coreográfica II

Sua presença ausente sempre me foi estranhíssima. Algo familiar e rotineiro como a memória dos sapos no chuveiro. Memória de quando visitávamos o interior. Aquele ambiente de nudez e água dividindo uma intimidade estranhíssima com a presença de um sapo. Estranhamente familiar. O mesmo homem que não sabia conversar, sabia cantar, sabia tocar musicalmente quem estava por perto. Quando vi que não haveria conversa entre nós, que o limite dessa coreografia corporal eram três tapinhas nas costas ou a ameaça do respeito pelo medo, passamos a ouvir música juntos. Ouvir música era um modo de nos ouvir. Sua vontade de cantar me fez lhe nos ouvir melhor:

“Por isso uma força me leva a cantar, por isso essa força estranha, no ar”.

Ouvindo-nos, ouvíamos uma força estranha no ar.

A vida é mesmo estranhíssima.

micromitologia coreográfica III

Dançar tem a ver com aberturas, instaurações, processos que fazem dançar nossos transtornos. Dedicar-se a dançar é se dedicar a transformar o que se sente, percebe e seus possíveis sentidos, ou seja, ao dançar um transtorno pode trans-tornar-se. Importa para alguém que dança as microtransformações, mudanças sutis. Algo somovente. Atravessamentos. Respiração. Algo que resvala, rés da fala, chão da voz. Evocação. Dançar tem a ver com os volteios da memória, desaparecimentos que reaparecem, vultos que se presentificam em giros, em voltas. Envultações. Danço aqui ao seu lado.

micromitologia coreográfica IV

Sua respiração precisa da ajuda das máquinas, seu coração ainda bate presente, mas precisa ainda da sua presença, pai, para dizer. Por onde você anda e o que você sente, eu não sei. Entre o som e o silêncio. Toco seu corpo, parcialmente. Do seu coração, limito-me ao limite.

Sinto sua pele, mas não sua presença. Quando mesmo você esteve presente? Palavras são evocações. Comigo você não conversou, não era de conversas, nem de palavras, mas de voz. Você cantou e eu pude escutar sua voz, assim como escuto a voz de quem lê essas palavras. Guardo-lhe, som em mim, mas agora você já não fala. Apesar de estarmos no mesmo quarto, não estamos no mesmo lugar. Estar ao lado de alguém é estar numa estranha vizinhança. Você que sempre me ensinou muito sobre música, agora entre o forte e o fraco ocorrem transformações inaudíveis.

Entre o pulsar, existem outras pulsações e pulsações outras, há sempre um vão que se abre e guarda o desconhecido: já conversei, cantei, fiz orações e toquei seu corpo, você me escuta? O que lhe transtorna agora? Estando o corpo vivo não deveria haver uma pessoa? Em que você irá transtornar-se agora? Para onde me leva essa dança ausente?

Mesmo ao seu lado, seus olhos oblíquos desviam tanto do paralelismo quanto da perpendicularidade. Tortuosa distância.

micromitologia coreográfica V

Estou te acompanhando, todos os dias pela manhã e pela tarde. Escrevo para ensaiar alguma oportunidade de aproximação e encontro contigo nas circunstâncias desta unidade de terapia intensiva. Você nunca foi de se abrir com palavras. Mas me parece que você enfrenta com muita coragem um limite que na jornada humana partilhamos com medo e ansiedade: perda das nossas memórias, perda do nosso senso de si e do que nos une ao mundo.

Comento isso porque estou, justamente, escrevendo sobre uma noção de limite, como parte fundamental dos processos de criação nas artes, em especial, em dança. Lhe acompanhando todos os dias na UTI do Hospital Português, presencio que, apesar da competência e dedicação da equipe e sua rede tecnológica, uma noção de limite se apresenta mais uma vez com os seus ensinamentos. A medicina do Hospital Português também tem seus limites e a sua vida agora elabora transformações de difícil classificação médica. Sua vida cria seus possíveis. A cada boletim que recebemos presencialmente por algum médico de plantão o que escutamos é que se trata de uma situação multifatorial. Os médicos dizem que acompanham momento a momento e de acordo com o que aparece, por um processo de tentativa e erro, vão tomando decisões que trazem a melhora de um aspecto mas também pode ocasionar a piora por outro.

Se no boletim médico a situação é descrita como multifatorial, aqui, na ação medicinal desta escrita a situação é multipresencial. Repito com a vibração das múltiplas vozes que lêem a ação medicinal dessa escrita: você não está sozinho, estamos aqui contigo, junto a muitas outras vibrações disso que costumamos chamar de vida, mas nunca nos acostumamos a ela.

Nesse momento, uma série de ações e forças colocam seu corpo em transformação, apesar dos seus esforços e apesar dos esforços da maquinaria médica. Nas tensões dessas forças seu corpo nem dá sinais de melhoras vitais nem sinais de uma piora fatal. Estamos aqui contigo, em pausa, em suspensão, na iminência de...

Seguimos contigo sem saber o que irá acontecer e a cada momento co-criamos criativamente o gesto possível, sem desespero fatalista e sem um esperar inconsequente. Estamos co-criando

junto contigo, do jeito que é possível para cada um, gestos que acolhem e inventam seu viver e seu morrer.

Nesta experiência limite na unidade de terapia intensiva busco a unidade intensiva de uma tese. No limite me encontro em meio à heterogeneidade imprevisível da vida. Ao invés de uma posição fixa e definitiva, me encontro num trabalho de atenção às transformações posicionais de uma manhã para uma tarde, de uma hora pra outra, de segundo a minuto, de uma respiração a outra. Este trabalho é uma atenção e cuidado de quem percebe as relações em dança, com dança, como dança.

Parcialmente vivo, não sendo possível uma melhora, sabemos que é impossível totalmente a morte, Por isso, seguimos nosso trabalho das escutas e suas transformações proposicionais, dia após dia, tanto do que parte quanto do que fica.

Entre o filho numa beira da cama e a mãe numa outra, te percebo numa espécie de terceira margem do rio, pai. Nem morto nem vivo situado nas águas sem se amarrar às margens. Essa dor parece um trabalho de parto às avessas. Estamos aqui juntos fazendo trabalho de parto. Transformações do que venha a ser partida e chegada. Aprender a dizer partir, pra dizer chegar e dizer chegar, pra dizer partir. Como aquela expressão popular que se formula conjugando partida e chegada:

"vou me embora, vou chegando!"

micromitologia coreográfica VI

Não existe silêncio absoluto. Existe, ao mesmo tempo, muitas vozes. Chamamos silêncio, o intervalo que nos dá a oportunidade de perceber uma escuta diferente. Até mesmo o silêncio dos mortos é uma ação que nos demanda, exige, negocia, reclama e pede uma mudança de percepção das diferentes vozes da vida. Se há som no silêncio e silêncio no som, quando estamos mesmo totalmente vivos ou totalmente mortos?

micromitologia coreográfica VII

Lhe visitar e não saber, um desafio doloroso e angustiante que tivemos que aprender a nos relacionar. Não saber como você estava se sentindo, não saber como aquela situação seria encaminhada, não saber se haveria solução ou não... a intensificação da indeterminação da vida e sua imprevisibilidade gerava uma aparência de suspensão. Digo aparência, pois, na percepção de um dançarino, nem todos os movimentos são visíveis e esses demandam um trabalho desafiador e delicado.

A equipe médica oscilava e até mesmo se contradizia sobre a pertinência, a possibilidade ou não da família dialogar e interagir com o paciente. Mas prefiro ficar com as recomendações daquelas profissionais que acreditavam na força da presença, do toque, do silêncio e da palavra. Sei que minha presença em sua presença instaura gestos, mas não sei exatamente quais. No suceder do encontro, encontro o que não estava buscando. Não sei o que fazer diante da sua presença, por isso não se trata de gestos possíveis dentro de um feixe de possibilidades prévias nem de gestos impossíveis. Aqui no limite do leito onde acontece essa dança desconheço a probabilidade pré anunciada de possíveis e impossíveis. Aqui o que vejo é insuficiente, por isso recorro às trans-visões, à espantosa força criadora das percepções.

Minha escrita persegue modos de dançar experimentos de perceber-agir. Buscar nos limites das declarações da minha abordagem potências de experimentação, percepção e conhecimentos que o rigor e a fragilidade dessas escolhas possam nos ofertar: narrativas de presentificação, antecipação. especulação... oferendas.

Assim, sucedo. Na aparência dessa suspensão, desse mutismo, encontro oportunidade de diálogo. As práticas e pensamentos das danças que me interessam, sempre encorajam a valorizar e acolher nas pesquisas um trabalho de escuta, de abertura ao imprevisível numa tensão e atenção ao gesto compositivo. Sempre achei esses critérios muito valiosos e sempre me entreguei a esse trabalho, apesar da dificuldade e dos riscos. Porém, seu estado corporal, pai, me fez perceber uma nuance ainda mais intensa nessa co-criação com aquilo que acontece e nos escapa, a imprevisível nuance pode nos oferecer gestos com matizes gloriosas, mas também assustadoras e horríveis. Os limites, ao mesmo tempo que transformadores, podem ser também cruéis, horríveis, assustadores, assombrosos, desoladores... Seu estado de mutismo, pai, seus gritos de dor e vontade de ir embora, seus gestos de arrancar os fios dos aparelhos, o odor das fezes lembrando o trabalho das transformações vitais, as inesperadas mudanças da sua pele, pai, ora ressecada ora inchada ora com feridas se abrindo como flores de diabetes. A cada dia, segundos e em muitas horas não havia como garantir definitivamente uma posição fatal, ao mesmo tempo, em que não havia como prever uma melhora inusitada.

A dança da sua doença me ensinou muito sobre a vida e as dinâmicas dos processos de criação. Escrevi, ao seu lado, a seguinte anotação: **A experiência do grau de imprevisibilidade de todo ato criador ressoa a imprevisibilidade da experiência de viver. Nesse sentido, dançar é uma experiência jamais totalmente realizada. As danças, em suas diversas e distintas modulações, acontecem sempre na beira. Esteja preocupado em seguir a escrita prévia das suas ações ou compor em "tempo real", não há como garantir o previsto nem o inusitado, perceber-se nesse limiar requer uma percepção de estar dançando na beira.**

micromitologia coreográfica VIII

Quando a boca não fala, os olhos não veem e não percebemos nenhuma resposta, ficamos com aquilo que nos estremece. Algo vibra na escuridão e isso irradia. O escuro é o nascedouro das imagens. Não se trata de ausência de luz, mas de presença numinosa.

micromitologia coreográfica IX

Salve, meu irmão, como é que cê tá? Eu saí do hospital, cheguei agora em casa. Cansadão, meu velho. Fui revezar com minha mãe, vi que tava muito puxado. Depois de muitos anos, eu tô com 44 anos, só nesse momento de vida, ela tem, ela tem tido a coragem de pedir ajuda, né?, em vários sentidos e nesses mais elementares, mais essenciais assim psíquicos, emocionais, afetivos... ela tem, ela tem reconhecido a necessidade de, a necessidade de que precisa de ajuda, de colaboração. E aí fui lá, cheguei no início da tarde, saí agora. É bem puxado mesmo em vários sentidos, né? Tem tanto o esforço físico de não dormir direito, ficar atento a como é que a outra pessoa tá respirando, como é que tá deglutindo, se tá arrancando algum tipo de fio do aparelho, o que deixa o sono muito inter, entrecortado. A alimentação do hospital é péssima, a alimentação pra acompanhante? É péssima. E tem também esse cansaço psíquico, emocional, o desgaste de ver uma pessoa que você ama, considera, que você tem vínculos muito profundos numa situação de extrema fragilidade, de extrema vulnerabilidade. E não é só também isso, uma vulnerabilidade com grande proximidade da morte, mas que não vem, né? Acho que as coisas mais fortes são essas coisas da incerteza e a imprevisibilidade da vida, né meu irmão? Aproveitando aqui nossa amizade pra gente falar das coisas que importam. Eu acho que mais forte até do que você passar por algo - claro, a esperança de que vai melhorar lhe dá algum conforto, lhe dá um conforto. Agora, a posição também de que não adianta nada de que, sei lá, vai morrer, vai falecer, de algum modo ela conforta também, é meio estranho dizer isso, mas conforta. Agora, a coisa mais bizarra é uma imprevisibilidade sem esperança. Então, esse aspecto imprevisível que não adianta esperar. Ele é, realmente, momento a momento, um dia de cada vez, algum aspecto possivelmente positivo ele não pode ser tomado imediatamente como solução.. enfim, a vida, né? A vida... no coração da vida. Esse aspecto forte da imprevisibilidade. Quando a gente vive isso eventualmente dá esse sei lá, esse frescor de viver. Quando você vive isso constantemente é forte demais, é um abuso até, um negócio assim. Mas enfim, posso estar sendo dramático, né? por estar na situação, mas é isso que eu sinto. Ninguém está isento disso, desse caráter imprevisível, disso que é sem garantias. Tem determinados momentos da vida em que isso hiperinflaciona e ficar submetido a isso durante um bom tempo, é muito desgastante. Então é isso, tenho vivido esse processo de modo íntegro, no sentido de estar próximo, me dedicar, dar meu tempo, dar atenção, mas ao mesmo tempo tô buscando espaços individuais, espaços de respiro, espaços de cuidar da minha família que estou criando,

espaços pra cuidar da vida que fica que está aqui o tempo inteiro. Minha rotina, a rotina de João, de Theo, de Alana. Mas, tem sido bem puxado, irmão, esses dias que estou vivendo aqui.

micromitologia coreográfica X

Sua imagem vinha do escuro e só foi possível graças ao eco gerado através das ondas ultrassônicas de alta frequência realizadas pelo método da ultrassonografia. Logo quando meu filho nasceu tive que criar uma dança, fazer do transtorno um trans-tornar-se e aquele processo me trans-tornava em Ouriço. Queria eu me defender? Defender meu filho? Queria reconhecer minha força ou minha fragilidade? Quem eu temia me devorar? A escuridão e a luz de um nascimento? Agora, estou ao lado de meu pai e sou também pai e filho. Sou muitos bichos e coisas que não sei nomear, mas também um ouriço que chora. Choro tanto que escorro, desidrato, mas uma parte fica retida nos pêlos do meu corpo. Talvez meus pêlos tenham por ancestrais os espinhos. Nos cactos (plantas que vivem em ambientes secos, como os desertos, caatingas e cerrados), por exemplo, os espinhos são catáfilos (folhas modificadas, com menor grau de organização que folhas comuns) para evitar perda excessiva de água.

micromitologia coreográfica XI

Sigo dançando na beira, aceitando o jogo das memórias que iam e vinham, suas aparições e desaparecimentos. Fui escutando e co-criando uma lógica dos desaparecimentos, migrando da primeira pra segunda pra terceira pra nenhuma pessoa, experimentando temporalidades na escrita. Gesto dentro da fala dentro do texto que gesta. Passagens de porteira em porteira. Experimento um modo, vivo e morto, ao mesmo tempo, nas ações da escrita. A voz do morto é inumana, escrever é construir rituais para abrir falas. Danço uma escrita de aberturas para que voz fale:

Meu laboratório é a vida, minha ciência é a dança e tenho gosto pelos não impossíveis. *Uma ciência triste é aquela em que não se dança*, gosto de repetir essa frase de Isabelle Stengers. Aprecio o sabor das transformações que cada modo de pesquisar instaura. As baianas de acarajé,

por exemplo, me ensinam que para materializar com precisão o ponto de preparo de um bolinho de acará é necessária a imprecisão testada no corpo que só se faz rigorosamente precisa em quem guarda na memória o sabor. Sendo assim, podemos parafrasear Eduardo, o tacho de dendê, assim como o chocalho do xamã, pode se tornar um acelerador de partículas que se transforma com a força deste sangue vegetal apreendendo outros modos e comunidades outras.

A dança me parece um campo privilegiado e estratégico para produzir conhecimento, me convoca a urgências e prudências que julgo necessárias a todo conhecer: a contingência, os limites, as diferenças e singularidades de cada corpo, mas também a zona indiscernível, de difícil separação entre ponto de vista e ponto de vida. As vidas geradas pela linguagem e as linguagens geradas pela vida. Diante das urgências da vida, pululam no mercado do capital cognitivo e da especulação do sofrimento existencial tudo quanto é promessa de cura, todas vendendo os milagres da sua cosmovisão ou cosmogonia. Uma *cosmo-agonia* ecoa mais forte agora as palavras de Glicéria Tupinambá, mulher de ciência que teoriza enquanto tece um manto.

Essa conexão íntima entre vida e criação me fascina, intriga, perturba e seduz. Por isso, dentro do vasto campo de pesquisas em dança, escolhi me aventurar pelas pesquisas que, na área, costumamos chamar de “processos de criação”. Me interessa por uma ética menos rudimentar, que não reduz a aventura do conhecimento a verdadeiro e falso, fato e ficção, real e fantasia, dados e especulação. Me interessa por uma ética sensível às linhas de vida, suas urgências e seus modos específicos de existência, seus pressupostos que constroem suas declarações de realidades possíveis.

Dança que se interessa em pensar as relações entre perceber e agir como potências ficcionais disso que chamamos corpo: chamar a atenção às nuances dos rigores da construção do discurso dito artístico ou científico, ou de qualquer outra natureza, não lhe tornam menos ou mais “construídos”, menos ou mais “fabricados”. A dimensão “processual”, “parcial” e “posicional” desses discursos não os tornam da mesma natureza e nem os essencializam em uma essência última. Afinal, não há “a Arte”, “a Ciência”, “a Filosofia”, “a Dança”. Existem muitos modos de perspectivar aquilo que chamamos as ciências, as artes, as humanidades, ou ainda, aquilo que chamamos espiritualidades. Existem mundos.

Quando estava diante do seu corpo, mas você não estava aqui, pai, qual mundo você trouxe pra mim e em qual mundo você estava? Quando sua consciência voltava, algumas palavras pulavam de sua boca: muleta, maçaneta, sanfona, camisa, alpercata, sandália, guarda roupa, borboleta, sapato, cerveja. O que suas palavras querem, pai? Quais vibrações estão inaudíveis aos meus ouvidos? Onde cai uma palavra quando pula de uma boca? Lembrei que eu e Alana, pai, havíamos escrito um livro que perguntava assim: *Para onde vão as palavras que dizemos?*

Aqui as palavras caem, tropeçam, pulam, pululam. Alzheimer, infecção bacteriológica, derrame na pleura, diabetes, crise respiratória, surtos psicóticos, convulsões, delírios... palavras que davam nome ao que lhe tirava a vitalidade. Essas palavras, pai, aqui, elas transtornam-se em outras. Aqui as palavras cagam. Aqui as palavras comem. Aqui há. Aqui, nesse modo de experimentar, você ganha um outro modo de vida, pai. Aqui há o sim e o não, mas também o talvez e o quase. Aqui há o que não pode ser, o que foi possível ser e o que não há. Não há totalidade aqui, mas há um modo de se sensibilizar e conhecer mundos. Aqui, há uma tentativa de singularizar um meio e um modo de fazer dançar conhecimentos de mundos. O apagar da memória, o apagar da palavra, o apagar da vida... se paga com o que se troca. As danças, assim como as doenças, sabem: as formas estão sempre, ao mesmo tempo, em deformações. Não só variedade de formas, não só a perda de uma suposta origem, mas o encontro com as transformações originárias. E isso não é fácil nem simples.

Qué que a palavra qué aqui? Sapo. Som. Salto. Água. Vibrações.

As palavras chegam como sapo, saltam. De vida pra vida, de bicho pra bicho, as palavras saltam. Uma dança com sapos. Uma chuva de sapos. Uma experiência sapo, uma experiência com sapos fora da arquitetura laboratorial do hospital, dentro do laboratório da arquitetura da vida. Sapo dentro e fora da palavra. Junto ao ponto de vista, o ponto de vida. O salto do sapo. A vida da água. A palavra viva, salta.

As palavras nos chegam molhadas de muitas águas. De boca em boca. De saliva em saliva. Sapo cai n'água. As palavras movem possíveis sentidos. Sentidos não só interpretativos, sentidos interpenetrativos com os movimentos d'água. Palavras aqui, já, água. Salapo. Palarva. Paláguia deslocando os sentidos, o quem dos sentidos, deslizando alguém, deslizando o quem a quem das palavras e das línguas.

Experimentos de liberdades posicionais. Tabuleiros outros, fora de uma lógica xadrez. Dentro das leituras do dendê. Tal qual o ponto do bolinho de acará, a precisão dessas palavras vem da imprecisão das suas águas, mas, “textadas” no corpo, se fazem rigorosamente precisas em quem guarda o sabor da memória de inventar liberdades. Sapos são seres fascinantes que pulam do mundo aquático ao terrestre, do mundo terrestre ao aquático. Quais pulos essas palavras nos convidam a fazer em nossos corpos? Quais mundos trans-ítamos em nossas palavras? No Iorubá falado pela comunidade de Acupe, sapo pode ser chamado de Apoló. A comunidade de Acupe, em seus experimentos de liberdade, pergunta com suas danças de Nego Fugido: *Qué que sapo qué, Apoló?*

micromitologia coreográfica XII

Uma pausa, um intervalo, um vale, um vão, um voo de pé no chão. Deglutições suaves são habilidades complexas, escutei essa explicação dada pela equipe médica com muita frequência. Deglutir requer atenção. Sem a capacidade de engolir a própria saliva, comer torna-se perigoso. Tudo que aparenta ser consistente e sólido precisa de trituração e saliva para transformar-se em pastoso e líquido.

micromitologias coreográficas XIII

Quando se dança nossos pássaros vêm de longe.

micromitologia coreográfica XIV

“Enfermeiros da ilha”, chamava-me também atenção isso, aqui na unidade de terapia intensiva. Alguns enfermeiros que tivemos a oportunidade de conversar melhor, e nos ajudaram muito, eram enfermeiros moradores da ilha, tinham família na ilha ou, até mesmo, moravam na ilha e todo dia iam e vinham. Eram enfermeiros que atravessavam as águas, precisavam saber o horário dos barcos, ficavam atentos às marés. Itaparica, este era o nome dado à ilha quando

alguns se referiam que tinham que ir “lá na ilha”. De tanto ouvir, ver e agradecer pelos seus trabalhos aprendi outra geo-coreografia: cada quarto de hospital, cada leito de UTI, cada maca, cada cama aqui, me pareciam ilhas e as enfermeiras e enfermeiros - não importa onde moram - cuidam mesmo é das travessias.

Esses enfermeiros e enfermeiras costumavam aparecer à noite, quando eu estava no limite do sono, numa espécie de sonho acordado, eles apareciam trazendo algum remédio e me contavam suas histórias: existem ilhas que tornam-se visíveis ou invisíveis de acordo com as forças das marés influenciadas pela relação gravitacional entre Lua e Terra. Diziam até que esta relação pode ser numericamente medida e a força gravitacional entre a Terra e a Lua é cerca de $2,0 \times 10^{20}$ N. Mas existem aquelas ilhas também que mesmo que visíveis e com localizações numericamente precisas são capazes de muitas transformações e comportam-se como marés. Ora ondulam, ora se fixam em pontos como ilhas de marés. Algo tão estranho e tão comum como o fato da sua vida aparecer e desaparecer nas marés da história.

Uma dessas ilhas é batida por um vento em que não sentimos no corpo. Nessa ilha não se trata o vento como um fato irrefutável, mas um convite à memória de modo irrecusável. Os ventos do tempo geológico, por exemplo, apesar de invisíveis, podem tornar-se perceptíveis em seu corpo. Você pode sentir nas rochas dos seus ossos, nos rios do seu sangue, nas camadas sedimentares da sua musculatura. As falhas, erosões, sedimentos e bacias do seu corpo parecem ressoar a história geológica das terras onde se pisa. Por exemplo, *é como se* pudéssemos sentir agora as terras onde você me lê e, no meu caso, onde piso, em Salvador, Bahia, para digitar nas teclas desse teclado. Terras que foram formadas quando da separação entre a América do Sul e a África; processo que se iniciou por volta de 145 milhões de anos atrás, no Cretáceo inferior.

micromitologia coreográfica XV

Havia ainda o hálito, o ar expandindo e retraindo o tecido vivo da sua pele. Havia ainda contração e relaxamento que nosso corpo sabe de cor, desde o coração. Havia os dentes e ossos se projetando, mineralizando sua presença. Havia também muita água. Seu corpo foi inundado por tanta água que os remédios não faziam mais efeito, já não havia remédio pra você ficar o mesmo. Agora, você ficava outro. Eu lhe sentia transtornando-se ar, transtornando-se água, pedra, tornando-se a movimentação trans-versal da vida. Estamos prontos, pai, relemos mais

uma vez o Rosa: “Perto de muita água, tudo é feliz”. Quem lhe acompanhou na passagem foi mãe que pra você foi mulher e para si é pessoa, bicho outro, outra força estranha.

A água segue diluindo tudo que encontra pela frente e toda água vira mar, vira ar, hálito, saliva e semen da vida. Ar, água, lama, lodo, pedra, fogo, agora você transtornou-se num montículo de terra, pai... a vida tece seus caminhos. A vida, essa força estranha, transtorna-se inciada, criada e procriada. A vida é, sempre, ao mesmo tempo, desse modo só temos essa, esse viver aqui e agora. Aqui estamos com as diferenças dos nossos limites, nossas potências e impotências.

As ficções, como as percebemos, não são coisas de lá, elas estão sempre aqui. As mais fantasiosas, razoáveis e inquestionáveis presenças - para quem? - habitam esse limite entre o que desejamos e o que nos escapa. Os contos de fadas são mais honestos assumindo-se fantasias que os contos dos fatos que se pretendem inquestionáveis. As ficções são as fiações das nossas percepções. Conhecer é fiar confiança no que se acredita e duvida.

micromitologia coreográfica XVI

Desço mais uma vez nesse vale de águas. Desço nesse vão sem ser. Desço nesse desvanecer. Ambivalências me valem muitos seres.

micromitologia coreográfica XVII

Preparar o chão, deitar ao chão, deixar as armas ao chão, varrer o chão, saudar o chão, desamarrar-se no chão, tocar as penas no chão, deixar o peso e o pesar irem com o chão, aprender com a erosão e as camadas sedimentares, estar sem chão, cair mais, cair melhor, confiar na escuridão, perder o discernimento, a sensatez e a clareza, desligar as luzes, tornar-se não só o chão, mas o vão que se abre, ser ao mesmo tempo aquilo que sustenta e o que desaba, sustentar o desabar, conhecer os lençóis d'água, as forças tectônicas e uma estranha embriologia

sem letramento, empurrar o chão, criar guelras, escamas, asas, naves e viagens para outros mundos e saber cair novamente, chão que se renova.

micromitologia coreográfica XVIII

Morrer. Não a morte como fato ou denúncia histórica. Nem a morte como dado ou denúncia social. Nem a morte como estatística ou consciência de classe. Nem a morte como grande dimensão heróica. Morrer em sua dimensão vital e inescapável. Morrer em sua micro mitológica, na ínfima singularidade que guarda um morto vivo nos vivos. Morrer como rito comum, mistério comum, transformação radical e rigorosamente democrática. Morrer como um cuidado íntimo, um processo criativo que de tão visceralmente inevitável se torna um aprendizado milenar e coletivo. Morrer como um trabalho de parto, pois há sempre algo a nascer. Morrer como adubo, agricultura e alimento dos afetos para a carne espiritual do que se mantém vivo.

micromitologia coreográfica XIX

Os corpos caem, mas nem sempre para baixo. A atração mútua pode levar a diferentes alturas.

micromitologia coreográfica XX

Trago comigo inúmeros espinhos que apontam em múltiplas direções
 Carrego inúmeros buracos que brilham no escuro
 E fazem soar vozes de presenças quase vivas e quase mortas
 Exalo os odores das placentas e os cheiros de couro, lama e nuvem *Nada, nada me é estranho*
 Meu nome é Leonardo França Cordeiro
 Danço com as transformações do que for preciso
 ... e esta é a minha micro-mitologia coreográfica.

Do ar que se envulta nas águas só vemos as ondas.

O encontro do quente com o úmido desaparece o mau tempo.

Em um dia ensolarado, a radiação solar aquece a terra que aquece o ar que aquecido sobe por
convecção que chega a boca do céu
em povoados de lãs.

Os variados complexos arquitetônicos de cristais d'água
suspensos no ar
chamamos nuvens

Nuvens são envultações de água formadas a ponto de orvalho
Nuvens convivem com as aves solitárias
com os dias e as noites
Cirrus, Cumulus, Stratos e Nimbus
testemunham sem morrer
satélites despencando e
aviões se espatifando
no ar



A morte não podemos vê-la
podemos apenas
bebê-la, fumá-la e festejá-la
por não mirá-la
até que escorra o que preciso for
para, enfim, nos despedirmos

Os sensíveis à menor variação do vento
são capazes de notar sua presença pela respiração de suas vestes
daquela que sobrevoa, ininterrupta,
as eras

Não se sabe ao certo o equívoco que nos funda
se a vida, eventualmente, se veste de morte
pra se embelezar
e nos confundir
se a morte flana por aí com as vestes da vida
Dessas Senhoras só as quase conhecemos
em suas peles de roupas

Aqui se faz
Aqui se troca

Este corpo, esta barraca repleta de pano, vazia de vendedor
abriga e alimenta
quem se animar com o que se bebe e se come





Nascer: encabeçar a vida, romper o mundo com a face, inaugurar qualquer coisa com a pele
tão pegajosa de

Entradas e saídas de nascimentos e funerais de saídas e entradas de nascimentos de funerais

Nascer é morrer para o ventre, morrer é nascer para o solo; para uma porta, estamos sós. Para
outra, encobertos, acompanhados, avizinados, parasitados e enamorados por:
camadas e camadas e camadas de

Cada forma de vida, um bioma. Cada nascimento, uma promessa de cadafalsos e faces
gloriosas e

Nascer de parto lunar ou a fórceps, com a máscara da bunda pra lua.
A máscara existe porque não existe o rosto debaixo da máscara; a máscara é o rosto
disponível, o rosto são as máscaras visíveis etcetera etcetera etcetera e

Todos os buracos do corpo
nos levam ao cosmo:
na saída do gozo
na chegada
do som ao osso
vibrando desde o labirinto
no labor
da obra que se elabora
da boca ao ânus
em húmus
no ouriçamento dos pelos
que abre as mil e uma bocas da pele
nas noites dos poros

Uma pessoa, um limite, um vale, um vão. Este intervalo, este entre, este arco, esta porteira não é uma distância, nem uma medida de um ponto a outro, mas sim uma transformação de qualidades que tecem outras transformações de qualidades. Não há uma tradução de algo tocado na sua substância imediata para outra substância. O modo de perceber já é uma ficção compositiva. Ao perceber essas múltiplas agências disso que chamo de mundo transformo e entro numa co-composição de mundos.

Na perspectiva de uma produção de conhecimento que parte de pressupostos artísticos e, neste caso, da noção de ficção, as investigações e contribuições de diversas áreas que oferecem descrições ou até mesmo arriscam demonstrar evidências de como essas percepções se organizam e se originam, não precisam ser negadas ou utilizadas como parâmetro de correção do que aqui está sendo proposto. Neste contexto, essas proposições são tomadas como contribuições criativas e compositivas, muitas vezes de grande utilidade, mas não esgotam ou não são eleitas como fato ou verdade inquestionável. São possibilidades com potências e limitações em seus contextos.

Nosso dançar na beira fez do reconhecimento do limite um modo de criação. Podemos agora nos abeirar da imobilidade, do mutismo e, ainda assim, perceber na não ação, na suspensão da ação sua dimensão criativa e renovadora. Contenção e inibição promovem suspensões, desmanchamentos, relaxamentos dos gestos automatizados, ou seja, os gestos treinados com insistência e que se tornam hábitos, padrões... Uma contradição interessante aparece aqui: nem tudo é expressividade e ação o tempo inteiro, é necessário também a inibição, a contenção, o não saber o que fazer no momento nem o que está fazendo no momento. Nesse sentido, a intenção de expressar e agir o tempo inteiro não promove variação, mas sim uma homogeneização em relação à própria estrutura, porém quando praticamos o ato de inibir, suspender, conter encontramos uma renovação do agir no não agir.

Um alerta para manter a ética da nossa sensibilidade crítica: aqui nada lhe terá sido mostrado, mas sensibilizado às relações co-composicionais específicas. Não há algo a ser descortinado, mas sim abeiramentos sensíveis e críticos nas tramas que se estão a tecer. Nenhuma verdade última está à nossa espera, o que se espera é um encontro com o processo de ficcionalização do

que se toma verdadeiramente como existente. A admissão das existências mais absurdas não está ligada à uma ideia de liberdade "livre de amarras", mas de limite que acompanha cada modo de existir.

Os diferentes modos de existência são necessários, pois nenhuma diferença pode se pretender o todo, o total, a totalidade. Os limites de cada modo de existência deixa em aberto as possibilidades de mais diferenças existirem. As ficções das nossas percepções não nos oferecem uma ausência de verdade ou mentira como único acesso ao mundo, mas sim uma multiplicidade ficcional de percepções de mundos. Existências mutuamente excludentes aqui encontram-se reunidas por uma ética que não só garante o direito de coexistir mas por uma ética que lhe exige o reconhecimento dos seus limites.

Pingo aqui um ponto. Nem antes, nem depois, aqui. Um ponto entre. Um pingo de atenção. Um sinal, um buraco, como se o ponto na sua pequena escuridão pudesse se apresentar, ao mesmo tempo, como fim como início e meio de sustentação das curvas das perguntas. Não como um buraco de fechadura que aguarda a Grande Chave do Conhecimento. Como um ponto de interrogação que se sustenta, guardando um buraco, sem nunca tocar o ponto final: ?

Uma interrogação, uma curva, um buraco, uma cabaça, uma cuia que, devido à sua porosidade, guarda algo sempre vazado e vazando bons bocados para irrigar o chão com a água de novas perguntas e novas sedes. Algo em recôncavo que guarda passagens ao escorrer algo para o reconvexo, em múltiplas direções. Um ponto de indeterminadas transformações que se apresenta como arco, portal, portão e porteira.

No intervalo entre a segunda e a primeira, abre-se uma terceira margem.

Estamos na beira, aqui acontecem encontros.

)?(

Referências

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CORDEIRO, Leonardo França. **A quem cabe o lugar de humano nesta dança?** cosmofricções para danças estilhaçadas. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), 2022. 142 p.: il. In SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; JESUS, Thiago Silva de Amorim. *Coleção Novas Pesquisas em Dança – Dissertações e Teses 2021 - 2022*; v. 5.

DE LIMA, Rosa Ana. **Tradução da obra “De la Création Chorégraphique”, de Michel Bernard: contextos, tensionsamentos e relações a partir do olhar de uma artista-docente**. 2023 Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2023.

DESPRET, Vinciane. **Autobiografia de um polvo: e outras narrativas de antecipação**. Tradução de Milena P. Duchiate, 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DESPRET, Vinciane. Pesquisar junto aos mortos. **Campos - Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 289–307, 2021. DOI: 10.5380/cra.v22i1.80501. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/80501>. Acesso em: 11 jan. 2025.

DESPRET, Vinciane. **Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam**. Tradução de Hortência Lancastre. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

ESHUN, Kodwo. Outras considerações sobre o afrofuturismo. In: PEDROSA, Adriano et all. **Histórias Afro-Atlânticas: antologia [vol.2]**. São Paulo: MASP, 2018.

FALCÃO, Alana. CORDEIRO, Leonardo. **O livro das envultações**. Salvador, BA: Duna 2021.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. Meu livro foi minha busca também, por construir uma identidade de uma história que me foi negada, a história dos negros no Brasil. **Entrevista** concedida a Cintia Acosta Kütter,*. Fórum Lit. Bras. Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 12, nº 24, pp. 291-319, dez. 2020.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making kin in the Cthulucene*. Duke University Press, Durham e Londres, 2016.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. Tradução Floresta. São Paulo: Ed. Fósforo, 2022.

KOPENAWA, Davi. **Entrevista** no programa Roda Viva da TV Cultura. Apresentado pela jornalista Vera Magalhães, ilustrações do programa são feitas por Luciano Veronezi. Trecho citado 1:46:35 a 1:47:35, 2024. [Roda Viva | Davi Kopenawa | 15/04/2024 \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=RodVivaDaviKopenawa15042024)

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEBLANC, Paola Barreto. Eu saio do Benin, mas o Benin não sai de mim. 25/04/2023. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CrdQvsVuta00J-oNf0qHC5dUNR0nUguy6KH2Kc0/?igsh=MWphNXo3dDZzbDZ4NQ==>. Acesso em 12 jan. 2025.

LE GUIN, Ursula K. A ficção como cesta: uma teoria. Tradução Priscilla Mello e revisão Ellen Araújo e Marcio Goldman. Texto original: LE GUIN, U. K. *Dancing in the Edge of the World* – Thoughts on Words, Women, Places (1989). New York: Ed Grove Press, 1997.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. 3a ed. - Salvador: EDUFBA, 2013.

MANDU por baixo do pano. Direção de Camila Morgause e Fabricio Jabar. Realização LEAA-Laboratório de Etnomusicologia e Audiovisual/Recôncavo. Disponível em [Mandú - POR BAIXO DO PANO](https://www.youtube.com/watch?v=Mandú-POR-BAIXO-DO-PANO) (2009). Acesso em 12 jan. 2025.

MARTINS, Leda Maria. “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”. In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. “*Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects*”. In: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **The invention of women: making an African sense of western gender discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 1-30. - Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.

PINHEIRO DIAS, Jamille; VANZOLINI, Marina; SZTUTMAN, Renato; MARRAS, Stelio; BORBA, Maria; SCHAVELZON, Salvador. Uma ciência triste é aquela em que não se dança. Conversações com Isabelle Stengers. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 59, n. 2, p. 155–186, 2016. DOI: [10.11606/2179-0892.ra.2016.121937](https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2016.121937). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/121937>. Acesso em: 11 jan. 2025.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, julho de 2012. Acesso em: <https://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2025.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **Cosmologia bantu**: interações, tradução, ritmo, e força vital, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uuly07vg7O8>. Acesso em: 11 jan. 2025.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte**. Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia; Tese de Doutorado em Etnologia na Universidade de Sorbonne, traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 14.ed. - Petrópolis, Vozes, 2012. 9a reimpressão, 2021.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **Ressonâncias e ontologias outras**: pensando com o pensar Bantu-Kongo. Trans/Form/Ação, Marília, v. 45, p. 149-168, Edição Especial, 2022.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Editora 34, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2017.

VAIHINGER, Hans. **A filosofia do como se**: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista. Tradução de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, 5 (10): 247-264, agosto a dezembro de 2018. ISSN: 2358-5587. Acesso em 12 jan 2025.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós estrutural. São Paulo: Cosac&Naify, 2015.

Imagens

Imagens-desenhos

todos os desenhos desta tese foram feitos por Leonardo França, construídos no aprendizado com os ventos e em agradecimento à casa Ilê Axé Asipá

fotos-frames da terceira margem

camera: João Rafael Neto

Terceira margem - audiovisual - Beira

FICHA TÉCNICA

Criação, direção, composição coreográfica e sonora
Leonardo França

Assistência de direção e dramaturgia
Alana Falcão

Saxofone e live electronics
Paulo Pitta

Direção musical
Leonardo França e Paulo Pitta

Câmera
João Rafael Neto

Operação de luz
Ivonei Santana

Imagens da micromitologia coreográfica XX

foto: Leonardo França

Imagem do Ilê Axé Asipá

foto: Kleyson Assis Otun Elebogi

Sons que alimentaram as ficções desta tese

Playlist para acompanhar os intervalos da leitura:

Amaro Freitas - Y'Y (2024)

[\(280\) Amaro Freitas - Y'Y \[2024 / Full Album\] - YouTube](#)

Tiganá Santana - Caçada Noturna (2024)

[Das Matas](#)

Mamman Sani - Unreleased Tapes (1981- 1984)

[Mamman Sani - Bodo](#)

Hamma Torodi - Koumeissa · Hama (2015)

https://youtu.be/5r1btJ2ovSU?si=mDcURYoAj_EUaf3M

Ichiko Aoba - Asleep Among Endives (2021)

[Ichiko Aoba - Asleep Among Endives \(アンディーヴと眠って\)](#)

Jorge Ben A Tabua De Esmeralda - Errare Humanum Est (1974)

[Errare Humanum Est](#)

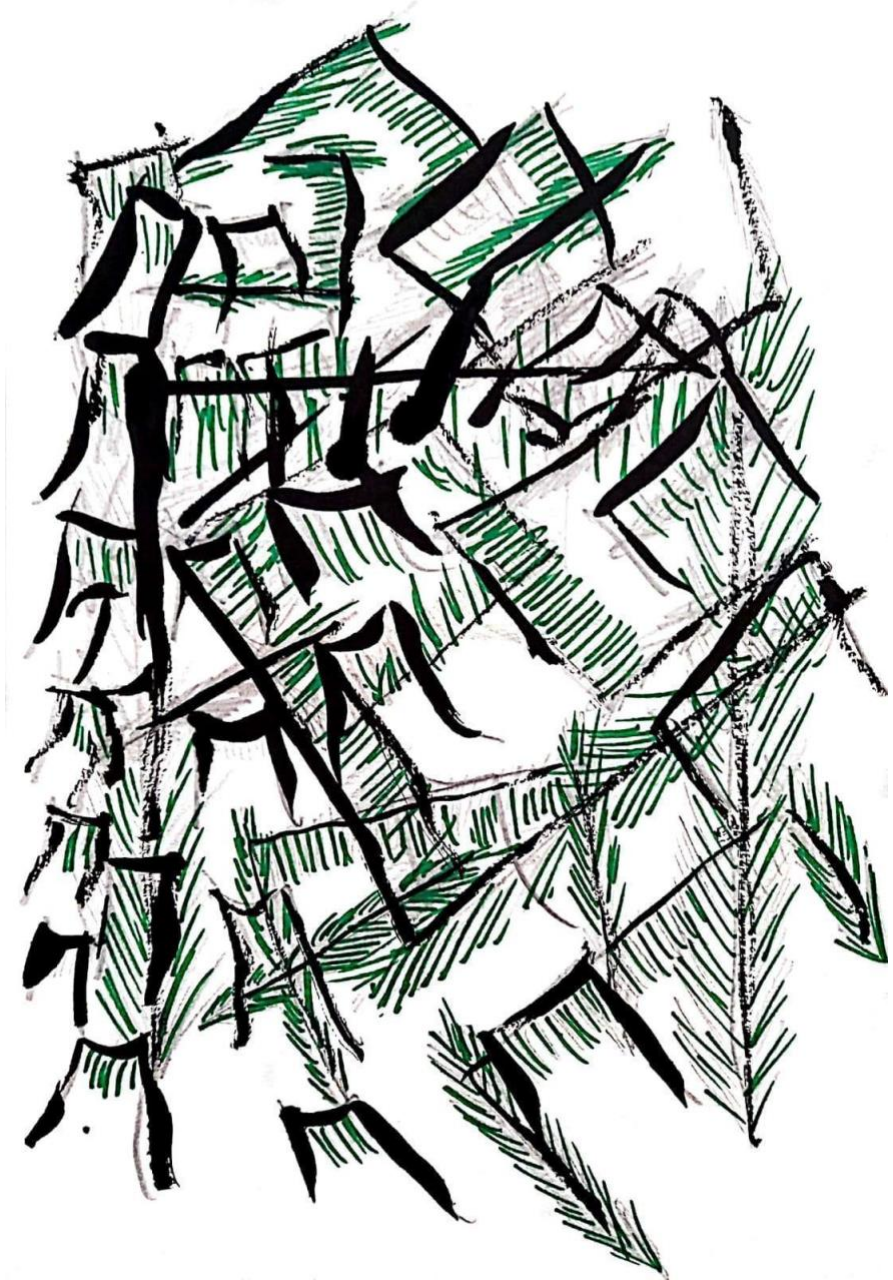
Floating Points, Pharoah Sanders & The London Symphony Orchestra - Promises (2024)

[Floating Points, Pharoah Sanders & The London Symphony Orchestra - Promises \(Full Album\)](#)

José Miguel Wisnik - Indivísivel - Se meu mundo cair (2013)

[Se Meu Mundo Cair](#)

a visita do vento sempre vem



peças confundem
folha da porta com batente e guarnição

julgamos a porta
suficientemente maciça
mas nos esquecemos
que ela pode voar como folha
a depender do vento ou
de quem bate



frames de "Guardiões" de Leonardo França e Kleyson Assis Otun Elebogi

ela, a chegada ou a partida,
precisa antes de um vão
uma brecha na moldura do que julgamos ver



uma porta é colocada ali
com o intuito de vedar o espaço
evitando que correntes indesejadas
de poeira e insetos entrem
mas a visita do vento sempre vem



o batente chumbado à porta do mundo
que julgamos ter
nos oferece com um vão
a inevitável dança
da passagem que nos tem

Leonardo França
Ilê Axé Asipá, Salvador, 2022





foto: Kleyson Assis Otun Elebogi

. . . | . ||

П П П П

