



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

JORGE LUIZ ALENCAR SAMPAIO

ÉTICA QUANDO DANÇA:
UMA BIBLIOTECA DE COM.POSIÇÕES
POLÍTICO-PO.ÉTICAS

Salvador

2025

JORGE LUIZ ALENCAR SAMPAIO

**ÉTICA QUANDO DANÇA:
UMA BIBLIOTECA DE COM.POSIÇÕES
POLÍTICO-PO.ÉTICAS**

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

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena
Alfredi de Matos

Salvador

2025

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

Sampaio, Jorge Luiz Alencar.

Ética quando dança: uma biblioteca de com.posições político-po.éticas / Jorge Luiz Alencar Sampaio. - 2025.

239 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos.

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

1. Dança - Aspectos morais e éticos. 2. Dança - Filosofia. 3. Coreografia. 4. Linguagem corporal na arte. 5. Criação (Literária, artística etc.). 6. Performance (Arte). 7. Biblioteca de Dança (Dança). I. Matos, Lúcia Helena Alfredi de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

JORGE LUIZ ALENCAR SAMPAIO

**ÉTICA QUANDO DANÇA:
UMA BIBLIOTECA DE COM.POSIÇÕES POLÍTICO-PO.ÉTICAS**

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

Aprovada em 26 de março de 2025

Banca examinadora

Lúcia Helena Alfredi de Matos – Orientadora Lucia Matos

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia



Rita Ferreira de Aquino _____

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Thereza Cristina Rocha Cardoso TRC

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Universidade Federal do Ceará

Daniele Avila Small Daniele Avila Small

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Ana Cristina Nunes Pais Ana Cristina Nunes Pais

Doutora em Estudos Teatrais pela Universidade de Lisboa

Universidade Nova de Lisboa

A Neto Machado, cujo amor me trouxe a estas
com.posições.

AGRADECIMENTOS

À minha generosa orientadora, Lúcia Matos, com quem tenho movido artística e academicamente, da graduação aos planos futuros.

À coordenação e equipe do PPGDança - UFBA pelos estímulos e lutas.

Ao grupo Proceda, por cada encontro-aprendizagem.

A CAPES pelo apoio crucial à realização desta pesquisa, em particular, ao Programa Capes Print que possibilitou o nosso primeiro doutorado sanduíche em dança, no Brasil.

A Xavier Le Roy - que supervisionou o doutorado-sanduíche -, a Herbordt/Mohren (Die Institution), a Elisabete Finger, parcerias do outro lado do mundo que chegam aqui.

Às pesquisadoras-referências que compuseram a banca de qualificação e de defesa da tese: Ana Pais, Dani Small, Rita Aquino, Thereza Rocha.

A ALCEP, ao grupo SublimeAção e, em especial, a Gilceley Santos e Perci Schiavon, que tanto fortaleceram os fluxos ético-pulsionais desta pesquisa.

A cada artista e pessoa espectadora da "Biblioteca de Dança" com as quais escrevo-escuto.

Às famílias de sangue e de amizade por sempre acreditarem nos meus/nossos movimentos.

A Raimunda Alencar, minha mãe, com quem danço desde o dia primeiro. Pai, irmão, irmã, sogra, sogro, cunhados, cunhadas, sobrinhas e sobrinhos, com vocês é mais bonito.

A Dimenti e a Conexões Criativas, chãos-fundamentos desta investigação, em especial, a Ellen Mello e a Larissa Lacerda com as quais navego desde o coração.

A Alexandre Molina, Jacyan Castilho, Daniella Aguiar, Lia Lordelo, Cândida Monte, Sheila Ribeiro e tantocria pela cumplicidade que desaguam neste trabalho.

A Marina Martinelli, pela primorosa revisão desta tese e por tantas poesias.

Aos felinos Tetê, Mario e Edgar com os quais elaboro um viver multiespécie.

Entretanto, insisto que sempre estive inteira no momento da escuta. Contudo, a escrita me deixa em profundo estado de desesperação, pois a letra não agarra tudo o que o corpo diz. Na escrita, faltam os gestos, os olhares, a boca entreaberta de onde vazam ruídos e não palavras. No registro da letra também faltam o tremor do choro e o rasgo do riso. A fala suspensa foge da escrita. E mais, a grafia não registra a intensidade de um silêncio intervalar, diante de um renovado estado de estupor, vivido na hora das lembranças. Se contar e recontar são atos marcados por sinais de incompletude, pois difícil é traduzir os intensos sentidos da memória, imaginem escrever. Imaginem perseguir uma escrevivência.

Conceição Evaristo (2024)

RESUMO

SAMPAIO, Jorge Luiz Alencar. **Ética quando dança: uma biblioteca de com.posições político-po.éticas.** Tese (Doutorado) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

Esta pesquisa questiona o exercício ético na dança como prática relacional com vínculo poético-político que, ao dinamizar nossos afetos e potências (Costa, 2022; Deleuze, 2002; Pais, 2021; Spinoza, 2020), diz sobre as motivações e consequências dos nossos atos (Tiburi, 2014) e suas possíveis forças inventivas (Teixeira, 2023). Com o objetivo primordial de compreender como decisões compositivas incidem nos domínios da produção do comum, da cena do encontro, projetando espaços-tempos compartilhados na experiência temporária junto a obras e situações coreográficas (Le Roy, 2023), esta investigação aproxima-se da metodologia da Prática como Pesquisa (Fernandes, 2013, 2014) a qual imbrica investigação, criação e realização enquanto processos interdependentes. Essa perspectiva aponta para questões mobilizadoras como: na dança, quais posições éticas tomar em meio a im.posições morais? Como o conceito de ética participa das práticas de nomeação performativa no interior da linguagem, de um campo cultural, da esfera pública? De quais modos o *ethos* coreográfico de uma obra de dança pode potencializar a imaginação, a conversação entre diferenças e aberturas para o dissenso (Fiadeiro, Eugênio, 2019; Matos, 2014)? Em nome de que estamos compondo coreograficamente? A pesquisa foi realizada entre o Brasil e a Alemanha, em formato de doutorado sanduíche, dialogando com artistas, pessoas espectadoras e obras, tomando a obra/projeto "Biblioteca de Dança" (2017) como elemento generativo e dispositivo metodológico para uma atitude epistêmica. Tal obra/projeto reúne diversos artistas-volumes que performam como livros vivos a fim de contar e dançar coreografias às quais assistiram como um jeito de arquivá-las no corpo e na cena, perfazendo uma coleção aberta e em processo contínuo na qual são articuladas noções como historiografia performativa (Castillo, 2020; Fabião, 2012; Machado, 2014; Ramos, 2021; Small, 2019); oralitura (Martins, 2003; 2021); ficção (Chauchat, 2017; Le Guin, 2021; Rancière, 2005); *performance telling* (Herbordt / Mohren, 2017) e dramaturgia pulsional (Rocha, 2016; Schiavon, 2019). No percurso de pesquisa, foi possível evidenciar como certas experiências coreográficas - algumas delas parte da "Biblioteca de Dança" - ativam uma condição de ser-estar-agir no mundo como um modo de produzir presença em arranjos do afeto e do desejo no pensamento que é íntimo do agir prático. Seja nas po.éticas das próprias obras e/ou em acordos recíprocos e circuitos de convivência entre artistas e públicos, a dança pode mover valores corporificados em uma dramaturgia de forças ativas.

Palavras-chaves: ética, política, poética, composição coreográfica, Biblioteca de Dança.

ABSTRACT

This research reflects on the ethical exercise in dance as a relational practice with a po.ethical and political bind that, by dynamizing our affections and powers (Costa, 2022; Deleuze, 2002; Pais, 2021; Spinoza, 2020), speaks about the motivations and consequences of our acts (Tiburi, 2014) and their possible inventive forces (Teixeira, 2023). With the primary objective of understanding about how compositional decisions affect the domains of the production of the common, the scene of the encounter, projecting shared spaces-times in the temporary experience that constitutes dance performances and choreographic situations (Le Roy, 2023), this investigation approaches the methodology of Practice as Research (Fernandes, 2013, 2014) imbricates investigation, creation and realization as interdependent processes. This perspective points to mobilizing questions such as: in dance, what ethical positions to take in the midst of moral im.positions? How does the concept of ethics participate in practices of performative naming within language, a cultural field, the public sphere? In what ways can the choreographic *ethos* of a dance work enhance imagination, conversation between differences and openings for dissent (Fiadeiro, Eugênio, 2019; Matos, 2014)? In the name of what are we choreographically composing? The research was carried out between Brazil and Germany, in a inter-university exchange doctorate format, dialoguing with artists, spectators and works, taking the work/project "Dance Library" (2017) as a generative element and methodological device for an epistemic attitude. This work/project brings together several artists-volumes that perform as living books in order to tell and dance choreographies that they watched as a way of archiving them in the body and on the scene, making up an open collection and in a continuous process in which notions are articulated as performative historiography (Castillo, 2020; Fabião, 2012; Machado, 2014; Ramos, 2021; Small, 2019); oralitura (Martins, 2003; 2021); fiction (Chauchat, 2017; Le Guin, 2021; Rancière, 2005); performance telling (Herbordt / Mohren, 2017) and drive-dramaturgy (Rocha, 2016; Schiavon, 2019). During the research, it was possible to highlight how certain choreographic experiences - some of them part of the "Dance Library" - activate a condition of being-being-acting in the world as a way of producing presence in arrangements of affection and desire in thought that is intimate with practical action. Whether in the poetics of the works themselves and/or in reciprocal agreements and coexistence circuits between artists and audiences, dance can move values embodied in a dramaturgy of active forces.

Keywords: ethics, politics, po.ethics, choreographic composition, Dance Library.

RESUMEN

Esta investigación cuestiona el ejercicio ético en la danza como una práctica relacional con un vínculo poético-político que, al dinamizar nuestros afectos y potencias (Costa, 2022; Deleuze, 2002; Pais, 2021; Spinoza, 2020), enuncia las motivaciones y las consecuencias de nuestros actos (Tiburi, 2014), así como sus posibles fuerzas inventivas (Teixeira, 2023). Con el objetivo principal de comprender de qué manera las decisiones compositivas inciden en los dominios de la producción de lo común y en la escena del encuentro – proyectando espacios-tiempos compartidos en la experiencia temporal junto a obras y situaciones coreográficas (Le Roy, 2023) –, esta investigación dialoga con la metodología de la Práctica como Investigación (Fernandes, 2013, 2014), entrelanzando investigación, creación y realización como procesos interdependientes. Esta perspectiva ayuda a formular preguntas movilizadoras en el campo de la danza, como: ¿qué tipo de posiciones éticas adoptar frente a las im.posiciones morales? ¿Cómo participa el concepto de ética en las prácticas de nominación performativa al interior del lenguaje, en un campo cultural o en la esfera pública? ¿De qué maneras el *ethos* coreográfico de una obra de danza puede potenciar la imaginación, la conversación entre las diferencias y las aperturas al disenso? (Fiadeiro, Eugênio, 2019; Matos, 2014). ¿En nombre de qué estamos componiendo coreográficamente? Esta investigación, realizada en el marco de un doctorado *sándwich*, se desarrolló entre Brasil y Alemania, a través de un diálogo con artistas, espectadores y obras que tomó la obra/proyecto “Biblioteca de Dança” (2017) como elemento generador y dispositivo metodológico para una actitud epistémica. Dicha obra/proyecto reúne a una serie de artistas-volúmenes que, mediante su performance como libros vivos, narran y danzan algunas coreografías presenciadas previamente, como una manera de archivarlas en el cuerpo y en el escena. De ese modo, conforman una colección abierta y en proceso de elaboración incesante, en la cual se articulan nociones como historiografía performativa (Castillo, 2020; Fabião, 2012; Machado, 2014; Ramos, 2021; Small, 2019); oralitura (Martins, 2003; 2021); ficción (Chauchat, 2017; Le Guin, 2021; Rancière, 2005); *performance telling* (Herbordt / Mohren, 2017) y dramaturgia pulsional (Rocha, 2016; Schiavon, 2019). A lo largo de esta investigación, fue posible evidenciar cómo ciertas experiencias coreográficas –algunas de ellas, parte de la “Biblioteca da Dança”– activan una condición del ser-estar-actuar en el mundo entendida como una forma de producir presencia mediante arreglos afectivos y deseantes en un tipo de pensamiento que es solidario de la acción práctica. Ya sea en las po.éticas que expresan las mismas obras y/o en los acuerdos recíprocos y los circuitos de convivencia entre artistas y público, esta investigación sugiere que la danza puede mover valores corporificados en una dramaturgia de fuerzas activas.

Palabras clave: ética, política, poética, composición coreográfica, Biblioteca de Danza.

LISTA DE FIGURAS COREO.GRÁFICAS

Figura coreo.gráfica 1 -	O chão quando escapa.....	27
Figura coreo.gráfica 2 -	Retrato do artista quando à deriva.....	39
Figura coreo.gráfica 3 -	Ao autor, as batatas.....	62
Figura coreo.gráfica 4 -	Despertar palavra.....	69
Figura coreo.gráfica 5 -	Ao passo que o passo passa.....	73
Figura coreo.gráfica 6 -	Um convite.....	82
Figura coreo.gráfica 7 -	Verbete vital.....	90
Figura coreo.gráfica 8 -	Captura.....	92
Figura coreo.gráfica 9 -	No meio.....	99
Figura coreo.gráfica 10 -	A.pesar.....	104
Figura coreo.gráfica 11 -	Colheita.....	106
Figura coreo.gráfica 12 -	Coisas no mundo.....	112
Figura coreo.gráfica 13 -	Palavra de mulher.....	113
Figura coreo.gráfica 14 -	Contradança.....	114
Figura coreo.gráfica 15 -	Con.dução.....	120
Figura coreo.gráfica 16 -	Assentamento.....	129
Figura coreo.gráfica 17 -	Coa.dunação.....	131
Figura coreo.gráfica 18 -	Rasteira.....	133
Figura coreo.gráfica 19 -	Pareidolia.....	137
Figura coreo.gráfica 20 -	Dis.posição.....	149
Figura coreo.gráfica 21 -	Cont.ação entre mundos.....	169
Figura coreo.gráfica 22 -	Deságue.....	171
Figura coreo.gráfica 23 -	Eu não sou daqui?.....	184
Figura coreo.gráfica 24 -	Castelo.....	191
Figura coreo.gráfica 25 -	Capítulo 1: Isso é Permitido?.....	203

SUMÁRIO

1	PRÓLOGO.....	13
2	INTRODU.CHÃO.....	16
3	BIBLIOTECA DE MODOS E MEANDROS.....	39
	3.1 CORPOS DE PESSOAS, CORPUS DE LIVROS.....	47
	3.2 FICÇÃO E CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO.....	51
	3.3 PRÁTICA HISTORIOGRÁFICA PERFORMATIVA E ENCARNADA.....	56
	3.4 ORALIDADE E CORPO COMO SABERES.....	60
	3.5 AUTORIA DESCENTRADA.....	62
	3.6 ESCRITA COMO ESCUTA.....	65
4	BIBLIOTECA DE PALAVRAS-MORADAS.....	69
	4.1 DICIONÁRIO DANÇALÓGICO.....	90
5	BOMBA DE EFEITO MORAL.....	91
6	BIBLIOT.ÉTICA COREOGRÁFICA.....	120
	6.1 QUAL QUADRO REFERENCIAL CONSTITUI A PALAVRA COREOGRAFIA AQUI?.....	120
	6.2 QUAL CORPUS REFERENCIAL ORIENTA A COMPREENSÃO DE CORPO AQUI?.....	127
	6.4 QUAIS DECISÕES CADA COREOGRAFIA TOMA?.....	137
	6.5 QUAL É A RACIONALIDADE DA DANÇA?.....	144
	6.6 QUAIS DRAMATURGIAS A DANÇA PODE PULSIONAR?.....	147
	6.7 QUANDO SITUAÇÕES COREOGRAFAM TRABALHOS ARTÍSTICOS E VICE-VERSA.....	149
	6.8 VOCÊ PERCEBE A BIBLIOTECA DE DANÇA COMO COREOGRAFIA?...	157
7	CIRCULAÇÃO DE AFETO-CUIDADO.....	160
	7.1 AFETO COMO POTÊNCIA DE AÇÃO.....	160
	7.2 O CUIDADO EM CENA.....	177
8	ÉTICAS INCONCLUSIVAS DO PROCESSO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	191

8.1 EPÍLOGO.....	202
REFERÊNCIAS.....	205
APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO.....	224
APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM PESSOAS ESPECTADORAS.....	225
APÊNDICE C – FORMULÁRIO DA PRIMEIRA SONDAÇÃO COM O PÚBLICO.....	226
APÊNDICE D – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM XAVIER LE ROY.....	236
APÊNDICE E – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM MELANIE MOHREN E BERNHARD HERBORDT.....	238
APÊNDICE F – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM ELISABETE FINGER.....	239

1 PRÓLOGO

"A bússola ética sempre foi e sempre será a do amor pela diferença"
(Gilceley Santos, 2022).

Desde a primeira vez que se sentou à mesa da biblioteca corria o risco de se perder na tradução. Estava longe de casa, em outro país, em outro continente, em outra língua.

Havia uma especificidade no seu ato performativo: transmutar-se em livro. Um livro de carne, ossos e afetos que se oferecia - em dança, gestos, histórias e conceitos - à leitura

Deslizando as mãos sobre a superfície de madeira, em círculos, olha firmemente nos olhos de cada pessoa sentada em seu entorno. Tenta, assim, criar um chão comum, uma página comum, um terreiro comum, uma cena comum. Compor com a multiplicidade e com a diferença. Essa era a sua política. A ética daquela dança.

Diz:

- Em uma mesa como esta é possível mover passado, presente e futuro.

Certa feita lhe contaram que durante os minutos iniciais de uma obra, o público está aberto ao que quer que seja proposto. Ah! Tem então alguns minutos - algumas linhas - para projetar um pacto:

- Sou um volume da Biblioteca de Dança. Minha condição de livro encarnado me possibilita agenciar cena e escrita como ficção, narrativa, poesia, coreografia, composição. Corpo-outridade-por-definição. Livro com orelha, pé de página e tantos outros membros de um corpo potencialmente mutável. Escrita, esboço e ensaio que colocam a palavra para suar.

Torna-se uma pessoa-livro que rememora coreografias às quais assistiu e lhe atravessaram como serra elétrica ou carícia. Um livro cuja escrita nunca se encerra, elaborada por meio de uma profusão de vozes.

Livro de contos? Crônicas? Páginas avulsas aos soluços? A sua tese?

Algo entre o lírico e o científico a fim de comover uma escrita em desacordo, esquivando de certas normativas. Que seja então uma escrita aos tombos! Vem de um país onde se vive às quedas, afinal.

A sua tese. Escrita em estado de dança ao rés d'um chão ético e pulsional. Praticar uma escuta ativa, compositiva. Em volta da mesa. Na página. Escuta do inconsciente, inclusive. Compondo com fatos, falhos atos, chistes, sonhos. Sonho-projeto-político, quimera, utopia, memória, futuridades ancestrais, fabulação de um mundo por ser imaginado no presente. Em livre associação. Grafar experiências também a partir de um não-saber, a partir daquilo que não se tem acesso imediato. Escrever desse jeito requer uma direção ética e epistemológica. Escrita em evanescência performativa. Tão texto quanto corpo, no rastro do que acabou de desaparecer. Essa nebulosa e lacunar dinâmica do rastro. Escrita de outridade. Estrangeira. Em outro país, outro continente, falando outra língua. Uma escrita coreográfica. No palco polissêmico do termo "papel". Encorpada. Investida no/do corpo do texto.

É uma cena! Baseada em atos reais. É um set! Cinema, imagem, tempo. A-Ç-Ã-O.

Mas desde onde pensamos o corpo? Pensar a materialidade do corpo ainda pode nos levar a outros domínios. Éticos, sobretudo.

Em nome de que realizar danças?

Estar à altura da própria composição coreográfica e do exercício ético que nos faz compor. A tese. Sentado à mesa com o público, toma a palavra aos goles:

O QUE A DANÇA

FAZ

É

COREOGRAFAR ÉTICAS.

Sentencia em voz alta, em caixa alta.

Continua girando a mão sobre a mesa-chão-terreiro-página, olhos nos olhos de quem lhe faz companhia naquela dança:

- Cada dança, ao seu modo, traz consigo o potencial de gerar toda sorte de afecções, compondo com decisões que irão organizar nossos espaços-tempos comuns.

Está em volta da mesa com aquelas pessoas que acabou de conhecer, em um outro país, outro continente, outro idioma. Estrangeiro. Como se sentasse, em intimidade, em coletividade, com Gilceley Santos, Deleuze e Guattari, Leda Maria Martins, Lúcia Matos, Rancière, Renato Noguera, Spinoza, Thereza Rocha, Thiago Teixeira... Com a literatura de Alejandro Zambra, Aline Bei, Assionara Souza, Carla Madeira, Conceição Evaristo, Jorge Luis Borges, Octavia Butler... Com o seu amor e parceiro Neto Machado. Com tantas outras vozes que vêm à baila na escrita e lhe fazem compreender que a ética amorosa é comunal, decisão e prática. Muito mais que um conceito abstrato ou sentimento individual.

Dava-se conta, finalmente, que é impossível ser um livro sozinho.

Ou livre, sozinho. Livrar é a ação que um livro pode.

A sua tese.

2 INTRODUÇÃO

"A queda nos ensina, na dança, a vivenciar formas de encontrar o chão, de estar nele, estabelecer resiliência e buscar novamente outras ações" (Matos, 2021, p. 16)¹.

Nesta introdução, ficcionalizo uma embocadura em primeira pessoa, com tessitura ficcional e performativamente acadêmica, resistindo ao esquecimento dos chãos² desde onde construo as questões que aqui formulo, bem como dos primeiros ensaios nos quais tratei da questão da ética nas artes.

Rocha (2014a, p. 24) faz uma pergunta ético-política para o plano de composição da dança contemporânea: "que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?". Um diálogo com as ideias de Lepecki (2010, 2012), que diz:

[...] uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo (Lepecki, 2012, p. 47).

Na perspectiva que exerço, um chão não seria necessariamente um lugar físico, fixo ou um destino incontornável, mas, antes, uma plataforma ética desde onde com.pomos³ ou, como propõe Luz (2019, p. 288), um "chão-ético-existencial".

¹ Tradução para "La caída nos enseña, en la danza, a experimentar modos de encontrar el suelo, de estar en él, establecer resiliencias y buscar nuevamente otras acciones".

² Na peça de dança "Adeó" (2023), realizada durante a feitura desta pesquisa, em comemoração aos 20 anos do grupo Hibridus (Ipatinga - MG), pensamos sobre os chãos com os quais compomos na dança. Na cena inicial do trabalho, os dançarinos Luciano Botelho e Wenderson Godoi realizam a ação de escutar o chão e tentar traduzir para/com o público os possíveis dizeres desse chão, prática que, no processo de ensaios, chamamos de "tradu.chão". A peça tem direção minha e de Neto Machado e co-direção de Léo Coessens.

³ Nesta escrita, grafo algumas palavras a exemplo de "com.posição", "im.posição", "est.ética" e "po.ética" com um ponto no meio do corpo dessas palavras a fim de abrir espaços intersilábicos, advertindo que "compor" - e até mesmo impor - diz respeito a *posicionar-se com*, a uma cena compartilhada; que dentro de "estética" e "poética" habita a ética. "Com.posição" faz também referência ao projeto "com.posições políticas", que ocorreu no Festival Panorama em 2011, no Armazém da Utopia (RJ), no qual fui curador ao lado de Isabel Ferreira. O projeto contou com palestras, conversas e performances interessadas em corpos, sexualidades e subjetividades dissidentes. Naquele ano, o festival Panorama teve direção geral de Nayse Lopez e Eduardo Bonito. Matos (2012) também faz uso do termo assim grafado: "com.posições". As palavras corp.oralidade e cont.ação aparecem para acentuar que voz, palavra e oralidade são corpo. A palavra "coreografia" poderá aparecer como "coreo.grafia" para sublinhar uma relação crítica entre escrita e movimento, assim como a palavra "mudança" poderá vir como "mu.dança", dando a perceber a dança no processo da mudança, fazendo ainda um tributo a Gilberto Gil (1989) em sua canção "O Eterno Deus da Mu Dança". Abrir espaços dentro da palavra para que elas comportem outros movimentos de sentido.

Sendo assim, qual é o chão de cada ação artística que realizamos? Quais ressonâncias de afetos estamos mobilizando desde esses chãos?

Na criação, tenho me envolvido com/em diversos chãos como a dança, o teatro, o audiovisual, a arte *drag*, a comunicação, a curadoria, a escrita, a educação. As discussões que proponho sobre ética e composição na dança têm atravessado esses diversos fazeres configurados como performances, filmes, séries televisivas, livros, festivais, cursos, entre outros.

Com a Dimenti Produções Culturais⁴, venho movendo - junto a amigas e parcerias - ações artístico-culturais que favorecem à dimensão da coletividade e seus atravessamentos poéticos e políticos. Desde 1998, temos nos desdobrado em práticas de imaginação, criação, produção e gestão, buscando sistematizar caminhos e condições para um trabalho continuado e colaborativo em um Brasil cujas políticas públicas para as artes e para cultura operam por descontinuidade e competitividade.

Inicialmente, o Dimenti (no masculino) foi estruturado como um grupo artístico nuclear com agentes da produção, comunicação, dança, teatro, música e cinema com funções mais demarcadas como “direção artística” e “direção de produção”. Em 2013, a Dimenti (no feminino) firmou-se como uma plataforma artística e produtora cultural, mais descentrada e horizontalizada, menos voltada à criação de um repertório cumulativo de obras e mais interessada em um trânsito constante por múltiplas agências e colaborações.

A intensa trajetória dimentiana de criações cênicas, audiovisuais, literárias, curatoriais, seja na primeira década, como grupo nuclear ou, em seguida, como produtora e plataforma de criação artística, pode ser acessada em elaborações teóricas de autoras como Oliveira (2022), Lordelo (2022) e Cruz (2020). Esta sintetiza:

⁴ Atualmente, a Dimenti Produções Culturais é coordenada por Ellen Mello, Jorge Alencar, Larissa Lacerda e Neto Machado. Para mais informações: <https://www.dimenti.com.br/>

Com natureza artística e gestora, as ações da Dimenti, ao longo desses anos, busca se entender como um espaço de trocas constantes e, arrisco dizer, que, em seu trajeto, a Dimenti encarna aspectos do contexto cultural brasileiro como também incide sobre o seu ambiente, especialmente na Bahia, e, ao mesmo tempo, opera e é atravessada pelas dinâmicas históricas (Cruz, 2020, p. 93).

Nesta pesquisa, destaco uma das realizações da Dimenti, a obra coreográfica "Biblioteca de Dança" (2017)⁵, dirigida por Neto Machado e por mim, cujas incursões imaginativas e decisões compositivas são balizadas pela relação entre o corpo que dança, o corpo do livro e o corpo da biblioteca. Sendo assim, chamo atenção para o desdobramento editorial/social da Dimenti, a Associação Conexões Criativas, que desde 2009 responde por uma série de ações ligadas à gestão cultural e ao campo editorial como o lançamento do livro "O que é dança contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de saberes" de Thereza Rocha (2016) e da Coleção "Coreografias de Papel", coordenada por Neto Machado e por mim.

"Coreografias de Papel" é um projeto interessado na transcrição de obras cênicas de dança em livros-objetos inéditos para o público infanto-juvenil. Cada volume da coleção vale-se de princípios compositivos de uma obra coreográfica a fim de criar modos de estimular a criança a realizar uma "leitura de corpo inteiro", como possíveis matrizes de movimento, por meio de textos, elementos gráficos, texturas, tintas, costuras e montagens de maneira plástica, dramática e coreográfica. Até então, foram lançados três trabalhos: "Astroneto: dança no espaço" (2017), "Pequena Coleção de Insignificâncias" (2019) e "Livro de Fogo" (2021).

De maneira artística e teórica, Camargo (2021) elabora trabalhos em dança que, como a coleção "Coreografias de Papel" têm, na materialidade tátil da página, tanto forma como espaço de acontecimentos da ação performática. A página compreendida não como receptáculo de palavras, mas como lugar de trocas entre a materialidade e a ação sensório-temporal da pessoa-espectadora-folheadora, produzindo outros modos de "leitura" nos quais o papel é lugar para realizar ações coreográficas⁶.

⁵ 2017 é o ano da estreia brasileira de "Biblioteca de Dança" na cidade de Salvador (BA), no Instituto Goethe. Antes dessa data, o trabalho fez apresentações públicas como resultados processuais de residências artísticas ocorridas em: Akademie Schloss Solitude (Alemanha), #StationONE – Service for Contemporary Dance (Sérvia) e Graner - Centre de creació de dansa i arts vives (Espanha/Catalunha), com apoio da Fundação Nacional das Artes (Funarte).

⁶ O autor chama a atenção para o fato de que o formato de estruturação e encadernação mais usual de um livro é também, por assim dizer, coreografado por meio de um sistema de páginas em sequência, uma após a outra, orientando uma relação específica entre obra e leitor/a e a própria ação de folhear.

Entre 2013 e 2014, no Akademie Schloss Solitude (Alemanha) foram iniciados os processos de criação da "Biblioteca de Dança" e de "Astroneto: dança no espaço" (2017), o primeiro lançamento da coleção, de autoria de Neto Machado, tantocria⁷ e minha. O livro toma como fonte de criação a peça "Desastro" de Neto Machado e mergulha no multiverso da ficção científica, sendo composto por um "diário de bordo" e por partes soltas que podem ser espalhadas e brilham no escuro. O personagem Astroneto descobre que sua espaçonave pode ser movida a dança e, assim, embarca numa viagem sideral sem rumo pré-definido, pousando em planetas nos quais se reabastecer com danças-combustíveis, aprendendo novas formas de mover e de existir.

"Pequena Coleção de Insignificâncias" parte da peça "Demolições (La Petite Mort)" de Thiago Cohen que assina o livro com Neto Machado e tantocria. O segundo livro da coleção é como um relicário que relaciona palavras e movimentos: seu corpo tem a forma de um baú de papel, contendo cartões maiores, ilustrados com poemas curtos, uma pequena caixa com um furo - por onde se pode contar segredos -, e centenas de cartões menores, com sugestões coreo-poéticas em letras miúdas, como: "converse com uma palavra sobre as letras que ela não conhece". O livro foi finalista na categoria Literatura Infantil do 62º Prêmio Jabuti, em 2020.

O terceiro lançamento foi "Livro de Fogo: chama histórias", criado desde a performance "Bola de Fogo" de Fábio Osório Monteiro em que trata de sua posição como artista e baiana de acarajé, movido por questões como ancestralidade e modos de sustentabilidade no exercício da profissão artística. O livro-jogo traz a narrativa de como Iansã e Xangô se tornaram divindades ao comerem o Acarajé, celebrando os poderes do fogo e das fogueiras em torno das quais podemos contar histórias. O corpo do "Livro de Fogo" é composto por um tecido que se abre em um tabuleiro, peças soltas aludindo a búzios a que se pode lançar sobre o tabuleiro e ilustrações que trazem pontos de partida para o compartilhamento de múltiplas narrativas: histórias que lembramos, que sabemos, que conhecemos, que inventamos, que sonhamos, de que sentimos falta.

Livros coreográficos escritos por meio das materialidades de seus corpos, da oralidade, da memória, do encontro. Princípios ético-estéticos também geradores da "Biblioteca de Dança", trabalho que envolve artistas nacionais e internacionais cuja

⁷ tantocria – criações compartilhadas é um coletivo formado pelos artistas-designers-arquitetos Daniel Sabóia, Fábio Steque e Patricia Almeida.

criação teve como o seu primeiro chão a Alemanha, em contexto de residência artística no Instituto Akademie Schloss Solitude⁸ na cidade de Stuttgart, com duração de um ano.⁹

Configurada como instalação coreográfica, podcast e audiovisual, além de ser sistematizada como oficina artística, "Biblioteca de Dança" ocupa bibliotecas nacionais e internacionais com artistas da dança que performam como "livros vivos" ou "volumes dançantes", contando histórias ligadas a obras e situações coreográficas às quais assistiram e que mobilizaram intensamente os seus afetos. A obra implementa um arquivamento performativo de obras de dança preexistentes de diversas autorias e/ou de situações cotidianas percebidas como coreografia, a partir de um dispositivo chamado de *performance telling* (ou, em tradução livre, "contação de performances"), sobre o qual tratarei mais adiante.

Em se tratando de um chão na produção crítica, há duas escritas nas quais já havia me aproximado da questão da ética nas artes. Em 2006, publiquei o artigo "Borrão como Pressuposto Ético e Estético" nos Cadernos do GIPE-CIT (UFBA) e, em 2012, o texto "Ética como Coreografia Performativa" no livro resultante do Seminário do Festival de Dança de Joinville.

Na primeira, propunha uma ética do borrão (Sampaio, 2007) como trânsito inextricável entre espaços ritualizados de criação e as demais paisagens com as quais compomos, evocando presenças limiares entre processo e produto, artista e público, cena e bastidor, sala de aula e recreio, coreografia e pedagogia a partir de vivências do então grupo Dimenti. Digo em algum momento no fluxo daquele texto: "Recreio é aula: o menino vem com boca suja de açúcar do sonho" (Sampaio, 2006, p. 66). Naquela escrita, tomei a infância como moldura po.ética-conceitual para instigar a relação entre ética e estética, mas não pela via da faixa etária ou por uma manobra nostálgica, mas como pulsão originária, ativo de invenção, estado de abertura e curiosidade, infância enquanto devir e condição de memória¹⁰.

⁸ www.akademie-solitude.de

⁹ Com a Alemanha tenho estabelecido relações de intercâmbio e trabalho desde o ano de 2009 quando estive, pela primeira vez, no continente europeu apresentando três diferentes peças coreográficas do então Grupo Dimenti no Festival Brasil Move Berlim[#]. De lá até o presente momento, sigo trabalhando entre os dois países e, mesmo na cidade de Salvador, atuei em conexão com o território alemão, uma vez que a Dimenti Produções Culturais teve sede no Goethe Institut Salvador-Bahia de 2018 a 2023[#]. Assim, esta pesquisa é elaborada junto a obras, artistas e pessoas espectadoras dos contextos brasileiro e internacional.

¹⁰ Em confluência com o pensamento de Noguera e Barreto (2018) que tratam sobre ética articulada ao conceito de "infancialização", referência para esta pesquisa.

Em caráter incipiente, já apontava ali aspectos caros a esta pesquisa: as singularidades poéticas de cada artista, a prática como pesquisa, a palavração¹¹ na dança e um imbricamento entre pensamentos críticos existentes, literatura ficcional e uma ação corporificada na escrita que, como propõe Martins (2021, p.80), é pensada em termos de acontecimento que inclui “as experiências individuais e coletivas, a memória de pessoas e a memória histórico-social”.

"Ética Como Coreografia Performativa" (Alencar, 2012) é o título daquele texto no qual relaciono as noções de ética, coreografia e performatividade (Austin, 1990; Butler, 2006) que integra uma publicação organizada pelo Instituto do Festival de Dança de Joinville, reunindo artigos produzidos a partir das discussões ocorridas no seminário de número quatro, que fez um tributo a artista Angel Vianna, com coordenação da pesquisadora Nirvana Marinho. O seminário "Criação, ética, pa..ra..rá... pa..ra..rá: Modos de Criação, Processos Que Desaguam Em Uma Reflexão Ética" aconteceu de 28 a 30 de Julho de 2011 no Teatro Juarez Machado, na cidade de Joinville (SC). Fui incumbido de elaborar um texto que pudesse conectar as discussões ocorridas no seminário, em uma espécie de costura plurivocal, em que fragmentos das falas das pessoas participantes misturavam-se sem que suas autorias fossem nitidamente demarcadas ao longo da redação. No segundo texto, iniciei dizendo:

[...] fui convocado para fazer uma composição, posto que sou coreógrafo. Fui instruído a fazer uma ficção, já que recombino aquilo que foi dito, feito e visto. Fui instigado a ser ético e autônomo, a um só tempo. Ético e declaradamente autoimplicado em minha costura teórico-poética, além de estético sempre, articulando modos de fazer/pensar, suas visibilidades e sensibilidades (Alencar, 2012, p. 51).

O fato de o seminário ser realizado no contexto de um festival de dança de natureza competitiva gerou um ambiente profícuo para a discussão ética, abarcando modos de formação, criação e pesquisa. O evento buscou abrir espaço para a reflexão crítica, com a convicção de que, seja no âmbito acadêmico, escolar ou criativo,

¹¹ "Palavração" é um termo presente no título do livro da psicanalista Gilceley Santos (2013). O termo contribui na articulação com o modo como crio com dança por meio da ação das palavras que movem (comovem) com gestos, movimentos e outras (i)materialidades, como é o caso de "Biblioteca de Dança" e das obras de outras autorias sobre as quais tratarei nesta escrita.

(Marinho, 2011, p. 08), "pensar sobre é um ato consciente, político e fundamental para nosso fazer dança hoje".

No Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, realizei uma pesquisa de mestrado (2007) que tomou por foco de investigação a comicidade na dança como meio de subversão performativa de estereótipos e de domínios fixantes de noção de identidade, a partir de construções discursivas presentes na composição de duas releituras do conto de fadas/balé de repertório "O Lago dos Cisnes" voltadas para o público infantil: o desenho animado "Barbie Lago dos Cisnes" (Mattel, 2003) e o trabalho coreográfico "Chuá" (Dimenti, 2004), dirigido por mim. Tensionando o corpo canônico do balé clássico, suas narratividades e disposições pedagógicas, encontrei na comicidade uma possibilidade teórico-poética de encorajar algumas crises na seara dos estereótipos seculares ainda insistentes no campo da dança e que servem de base para um comparativismo cultural que demarca hierarquias de corpo – superior/inferior – e referenda parâmetros hegemônicos que elegem o que é desejável e o que é rejeitável, categorizando corpos a partir de atributos que prescrevem o que é normal/anormal, capaz/incapaz, belo/não-belo.

Mobilizei as articulações entre a dança e o risível a fim de levantar um conjunto de mecanismos de comicidade e aspectos composicionais, não só para refinar as possíveis relações poéticas em criações coreográficas, mas também para apontar projeções teórico-críticas respaldadas pelos campos dos Estudos Culturais e dos Estudos da Performance¹².

O problema do riso e do risível está muito presente em produções conceituais da filosofia, do teatro e da palhaçaria, mas, até o momento em que realizei o mestrado, quase nada pude encontrar em nível acadêmico, seja no Brasil ou em outros países, sobre a relação entre dança e comicidade, ainda que muitas obras coreográficas incorporem princípios cômicos em suas dramaturgias, tanto no balé clássico quanto na dança contemporânea com caráter investigativo.

Pode a dança rir? Quem a (des)autoriza?

Desde o mestrado, examinei uma obra que criei em conexão com trabalhos produzidos por outras pessoas como exercício fundamental de coimplicação

¹² Os Estudos Culturais e os Estudos da Performance são áreas de investigação e de intervenção política que estudam diversos artefatos constitutivos da cultura (obras cênicas, cinema, programa de televisão, publicidade) e articulam perspectivas como: feminismo, pós-estruturalismo, teoria *queer* etc.

teórico-prática e de ex.posição¹³ no sentido de deslocar-se da posição costumeira e transitar por diferentes arranjos: realizar e pensar-se fazendo, imaginar, compor, elaborar como dobras de um processo complexo que deseja desmotivar binarismos que reivindicam um suposto olhar neutro e apartado daquilo sobre o que se investiga, opondo sujeito x objeto, imagem x sujeito, prática x teoria, processo x produto, ensaio x exposição.

Interessava-me indagar sobre algumas relações de poder presentes nas práticas de significação e de normatização de uma representação de corpo constituídas ao mesmo tempo pela linguagem e pelo próprio corpo que dança em sua agência política. E para isso ocupei-me do esforço crítico de problematizar hierarquias, ideais regulatórios e normas de inteligibilidade cultural que balizam compreensões sobre dança e corpo, engendrando um poder produtivo que os interpela e os diferencia a partir de padrões hegemônicos e de ordem moral.

O percurso desta pesquisa, não obstante, vale-se de uma bússola ética e pulsional.

Desde 2018, integro o grupo de estudos em psicanálise SublimeAção, no ambiente ALCEP - Associação Livre Centro de Estudos em Psicanálise (Paraná), com coordenação das pessoas psicanalistas Gilceley Santos e João Perci Schiavon. Lá, tenho podido aproximar os exercícios clínico e artístico muito a partir das noções de ética e pulsão. Atravessado pelas ressonâncias do SublimeAção e pela experiência de estar em processo de análise, desde 2015, tenho perguntado: em nome de quê estamos com.pondo?

Se a "Biblioteca de Dança" lida com a ideia de coreografia como dispositivo colaborativo que registra processos e histórias da dança (Machado, 2014), a coimplicação empreendida nesta pesquisa é um jeito de documentar movências poéticas e conceituais que não se restringem a uma perspectiva de autoria centrada em um sujeito uno, centrado em um "eu". Como na "Biblioteca", ao redor da mesa desta pesquisa, em horizontalidade, terão assento agenciamentos artísticos e conceituais, sejam eles fontes científicas canônicas, oralidades e oralituras (Martins, 2021). Desde o lado de dentro, trato dos assuntos que proponho inquirir, questionar, provocar, incitado pelas éticas presentes em iniciativas teórico-artísticas pautadas na criação de chãos compartilhados. À vista disso, movo uma conversação - ou

¹³ Termo praticado pela psicanalista Gilceley Santos em diversos seminários, germinários e palestras que realiza.

palavrAção - nesta tese embebida também da dramaturgia da "Biblioteca de Dança", timbrando junto àquilo que Oliveira (2022) destaca:

Sem atribuir prioridade a nenhum dos livros-dançantes, a performance apresenta uma polifonia discursiva, não hierarquizada, sobre formas e fazeres de dança oriundos de ambientes, regiões e estéticas diversas, em proposta de descentramento da historiografia da dança no Brasil. A "Biblioteca" põe artistas e público em comunhão com processos íntimos de afetos que compõem a subjetividade (Oliveira, 2022, p. 24).

O chão desde o qual me posiciono na criação em artes e, especificamente, na dança me pulsiona a refletir sobre o problema da ética enquanto prática filosófica e pensamento prático¹⁴, tanto no âmbito da produção teórico-crítica e pedagógica como na criação artística. O que me mobiliza nesta pesquisa é, sobretudo, refletir que dentro de cada po.ética e da cada est.ética habitam éticas a partir das quais nos orientamos e com as quais praticamos, expressamos, configuramos certos elos sociais que são, eminentemente, políticos. Dessarte, esta pesquisa considera que a dança, enquanto prática de pensamento e filosofia prática, coreografa éticas. Sendo ética compreendida como uma prática relacional que sustenta certas forças, distribui certos valores, produzindo certas afecções.

A ética na dança tal qual a proponho desde o título deste estudo está vinculada a uma com.posição de natureza político-poética que inventa seu próprio lugar, em um caminho que diz respeito a - e é responsabilidade de - todas as pessoas e cada uma delas. Uma aventura ético-poética de pensamento-arte que volta a sua ação para a vida (Tiburi, 2014). A ética participa, pois, da com.posição política também como modo de pensar sobre e oferecer atenção ao mundo:

[...] a ética constrói a política. Sempre podemos pensar que existe uma interdependência entre elas, mas é fato que a ética é a política enquanto nos diz respeito imediatamente. A ética não é, portanto, diferente da política. É a construção da política desde dentro: a ética é a experiência da política muito de perto, na miudeza de cada gesto do dia a dia (Tiburi, 2014, p. 23).

¹⁴ A ideia da ética como filosofia prática está presente em diversos pensamentos a exemplo de Aristóteles (2021), Deleuze (2002), Spinoza (2020), Tiburi (2014).

Ao propor que a dança coreógrafa éticas e afecções, nos modos pelos quais seus valores e atributos se exprimem, é possível pensar em obras coreográficas e suas elaborações cênico-performativas como práticas da micropolítica no espaço-tempo público. Micropolítica que recorta a realidade, em que as relações de forças nas quais o poder intervém se dão no nível do corpo, dos afetos e das potências. Nos termos de Foucault (2004), Deleuze e Guattari (2011) é viável observar as relações de poder não só nas estruturas institucionais e organizações estatais, mas também na esfera micro, em um outro domínio no qual o poder produz realidades, elege maneiras de viver e seleciona saberes, quando macropolítica e micropolítica estão, sempre, uma trançada à outra.

As decisões compositivas que tomamos projetam espaços-tempos compartilhados que atravessam a nossa experiência e dizem sobre os modos como elaboramos o nosso viver coletivo e como imaginamos outras cenas e contextos possíveis. Seja reiterando estratégias hegemônicas de produção de sentido e de inteligibilidade corporal ou movendo outras perspectivas de subjetivação na direção da diferença (Deleuze, 2006; Matos, 2014), abrindo campo para outras existências possíveis, o problema ético na dança incide, acentuadamente, nos domínios da produção do comum.

O conceito de “diferença” em Deleuze (2006) está friccionado ao de “repetição”, mas não como repetição do mesmo, e sim uma repetição diferida, que traz em si a diferença. O processo da repetição acontece na singularidade, com potencial transgressor, sendo único para cada corpo, ao encorajar e favorecer a diferença. Estamos nos diferenciando a todo tempo, mesmo que nem sempre isso seja perceptível. As repetições são vivenciadas pelo corpo em sua singularidade e ocorrem por meio do encontro entre corpos - sejam vivos e/ou físicos -, como no encontro entre o corpo de alguém que nada com a água, o que diz, por exemplo, do problema da aprendizagem, em que corpo e água se transformam continuamente, um “fazer com”, em devir (Deleuze, 2011).

Em confluência, Matos situa a repetição na dança contemporânea, que:

[...] ao explorar a complexidade do movimento, o transmutar do que se repete no corpo em seus diferentes estados, provoca deslocamentos, retroações, simulacros, pelos quais a diferença transita na organização que ocorre em cada repetição, transbordando séries heterogêneas de movimento que possuem sentidos e metáforas

próprias, fazendo com que a repetição seja a diferença em si mesma (Matos, 2014, p. 31).

Ainda que procure abordar os fazeres em dança em suas múltiplas investidas, o debate ético aqui efetuado não busca abarcar toda e qualquer dança numa perspectiva universalista, mas pôr em relevo obras que dão notícias de modos imaginativos e colaborativos do viver, do compartilhamento de recursos e saberes, de uma distribuição mais equânime de potências (e poderes?) entre artistas e públicos, do exercício de produção das diferenças, bem como da dimensão ética dos modos de subjetivação que, como propõe Cunha (2021), concerne à relação com nós mesmas/mesmos e com a outra, o outro.

Nem toda dança está interessada no tipo de compromisso ético pulsionado por uma responsabilidade com a alteridade, com a diferença e com uma distribuição de forças e potências. Há danças cujo exercício endossa estereotípias excludentes e fazeres antiéticos no sentido da despotencialização ou até mesmo aniquilação da diferença e do dissenso, por meio de um viés de objetificação da outra, do outro e de si.

Em se tratando de problema de pesquisa, indago: De quais modos o *ethos* coreográfico de uma obra de dança pode potencializar práticas de imaginação ético-políticas?

Quando me refiro ao “*ethos* coreográfico”, estou sobressaltando os compromissos poéticos aos quais cada obra de dança se propõe, em seus modos de existir e nas formas de vida praticadas na experiência temporária e compartilhada de uma performance, nos circuitos intersubjetivos criados entre as enunciações compositivas da cena e a conexão com o público. Quando digo “prática de imaginação”, busco por em relevo, em diálogo com Pais (2021), a possibilidade que uma obra artística possui de dar a perceber aspectos da experiência humana, do modo como criamos situações relacionais e mundos, abrindo campo para experimentações temporárias e singulares de outras formas de vida que intensifiquem a experiência vital por meio de uma certa reinvenção social e cultural. As referências conceituais e as experiências em dança com as quais componho procuram favorecer devires comunitários e de convívio social na experiência com arte que vão além da frontalidade binarizante que opõe quem faz x quem assiste, quem está sob a luz x quem permanece anônimo.

Procuro destrinchar as dimensões éticas de algumas composições coreográficas em dança com destaque para a “Biblioteca de Dança” a partir de seus meios, modos e materialidades¹⁵, atentando às decisões poéticas tomadas por cada trabalho no âmbito de suas elaborações dramáticas, no processo da criação e da sua realização em ato, observando a relação que pactua com seus públicos, bem como seus possíveis circuitos de ressonâncias, seja na seara das afecções, em produções textuais ou em ambientes formativos.

Refletir sobre o eminente valor ético-político das nossas intervenções artísticas nos âmbitos compositivos, pedagógicos, críticos, curatoriais, entre outros, apresenta-se como exigência social e estética frente à vigente expansão de tecnologias moralizantes e ultraconservadoras que se inflamam na esfera do comum, no Brasil e em outras partes do mundo nos últimos anos.

Figura coreo.gráfica 1 - O chão quando escapa

Março de 2020. O mundo amanheceu irreconhecível: uma pandemia planetária causada por um vírus letal que se alastrava como fogo ainda sem defesa. A reunião de pessoas - aquela tátil, orgânica, em proximidade - não era possível. O corpo da outra, do outro, era uma espécie de arma biológica a ser evitada a todo custo. Teatros e aparelhos culturais fechados sem previsão de reabertura. Um país desgovernado por um déspota negacionista. Uma grandiosa crise, em seu sentido de passagem entre vida e morte. Sob os pés de artistas e agentes da cena faltava não só um palco, mas todo chão possível. Como realizar um tipo de arte que tem na presença e no encontro dois de seus fundamentos?

Janeiro de 2021. Nós - artistas, técnicos e produtoras - nos reuníamos por meio de uma plataforma digital para o primeiro ensaio de uma criação artística. Cada pessoa participava de sua casa por entre as janelinhas bidimensionais da tela do computador. Protegendo-se uns dos outros. Protegendo-se uns aos outros. Uma premissa dramática nos juntava: em um futuro próximo, no ano de 2025, as autoridades fecham os teatros

¹⁵ Meios, modos e materialidades é uma expressão motivada pelo pensamento de Martins (2021).

definitivamente. Artistas da cena se reúnem em local seguro para ativar - e proteger - memórias de peças que aconteceram antes do vírus e suas variadas mutações. Aquela criação que se iniciava chamava-se "Arquivo Vivo" e era um desdobramento da "Biblioteca de Dança" feito durante o imperativo do isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19. Um ritual coletivo como ação simbólica que opera transformações e cria comunidades permanentes ou temporárias como no teatro e na performance. Enquanto os teatros dormiam durante a distopia planetária, um grupo de artistas reunia-se para lembrar de peças que lhes atravessaram os afetos de modo intenso e que, naquele momento desassossegado, não poderiam ser realizadas de corpo presente, dividindo o mesmo ar com o público. No "foyer" do arquivo virtual, o público se depara com o seguinte texto/fala de boas-vindas:

"Esta é uma peça virtual. Uma vigília de lembranças. Uma ficção aos cacos de um mundo que amanheceu irreconhecível. Artistas ocupam uma casa para lembrar de peças cênicas que lhes atravessaram. Lembrar como prática de nos manter em vida. Memórias do futuro, do passado e do presente de um país (aos cacos). É como abrir uma caixa de lembranças com fotos, cartas, objetos, vozes. Você pode desembulhar cada pasta deste arquivo do modo como preferir: uma depois da outra, em abas simultâneas, lendo, escutando, vendo, lembrando, lembrando, lembrando... Aos que quiserem e puderem ouvir, é importante usar fones para perceber os espaços na escuta. Aos que quiserem e puderem ver, todas as cenas sonoras também estão no corpo, em língua brasileira de sinais. Dança dos sentidos. Arquivo cuja vida precisa ser exercida. Autonomamente. Sinta-se à vontade para trazer as suas memórias. Nós também viemos aqui pra isso".

Nota: Esta figura faz referência à obra digital “Arquivo Vivo”¹⁶ conversando com a definição etimológica de “crise” como passagem entre vida e morte citada por Vujanović e Cvejić (2021, p. 15)¹⁷, e com a compreensão de acontecimento teatral como comunidade temporária proposta por Pais (2022).

Na posição de diretor, na primeira reunião da equipe de “Arquivo Vivo”, ativei o microfone e comecei a introduzir algumas referências para a criação do trabalho. Enquadrei na câmera do computador uma edição do livro “Fahrenheit 451” (2012) de Ray Bradbury, cuja capa vermelha trazia o desenho de um traje estilizado de bombeiro e, ao abrir o livro, li o subtítulo que mais parecia uma tradução truncada ou um pedido de socorro codificado: “a temperatura na qual o papel fogo e queima do livro pega fogo e queima”. Em voz alta, trouxe um pedaço da orelha:

Imagine uma época em que os livros configuram uma ameaça ao sistema, uma sociedade onde eles são proibidos. Para exterminá-los, basta chamar os bombeiros - profissionais que outrora se dedicavam à extinção de incêndios -, mas que agora são responsáveis pela manutenção da ordem, queimando publicações e impedindo que o conhecimento se dissemine como praga (Pinto, 2012).

Como vírus letal. Sem defesa.

Para quem localiza a obra facilmente na seara da ficção científica ou das distopias, o prefácio trata de lembrar, em suas primeiras linhas, que, em 1933, nazistas queimaram, em praça pública livros de Marx, Einstein e Kafka, entre tantos outros. Sobre a situação, Freud teria dito algo como: “Na idade média, teriam queimado a mim; hoje em dia, eles se contentam em queimar meus livros” (Freud *apud* Pinto, 2012, p. 11).

O protagonista da obra é Guy Montag, um bombeiro em conflito com a missão que lhe foi imposta. Pinto (2012, p. 15) observa que Bradbury associa a moral

¹⁶ “Arquivo Vivo” (2021) é um arquivo digital de memórias de obras cênicas criadas ou apresentadas em chão baiano. O título do trabalho dá materialidade ao seu formato e ao jeito como cada pessoa espectadora pode experienciá-lo. Para adentrar a obra, é necessário acessar um link em um dos serviços funcionais para armazenamento e partilha de arquivos, a chamada “memória em nuvem”. O público faz sua própria rota pelas pastas de arquivos, na ordem que preferir, decidindo o que quer vasculhar: cenas sonoras, imagens fotográficas e pictóricas, textos, vídeos com tradução das falas em Língua Brasileira de Sinais (Libras), trilha musical, entre outros vários componentes de uma dramaturgia pautada pela ética do fragmento, como retalhos de memórias. No arquivo, o público também pode inserir memórias pessoais ligadas a obras cênicas às quais haviam assistido em forma de imagens, escritas e áudios. A temporada virtual de estreia aconteceu entre os dias vinte e oito de maio a seis de junho na plataforma Dropbox. Ficha técnica completa em: <https://www.jorgealencar.com.br/c%C3%B3pia-deixa-eu-te-contar> Acesso em 17 fev. 2025

¹⁷Tradução para: “A phase of passage between life and death”.

autocrática da trama central (que, a meu ver, tanto parecia com o Brasil daquele momento histórico de pandemia e autoritarismo institucional) a outro tipo de totalitarismo mais sutil: “a indústria cultural, a sociedade de consumo e seu corolário ético - a moral do senso comum”. Em diálogo com as ideias do autor, na obra, o pretense perigo dos livros está atrelado a tudo aquilo que é ligado à complexidade, àquilo que seria desviante de uma norma irrefutável e, em última instância, à produção da diferença. Incinerar livros seria, pois, a solução final para o controle do imaginário individual e social.

A fim de preservar pensamento e memória em um mundo onde livros físicos são proibidos e queimados, na trama de "Fahrenheit 451" é criada uma comunidade alternativa e secreta. Nela, cada habitante decora todas as linhas de algum livro existente da literatura, da dramaturgia, da filosofia... Cada pessoa daquela comunidade *decora* - “guarda de memória”, no coração¹⁸ - e corporaliza as palavras de um livro, tornando-se, performativamente, um guardião, um livro corporificado em ativação da memória compondo uma biblioteca humana.

Esta pesquisa foi iniciada em 2021, momento politicamente hostil e distópico em termos políticos no Brasil, em que sofremos, sistematicamente, ataques frontais ao campo das artes e da cultura, bem como um desmantelamento das políticas públicas até então construídas. A pandemia de covid-19 distribuiu, planetariamente, não só uma doença com inflexão sanitária, mas também enormes padecimentos sociais, políticos, éticos e estéticos, fazendo com que as artes do corpo e da cena fossem as primeiras a sair de cena e as últimas a voltar. Um dos marcos simbólicos e concretos desse tempo foi o fechamento do Ministério da Cultura, em 2019, como uma das principais ações da então gestão federal, despótica e performada por um líder populista e violento com grande capacidade destrutiva que negava os efeitos da pandemia, bem como a lei e qualquer exercício empático com a alteridade.

Nesse fluxo, uma série de ações de censura e interdição contra artistas e obras vinham se intensificando no Brasil desde 2016, ano em que a presidenta Dilma Rousseff sofreu o controverso *impeachment*, fruto de uma dramaturgia golpista que deu notícias de uma "cruzada moral" encharcada por "pautas de costume". Uma dita

¹⁸ “Cor” associado a “coração”, quando ainda se pensava que este era o órgão da memória. Simbolicamente, o coração é um lugar íntimo e visceral do corpo humano.

“luta do bem contra o mal” respaldada por fundamentalismos religiosos e por sistemas de juízo moral eminentemente misóginos, classistas, racistas, lgbtfóbicos¹⁹.

Um dos exemplos desse contexto violento que afetou diretamente a mim e às minhas parcerias de trabalho, liga-se ao fato de a Dimenti Produções Culturais estar, até o presente momento, respondendo por uma ação do Ministério Público relativa à apresentação da performance de dança "La Bête" do artista Wagner Schwartz, realizada em nosso festival IC - Encontro de Artes²⁰ no ano de 2017, em Salvador (BA), no Instituto Goethe.

Naquela ocasião, houve uma denúncia de um vereador do município de Salvador (BA)²¹ contra o Instituto Goethe, alegando a associação entre arte e pedofilia pelo fato de haver crianças na plateia - acompanhadas de seus familiares e responsáveis - assistindo ao trabalho em que o artista está despido, ainda que não haja na obra nenhum teor sexual. Uma foto de Schwartz, ao final da performance no IC - Encontro de Artes, agradecendo ao lado das crianças espectadoras, viralizou, tendo sido publicada, inclusive, nas redes sociais do então presidente, servindo como munição para a violência moralizante que assolou o país e segue repercutindo de diferentes jeitos.

É nesse chão movediço que a discussão aqui se desdobra. Historicamente, o debate ético vem buscando criar jeitos de lidar com o problema da violência e suas diversas matizes. Em se tratando de corpo e dança, importa pautar sobre como violências sistêmicas se expressam em ato - físico, compositivo e relacional - e como nosso atos incidem nessa estrutura, oferecendo escuta a uma questão tanto social como coreográfica: onde e como cada agente/performer se posiciona na cena da violência, seja por decisão e/ou por contingência? Como cada uma/um de nós participa da continuidade e da descontinuidade do campo da violência no qual

¹⁹ No artigo “Despindo o Tempo: fendas eróticopolíticas no projeto cênico Strip Tempo - stipteases contemporâneos” (Alencar, Lordelo, 2023) nos debruçamos sobre algumas dessas questões histórico-contextuais.

²⁰ Realizado anualmente na cidade de Salvador (BA), desde 2006, pela Dimenti Produções Culturais em parceria com a Associação Conexões Criativas, o IC Encontro de Artes é uma plataforma pluriartística de criação e difusão das artes contemporâneas. Cada edição é atravessada por uma questão específica que orienta o processo curatorial e a composição da programação que, atualmente, são dinamizados por Ellen Mello, Jorge Alencar, Larissa Lacerda e Neto Machado. Mais informações em: icencontrodeartes.com.br

²¹ Na época, foram publicadas algumas matérias, a exemplo de Bahia Notícias (2017), disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/noticia/212913-vereador-pedira-que-mp-investigue-possivel-ato-d-e-pedofilia-durante-exposicao-em-salvador.html> Acesso em: 26 fev 2025.

vivemos?²² Se em termos de relacionalidade ética o "eu" está implicado na outra, no outro²³, a violência contra alguém seria sempre uma violência contra si?

Sugeri que os debates morais sobre a não violência podem assumir duas formas significativas diferentes. A primeira gira em torno das razões para não matar ou destruir o outro - ou os outros, no plural; e a segunda gira em torno das obrigações que temos de preservar a vida dos outros - ou outros. Podemos nos perguntar o que nos impede de matar, mas também o que nos motiva a procurar caminhos éticos e políticos que busquem ativamente, sempre que possível, preservar a vida (Butler, 2021, p. 89).

Elaborando teoricamente sobre a força da ação não violenta, Butler (2021) pensa o corpo como vetor possível de uma forma de viver e agir neste mundo, de modo que a violência seja reduzida quando parece saturar e não oferecer saída. Corpo, discurso, práticas coletivas e toda uma dramaturgia infra-estrutural podem nos oferecer alguma mobilidade ou campos de ação na composição de um imaginário político outro, dentro e além da realidade tal qual se apresenta.

Nessa perspectiva, a relacionalidade ética na dança em termos sócio-político-coreográficos não é em si boa e conectiva, mas um campo ambivalente e controverso de composição entre pessoas e presenças.

A ética quando dança move pelo vínculo - ou inseparabilidade - das dimensões po.ética e política, estética e social, eu e a outra, o outro. Assim, mais do que “fazer a coisa certa” enquanto encaminhamento moral prescritivo, certos fazeres em dança e seus dispositivos coreográficos afirmam-se na dimensão sócio-político-est.ética não como ilustração, representação ou mesmo alívio das agruras cotidianas, mas como campo de imaginação política que participa da realidade social, em ação de contrarrealismo²⁴, fazendo com que os fluxos das filosofias moral e política se cruzem gerando consequências “tanto para o modo como acabamos fazendo política como

²² Algumas comunidades interseccionalmente vulnerabilizadas vivem ainda mais expostas do que outras, a depender de marcadores como raça, gênero, classe etc.

²³ A fim de pensar a alteridade e a outridade no debate da ética na dança, nesta escrita, usaremos “o outro e a outra”, não apenas pelo desejo de incitar uma desestabilização performativa do genérico masculino presente na língua portuguesa praticada no Brasil, mas pela compreensão da “outra” de forma ampla, como “pessoas e presenças, humanas e não-humanas”. No capítulo 1, abordo a ideia de “outridade” e “alteridade” como categorias éticas.

²⁴ Butler (2021) nos propõe pensar sobre a ideia de contrarrealismo como convocação à potência de imaginação de outros mundos e formas de vida possíveis, de um modo não violento e fora da violência perpetuada pelo Estado.

para o mundo que queremos” (Butler, 2021, p. 23). Dançar e coreografar em dança²⁵ podem ser um exercício prático de ensaiar mundos outros, um modo ético de existir e “de criar o mundo onde quero estar e a vida que quero viver. E convidar outros a viver. E convidar outros a inventar” (Fabião, 2018). Para que a vida persevere.

Nesta proposição est.ética, compor em dança transcorre por meio de uma interdependência ética, um circuito de intersubjetivação em sentido bem divergente ao individualismo centrado em um “eu” solitário e autossuficiente. Compor em dança implicaria, assim, um *eu* ligado à *outra* como fundamento ético. Os corpos da cena e os corpos do público compoem uma cena política que leve em conta que “nenhum corpo pode sustentar-se por si mesmo” (Butler, 2021, p. 52).

Na dança, o debate moral e a necessária avaliação ético-política a ele vinculada não estão necessariamente ligados à violência de morte ou à preservação do corpo físico, mas implicam movimentos de apagamento e/ou de preservação de certas formas de vida-composição em nossas cenas. Quais corpos e modos importam (Butler, 2019) e constituem as cenas que coreografamos? O problema pode ganhar um alcance social mais amplo, mas, aqui, envolve decisões especificamente po.éticas nas nossas criações artísticas, pedagógicas, curatoriais, entre outras forças culturais.

Nesse chão-contexto histórico e social, pandêmico e desestabilizado(r) foi que senti necessidade de refletir sobre arte, cultura e política, percebendo que cada ação artística que realizamos - seja ela ligada a composição, curadoria, experiências de aprendizagem, entre outras -, é orientada por bússolas éticas que coreografam modos de relação, ainda que, por vezes, de forma apenas parcialmente voluntária ou advertida.

Aqui, ética e dança não são abstrações conceituais, nem sinônimos de aparato disciplinador, mas uma pragmática cujas condições de materialidade dão corpo a exercícios estéticos nos quais nos engajamos coreograficamente.

Ao movimentar o problema que aqui investigamos, é preciso ressaltar que nem sempre os movimentos éticos que realizamos garantem um caráter emancipador, mas, certamente, têm uma dimensão marcadamente política e

[...] participam de complexa rede de valores e de polifonia de vetores sociais. Desse modo, tais movimentos não lançam, fatal e

²⁵ Esta discussão está focada nos modos de criação coreográfica em dança, mas pode ser estendida à criação de contextos de aprendizagem, de curadoria, entre outros.

naturalmente, os atores sociais para o palco de ampliação de liberdade, mas podem estar a serviço da reificação de padrões políticos e de atitudes sociais que apenas perpetuam estigmas e modos de existência já consolidados e amplamente divulgados em narrativas históricas hegemônicas (UFBA, 2018, p. 45).

Não é porque fazemos arte e pensamos sobre ética que estamos a salvo. Não há garantias. E esta pesquisa vem abordar uma perspectiva ética que requer um exercício contínuo que se atualiza sempre.

Em um regime de personalidade democrática, um indivíduo ético - em sua postura de autenticidade e com dignidade na sua vida - considera a alteridade e a existência de uma vida coletiva, comunitária. Chauí (2000) aponta que, desde a ética da antiguidade clássica (grega e romana), ética e política são apresentadas de forma inseparável: "isto é, entre a conduta do indivíduo e os valores da sociedade, pois somente na existência compartilhada com outros encontramos liberdade, justiça e felicidade" (p. 440).

O problema da ética na dança se dá desde um chão político que projeta certos modos de sociabilidade e de distribuição de potências. É nessa política do chão onde se dá a coconstitutividade (e a fertilidade) entre arte e política (Rancière, 2005; Lepecki, 2012), enquanto plataforma po.ético-política que sustenta danças. Diferentes chãos suportam e tensionam diferentes danças e as transformam no processo. Pensando junto às proposições de Lepecki (2012), reinscrever-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão irradiar o corpo, reinventando toda uma coreografia social (Cvejić, 2019; Hewitt, 2005; Lepecki, 2012).

Enquanto chão-existencial, a ética na dança requer ocupação e dedicação, como prática compositiva que atualiza potências, como coreopolítica ou “coreo-política”²⁶ que articula uma “teoria política do movimento” (Lepecki, 2023, p. 10) e incide na “distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos, revelando o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar” (Lepecki, 2012, p. 55).

Em Rancière (2005) arte e política têm o potencial de intervir no tecido da sensibilidade, nos seus visíveis e invisíveis, enquanto modos coletivos de enunciação e formas de inscrição do sentido de comunidade. Essas formas "definem a maneira

²⁶ Em suas escritas, o autor utiliza ambas as grafias: “coreopolítica” (Lepecki, 2012) como na Ilha Revista de Antropologia e “coreo-política” (Lepecki, 2023) na nota à edição portuguesa do livro “Esgotar a Dança: a performance e a política do movimento”.

como obras ou performances ‘fazem política’, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo com as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais" (Rancière, 2005, p. 18).

Quando argumento que a dança coreografa éticas em suas configurações poéticas, aproximo-me da coreógrafa e pesquisadora Dani Lima (2012), que também evoca Rancière para pensar política e ética como escolhas que desvelam uma maneira de estar e de agir no mundo, uma tomada de partido, um projeto político. Para refletir sobre as criações presentes nesta investigação, é fundamental relacionar as suas dimensões estética e política, pois, como evidencia Lima (2012), a partir de um *sensorium* específico de tempo-espço, a dança coreografa maneiras de estar junto ou separado, dentro ou fora, frente a frente, no meio de, recompondo uma rede de relações entre espaços e tempos, sujeitos e objetos, o comum e o singular.

Por coreografar cenas que incidem no tecido do comum, a arte, a performance e a dança, em particular, mobilizam perguntas, posições, perspectivas e políticas que ativam contextos de relação entre pessoas, corporalidades, lugares, historicidades e outras (i)materialidades. Tal entendimento de política é explicitado por Marina Ferverza e Henrique Seidel (2020):

Política enquanto posicionamento e ação perante o e no mundo, no domínio público, na sociedade, mesmo que esse posicionamento seja uma pergunta, uma insatisfação inominável, um desejo que ainda não tem forma, uma intuição de que algo precisa ser feito, aqui e agora. Pensar a dimensão política de uma performance é pensá-la em seu contexto histórico e social, é pensá-la como criadora de contexto, sempre em perspectiva, sempre conectada ao tecido de forças que regem a sociedade, é pensá-la, para além da estética, esteticamente, é pensá-la no mundo enquanto ente criado pelo e para o mundo, individual e coletivamente, é pensar na qualidade e nos desdobramentos dessa relação tão estreita com o espectador, e nos efeitos que essa estreiteza tem para com artistas e não artistas (Ferverza; Seidel, 2020, p. 05).

A cognação entre estética, poética, política e ética é uma dimensão conceitual fundamental para esta pesquisa. O conceito de ética catalisa esse liame-chão por atravessar os modos como afetamos e somos afetados e afetados, enquanto medida e método avaliador das condições de um processo. Quais ressonâncias de afetos estamos mobilizando em nosso fazeres poéticos?

Nesse sentido é que nos firmamos com agentes ético-políticos, múltiplos corpos participantes de uma cena comum feita de confluências, tensões e dissensos. Ao tratar do vínculo ético-político na dança, estamos tratando de contextos e, portanto, de chãos éticos como campo de investigação feito de reflexão e decisão que orientam modos de agir-viver. Para lidar com essa e outras questões, esta escrita é organizada em cinco capítulos-chãos que podem ser acessados de forma autônoma e em qualquer sequência, ao modo dos capítulos-cenas da obra “Biblioteca de Dança” e de “platôs” (Deleuze; Guattari, 2011)²⁷. É como um livro de contos: existe uma sequência proposta, mas cada pessoa-leitora-espectadora decide o itinerário da experiência.

No capítulo intitulado “Biblioteca de Modos e Meandros”, a ética é deslocada do lugar de objeto ou de mero tópico conceitual para alçar um agenciamento metodológico, uma vez que o debate ético não ocupa um lugar exclusivamente especulativo, mas implica decisões práticas constituídas de ações que incidem nas vidas e geram repercussões para todos os entes envolvidos. Uma composição que produz ritmos sociais e est.éticos. A inflexão metodológica da ética moveria, assim, uma epistemologia da ação humana ligada ao como fazer. Para elaborar uma escrita quando dança, os princípios coreográficos da obra “Biblioteca de Dança” operam como dispositivo metodológico para uma atitude de pesquisa.

No capítulo “Biblioteca de Palavras-moradas”, a noção de ética é desvelada no campo da discursividade e da dançalidade²⁸, em um espectro que abarca a sua etimologia e diversas práticas de nomeação performativas no interior da linguagem. Em sua polissemia, a palavra ética transpõe as divisas da linguagem estritamente lógica e instrumental - e das ideias de acepção e decifração semântica - para tecer relações corpóreas, em expandidas dramaturgias de sentido, uma vez que a palavra é um corpo que afeta e confere materialidade ao pensamento.

“Bomba de Efeito Moral” é o capítulo que vai nuançar os encontros e distinções entre os entendimentos de ética e moral. Para isso, o problema da violência é situado no coração da vida ética e das ideias éticas. Se a moral diz respeito a um conjunto de

²⁷ A ideia de “platô” (Deleuze; Guattari, 2011) é tratada no capítulo “Biblioteca: Modos e Meandros”.

²⁸ Rocha (2014) faz desse neologismo uma busca por interlocução, em língua portuguesa, com o termo “orchestalité” do filósofo francês Michel Bernard (2001), a fim de evidenciar a especificidade da dança.

valores e prescrições que atuam como reguladores com caráter dominante (o que deve o corpo?), a ética tem a possibilidade de inscrever-se em um sistema dinâmico que avalia a moral com parâmetros que flexionam junto às diferentes circunstâncias (o que pode um corpo?). Algumas experiências em dança aparecem aqui como desestabilizadoras da ideia de "cruzada moral" presente na recente história brasileira, indagando: na dança, quais posições éticas tomar em meio a im. posições morais?

O capítulo "Bibliot.ética Coreográfica" destrincha compreensões de corpo e coreografia praticadas nesta pesquisa em consonância com algumas criações contemporâneas em dança. Coreografar, neste caso, nos exige explorar as condições de possibilidade nas quais certas ações-pensamentos serão atualizadas no corpo que, em ato relacional, é agenciador de composições de uma cena comum, ao mesmo tempo individual e coletivo, histórico e imaginativo.

"Circuito de afeto-cuidado" é um capítulo que pauta o afeto em confluência com o cuidado. Afeto como força movente e potência de agir do corpo e o cuidado como prática ética e social, como tecnologia vivencial e convivial com consequências para pessoas, seres diversos e ambientes. A ideia de circuito aparece ligada ao dispositivo coreográfico do encontro, fundamental à circulação desses afetos e cuidados na experiência artística em dança.

O chão que, aqui, introduz as bases dinâmicas desta pesquisa deseja fazer da ética-poética um jeito de elaborar na vida, de inventar a vida, constituindo a política desde "dentro da vida vivida à qual damos o nome de cotidiano" (Tiburi, 2014, p. 18). Uma vida vivida, uma realidade partilhada, "como se as ideias e os conceitos que nos permitem entender jamais ultrapassassem o rés do chão" (Tiburi, 2014, p. 18).

No chão da "Biblioteca de Dança", a fim de engajar o público em uma conversa que produza uma elaboração coletiva da experiência, cada capítulo-cena termina com uma pergunta ligada ao cerne de sua construção - o afeto mobilizador no encontro com a obra ou situação presente na contação. Sobre o chão desta pesquisa, dançarão fabulações marcadamente ficcionais que instiguem uma ética imaginativa na empreitada acadêmica e cada capítulo se despedirá convidando uma pergunta que possa aguçar ressonâncias.

Quais decisões éticas compõem os chãos de nossas danças e a partir de quais condições - materiais, imateriais, sociais, políticas, est.éticas - elas se movimentam?

3 BIBLIOTECA DE MODOS E MEANDROS

Borges aconselhava a escrever como quem redige o resumo de um texto já escrito. Foi o que fiz, o que tentei fazer: resumir as cenas de um livro inexistente. Em vez de somar, subtraía: completava dez linhas e apagava oito; escrevia dez páginas e apagava nove. Operando por subtração, somando pouco ou nada (Zambra, 2018, p. 08).

Figura coreo.gráfica 2 - Retrato do artista quando à deriva

*Alternava seu olhar entre página e paisagem tentando criar qualquer **continuidade** entre uma e outra. Com afinco, ler uma e outra. Estava longe... Também seu pensamento. Sobre um trilho somente possível em terra estrangeira (a viagem, esse exílio voluntário que traz consigo casa e língua e amores e pulsões). Sentia perigo e excitação, imaginando o trem descarrilhar **arrastando** a si como uma espécie de dança estrangeira que o fizesse compreender dentro do próprio movimento de sair do prumo. No seu colo repousava um livro (esse migrante que não obedece fronteira, peregrino que não sabe onde vai dar) que dizia: “o escritor ou escritora se afasta para conviver com o **abismo**”. Como nossas leituras nos revelam, socorro! Não trazia consigo somente um, mas vários livros, tomado por uma sanha. Tinha ido para bem longe, do outro lado do lá (do outro lado do lar). Entre danças e livros que dançam, ali naquele trem, lia aquela autora citar Pessoa “toda arte é uma forma de literatura, porque toda arte é dizer qualquer coisa”, dizer como jeito de intervir no mundo, de compor, coreografar. Um mundo escavado (modelizado?) na beira de um precipício. **Sublinhava** essas frases na superfície do papel enquanto olhava pela janela. Linhas tortas, descarrilhadas, aquela dança.... Riu quando lembrou de Steiner: intelectual é quem traz um lápis na mão quando lê um livro. Algo assim. Nem tão esotérico, nem tão distanciado, arriscou **um jogo** de bibliomania: fazia perguntas com olhos e lábios cerrados (como um pedido antes de assoprar a vela do bolo de aniversário) e abria o livro ao léu. Algum método parecia ser esboçado. Escavar, escrever para ler a si mesmo, derivar nas sinapses e perguntar (um livro e uma dança seriam sempre perguntas?). Escutar seus*

*próprios garranchos como elaboração do problema (ou sintoma), ou pista, ou rastro. A paisagem! Talvez fosse essa uma metodologia. Ler e, sobretudo, "escrever contra si mesmo". Contra os pudores, preconceitos, moralismos paroquianos. Uma viagem é sempre um caminho **sem volta**.*

Nota: A escrita desta figura coreográfica é feita em confluência com o pensamento de Bertrand (2021), que se refere ao livro como migrante sem fronteira e à pessoa que escreve como alguém que convive com o abismo e pode escrever contra si mesmo. A autora cita a frase de Pessoa: "toda arte é uma forma de literatura, porque toda arte é dizer qualquer coisa".

Esta pesquisa busca deslocar a ética do lugar de objeto ou mero assunto para um agenciamento metodológico na dança, como caminho coreográfico na construção do conhecimento cuja bússola é dramaturgical e orientada pelo exercício de compor com o outro, a outra, a alteridade, a outridade. As outras e os outros como "indivíduos, grupos específicos ou totalidade possível" (Butler, 2021, p. 90). Relacionalidade, interdependência, outridade e alteridade são categorias eminentemente éticas, uma vez que a assunção da outra/do outro enquanto sujeito/presença/existência é princípio fundante para uma composição performada no interior da diferença. De outro modo, esse outro, essa outra pode ser facilmente objetificada, nadificada (Tiburi, 2024) ou assujeitada.

Indagando no diapasão conceitual de Butler (2021): desde quais condições de reconhecimento eu percebo esse outro, essa outra, essas alteridades? Se tais condições se estabelecem no interior da linguagem, de um campo cultural e intersubjetivo, como fazer desse re-conhecimento uma baliza mais igualitária?

Tornar a questão da ética proeminente na experiência da dança nos dá a oportunidade de compreender a filosofia como um processo criativo e a ética como a porção prática da filosofia, como filosofia prática. Ética implica prática, um tipo de prática feita de ações que incidem e geram repercussões na vida das pessoas, sociedades e culturas. Assim sendo, tratar da ética configura um terreno que extrapola o especulativo (Tiburi, 2024), que é também metodológico.

Nesta pesquisa, a inflexão metodológica da ética agencia uma epistemologia da ação ligada ao como fazer o que fazemos, ao como planejamos fazer o que desejamos fazer e ao como avaliar o que fazemos ou faremos, um método performativo, uma atitude de pesquisa com incidência no campo estético-social. Em se tratando de

ética, esse “como fazer” implica processualidade, metodologia em multiplicidade e abertura. Ética como uma metodologia da antitotalidade moral, avessa aos universalismos e generalizações apressadas, a fim de transformar "a forma em algo que fazemos e não em algo que devemos seguir" (Ruiz; Vourloumis, 2023, p. 18).

Projetar os comos da composição de uma vida ética nas nossas decisões estéticas circunscreve uma disposição metodológica da ética em sua partilha do sensível.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2005, p. 15).

Nas partilhas do sensível (Rancière, 2005), a estética da ética põe em jogo a prática artística em seus modos relacionais enquanto matérias-primas na produção dos visíveis e perceptíveis, bem como seus modos de distribuição. Por abarcar uma espécie de pacto social motivado por uma decisão coletiva de pensar algo de uma certa maneira, isto é, artisticamente, "a ética propõe como poderíamos abordar essas implicações estéticas em mais do que termos experienciais ou anedóticos. A ética, então, não é um critério pelo qual se possa justificar uma obra; É, antes, uma metodologia” (Besthty, 2015, p. 22)²⁹. Em conexão com as ideias do autor, a ética também pode funcionar como abordagem metodológica que encaminha as condições estéticas de uma obra de arte à luz dos efeitos que ela produz no campo social do qual faz parte, tomando um conjunto de ferramentas para abordar a discussão da obra (Besthty, 2015) e o circuito de relações sócio-estéticas que ela integra.

Tomada como metodologia que perfaz caminhos nos seus modos de composição, a ética quando dança não se limita a uma fonte representacional a ser encenada enquanto correspondência metafórica de uma realidade social. Tampouco se restringe a um conjunto de valores a serem implementados em uma criação artística. Ela afirma a dança como acontecimento constitutivo da experiência social

²⁹ Tradução para: "ethics proposes how we could address those aesthetic implications in more than experiential or anecdotal terms. Ethics, then, is not a criterion by which one can justify a work; It is, rather, a methodology."

cujo agenciamento incide em um mundo partilhado, com formas de intervenção do sentido da/na comunidade e do/no comum.

Avaliar a estética da ética e suas implicações metodológicas passa pelo exame do valor e da qualidade das relações interpessoais/intersubjetivas na produção de um tecido comum no campo social, levando em conta a temporalidade e a historicidade do saber humano como fundamentos do pensamento crítico - seja na filosofia, na ciência ou nas artes. Aquilo que sabemos, em qualquer área, é um saber sempre provisório e relativo à época na qual se inscreve. Como propõe Pegoraro (2010), fenomenologicamente, a eticidade é relativa às situações e condições temporais.

O autor elucida que enquanto saber filosófico, essa perspectiva de ética contrasta-se com a ideia de um conjunto de princípios e normas advindos de uma percepção metafísica simplesmente aplicada ao mundo real e temporal. Sendo assim, “a ética é sempre atual, renova-se, torna-se nova em cada situação; está sempre re-nascendo dos acontecimentos da vida, da ciência, da história e das situações” (Pegoraro, 2010, p. 11).

Pegoraro (2010) adverte que é necessário problematizar o lugar da clarividência ocupado pelo mundo científico e forjado na aliança entre ciência e tecnologia, por vezes instalado acima da ética. Segundo ele, a pesquisa científica orienta-se por um regimento ético construído pelas próprias pessoas pesquisadoras cujas linhas básicas são reguladas por: uma metodologia de controle rigoroso; publicização honesta de resultados, sejam eles positivos ou adversos, adotados ou não pela comunidade científica; o benefício da vida. Essa ética interna da pesquisa científica precisa ser tensionada pela ética externa da realidade societal mais ampla, e - acrescentando às ideias do autor -, jamais tomada como neutra e universal.

Meyer (2017, p. 14) nos lembra que “o ato de pesquisa envolve uma ética de manuseio do conhecimento e de suas relações e implicações em contextos diversos”. Aqui, a cena epistemológica se dá nos trânsitos entre composição coreográfica e produção teórico-crítica; entre pesquisa artística e pesquisa acadêmica enquanto práticas orientadas pela performatividade da experiência. Para Meyer (2017), a pesquisa como experiência e os processos de criação em dança é constituída por processos poéticos-políticos. Já na perspectiva de Larrosa (2018), a compreensão de “experiência” - cada vez mais rara - exige uma prática de abertura e disponibilidade àquilo que nos toca, acolhendo uma dimensão de indeterminação na investigação.

Sendo assim, de que jeito os encaminhamentos metodológicos desta pesquisa podem compassar o que Silva (2010) chama de narrativas do vivido e do imaginário sem que o caminho seja traçado antes da caminhada, sem que o vivido seja afixado em parâmetros preexistentes?

Esta investigação é animada por composições coreográficas - seus parâmetros e procedimentos -, em especial pela obra "Biblioteca de Dança" (2017) que - por meio do corpo, da cena e da conversa direta com o público - tem como diretriz metodológica primordial dar notícia e continuidade à experiência de artistas da dança em relação a outras obras às quais assistiram, com as quais se encontraram.

Em uma experiência de dança, o processo de investigação não é o que vem antes de um suposto produto ou resultado, mas atravessa o quando da performance e suas reverberações. Em seu exercício ético "como cronista do imaginário" (Silva, 2010, p. 15), a pessoa que pesquisa ocupa-se não apenas em relatar e descrever os objetos dos quais trata, mas em construí-lo (Silva, 2010), co-constitutivamente. Em vez de um metodologismo ensimesmado, se pretende tecer uma metodologia aberta e deslocante. Uma biblioteca com acervo expandido de presenças e saberes implica, nesta investigação, em uma contínua reflexão ética sobre o jeito como agimos e co-participamos no espaço-tempo partilhado; como coreografamos as nossas próprias escritas e articulamos as epistemologias ético-políticas que implicam e reverberam movimentos, ações e pensamentos.

Assim, a "Biblioteca de Dança" torna-se elemento generativo e dispositivo metodológico de uma atitude de pesquisa, aproximando-se da perspectiva cartográfica (Tedesco; Sade; Caliman, 2013), em que a metodologia é compreendida como experimentação do pensamento, ampliando os modos de mover e mesmo de compreender o que venha a ser conhecimento, em diálogo com a perspectiva de Prática como Pesquisa (PAR) nos termos de Fernandes (2013)³⁰:

Prática como Pesquisa implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimento, gerando ou não um resultado artístico (encenação, performance, iluminação, exposição etc.). Numa pesquisa de doutorado como prática, os processos e resultados, bem como análise, discussão e defesa pública, incluem criações artísticas e seus modos

³⁰ Do inglês *Performance as Research*.

de operar como parte do contexto de investigação acadêmica (Fernandes, 2013, p. 25).

Estes esforços não resultarão em uma nova obra artística, mas incorporam princípios coreográficos de uma obra existente e seu contínuo processo de criação³¹ como parâmetros metodológicos. Como nos adverte Wesseling (2022, p. 13), vincular práticas de criação ao ambiente acadêmico de formação e pesquisa não quer dizer "fazer uso da prática como uma ilustração da teoria ou vice-versa, mas explorar modos pelos quais teoria e prática estão mutuamente implicadas."³² A bússola se pretende ética e singular, não moral ou universalizante. Portanto, ainda que levemos em conta o fazer acadêmico, não trabalharemos com metas fixadas aprioristicamente ou com rigidez de previsões, a fim de ativar um exercício em constante atualização e avaliação, com caráter processual.

Dramaturgicamente, a "Biblioteca de Dança" constitui-se como instalação coreográfica na qual artistas da dança mobilizam memórias, relatos e corporeidades como ressonâncias do encontro/experiência com diversas obras e situações coreográficas às quais assistiram e lhes provocaram afetos intensos. Uma obra como situação performativa que, por meio de elaborações corpóreas, ficcionais e conceituais, realiza um tipo de historiografia dos encontros de artistas-espectadores com coreografias de autorias diversas. Uma historiografia compreendida como continuidade dessas experiências vivenciadas - nos termos de Small (2019) - e não como manobra nostálgica de algo que se encerrou no passado. Em articulação com as perspectivas singulares de cada participante - artistas e públicos -, a obra estimula uma prática poético-política de ativar, performaticamente, os afetos gerados no encontro com experiências coreográficas sem a pretensão de produzir verdades ou generalizações estáveis. Um trabalho cuja poética é, fundamentalmente, generativa de um contexto para a coexistência de outras obras de dança e situações coreográficas, bem como dos afetos conectivos entre pessoas criadoras, performers e interagentes (públicos) na direção de uma produção historiográfica performativa e encarnada.

³¹ "Biblioteca de Dança" é uma obra em contínuo processo de criação, recebendo novas pessoas artistas em sua coleção e reformulando os materiais coreográficos já existentes.

³² Tradução para: "This is to say not by using practice as an illustration of theory or vice versa but by exploring ways in which theory and practice are mutually implicated."

Esta elaboração está sintonizada com Denzin (2017, p. 60), quando considera que “o político é sempre performativo. O performativo é sempre pedagógico. Agir, ler, analisar, interpretar, escrever é resistir”³³ e com Tiburi (2014), para quem o texto é tanto uma potência quanto um ato. Para a autora, uma escrita de ética possui uma complexidade a mais, posto que “observa sua própria ética enquanto a constrói sem fazer dela uma coisa que se possa possuir, que se possa ter e manipular. Ética não é uma substância, mas um processo” (2014, p. 11).

Na direção de realizar uma escrita com dança e, ainda, uma escrita ética quando dança, avivamos a questão proposta por Lepecki (2004, p. 133): “como escrever com dança (ao invés de simplesmente sobre dança)?”. Tal provocação instiga esta pesquisa a uma escrita corporificada em via de escrever dançando e dançar escrevendo nos termos de Matos (2014) e de Fernandes (2013), sem que seja preciso apartar essas duas instâncias ou localizar a prática de dança antes ou depois da reflexão conceitual e do itinerário metodológico da pesquisa. Ao tratar de estética e política como dimensões intimamente articuladas, considerar os meandros de elaboração das obras com as quais com.pomos na pesquisa e nos possibilita experimentar possíveis modos de operação da escrita coreográfica enquanto metodologia de escrita (Ulmer, 2015).

Nutrido-se, em modo expandido, das proposições de Silva (2010), ao realizar um mergulho metodológico em uma obra que criamos demanda: um questionamento acerca das decisões que a constituem a fim de trazer à consciência intenções subjacentes; explicitar nexos dramaturgicos; evidenciar operações coreográficas e mecanismos formais; inventariar certo glossário de conceitos. Tudo isso com o intuito de desvelar os fundamentos coreográficos que animam a sua composição coreográfica para, em vista disso, desdobrá-los em dispositivos metodológicos a fim de implicar mutuamente pesquisa acadêmica e criação artística.

Ainda bebendo das ideias de Silva (2010), por se tratar de uma obra autoral, o compromisso ético-metodológico envolve um estranhamento (estrangeiramento) no familiar, sem, no entanto, aderir à perspectiva de uma suposta objetividade distanciada, “neutra”. Aqui, são experimentadas diferentes vozes e pronomes: no “Prólogo”, foi utilizada a terceira pessoa do singular como um jeito de acentuar o tom fabular e ficcional desejado; na “Introdução” foi utilizada a primeira pessoa do

³³ Tradução para: “La política es siempre performativa. Lo performativo es siempre pedagógico. Actuar, leer, analizar, interpretar, escribir es resistir”.

singular para traçar o percurso-chão do sujeito da pesquisa; nos demais capítulos será empregada a terceira pessoa do plural a fim de acentuar uma ideia de multiplicidade autoral descentrada. Nas últimas considerações e no epílogo, retomo a primeira pessoa e a terceira pessoa do plural, respectivamente.

Ainda que o uso da primeira pessoa do singular na produção textual teórica em contextos da pesquisa pós-qualitativa, pós-estrutural e pós-colonial evidenciem potencialidades etnográficas, autoetnografias e autoficcionais (em intensa conexão como o gênero literário), esta escrita também faz uso da primeira pessoa do plural, não para criar uma voz pseudoneutra e desimplicada, mas para afirmar o projeto ético comunitário/colaborativo presente na "Biblioteca de Dança". Feito de singularidades que se posicionam como partes de uma coleção de presenças e saberes, desde o início da experiência, cada artista participante se apresenta ao público anunciando: "sou *um dos* volumes da "Biblioteca de Dança". Existem outros volumes além do volume que somos. Uma escrita que considera a subjetividade e a ficção na produção de conhecimento, questionando a univocalidade e abrindo espaço para a polifonia.

Acessar uma obra autoral e seus meandros de criação é também uma oportunidade de ex.posição: escutar a si/nós, reelaborando aquilo que se anuncia em palavras, gestos, rítmicas, chistes, atos falhos, falhos atos, experimentando uma posição diferente da que exercemos anteriormente, em um movimento de entranhar-se e desentranhar-se (Silva, 2010). É um desejo de incorporar metodologias que dialoguem, em especificidade, com as questões aqui mobilizadas junto a "Biblioteca de Dança", sem que sejam necessários enviesamentos que "façam caber" tais questões em parâmetros pré-configurados ou genéricos.

Tentando diluir as distâncias "entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 18)³⁴, é possível destacar procedimentos e princípios coreográficos da "Biblioteca de Dança" que oferecem parâmetros metodológicos para esta pesquisa em uma escrita quando dança: 1) relação entre os corpos de pessoas e corpos de livros; 2) presença da ficção na construção de conhecimento; 3) prática historiográfica com caráter performativo e encarnado; 4)

³⁴ Na perspectiva dos rizomas e agenciamentos, Deleuze e Guattari (2011) são peremptórios em afirmar que: "Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 18). E ainda questionam qual é o corpo sem órgãos de um livro, algo inatribuível a um sujeito que não para de desfazer o organismo.

oralidade e o corpo como saberes; 5) descentramento da ideia de autoria fundada em um “eu” individual a fim de criar uma multiplicidade acentrada; 6) elaboração de uma escrita como escuta na com. posição de vozes diversas.

Destrinchemos cada princípio e procedimento coreográfico presentes na "Biblioteca de Dança" que compõe, metodologicamente, esta pesquisa.

3.1 CORPOS DE PESSOAS, *CORPUS* DE LIVROS

"marcar / rabiscar / parar pra respirar / (não se entra duas vezes no mesmo livro)" (Souza, 2017, p. 22).

Não se entra duas vezes na mesma dança.

Na "Biblioteca de Dança", artistas ocupam bibliotecas e apresentam-se ao público como “volumes” compartilhando, como nesta escrita, até cinco capítulos-cenas que dão continuidade ao encontro com obras ou situações coreográficas³⁵ às quais assistiram, assim denominadas porque, no volume que cada artista participante é, estão presentes capítulos-cenas criados a partir do encontro tanto com “coreografias” que são identificadas por sua própria equipe e elenco como “obra” ou “peça de dança”, como por situações de naturezas diversas - cotidianas, festivas e outras - percebidas no trabalho como coreografia. Nesse caso, o sentido de coreografia está na percepção e na abordagem ficcional de quem a conta e compartilha com o público da "Biblioteca de Dança". Embora o realizado por pessoas da dança, cada capítulo traz o seu testemunho enquanto plateia: artistas com.pondo em cena e em situação de partilha com as pessoas espectadoras da "Biblioteca de Dança", gerando um circuito de afetos.³⁶

Na obra, os componentes anatômicos de um livro (sumário, título, rodapé, “marginália”) funcionam como disparadores rítmico-coreográficos na construção dos capítulos-cenas, estabelecendo uma relação performativa entre e o “material livro” e o

³⁵ Na "Introdução", evidenciamos o termo “situação” em conexão com as proposições do Prof Dr. e coreógrafo Xavier Le Roy.

³⁶ Essa discussão aparece em conversa pública, em formato on-line, realizada no projeto "Escuta Aqui" (2023). Disponível em: <https://www.youtube.com/live/R4iXzufBbmk?si=bcziJWeEka4E66Av> Acesso em: 25 fev. 2025.

“material cena” (Camargo, 2021), pondo em jogo ficção, narratividade, dramaturgia e suas materialidades com uma certa qualidade de operação tradutória em dança entre dança e literatura (Aguiar, 2017).

De modo mais amplo e, especificamente, na "Biblioteca de Dança", a relação entre o corpo de uma pessoa leitora e o corpo de um livro/volume acontece na intimidade, em coautoria. Camargo (2021) salienta que a qualidade tátil de um livro nos convida ao manuseio, a dançar e a tomar decisões sensório-temporais: por onde iniciamos cada volume; quanto tempo permanecemos em cada página; se atravessamos um volume inteiramente; se interrompemos e começamos outro ou ainda se decidimos experimentar cada um deles de maneiras não convencionais.

Para Deleuze e Guattari (2011) um livro é feito de diferentes matérias, sem objeto nem sujeito, com linhas de articulação, territorialidade e também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização. Um livro é um tal agenciamento. E perguntam: “Qual é o corpo sem órgãos de um livro?” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 18). Neste caso, uma dança-em-devir-livro. Um devir que não é uma imitação, mimetismo ou fingimento, mas uma captura de código, devir-livro da dança, devir-dança do livro, em que, em consonância com a perspectiva de Deleuze e Guattari (2011), cada um destes devires sustenta a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, devires se revezando segundo uma circulação de intensidades³⁷.

Também nesta escrita cada pessoa leitora pode decidir seu itinerário de leitura. A disposição ao modo de platô (Deleuze e Guattari, 2011)³⁸ (sempre no meio, sem início nem fim, sem ponto culminante, direção única ou finalidade preestabelecidas) permite que cada parte desta escrita possa ser lida em qualquer posição e posta em relação com qualquer outra seção que a compõe. Cada capítulo aqui disponibilizado não obedece a uma ordem progressiva de leitura, mas múltiplas entradas, cheia de

³⁷ Deleuze e Guattari (2011) tecem essa relação que aqui transcriamos entre livro e dança a partir da relação entre vespa e orquídea: “como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa, sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, devindo ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade” (p. 26)

³⁸ Em nota, Deleuze e Guattari (2011) fazem a ressalva de que aquele livro não é composto de capítulos, mas de “platôs” que podem ser lidos independentemente com exceção da conclusão que deve ser lida no final. Na "Biblioteca de Dança" utilizamos o termo “capítulo” e assim chamaremos aqui ainda que tenham a qualidade de “platôs”.

portas, “trata-se, a bem dizer, de uma composição, a leitura deste livro: cada pessoa terá o seu” (Rocha, 2016a, p. 17).

Como cada capítulo-cena da "Biblioteca de Dança" é construído?

Nos capítulos-cenas da obra, o motor principal da cont.ação é o desejo de relatar a alguém uma coreografia à qual assistimos em movimento de continuidade do encontro com ela, de modo historiográfico, performativo e ficcional. Sendo assim, a peça ou situação coreográfica é o eixo dramaturgico e, a partir dele, podem surgir outros tópicos e camadas, como dimensões contextuais, sociais, estéticas, psíquicas, entre outras.

Algumas perguntas motivam o percurso de construção dos capítulos-cenas: qual peça/situação contar? Como contextualizá-la? O que dar a perceber sobre cada peça/situação contada? Como uma obra/situação pode propor modos específicos de ser contada? Como contar com mais que palavras? Como articular obras/situações vizinhas³⁹ nacionais, internacionais a partir de perspectivas decoloniais? Como produzir historiografia a partir de afetos? Como coreografar escutas mútuas entre artistas e públicos?

O que pode o encontro com uma obra na vida de alguém?

Cada capítulo-cena dura, em média, dez minutos e pode envolver: descrição das ações, acontecimentos e características da obra ou situação contada; sensações e pensamentos que ocorreram ao assisti-la; fragmentos da peça (citações); contextualização da peça (geográfica, histórica, estética, entre outros aspectos); motivações por trás da escolha dessa peça ou situação específica; uso de alguns objetos próprios do ambiente de uma biblioteca - livros, papéis, canetas etc - ou de artefatos relacionados à peça ou situação que está sendo contada⁴⁰.

A cont.ação da peça pode também incluir, não necessariamente nesta ordem, os seguintes momentos: 1) o antes: o que levou a pessoa que conta ao encontro com a peça, quais expectativas, relações prévias com a obra e com as pessoas que a realizam); 2) o durante: tomando como referência a linguagem cinematográfica, o "plano" e "contraplano" do acontecimento, ou seja, o que ocorre no palco/espço

³⁹ Em cada volume, incentivamos que haja, pelo menos, um capítulo que se refira a uma “peça vizinha”, uma obra ou situação ocorrida no contexto do qual cada artista faz parte: local onde mora ou lugar onde nasceu, a fim de atentar para o nosso próprio chão e para a comunidade da qual fazemos parte, ainda que possamos ser artistas "do mundo".

⁴⁰ O título da obra e o nome da(s) pessoa(s) que assina(m) a peça que contamos são informações facultativas que dependem das escolhas ético-dramaturgicas de cada capítulo.

cênico e o que se dá na plateia, na percepção da/do artista-volume e 3) o depois: reverberações daquela experiência na vida de quem conta, em sua criação e em seu contexto atualizadas naquele momento da apresentação da obra.

Para estimular a construção dos capítulos-cenas, identificamos cinco possíveis categorias que podem tanto acionar a memória de cada artista participante como criar ênfases dramáticas para cada contação⁴¹:

- a) coreografia fundamental (na vida ou criação de cada artista participante; para um dado contexto ou momento histórico; a primeira peça que a pessoa artista assistiu...);
- b) coreografia que eu gostaria de ter feito (como performer, na iluminação, figurino, cenografia...);
- c) coreografia que me arrebatou (paralisou, abalou, fez chorar, fez rir, causou raiva ou uma relação enfaticamente emotiva...);
- d) coreografia que não poderá mais ser assistida (artistas que a realizavam deixaram de fazê-la, uma performance realizada somente uma vez, alguém morreu, equipe brigou...);
- e) coreografia que eu gostaria que alguém específico assistisse (a mãe da/do artista-volume, uma amiga, outra artista, uma pessoa famosa, um ser extraterrestre...).

As categorias funcionam também como filtro e, por vezes, podem figurar em subtítulos de cada capítulo-cena, como por exemplo: “Capítulo três: uma peça que não poderá mais ser assistida” ou “Capítulo um: uma coreografia fundamental e fantasmagórica”.

Quando recebe o público ao redor das mesas da biblioteca, cada artista participante dá as boas-vindas, apresentando a si mesmo e a sua lista de capítulos:

Olá, eu sou Jorge Alencar, um dos volumes da "Biblioteca de Dança". Hoje, eu tenho cinco capítulos disponíveis em meu volume. Capítulo um: uma artista fundamental e fantasmagórica; capítulo dois: Eu vi mamãe oxum dançar balé; capítulo três: uma performance que eu adoraria de ter feito, mas não sei se sou tão disponível assim; capítulo quatro: uma peça que me fez acreditar o é amor a solução; capítulo

⁴¹ Certamente, essas categorias se interpenetram, mas são assim esmiuçadas para favorecer a identificação de enfoques para cada capítulo e/ou motivar as lembranças das coreografias assistidas.

cinco: uma coreografia em luta. Qual capítulo vocês querem acessar?
(Alencar, 2017)

Por se tratarem de capítulos autônomos, as pessoas espectadoras da obra, visitantes da biblioteca, podem escolher por qual capítulo querem começar, com ou sem mediação da pessoa artista participante⁴².

Como na "Biblioteca de dança", nesta pesquisa, as cinco categorias funcionam também como parâmetros metodológicos para a identificação de obras de dança - de autorias diversas -, que são trazidas ao corpo da escrita de cada capítulo autônomo aqui presente ao modo de um livro de contos, uma antologia, um volume em fascículos; células coreográficas ao modo de platôs, com múltiplas entradas e saídas.

3.2 FICÇÃO E CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO

“Toda essa história é verdade / e pode ser comprovada num belo livro de ficção / capa dourada” (Souza, 2017, p. 51).

Desde o prólogo desta escrita e da composição da *Biblioteca de Dança* buscamos fazer valer a potência da *linguagem ficcional* em *descobrir os encobertos* (Silva, 2010). Nas bases ético-metodológicas da obra e desta pesquisa, pensamento e ficção são coabitantes de um mesmo tecido epistemológico sem que uma seja mais legítima ou defensável que a outra, sem que uma seja "mais conhecimento" que a outra. Aqui, ambas são forças contingentes do pensamento com diferentes participações na produção de saberes, situadas em um paradigma pós-positivista no qual os regimes da escrita e de elaboração do pensamento consideram a subjetividade da pessoa que pesquisa e a sua relação com seu tópico de pesquisa.

Amparada em uma experiência artística em que corpos, afetos e singularidades se implicam na construção de saberes e na forma (eminentemente coreográfica) do discurso, nesta pesquisa não há espaço para posições discursivas que se pretendam

⁴² Cada artista-volume da obra pode, inclusive, informar às pessoas espectadoras que chegaram que aquelas que permaneceram à mesa já acessaram alguns dos seus capítulos, sugerindo um capítulo que seja inédito para todas as pessoas ali presentes. Pode ainda avisar que não compartilhou um de seus capítulos naquela sessão e propor realizá-lo. Em caso de impasse sobre qual capítulo realizar, as pessoas do público decidem com mediação da/do artista-volume.

neutras ou universais⁴³. A presença da ficção, seja no campo das artes como nas ciências sociais, "se inscreve notadamente nas reivindicações das formas de escrita como construção sócio-histórica" (Le Coguiec, 2016, p. 29). Sendo assim, aqui, ficção não é sinônimo de fraude, mas agência de uma com. posição coreo. gráfica do real, um movimento de atrevimento que problematiza a forma de escrita canônica, possibilitando uma prática de linguagem que flexiona aos contornos da prática, no caso, artística.

A dimensão conceitual e seus dizeres respaldam-se na própria prática e em seus fazeres levando em conta a responsabilidade ética de informar a quem lê sobre as passagens marcadamente fictícias - ou até fantasiosas - do texto, a partir do "contrato da ficção" (Le Coguiec, 2016, p. 35)⁴⁴. A ficção tem a possibilidade de colaborar com a pesquisa também no sentido de suspender os julgamentos (incluindo os morais), na direção de outros modos de compreensão, fazendo da própria pessoa que pesquisa uma outra (ficcional) de si⁴⁵.

O dispositivo ficcional "e se imaginássemos" oferece condições de potência para reformularmos perguntas (em vez de apressar respostas e soluções cabais) para, conectado ao que instigam Fiadeiro e Eugênio (2012), traçarmos parâmetros fora da dinâmica de "contra" (cancelar, rebelar, rivalizar, antipatizar) e "a favor" (reproduzir, reiterar, consensar/concordar, alinhar-se na mesmíssima página), bem cara ao regime moral binário e à sua obsessão por encontrar culpados .

Rancière (2005) colabora com essa cena teórica quando nos apresenta a ficção como a composição de estruturas inteligíveis, contingenciais e sem contas a prestar com a ideia de verdade: "A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o

⁴³ Marques trata especificamente da "Biblioteca de Dança" e da sua concepção destacando que o projeto/obra afeta a construção de conhecimento em história da dança, oferecendo ferramentas pedagógicas para processos de aprendizagem. A autora chama a atenção para que a obra recusa ideias como neutralidade e imparcialidade, tendo como alternativa a valorização da diversidade de subjetividades das pessoas artistas participantes, com os seus lugares de fala e escuta e seus saberes.

⁴⁴ Há uma divergência entre o pensamento de Le Coguiec (2016, p. 35) e esta pesquisa. O autor ressalva que o uso da ficção não deve ser pensado como produção textual final, mas como uma estratégia de linguagem para teorizar a prática. No entanto, por se tratar de uma pesquisa acadêmica imbricada a práticas artísticas, em uma escrita quando dança, a ficção torna-se não só estratégia ou instrumento, mas parte constitutiva da elaboração dos saberes e dizeres desta própria escrita. Nesta escrita, as passagens marcadamente fictícias são apresentadas e explicitadas como "figuras coreo. gráficas".

⁴⁵ Na "Biblioteca de Dança", o jogo ficcional se dá desde o momento em que cada artista se apresenta como livro, como volume que dança. O "si" é deslocado da perspectiva antropomórfica de pessoa humana para se forjar em outra materialidade, por princípio, ficcional.

que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.” (Rancière, 2005, p. 59). Contudo,

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas (Rancière, 2005, p. 58).

O sentido de ficção não precisa remeter à irrealidade ou à mentira, podendo ativar estratégias narrativas que contribuem para o exercício de repensar as ideias de objetividade e de cientificidade, nas quais as operações teóricas e metodológicas são como ficções construídas no ato de pesquisar, pluralizando as possibilidades de relação na percepção da realidade, em confluência com Macedo e Silva (2021).

Acerca de sua pesquisa em dança, Chauchat (2017) utiliza um senso de ficcionalidade enquanto histórias que dançarinas contam a si mesmas com o intuito de in-formar sua própria atividade sensório-motora, propondo parâmetros imaginativos e especulativos para a sua atividade. A ficção torna-se um gatilho da intuição, sendo que:

A razão para usar a ficção não é mostrar que alguém está fingindo, ou exibir a falsidade num gesto revelador, mas o objetivo é transformar a si mesmo e a nossa capacidade de perceber, com a ajuda da ficção. Se fingirmos bem, a ponto de convenceremos que vivenciamos a ficção, estaremos efetivamente transformadas (Chauchat, 2017, p. 33)⁴⁶.

A pertinência desse trançamento entre pensamento conceitual e ficção respalda-se também no fato de a "Biblioteca de Dança", em seu gesto historiográfico, acessar fontes diversas, trespassadas não só pelas informações “verificadas” da história oficial da dança, mas também por percepções biográficas, oralidades, sensações, afetos pessoais e saberes do corpo em movimento que não necessariamente passam por domínios retóricos ou bibliográficos. Uma experiência em que artistas da dança contam coreografias às quais assistiram a partir de certos pactos éticos não totalizantes. Um deles propõe que, enquanto relatamos o encontro com uma obra de dança, não há o compromisso de “cobrir” a totalidade da obra ou de

⁴⁶ Tradução para: "The reason for using fiction is not to show that one is pretending, or to display the fakeness in a revelatory gesture, but the aim is to transform oneself and our capacity to perceive, with the help of fiction. If one pretends well enough, to the point of convincing that one experience the fiction, one is effectively transformed".

buscar descrever todos os elementos constituintes da cena, detalhando todos os contextos de criação, inventariando os nomes de toda a equipe, entre outros aspectos que tentem dar conta de uma problemática ideia de todo.

É possível descrever, detalhar, contextualizar, mas não se trata de um imperativo categórico do “tem que”, bem próprio da ordem moral ou de uma dimensão normativa do entendimento de ética. Mesmo na crítica e na historiografia, trabalhamos com uma ética da potência e da abertura, por meio de uma abordagem performativa e erótica⁴⁷.

Na "Biblioteca de Dança", desviamos de qualquer investida totalizante em relação à obra que historiografamos no corpo e na cena. Cada capítulo de cada artista trata dos afetos que emergem no SEU encontro com uma obra, não da suposta “obra-em-si”, desfazendo-se de verdades unívocas sobre a mesma ou até da ideia de que exista “uma obra-em-si”.

Outro pacto fundamental da “Biblioteca” é: o que contamos e performamos dentro da biblioteca, durante as apresentações do trabalho, não atrela construção de conhecimento à apresentação de documentos comprobatórios e pretensamente “reais”, a exemplo de fotos, matérias de jornal, vídeos em plataformas digitais, entre outros recursos que validem a ação performativa, conferindo-lhe *status* de “verdade”.

Nessa direção, esta escrita prescindirá de ilustrações e fotografias que tenham a função de validar aquilo que é dito, a fim de concentrar-se na palavra e na corp.oralidade como matérias agenciadoras de uma performatividade imaginativa. Como na “Biblioteca de Dança”, nesta pesquisa, a palavra não está circunscrita à sua dimensão semântica, em seu "estado de dicionário" (Drummond, 2018), mas envolve um acontecimento em estado de corpo, com qualidades rítmicas, imagéticas, melódicas, poéticas... Palavra em ato.

Assim sendo, ao longo dos capítulos, utilizaremos “*figuras coreo.gráficas*” emolduradas por retângulos, com tipografias variadas, como dispositivos que tomam a palavra como corpo em com.posição. Aqui, deslocamos a função usual das figuras e ilustrações que, em uma escrita acadêmica, assim como os gráficos, mapas, desenhos, entre outros, são caracterizados como elementos “enriquecedores do texto” (Lubisco,

⁴⁷ Susan Sontag desmotiva o excesso de interpretação na crítica das artes, na direção de uma erótica da arte cujo potencial está nas conexões entre o trabalho poético com a vida e “com as experiências subjetivas particulares que se processam via laço social” (1987, p. 327). Em vez da interpretação e da hermenêutica, uma crítica pulsante e erótica que não procure significado fora e além da obra de arte e não seja balizada por critérios de avaliação apriorísticos e ditos “universais”.

2019, p. 90). Tal deslocamento resguarda uma simultaneidade po.ética com os tipos de operação compositiva praticados na “Biblioteca de Dança” na qual, ficcionalmente, livros são pessoas (e não papéis compilados em formato de códice) e a biblioteca é uma situação coreográfica de encontro (e não uma locação ou espaço cultural substituto do teatro)⁴⁸. A figura opera, assim, como situação coreo.gráfica.

De tal maneira, a ética da ficção e a ética da performatividade são caras tanto ao processo coreo.gráfico da "Biblioteca de Dança" - cuja dramaturgia nos aponta itinerários artísticos e epistemológicos - como aos modos de realização desta investigação.

Seja nas narratividades, na coreografia e/ou na elaboração conceitual, a ficção tem a possibilidade de cultivar a contingência imaginativa do “e se”, exercendo um efeito fricativo (em fricção) com o real em que ficcionalizar tem a ver com oferecer condições de existência e de composição para o advento de outros possíveis ao que compreendemos como realidade. A ficção resguarda um potencial visionário por se nutrir de experiências da vida real para forjar jeitos outros de desarranjar e criar realidades, vislumbrar novos mundos e caminhos de relacionamento ético entre pessoas e outras presenças. Tal qualidade visionária, em conexão com Imarisha (2016), não está atrelada à predição de futuros, mas à operação imaginativa com potencial de conduzir as nossas ações como ativismos.

A pesquisa acadêmica e a "Biblioteca de Dança" não têm a simples missão de descrever aquilo que se propõe a compreender, mas também a de construí-lo, enquanto fatos que existem como narrativas (Silva, 2010), verdades que se apresentam sob forma de ficção⁴⁹.

A palavra corporificada na dança em seus jogos de ficção.

Em "A Teoria da Bolsa de Ficção", Le Guin (2021) nos convoca a pensar a ficção e a composição de um romance *como bolsa, sacola ou cesta*, algo onde guardamos coisas dentro, resistindo ao mito do herói e das leis fálicas e pontiagudas, da narrativa em forma de flecha e de lança (coisas para ferir, espetar) que inicia e segue na direção

⁴⁸ A “Biblioteca de Dança” acontece primordialmente em bibliotecas, espaço onde o cruzamento entre materialidade e ficcionalidade se dá. No entanto, a obra já foi também apresentada em outros contextos, a exemplo do Centro de Dança do DF (2018) onde, em uma sala de ensaio, foram disponibilizadas mesas e cadeiras, como elementos fundamentais à realização do trabalho como situação coreográfica e à relação entre as pessoas participantes.

⁴⁹ Viola e Vorcaro (2011) elucidam que, no Seminário 10 sobre a angústia, Lacan (1962-1963) vai deixar, cada vez mais evidente, que a verdade não pode ser enunciada em sua totalidade, sendo compreendida como algo da ordem da ficção, somente acessada pelo sujeito nos interstícios do dizer, pela via do significante.

de uma mesma linha reta: um livro guarda palavras que guardam coisas que carregam sentidos. Um livro é como um patuá "guardando coisas numa relação particular e poderosas umas com as outras e conosco" (p. 22).

Como construir ficções, narrativas e pensamento crítico sem heróis dominantes, sem conflitos centralizantes, sem referenciais definitivos?

Em vez de heróis, há pessoas e outras presenças. No caso desta escrita e da "Biblioteca", há pessoas e referências movendo danças e literaturas sem arremates inférteis, sem contas a prestar à ideia de progresso. O que as mobiliza é o *processo*. Coreografia e conceitos corporificados menos interessadas na resolução e no triunfo e mais no transcurso contínuo, com muitos começos, sem fins irrevogáveis. Com aberturas, transformações e traduções. Dança e saberes que não sejam ferramentas rígidas de dominação.

E se esta pesquisa - como a "Biblioteca" - for elaborada nos termos de uma ética da cesta/bolsa/ficção?

Uma prática de pensamento que se constitui como ficção é como uma casa, uma cesta, um patuá, um ninho, uma bolsa onde armazenamos uma diversidade de matérias e experiências para depois compartilhar, abandonando, enfim, o mito do herói.

A "Biblioteca de Dança" e esta escrita compõem com estórias com "e", com histórias em *tom menor*⁵⁰.

3.3 PRÁTICA HISTORIOGRÁFICA PERFORMATIVA E ENCARNADA

"Antes de tudo havia um começo onde coisas já eram sobras de coisas e atravessavam umas às outras" (Alves, 2021, p. 32).

Assim como a "Biblioteca de Dança", esta escrita reúne diversas experiências com obras e situações coreográficas, em exercício historiográfico, por meio de

⁵⁰ Segundo Chieragati (2021), até 1943, a língua portuguesa distinguia os verbetes "estória" e "história". A primeira referenciava narrativas ficcionais e fatos imaginários que não constavam em documentos oficiais, posto que tinham origem na cultura popular oral, nos "causos", enquanto a palavra história respaldaria situações "reais", factuais e comprováveis, circunscrevendo o domínio do saber disciplinar das ciências humanas.

ressonâncias e memórias atualizados no momento presente, colaborativamente, entre artistas, públicos e outras presenças.

Aqui como lá, as composições trazidas para a cena são compreendidas como os dizeres próprios da dança, e vêm à baila junto às referências conceituais, literárias e às vozes de diversas pessoas. As obras aqui reunidas são apresentadas pelas vias de uma historiografia como experiência; como envolvimento corpóreo e circuito de ações, em que o modo primordial de construir conhecimento se dá por meio de uma abordagem performativa (em vez de estritamente “científica”, rejeitando o entendimento asséptico do termo) na qual a performance é tanto matéria a ser registrada quanto dispositivo metodológico que implica e contextualiza a pessoa que realiza a historiografia, como nos lembra Small (2019), uma vez que ela mesma é parte do arquivo. Um arquivovato⁵¹ produtor de afetos.

Com inflexão produtiva e não apenas reprodutiva, dança, historiografia e performatividade firmam uma simultaneidade entre discurso, corpo e ética, como uma certa grafia de saberes corporificada. Sua abordagem conceitual e metodológica considera a performatividade - linguagem em forma de ação -, e seus agenciamentos, bem como “os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações” (Martins, 2021, p. 41). Saberes orientados por uma historiografia forjada em uma ética espiralar, com temporalidade curva que

[...] retorna, reestabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contínuos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado, futuro (Martins, 2021, p. 63).

Junto aos modos de produção historiográfica da "Biblioteca de Dança", conhecimento, ficção e performatividade projetam ainda *futuridades* no tempo presente. A partir dos solfejos da memória e de um *passado que segue passando em nós* - e sendo atualizado -, tal produção de história se dá no corpo e na dialogia, na reativação de movimentos de danças de tempos outros e no ato de compartilhá-los ao modo das historiografias encarnadas: “escritas feitas tanto com o corpo em

⁵¹ O termo arquivovato está presente nas elaborações de Fabião (2012), Small, (2019) e Marques (2021).

movimento quanto a partir das experiências do corpo em movimento que se desdobram de acontecimentos, ações, trabalhos de arte realizados no passado” (Castillo, 2020, p. 101).

Para Marques (2021) a "Biblioteca de Dança" compõem-se coreograficamente “mais na carne”:

Os “volumes” da "Biblioteca de Dança” são de carne e osso e se movem, trazendo à cena uma relativização da primazia do conhecimento logocêntrico para dar espaço às histórias que são feitas não só de palavras, mas também de gestos, movimentos, adereços, objetos, intensidades e afetos (Marques, 2021, p. 88).

Metodologicamente, produzir uma historiografia que se dá na cena e na carne implica amparar a incerteza, o inacabamento, as lacunas e o não-saber, lidando com memórias e vestígios de obras coreográficas já realizadas, muitas sequer documentadas em compêndios avalizados por comissões editoriais, várias sequer registradas em mídias fotográficas e audiovisuais, diversas sequer consideradas coreografias. Nesse jogo, é ainda fundamental considerar os acordos recíprocos entre presente, passado e futuro, em que

Toda história é uma história do presente, no sentido em que está feita para dialogar com quem somos hoje, para disputar sentidos no agora, para dar pistas sobre como podemos transformar nossa realidade à luz da experiências das nossas parceiras de gerações prévias (Castillo, 2020, p. 112).

Na "Biblioteca de Dança", há várias camadas de história em jogo, como atenta o crítico Henrique Rochelle (2019) no perfil Crítica Atividade: "A história da dança fazendo a história do artista, em diálogo com a história do público. Aqui não se assiste a dança, a dança é lida, através dos corpos dos intérpretes, que se entregam como volumes dessa biblioteca”.

Há outro acento ético ligado à historiografia presente na performatividade da "Biblioteca de Dança": ela é realizada por agentes plurais com seus diversos repertórios coreográficos, culturais e modos de subjetivação. Essa diversidade de presenças, memórias e saberes é reiterada na autonomia de cada artista-volume participante da obra, que decide sobre o que quer tratar, sobre as estratégias performativas que dão materialidade ao fluxo de suas lembranças, sobre quais

informações oferecer e priorizar. Uma série de decisões que se co-responsabilizam pelas histórias ali levantadas, tendo em conta os princípios coreográficos que respondem pelo acontecimento geral do trabalho.

A direção coreográfica da “Biblioteca de Dança” tem como ação primordial ativar uma escuta compositiva em relação às lembranças das pessoas artistas participantes, buscando amarrar um possível percurso para a cena, ajustar ritmos e intensidades, fazer perguntas que possam ajudar a/o artista a desvelar o coração de cada capítulo seu: quais afetos foram gerados no encontro com a obra ou situação coreográfica da qual se trata?

Nas artes, em todo o mundo, há uma crescente produção de obras criadas a partir de trabalhos artísticos preexistentes, num movimento que propõe fazer da cena plataforma de documentação da própria cena, de fazer da criação coreográfica um dispositivo historicamente implicado que, ao documentar obras preexistentes, produz e encarna uma composição outra (Neto, 2014). Alguns trabalhos cênicos dessa natureza são referências diretas para a “Biblioteca de Dança”⁵²: “3 Solos em 1 Tempo” (2008) da artista Denise Stutz que toma como matéria de criação coreográfica três solos anteriores da artista - “Decor” (2003), “Absolutamente” Só (2005) e “Estudo para Impressões” (2007); “Time has fallen asleep in the afternoon sunshine” (2010) com direção de Mette Edvardsen no qual um grupo de pessoas, ao modo da narrativa do romance “Fahrenheit 451” de Ray Bradbury⁵³, memoriza e compartilha, performaticamente, livros já existentes; “Veronique Doisneau” (2004) e “Isabel Torres” (2005), dois solos criados e realizados pelas dançarinas homônimas (com direção do coreógrafo Jérôme Bel), a partir de testemunhos biográficos entrelaçados a fragmentos de peças de dança realizadas por ambas em suas carreiras; “Retrospectiva” (2012) concebido por Xavier Le Roy que coloca em relevo o repertório coreográfico do artista - principalmente as peças solísticas - em conexão com a vida e obra de cada pessoa dançarina do elenco.

⁵² Em artigo escrito com Fábio Osório Monteiro, foco na relação entre tais obras e a “Biblioteca de Dança”.

⁵³ Na Introdução, é explicitada a relação entre o romance e as obras “Biblioteca de Dança” (2017) e “Arquivo Vivo” (2021).

3.4 ORALIDADE E CORPO COMO SABERES

"Todas as palavras nascem do corpo" (Souza, 2017, p. 48).

Como em uma biblioteca cujos volumes são feitos não exclusivamente de matéria impressa, mas, principalmente, de carne, movimentos, gestos, vozes e encontros, o saber oral e o saber do corpo comparecem com aspectos fundamentais na elaboração teórico-coreográfica praticada desta escrita.

Martins (2021) alerta sobre uma falsa dicotomia entre escrita e oralidade tão própria de um tipo de pensamento ocidentalizado que preconiza que a linguagem discursiva da escrita é o modo privilegiado de postulação e de expansão do conhecimento, hierarquizando epistemes. Todavia, a metodologia que orienta esta pesquisa, pensa que grafar um saber não significa o domínio de um idioma escrito alfabeticamente, já que palavra e texto não são entendidas aqui como dispositivos de dominação hierarquizante entre oralidade e escrita, com desiguais relações de poder (Martins, 2021), afinal, dançar éticas passa por um saber grafado na experiência corporificada que encontra no corpo dançante o seu locus de inscrição. Uma aprendizagem com as culturas africanas e indígenas cuja oralidade e performances corporais são modos privilegiados de produzir conhecimento⁵⁴.

Em nome de uma ativação da memória da dança na cena e no corpo (Neto, 2014), esta pesquisa e a "Biblioteca de Dança" conversam com a noção de "grafias da oralitura"⁵⁵ no modo como é abordada por Leda Maria Martins (2003, 2021)⁵⁶: situada como metodologia e prática ética de transcrição entre lembrança e esquecimento, entre o vivido e o teorizado, entre oralidade e corporalidade, entre palavra e gesto. Martins designa a "oralitura", conceitual e metodologicamente, como a:

⁵⁴ Rufino instiga prática epistemológicas antirracistas/decoloniais, expandindo a noção de terreiro para pensarmos o mundo no qual a educação como axé - energia vital e vitalizadora dos seres - "não é necessariamente um modelo de experiências/aprendizagens codificadas estritamente em contextos de práticas culturais afro-religiosas" (2019b, p. 270).

⁵⁵ Nogueira (2021, p. 13) elucida que oralitura ou oratura é um termo usado pelo linguista Pio Zirimu para "romper com a hierarquia entre oralidade (associada com cultura popular) e literatura (associada com a cultura acadêmica e erudita)".

⁵⁶ Na obra da autora, tais proposições estão diretamente ligadas a performances e rituais afromatizados. No entanto, a abrangência e complexidade da abordagem oferecem condições de articulação com experiências diversas nas artes, na dança e na cultura de modo amplo.

complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, os procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam (Martins, 2021, p. 41).

A autora apresenta como hipótese que o corpo em performance não *representa* uma ação apenas, mas é *local* de inscrição, de conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na vocalidade, na coreografia. O que no corpo se repete não se dá somente por hábito, mas como “técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão, e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc.” (Martins, 2003, p. 66).

Um dos principais dispositivos presentes na "Biblioteca" e aqui é a cont.ação de histórias. E ainda a cont.ação de obras e situações coreográficas (no inglês, *performance telling*). Melanie Mohren e Bernhard Herbordt (2017) elucidam que *performance telling* é "um modo de imaginar coletivamente algo que - por qualquer motivo - não pode estar presente no momento."⁵⁷.

Enquanto a cont.ação de história (*storytelling*) dispõe-se a roteirizar ou narrar - em voz alta e de corpo presente - uma(s) história(s), a cont.ação de performances ou cont.ação de cenas (em inglês, *performance telling*) toma uma obra ou acontecimento cênico como matéria na construção de uma narratividade. Ambas fazem da ficção um lastro de emergência de narrativas muitas vezes esquecidas e marginalizadas na história da produção cênica e performativa. Com Le Guin (2021) e Chieragati (2021) consideramos a tecnologia cultural da ficção e do *storytelling* como “um modo de evocar mundos possíveis e mundos desaparecidos”, como estratégia de re-imaginação e re-encantamento dos “sussurros dos despossuídos, os ecos dos contos das vovós, o que já sabemos no lugar profundo, escuro” (Le Guin, 2021, p. 4).

Como salienta Oliveira (2022, p. 23), “a partir da noção de *performance telling*, a ‘Biblioteca’ de volumes dançantes, que compartilham com o público essas contações coreográficas de histórias, toca nas questões de registro, arquivo, memória, reencenação e recriação”.

⁵⁷ Tradução para: “the medium of performance telling as a way to collectively imagine something which - for what ever reason - cannot be present in the very moment”, um trecho do *statement* conceitual enviado em 22 de julho de 2017 para mim e para Neto Machado pela dupla alemã Herbordt/Mohren (Die Institution) nos convidando à participação da "Biblioteca de Dança" no projeto de criação e curadoria "Das Festival”.

O dispositivo de *performance telling* na “Biblioteca” dá corpo/voz a uma série de indagações como: Como se documenta dança com o próprio corpo a partir de seus próprios dizeres? Como coreografar história na cena e na presença? Como ir além da “história oficial” produzindo conhecimento em diálogo com múltiplos agentes? Como a dança (associada tradicionalmente à efemeridade e à imaterialidade) pode valer-se da coreografia e da palavra como dispositivos de registro de processos, histórias e criações? Como ações de dança preexistentes podem se tornar matérias de composição para novas obras?

A “Biblioteca” coleta e co-imagina as suas histórias de dança como sacola coletiva e bolsa de ficção - na acepção de Le Guin (2021) -, sabendo que sempre há espaço para colher novas histórias, incluindo as diferentes narrativas dançadas a partir de uma mesma obra e contada por diferentes perspectivas e cosmopercepções. Na “Biblioteca de Dança” e nesta pesquisa, os dispositivos do *performance telling*, do *storytelling*, da oralitura são animados também pelas dimensões ancestral e infancionalizada⁵⁸, para as quais “a memória só é possível na condição de infância. O que torna viável a concomitância entre restaurar caminhos e inventá-los para vivências importantes”⁵⁹.

3.5 AUTORIA DESCENTRADA

Figura coreo.gráfica 3 - Ao autor, as batatas

Um ficcional Machado de Assis telefona, insistentemente, para o elenco de uma peça encenada a partir de um texto de sua autoria, exigindo mais compromisso com o conto original. Sempre que isso acontece, o elenco interrompe o fluxo da apresentação para ora se justificar, ora mandar às favas qualquer noção sacralizadora de fidelidade. Na última tentativa de contato, o autor liga, desesperado, devido a uma associação intertextual entre seu livro e o desenho animado “Caverna do Dragão”. No palco, as

⁵⁸ Adoto o conceito de “Infancionalização” nos termos de Nogueira e Barreto (2018).

⁵⁹ A ideia de “infancionalização” foi discutida em artigo publicado por mim e Neto Machado (Alencar; Machado, 2024)

peessoas artistas argumentam para o público que aquela relação - aparentemente esdrúxula - foi feita porque o próprio autor confessa, no conto, que ele não tinha encontrado explicações para uma dada situação narrativa que envolvia um grupo chamado “Os Dragões”. Daí, o elenco desliga o telefone, afirma que a obra é aberta e que está com sua consciência estética tranquila.

Nota: Figura que faz referência à peça “O Alienista” (1998), primeiro trabalho do então grupo Dimenti, a partir do conto homônimo de Machado de Assis (1997) e ao desenho animado “Caverna do Dragão”⁶⁰. O título da figura remete à frase machadiana “Ao vencedor, as batatas” presente no romance “Quincas Borba”.

O problema da autoria e de toda uma sorte de dobras a ele associado - citação, plágio, pastiche, paródia, intertextualidades, entre outras - são antigas companhias de nosso trabalho artístico, presentificadas na “Biblioteca” e nesta pesquisa ao lidar com obras de dança preexistentes e de autorias diversas tomadas como fonte para novas criações, emaranhando noções como “propriedade”, “assinatura” e “origem”.

Danças de segunda mão; de um corpo outro para um outro corpo.

Seria este, talvez, um modo de investigar formas de criatividade não pautadas na identidade da pessoa sujeito, autora, artista, para traçar uma relação que nos convoca à responsabilidade de gerir o nosso plano comum, como propõem Fiadeiro e Eugênio (2012), na direção de uma ética do manuseamento suficiente, que consiste em um modo de relação no qual o próprio ato do encontro e - o acontecimento que daí advém - oferece uma medida justa e recíproca para os nossos posicionamentos, para o novo viver juntos. Uma forma de estar em atenção ao outro, des-autorizando ideias como “território” e “autoria”, para experimentarmos noções transversais à arte, à vida e à política, tais como “relação, acontecimento, decisão, auto-organização, comunidade, cooperação, colaboração etc” (Fiadeiro; Eugênio, 2012, p. 63).

Há o desejo de evitar a perspectiva de uma identidade individualista, inalienável da pessoa sujeito-artista-autora, nos moldes de uma “assinatura exclusiva” que distingue um produto ou mercadoria artística; uma assinatura poética como

⁶⁰ “Dungeons & Dragons” é uma série estadunidense baseada no jogo de RPG homônimo. No Brasil, estreou em 1986, com o título “Caverna do Dragão” e conta a história de um grupo de amigos que, transportados para um reino desconhecido, tentam encontrar um caminho de volta para casa.

branding e gestão da personalidade/propósito/postura de uma marca⁶¹. A busca aqui é investigar uma singularidade ética que estabelece uma diferença a partir de uma extra-pessoalidade em conexão com a outra, com o outro. No diapasão de Fiadeiro e Eugênio (2012), circular entre regimes, aqui e acolá - por vezes de modo fugaz e até invisível - em um mundo atravessado por uma ética dissensual, buscando evitar uma total adesão conformista e o libertarismo autoritário, onde o viver juntos seja "feito do cromatismo microscópico dos ritmos singulares" (Fiadeiro; Eugênio, 2012, p. 64).

No texto "O Que é Um Autor?" Foucault (2009) indaga sobre a importância de quem fala como perspectiva ética de uma indiferença fundamental da escrita contemporânea, que problematiza a individualidade do autor. Nessa perspectiva, "ética" diz menos respeito a um traço estilístico e mais a "uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática".

A "Biblioteca de Dança" situa-se nos limiares entre historiografia e ficção, memória e realidade, propiciando um contexto que favorece uma ética de autoridades simultâneas, uma espécie de "obra dentro da obra"⁶², descentrando a própria ideia de "assinatura" - inclusive por parte de quem assume a posição de "direção da obra".

Assim, a "Biblioteca de Dança" afirma-se como um dispositivo coreográfico criado para abrigar cosmogonias e autorias plurais, em vias de descentralizar uma dimensão centrada em um "eu", um regime de autoria com múltiplas dimensões, sendo possível destacar quatro: 1) quem concebe e dirige a obra; 2) quem performa a obra; 3) as autorias diversas das obras contadas na obra; 4) o público que participa das práticas coletivas de memória na obra, compondo com as suas histórias em cada capítulo compartilhado.

Nos termos desta pesquisa, em conexão com a "Biblioteca de Dança", noções como autoria, ética e escrita coreográfica compõem com o desejo de existir em

⁶¹ As ideias capitalísticas de *branding* quando refere-se ao conjunto de ações conectadas ao *posicionamento, propósito e valores* de uma marca parecem compartilhar vocabulário de uma discussão ética. No entanto, o projeto em jogo aí é traçado na direção de despertar sensações e criar conexões (conscientes e inconscientes), que serão pivotais para que a pessoa cliente escolha a marca no instante de decisão de compra do produto ou serviço. Retóricas e ações em nome de um consumismo manipulativo que nada têm a ver com autonomia e independência em uma decisão ética do modo aqui elaborado conceitual e praticamente, muito presentes nas manobras de *coaches* motivacionais da atualidade.

⁶² Referência ao título do projeto "As Obras Dentro da Obra" (2008) do coletivo Couve-flor: minicomunidade artística mundial.

exercício múltiplo e, ao mesmo tempo, singular, em uma produção est.ética e po.ética da diferença. As assinaturas são fraturadas e agenciadas junto a cada artista com quem criamos, complexificando localizações identitárias e de propriedade autoral: uma percepção que engendra processos de outridade a partir de práticas de cont.ações de história cuja pulsão fundamental é a memória em movimento, em deslocamento, em direção ao outro, à outra. Inclusive, o outro, a outra de si.

3.6 ESCRITA COMO ESCUTA

"Converse com seus livros" (Camargo, 2021)⁶³.

A "Biblioteca de Dança" e esta pesquisa buscam elaborar uma escrita crítica e coreográfica como escrita-escuta, na qual "não só o historiador fala o arquivo mas ele também é falado pelo arquivo" (Small, 2019, p. 87). Uma escrita composta por diversas vozes, seja das referências bibliográficas, das conversas com artistas e pessoas espectadoras, ou dos dizeres poéticos dos próprios trabalhos de dança cujos sentidos se atualizam a cada encontro sensível, a cada percepção possível, a cada momento histórico. Escrita-escuta como com.posição de vozes que afirmam a diversidades de presenças com atenção às perspectivas das mulheres, pessoas negras, pessoas LGBTQIAP+, de outras comunidades historicamente subalternizadas, formulando e compartilhando perguntas que estimulem um circuito de afetos intersubjetivos, em interações pluridirecionais e menos monológicas - um contra-axé ético⁶⁴.

Metodologicamente, esta pesquisa é instigada por conversas. Na "Biblioteca de Dança", temos como orientação dramatúrgica fundamental lembrar de peças e situações coreográficas e levantar questões a elas correlacionadas como ignições para conversas com o público, ao redor de mesas, sobre assuntos afetivos, sociais, políticos e estéticos que transbordam o acontecimento daquela obra da qual tratamos,

⁶³ O livro não é paginado.

⁶⁴ Livre associação com a "Pedagogia das Encruzilhadas", que opera na ampliação de possibilidades explicativas de mundo e no cruzamento dessas possibilidades, em contraste com o modelo monológico que é "um contra-axé da diversidade" (2019b, p. 272).

apoiando-se no fato de a biblioteca ser um lugar de encontro de pessoas, pensamentos, poesias, ficções, livros e outras presenças.

Encontro em com.posição coreográfica: "um 'pôr-se com' o outro, a posição de cada agente dada pela relação com os demais, a posição consequente, a 'com-posição'" (Fiadeiro; Eugênio, 2012, p. 65). A fim de visibilizar (e viabilizar) uma ética do comum capaz de lidar com a questão do viver juntos, Fiadeiro e Eugênio (2012) propõem o conceito de "secalharidade"⁶⁵ como um modo de re-existência e de relação que assenta na "substituição do sujeito, do controle e da manipulação, por uma ética do manuseamento suficiente, que transfere para o próprio ato do encontro (e para o acontecimento que daí emerge) a capacidade de fornecer a medida justa, a cada vez, para o nosso posicionamento recíproco" (Fiadeiro; Eugênio, 2012, p. 62).

Encontro não como um mero entretenimento, mas como "entre-ter que envolve desdobrar a estranheza que a súbita aparição do imprevisto nos traz, desdobrar o que ela 'tem' e, ao mesmo tempo, o que nós temos a lhe oferecer em retorno" (Fiadeiro; Eugênio, 2012, p. 68). Para Fiadeiro e Eugênio, esse encontro acontece sobre relevo acidentado e marcado por um "metálogo" (em vez de "diálogo" entre duas posições que presume uma concordância conclusiva), uma abertura ao dissenso, uma "conversação entre diferenças de procedimento e operação que, por seguirem se diferenciando na medida do colocar e recolocar de problemas, fazendo emergir o encontro como relevo acidentado" (Fiadeiro; Eugênio, 2012, p. 62). Encontro cuja pergunta primeira seria: "o que 'temos' mutuamente para oferecer, a cada vez, como matéria da relação" (Fiadeiro; Eugênio, 2012, p. 65)? Com.posição coreo.gráfica como tramas relacionais contingentes.

Como na "Biblioteca", traremos para esta conversa diversas obras de dança que colaborem no engendramento conceitual da discussão ética aqui proposta, enfatizando as noções que orientam cada capítulo desta escrita: "palavra", "moral", "coreografia", "cuidado", "afeto". Tendo sido esta pesquisa tecida entre Brasil (UFBA) e Alemanha (Universidade JLU Giessen), em formato de doutorado sanduíche, conversamos com quatro artistas residentes na Alemanha sobre aspectos po.éticos de

⁶⁵ "Secalharidade" também refere-se à prática de improvisação e criação coletiva "de paisagens de convivência" (Fiadeiro; Eugênio, p. 62, 2012), que articula o encontro entre o método de Composição em Tempo Real proposto pelo coreógrafo João Fiadeiro e a etnografia como ferramenta para performances situadas desenvolvida pela antropóloga Fernanda Eugênio.

seus trabalhos articulados a essa sustentação teórica: Elisabete Finger, Melanie Mohren, Bernhard Herbordt e Xavier Le Roy.

Traremos ainda fragmentos de capítulos-cenas de artistas participantes da instalação coreográfica: Fábio Osório Monteiro (BA), Matias Santiago (BA), Vanessa (Nes) Karakia-Kore (Aotearoa, Nova Zelândia), Vania Oliveira (BA), Neto Machado (BA/PR).

Escutamos aqui também pessoas espectadoras que assistiram à "Biblioteca" em cidades do interior e em capitais presentes em três regiões brasileiras onde o trabalho já foi apresentado até então - Nordeste, Sudeste e Sul. Foram entrevistadas pessoas no Estado da Bahia, nas cidades de Salvador e Jequié; em São Paulo, na capital e na cidade de São José do Rio Preto; no Paraná, na cidade de Curitiba. A escolha desses três estados brasileiros respalda-se no fato de serem contextos nos quais foi possível realizar temporadas mais longas da "Biblioteca de Dança" - e não somente apresentações pontuais -, o que possibilitou a formação de elencos com artistas locais, o que nem sempre é possível no percurso do trabalho.

Nas entrevistas, buscamos dar a perceber diferentes nuances da experiência com a "Biblioteca de Dança": pessoas espectadoras sem nenhuma relação prévia com o trabalho e com as/os artistas participantes; visitantes que tinham referência prévia de nossos trabalhos; pessoas espectadoras artistas que tiveram trabalhos contados na "Biblioteca de Dança" por pessoas do elenco; pessoa espectadora em posição de curadoria do contexto onde o trabalho foi realizado; bibliotecária que recebeu o trabalho em seu espaço de trabalho; pessoa surda que teve a experiência mediada por libras - língua brasileira de sinais; pessoa cega que acessou a obra por meio de uma acentuação na qualidade de audiodescrição, já presente no trabalho marcado pela oralidade. Essas diferentes perspectivas foram viabilizadas ora via busca ativa/convite, ora voluntariamente, quando, no ano de 2024, foram feitas publicações nas redes sociais Instagram e Facebook convidando pessoas espectadoras da obra que estivessem interessadas em conversar e colaborar com esta pesquisa.

O roteiro das conversas foi traçado com um *ethos* cartográfico (Tedesco; Sade; Caliman, 2013), como experiência compartilhada, a partir de entrevistas semiestruturadas (conversações). As entrevistas-conversas são aqui formuladas como instrumentos mais dedicados a acessar processos e ações do que, propriamente, "dados" isolados.

Ao longo dos próximos capítulos, serão entremeados os principais princípios coreográficos da "Biblioteca de Dança" que operam como parâmetros metodológicos para esta escrita quando dança: relação entre corpo e *corpus* textual, presença da ficção, historiografia performativa, oralidade, autoria descentrada, escrita como escuta.

Sendo a ética abordada nesta pesquisa como um exercício de força ativa, viva e como prática eminentemente relacional, as conversas com artistas e espectadoras sustentarão a compreensão da ética na dança ainda como uma conduta em fricção com a outra, o outro. A ética será portanto considerada, como bem aponta Thereza Rocha (2022), nos termos de “cumplicidade, mutualidade inevitável, nascente da política, presença irremediável do outro”⁶⁶.

Esta escrita mover-se-á entre palavras-pensamentos-palpitações, entre escrita e oralidade, com qualidade performativa, mixando formas do ensaio, aspectos biográficos e articulação bibliográfica.

Como mover eticamente uma metodologia na dança que se expresse em ato, em valores corporificados na dramaturgia de forças ativas?

⁶⁶ Thereza Rocha em aula do curso “Dança e Pensamento” realizado pela A Escola Pública de Dança da Vila das Artes (Ceará) em 30 ago. 2022 via Plataforma Google Meet.

4 BIBLIOTECA DE PALAVRAS-MORADAS

"À palavra é dado ser poema. Ou cativo" Carla Madeira (2024, p. 19).

Figura coreo.gráfica 4 - Despertar palavra

Vinha cultivando hábitos matinais. Fazia tempo que a sua posição de palavra escrita, mais ou menos apegada àquela superfície branca, lhe perturbava. Como quem revira os olhos, pressiona a língua contra a bochecha, ela desconfiava sem saber direito a razão. Uma espécie de ironia de quem diz algo sem querer dizer decerto aquilo que disse. “Muito bonita essa sua atitude!” Como quem achou a atitude medonha. Ela desconfiava. Ali, há anos e anos, naquela página. Habitava um livro teórico. Chamavam-lhe "conceito". Isso lhe conferia um não sei quê de importância. Não era apenas um corpo de vogais e consoantes juntadas ou um mero ruído qualquer. Era muito mais. Con-cei-to. Era mais que vocábulo, era uma espécie de título, de prêmio! E foi custoso decidir sair dali de dentro daquele livro da biblioteca da metrópole, já que em cânone que está vencendo talvez não se devesse mexer.

Ela acordou cedo, tropicando em seu próprio bocejo. O sol de inverno nem tinha nascido naquelas bandas. Esticou-se, espreguiçou-se e, com esforço, descolou-se. Sorte é que estava no título do compêndio e não somente espremida dentro das páginas amarelecidas. A biblioteca ainda em total silêncio. Desceu as escadas. Ganhou a rua. Sem destino exato, sem sequer encontrar seu próprio termo. Tropeçou como erro crasso sublinhado com caneta vermelha. Arriscou uma direção. No meio da rua, atrapalhando o tráfego daquela manhã cinza, ela intuía que queria tornar-se trânsito, passagem, talvez até uma espécie de senha pra outra coisa que desconhecia completamente. Queria existir fora de qualquer palavra de ordem. Quais sentidos uma palavra sustenta? A essa altura, estava com a língua para fora de tanto deambular. Desdizendo o que ela mesmo, outrora, dissera: a palavra não sabe o que diz! Uma palavra contraditória, suada, encharcada

por derivar pelas ruas, pelos mares, ares. Sem fatalidade semântica com nenhum ente fora dela. Onde estou? Para onde vou? Filosofava, atormentando etimologias, mitos de origem, pedras fundamentais.

Não mais escrita na pedra. Decidira.

Um dia, meio por acidente (isso era o que ela pensava), caiu na boca de uma criatura. Não fazia ideia se era uma criança balbuciando ou uma mulher cantarolando. Fez daquele corpo morada, do hálito a sua página, a sua dicção. Era palavra escrita e também bendita. Não sabia exatamente que língua estrangeira era aquela, mas, a cada vez, estava mais confiante de que o seu exercício era não abrir mão de se exercer.

Nota: A figura conversa com fala de Viviane Mosé⁶⁷.

O que a palavra ÉTICA sustenta quando dança? Como a noção de ética participa das práticas de nomeação performativas no interior da linguagem, de um campo cultural, da esfera pública?

O debate ético na dança faz da palavra o corpo de um discurso como forma de montagem coreográfica da realidade. Palavra quando dança, em relações corpóreas, rítmicas, em dramaturgias de sentido e não só em acepção ou em decifração de significado. A ética junto à dança tem o potencial de sustentar, coreograficamente, diversos corpos-sentidos, transpondo as divisas da linguagem estritamente lógica e instrumental que ousa deliberar sobre as pretensas verdades e falsidades das coisas.

Dançar a palavra “ética” como conceito em abertura compositiva. Conceito quando contorno, configuração e constelação de certa aventura do pensamento. Dança em sua natureza de acontecimento ao qual seus conceitos nos convocam, como centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. Palavra

⁶⁷ A filósofa e poeta Viviane Mosé diz: "Eu descobri que a palavra não sabe o que diz.. A palavra delira, a palavra diz qualquer coisa. A verdade é que a palavra nela mesma, em si própria não diz nada. Quem diz é o acordo estabelecido entre quem fala e quem ouve. Quando existe acordo, existe comunicação. Quando esse acordo se quebra ninguém diz mais nada, mesmo usando as mesmas palavras...". Na conferência "O Que Pode A Palavra?", a autora pensa a potência estética e intensiva das palavras, questionando a ideia de "conceito" enquanto contorno fixo e fechado para explicar algo e de um discurso regido por causa e efeito. Em outra direção, estaria a metáfora que se dá por abertura, acolhendo contradições. Para Mosé, a linguagem é a grande política uma vez que nos castra, separa, isola e nos transforma em sujeito. Para ela, o ser humano não é o princípio da própria ação, no máximo participa dela.

onde podemos encontrar “algumas ressonâncias dos afetos das forças do presente” (Rolnik, 2018, p. 27). No corpo que somos.

Ética em sua agência prática e coreográfica quando dança solicita uma relação com a palavra não como imperativo semântico, mas como "corpo que participa da matéria, um corpo que afeta nosso corpo, um corpo simultâneo a uma ideia. É preciso escutar o rio musical por debaixo das palavras” (Taam, 2021), uma vez que cada palavra "comporta atos, atos imanentes à linguagem, fazendo com que atos sejam palavras e as palavras sejam atos” (Schiavon, 2021).

Sendo a dança tão associada à dimensão do inefável, como menear criativamente os dizíveis próprios da dança, nomeando o que nem sempre estamos em condição de compreender, senão quando dançamos?

Um levante da fisicalidade da língua que redobra a sua qualidade de fala, a língua do corpo na construção do pensamento em dança. Pensar ética quando palavrção (Santos, 2013) implica pensar as práticas da linguagem enquanto contextuais, espaços de ação que podem/a partir dos quais se pode criar estruturas móveis de sociabilidade e de encontro. Língua viva, su-a-da. Quando dança, a palavra “ética” em ato faz soar e ressoar cada sílaba no corpo e nas relações.

É preciso dizer: o fazer ético quando dança não cabe em um verbete, mas o corpo da palavra “ética” pode, esse sim, nos convocar a mover o que vem a ser uma vida ética. O que é ética? Pergunta a ser refeita a cada movimento. Palavra a ser rasurada e ressemantizada em sua performatividade que "demanda sua realização na própria pessoa do sujeito que a pronuncia” (Tiburi, 2014, p. 14), uma vez que:

Ética se tornou uma espécie de palavra mágica que teria o poder de presentificar a exigência nela contida. Nesse sentido, qualquer um que diz “ética” põe em ação sua virtude de bumerangue: a pronúncia da palavra “ética” convoca a ser ético aquele que fala. Essa performatividade mágica da palavra, contudo, ainda não é a performatividade responsável. Pronunciando algo como “ética” alguém pode pensar que ela está autorrealizada como profecia; ao falar da falta de ética do outro, há quem acredite tornar-se automaticamente livre da falta de ética que pode estar justamente projetando no outro (Tiburi, 2014, p. 14).

Tiburi (2024) faz notar as várias acepções do conceito como possibilidade de situar a questão ética junto à própria ética: o que faremos com a ética? Se, na nossa época, a ética não tem sido um problema suficientemente debatido - soando quase

como uma questão anacrônica -, a autora coloca a palavra em cena, trazendo-a para o diálogo e para o campo das discursividades, com o intuito de interagir e pensar junto com a filosofia. Se o feitiço ético tem nas ações práticas uma qualidade intrínseca, escrever sobre ética e de modo ético passa por assinalar que tal saber prático assume a capacidade de refletir sobre as nossas ações: notadamente a reflexão e a produção teórica. Tiburi (2014) endossa que em um dos vários sentidos que transita, a ética pode ser lida como teoria da ação, ciência que examina motivações e consequências de nossos atos, abrigando temas como decisão, liberdade, responsabilidade.

À vista disso, o que está em jogo entre dança e ética é justamente a sua marca prática ligada aos problemas concretos dos seres humanos em seus empreendimentos, como pensamento que visa à ação e à intervenção, à construção da própria vida e do cotidiano em relação. A dança como experiência compartilhada em um horizonte comunitário (ainda que temporário) da esfera pública. O convite aqui não é o de produzir reducionismos com a palavra, mas elaborar uma reflexão no território das palavras, reanimar o universo da linguagem enquanto sujeitos éticos, como movimento de resistência ao autoritarismo - inclusive dos significados totalizantes -, tendo a ética como chão fulcral.

Uma vida vivida umas com as outras é também um problema coreográfico.

Amaral Filho (2018) cifra e decifra:

Geralmente designamos por Ética aquele tipo de discurso filosófico que recai diretamente sobre as questões da vida, das mais comezinhas às consideradas mais elevadas, das mais simples às mais complexas. Por isso, desde Aristóteles, a Ética tem que ser pensada junto com a Política: qual a vida que posso realizar junto aos outros? (Filho, 2018, p. 389).

O autor questiona se, na maquinaria de se dizer aquilo que o mundo supostamente é, há palavras mais vocacionadas a corresponder a um único ente, coibindo as suas potencialidades semânticas em relação a tudo o mais, uma vez que reafirma, constantemente, a identidade do ente correspondido. Um tipo de palavra que estaria fadada a dizer sempre o mesmo em uma espécie de monossêmia⁶⁸. Um

⁶⁸ No artigo, Filho (2018) argumenta que Ética e Estética não estão inseridas nos limites de uma determinada linguagem lógica orientada para dizer a verdade e a falsidade das coisas, sendo constituídas por um fundamento polissêmico da linguagem, em contraposição à linguagem muitas vezes monossêmica da Ciência.

relógio, por exemplo, refere-se ao maquinismo utilizado para marcar o tempo e indicar as horas. Pelo menos em seu status de monossímia. Em seu estado de poesia, um relógio pode até derreter em tela de Salvador Dalí, sem contas a prestar com a pontualidade⁶⁹.

Figura coreo.gráfica 5 - Ao passo que o passo passa

Em um dos seus capítulos da "Biblioteca de Dança" intitulado "Uma Coreografia Que Gostaria de Ter Feito", Matias Santiago nos conta de um balé dividido em esquetes, pequenas cenas que, aparentemente, não conversam entre si, a não ser pelo fato de todas falarem sobre o número "sete". Os movimentos das pessoas que dançam essa peça são contados em sete, quatorze, vinte e um. A coreografia trabalha um elemento que nós conhecemos bem. Ele diz que, numa das cenas daquela coreografia, as pessoas artistas posicionam-se em fileira - vestindo um collant com cor de banana madura - realizando um movimento. Nessa hora, Matias levanta encaixando a cadeira onde estivera sentado entre os pés da mesa. Transfigura-se em relógio. Analogamente. Ludicamente. Coreograficamente. Seu antebraço direito gira em velocidade mais lenta como o ponteiro dos minutos e o esquerdo, em velocidade mais rápida, como o ponteiro dos segundos. A cada duas vezes que o antebraço-ponteiro dos segundos encontra o antebraço-ponteiro dos minutos (mais ou menos no minuto quinze ou quarenta e cinco), o tronco e a cabeça tombam para frente, em flexão, ou voltam à posição vertical, em extensão. Ele repete algumas vezes essa sequência. Agora, fala enquanto se move: "a plateia começa a ficar hipnotizada pelos movimentos dos ponteiros que marcavam o tempo. Eu estava tão hipnotizado - todo mundo, né? - que a gente nem percebeu que a companhia já estava movendo. No tempo". Ele já está se deslocando enquanto realiza aqueles movimentos. E, ao redor de sua mesa, cada pessoa está também hipnotizada enquanto o assiste. O tempo. Matias não só queria ter feito essa peça, como, tempos depois, fez aquela dança, profissionalmente, e está ali, na biblioteca, refazendo-a diante de nós. Essa peça coreográfica

⁶⁹ Amaral Filho (2018) refere-se à obra "A Persistência da Memória" (1931) de Salvador Dalí.

chama-se “21”, uma criação do Grupo Corpo de Minas Gerais, estreada em 1992, que firmou a sintaxe coreográfica de Rodrigo Pederneiras

Nota: Em referência ao “Capítulo 1: a dança que foi fundamental para mim” de Santiago (2017) na “Biblioteca de Dança” lembrando da peça coreográfica “21” de Pederneiras (1992)⁷⁰.

A sintaxe é o braço da gramática (ciência) que estuda as palavras e suas dinâmicas em relação umas às outras, no contexto comunicacional, e as estruturas daí derivadas, atentando às relações de concordância, de subordinação e de ordem a exemplo da relação sintática entre sujeito e predicado como na frase "Pederneiras coreografou o balé 21". A ideia de uma sintaxe coreográfica parece dizer sobre o conjunto dos princípios que orientam as diferentes possibilidades ético-estéticas de conexão entre os componentes de uma certa linguagem poética para a formação de enunciados artísticos. Palavra-corpo que carrega de ambivalência as dobras da palavra “língua” em nossa língua: ao mesmo tempo corpóreo e imaterial, o músculo usado na produção da fala e o sistema da fala, o idioma⁷¹.

Pensando junto às inflexões de Filho (2018), ainda que “ética” seja uma palavra e, por isso mesmo, possua sentidos, ela não corresponde de modo exclusivo a um objeto passível de identificação ou a um conteúdo referencial determinável. Quando ética, a palavra move-se com uma pluralidade de possíveis significações. Por isso, "a palavra Ética nunca diz apenas e tão somente o mesmo, mas, diante da indeterminação que lhe é própria, vai constituindo-se suportando diferenças. O discurso Ético é sempre *polissêmico*". (Filho, 2018, p. 390). E ainda: por vezes controverso e contraditório.

Um vocábulo que não diz exatamente o que é (ou não é) carrega algo de indeterminado, podendo expandir-se a partir da alteridade, sustenta o potencial de dizer algo além, que seja *uma outra, um outro*. Um problema tanto de linguagem e de hermenêutica quanto de performatividade, que age nos modos de conformação e permanência, bem como da sua reprodução, das possibilidades de produção e de fissuras performativas no mundo.

⁷⁰ O site do Grupo Corpo informa que o balé "21" foi o divisor de águas que "firmaria a imparidade da sintaxe coreográfica de Rodrigo Pederneiras e a inconfundível persona cênica da companhia". Disponível em: <https://grupocorpo.com.br/companhia/> Acesso em: 20 mai. 2024.

⁷¹ Relação proposta por Small (2019, p. 83) em conexão com o pensamento de Eleonora Fabião (2012).

Em vez de fixar a perguntar o que a ética é, indaguemos o que a ética pode abranger, nos jeitos como se comporta e nas potencialidades que abriga quando aglutina outras palavras e práticas: juízo, dever, direito, justiça, lisura, obediência, moral, cuidado, respeito, estética, poética, política, liberdade, honestidade⁷²...

Os conceitos de crítica e valor também podem se mover junto ao da ética. Ética é palavra-prática que requer avaliação e incorpora ao seu fazer reflexões críticas dos valores morais vigentes e um certo mapeamento de sintomas que dão corpo aos modos de existir. Pelbart (2019) adverte que o valor de algo depende de uma avaliação, de uma pesagem comparativa e de uma hierarquia. A pessoa humana seria, por excelência, um animal avaliador que vive em meio a uma escala de valores. Cada obra, gesto, atitude, pensamento e fenômeno é presidido por valores.

No entanto, mais decisivo que detectar os valores aí presentes é identificar a avaliação que lhe originou: “se o primeiro passo na apreciação dos fenômenos, é remetê-los aos valores que os regem, o segundo passo consiste em remontar às avaliações o gesto que deu nascimento a tal e qual valor” (Pelbart, 2019, p. 259). Inclusive da moral que prega o bem. Inclusive da dita “moral de rebanho” como cita o autor. Articulado com as proposições de Pelbart (2019), o terceiro passo dessa coreografia epistemológica é crucial: a avaliação que gera o valor é feita por um ser vivo não abstrato, está enraizada em um *corpo* com desejos e interesses, advém de uma configuração pulsional e constitui um tipo de vida.

Deleuze (2002) destaca que, para Spinoza, ética está ligada ao compromisso com um modo de existência. Sendo assim, elaborando com o pensamento de Pelbart (2019, p. 259): “que tipo de vida ou modo de existência precisou criar o valor que o expressa e reitera?”.

Como *escutar* o que a palavra diz? Como a linguagem *grafa* condições de materialidade com certas palavras? Como pensar ética em termos *coreográficos* na dança e até mesmo em outras esferas?

Fazer a palavra “ética” dançar passa pela operação de elasticizar o sentido das palavras, “nos apropriando delas e tornando elas mais elásticas, é que podemos

⁷² Desde 2013, temos exercido uma atividade pedagógica ligada a dimensões éticas da criação chamada de “Oficina de Honestidade Artística”, orientada não por uma ideia de honestidade como correção moral, mas como investigação do desejo no modo como Deleuze (2002) o destaca em Spinoza: uma espécie de apetite que tem consciência de si mesmo (Deleuze, 2002, p. 26), uma tendência a algo que nos moveria em nossos gestos criadores, por vezes encoberto e soterrado (recalcado) por demandas de diversas ordens sociais, institucionais, estéticas, entre outras.

incluir nelas o que delas foi apartado” (Martins, 2022)⁷³. Elasticizar a palavra “ética” para não limitar a linguagem e, assim, encurtar o mundo. Palavra situada em pensamento empírico ligado aos fazeres do corpo em relação. Praticar uma linguagem que não seja tão cativa. Uma linguagem em transformação e deslocamento em que se avalia, a cada vez, os sentidos e a tradução justa, como se diante de uma língua estrangeira.

Esta empreitada localiza e coreografa a palavra “ética” em uma zona inversa ao modo do dicionário comum, no qual, a partir de uma palavra conhecida, seus significados são informados (Azevedo, 2016). Aqui, ética é situada junto a outras tantas palavras que guardam entre si uma *qualidade análoga* (Massumi, 2017)⁷⁴ porque o que está em jogo entre essas palavras não é o Mesmo. Há, assim, entre cada uma dessas palavras, diferenças mínimas, como um corpo de baile que dança em uníssono e, mesmo com uma fachada de similaridade, envolve diferenças. Palavras que dançam com a palavra “ética” com modulação imanente e análoga, operando em uma *zona de indiscernibilidade* (Massumi, 2017) sem que, contanto, suas diferenças devam ser ignoradas. Ainda que pareça haver uma indistinção entre elas, são, assim, performativamente trançadas (por vezes até fundidas), mas não merecem ser confundidas.

Vamos, por exemplo, às palavras “ética” e *ethos*.

No dicionário analógico (Azevedo, 2016), entre outros termos, *ethos* joga com: conduta, vida, existência, vivenda, sistema/modo de vida, gênero de vida, comportamento, procedimento (ação), processo, jogo, política, regência, carreira, trajetória, órbita, proceder, norma, linha, diretriz, modos, princípios, regra de procedimento, porte, teor de conduto, ações, atos, postura, presença, *maintien*, atuação, orientação, costume, tradição, cultura, atitude, propósito, modos de obrar, ética. E ainda: conduzir-se, comportar-se, efetuar, executar, fazer realizar, agir, proceder, atuar, desempenhar, cumprir, levar a efeito, por em execução/em prática,

⁷³ Leda Maria Martins em conversa pública mediada por Sônia Sobral, pelo projeto "Dança das Antigas (2022)" com coordenação de Soraya Portela (Canteiro Teresina, Piauí), no contexto do Sesc Convida. Martins fala em plasticizar a palavra “desejo”, além da dimensão da sexualidade perpetrada pelo ocidente que limita e exclui.

⁷⁴ Ao indagar o que os animais nos ensinam sobre política, Massumi (2017) articula certas qualidades análogas não antropomórficas a fim de jogar com a animalidade, realocando o humano no *continuum* animal. Para isso, entre outros recursos, ele trata do gesto lúdico dos animais não-humanos como, por exemplo, uma brincadeira de luta entre dois lobos que é análoga a um combate, mas na qual os agentes guardam entre si diferenças performativas que informam “isso é um jogo” (2017, p. 16), em metacomunicação e reflexividade por possibilitar uma espécie de comentário enquanto a ação está sendo realizada.

portar-se, operar, obrar, levar uma vida de, fazer um jogo, escolher, adotar uma orientação, orientar os passos, politizar e conduzir, dirigir.

Nesse mesmo dicionário, “ética” joga com “*ethos*” e com “humanidade” (Azevedo, 2016), lado a lado com: solidariedade, convivência, os mortais, os vivos, os humanos, os racionais, os seres pensantes, carne, mundo, toda a gente, todo o mundo, ciências relativas às pessoas humanas, etologia, ser pensante, coletivo, linguagem, relacionamento, público, sociedade, comunidade em geral, corpo político, fulano, beltrano, sicrano. “Ética” joga também com “virtude” (Azevedo, 2016, p. 463) junto a: moral, integridade, grandeza d’alma, consciência da própria dignidade, firmeza de ânimo, renovar-se nas virtudes, palmilhar a vereda da perseverança, dar boa conta de si, tomar caminho.

Na divisão I. Afeições em geral, “ética” joga com “qualidades” (Azevedo, 2016, p. 382) trazendo junto as seguinte palavras: valores, caráter, maneira de ser, atributo, prendas, disposição, índole, feição, modos característicos, idiosincrasia, disposição de espírito, de alma, pendor, peito, coração, cérebro, vísceras, entranhas, consciência, íntimo, âmago, gosto muito pronunciado, furor, avidez, primar por, ter seu tanto de.

Pinçamos algumas das muitas palavras análogas a “*ethos*” e “éticas” presentes naquele dicionário que interessam diretamente ao esforço por um campo de diferenciações mútuas, no qual as palavras, mesmo adjacentes, não aderem totalmente umas às outras, homogeneizando-se. Em cada articulação entre essas palavras há espaços que possibilitam mobilidade.

A ética quando dança não se restringe a um saber dicionarizado ou consignado; seu registro é posto em escrita coreográfica e se dá em ato, em movimentos análogos, em força mutante de passagem na qual entra em jogo a diferença⁷⁵.

Buscamos aqui *dançar a noção de ética* em sua reflexividade, em seus movimentos tensionais, de forma que seja viável extrapolar seu sentido moralmente positivo e imaculado, que parece querer nos empurrar em direção única a uma correção atitudinal, a uma conduta ilibada, a um imperativo do “bom sujeito”. Seja na esfera da integridade social, institucional, econômica, política ou simplesmente individual, como quando alguém nos interpela: “seja ética/ético”.

De qual ética estamos dizendo? Qual ética estamos escutando?

⁷⁵ Na Introdu.chão, delineamos a compreensão de diferença segundo Deleuze (2006) e Matos (2014).

Desde a sua etimologia, ética e moral se entrelaçam. À medida que seus sentidos têm sido empregados, ao longo do tempo, de forma intercambiável, há, contudo, diferenças que demandam uma cautela conceitual e pragmática. Segundo Hermann (2001; 2005), o termo ética se presta a ambiguidades, sendo que do ponto de vista filosófico, "a ética interpreta, discute e problematiza valores morais e a fundamentação do agir moral. Ela nasce da reflexão dos costumes e se origina no espírito grego até chegar à tematização daquilo que chamamos bem viver ou bem agir" (Hermann, 2001, p. 15).

De seu nascedouro grego, ética advém de *ethos* enquanto modo de ser ou caráter, forma de vida também aprendida pela pessoa humana. Chauí (2000) elucida que a palavra "costume" se diz, em grego, *ethos* – ética – e, em latim, *mores* – moral, "ética e moral referem-se ao conjunto de costumes tradicionais de uma sociedade e que, como tais, são considerados valores e obrigações para a conduta de seus membros" (p. 437).

A autora salienta que a simples existência da moral não implica necessariamente a presença de uma ética. Em sua perspectiva, a ética é compreendida como uma *filosofia moral por refletir*, questionar e interpretar o significado dos valores morais, em um campo que estabeleceria valores e obrigações, instituindo a/o agente moral como aquela/aquele que conhece as causas, intenções e finalidades de sua ação. Em outras palavras, ética seria uma ciência ou filosofia da moral circunscrita na esfera do comportamento humano, suscitando uma *reflexão filosófica sobre a moral*.

Ethos também diz sobre uma morada espiritual do ser humano coextensiva à cultura, uma vez que cultura e ética se implicam reciprocamente, são conceitos coextensivos entre si (Paiva, 2023). Giacoia Jr (2021) adverte que *ethos* como morada da pessoa humana faz da ética não uma disciplina filosófica ou um mero conjunto de normas de condutas e imperativos do dever, mas uma modalidade de existência.

Na Grécia antiga, o termo *ethos* - pelo prisma de Tiburi (2024) - diz sobre uma teoria das coisas humanas que tem a ver com debruçar-se, prestar atenção e cuidar de alguma questão, podendo ser traduzido por casa, ambiente, lugar onde se habita, um certo universo ou compreensão cujo prisma teórico deriva da forma de ser e viver das pessoas, contextual e convivialmente, em processo de interação umas com as outras.

Uma morada da qual não nos assenhoreamos totalmente⁷⁶.

Na dança, a noção de *ethos* passa pelo espírito motivador de ideias e configurações, de comportamentos e culturas coreográficas, animando seus aspectos de linguagem e, primordialmente, as formas expressivas, comunicacionais e afetivas que se dão no corpo e nas relações entre corpos (humanos e não-humanos). Um jeito de habitar, existir e performar o mundo considerando a alteridade como parâmetro relacional na coreografia das ações, decisões e posições que tomamos. O *ethos* coreográfico de uma experiência artística produz partilhas de espaço, tempo e afeto de natureza matérica e/ou imaterial. Uma pragmática que compõe modos de ser coletivamente, a partir de certas regências, compromissos e responsabilidades.

Em nome de quê e como cada dança é realizada?

A palavra “ética” enquanto prática em permanente refazimento não é patente grega.

O acento etimológico da palavra é um vetor relevante a ser considerado em seu acesso, mas não encerra o exercício de indagar “o que é ética?” e “como praticamos/compomos uma vida ética?”, questões a serem feitas, refeitas e movidas, a cada vez. A etimologia não resolve porque não se trata de resolver. É mais sobre ir no encaço, mas sem finalidade preestabelecida. Os sentidos, significados e conotações fecham-se em si somente em condição de impotência. Ainda que a etimologia seja importante, ela não estanca a aventura do questionamento filosófico e prático, afinal “buscar um começo, ou um fundamento, implica uma falsa concepção de viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...)” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 49).

A etimologia não define um começo como decifração final de qualquer mistério, nem o principiar de uma comunicação hierárquica com ligas preestabelecidas. É preciso pensar a palavra como movimento que compõe com as multiplicidades e seus diversos conjuntos de intensidades.

O que é ética ou ainda o que é eticidade - como substantivo - prescinde de uma unidade central de onde tudo advém, demarcado por um passado histórico. Dançar com a palavra é também fabricar uma trama que nos adverte sobre que não existe

⁷⁶ A famosa frase de Sigmund Freud (1976) “o eu não é senhor em sua própria morada” liga-se à metáfora do iceberg cuja ponta seria o “consciente”, uma parte do profundo e mais amplo “inconsciente”. Posteriormente, ao classificar os lugares da mente em id, ego e superego, Freud toca na questão moral, ao localizar o id como nosso instinto primitivo cujas pulsões são mediadas pelo ego, que também controla o superego por meio de regras e conceitos morais.

língua em si ou até mesmo universalidade da linguagem, assim como não há comunidade linguística homogênea (Deleuze; Guattari, 2011). Nem dança como linguagem universal. Neste domínio conceitual, mais vale um exercício coreograficamente pragmático - por atualizar, a cada vez, escolhas, decisões, composições - do que o decalque de um conceito imutável, visto que, com o passar dos anos, as palavras envelhecem, ou, ao contrário, recebem uma segunda juventude⁷⁷.

Badiou foi ácido ao dizer que certas palavras consideradas eruditas, depois de muito confinadas nos dicionários e na prosa acadêmica, têm a sorte ou o infortúnio de de repente se tornarem celebridades⁷⁸. Essas palavras passam a ser divulgadas a torto e a direito, publicizadas na imprensa e plebiscitadas em discursos governamentais. "A palavra ética, que cheira fortemente a cursos de filosofia e à sua raiz grega, que evoca Aristóteles (*A Ética a Nicômaco*, um dos grandes sucessos de venda!), assumiu hoje o protagonismo⁷⁹" (2001, p. 01).

Frente a isso, cabe o convite a uma direção ética com as palavras que passe ao largo da cultura do cancelamento⁸⁰ e dos modismos pautados pela obsolescência tão própria da lógica capitalística e neoliberal, incluindo as esferas públicas, sejam elas presenciais ou digitais.

Nem palavras da moda, nem palavra de ordem, nem palavra cancelada. Afora as palavras que dão corpo a exclusões historicamente estruturais - racistas, machistas, xenofóbicas, entre outras -, o chamado é voltar a nossa sensibilidade, uma vez mais, para algumas palavras que porventura estejam esgarçadas ou tenham sido reduzidas a mercadoria (*commodities*) e, por isso, andem esvaziadas de sentido.

⁷⁷ Parafrazeando Deleuze e Guattari (2011, p. 9), quando dizem: "Com o passar dos anos, os livros envelhecem, ou, ao contrário, recebem uma segunda juventude".

⁷⁸ Badiou (2001, p. 01) compara, de forma problemática e misógina, a palavra ética - que, em sua visão, estivera confinada -, a uma "solteirona" há muito resignada com seu destino, em inglês "old maid who, long since resigned to her fate".

⁷⁹ Tradução para: "The word ethics, which smacks so strongly of philosophy courses and its Greek root, which evokes Aristotle (*The Nicomachean Ethics*, one of the great bestsellers!), has today taken centre stage" (Badiou, 2001, p. 26).

⁸⁰ Nos tempos atuais, marcado por posições políticas polarizadas que opõem aquelas pessoas que são "contra" daquelas que são "a favor" de alguma ideia, pessoa ou posicionamento, a cultura do cancelamento têm pautado as interações em ambientes de sociabilidade - em especial nas plataformas digitais e redes sociais -, descomplexificando as mesmas ideias, pessoas, e posicionamentos com as quais se alia. Em uma atitude binária e reducionista, a cultura do cancelamento prega, por exemplo, que se alguma pessoa cometer um erro, se alguma palavra produzir ruídos ou soar anacrônica, essa pessoa ou palavra merece ser banida, cancelada, reduzida ao seu suposto gesto errôneo ou ao seu sentido ruidoso.

Nas artes, a fim de atualizar o ânimo de palavras como "coreografia", "afeto", "potência", "narrativa", "encontro" e outras várias que tornaram-se etiquetas (*tags*) que tanto se debatem em discursos politicamente letrados como em dizeres apressados do senso comum, é preciso lembrar o que Rocha nos adverte:

A arte produz sempre e a cada vez as suas próprias palavras. Com movimento próprio, em uma relação tensa e paradoxal entre história e atualização, entre o antigo e novo, ela mesma cunha os conceitos através dos quais a crítica (incluindo aqui não só a crítica especializada, mas todos os produtores do assim chamado criticismo) e o público constituirão a lida com as obras (Rocha, 2016a, p. 28).

Pensar a palavra em termos coreográficos e em sua qualidade de dança pode guardar uma relação com o que Rocha (2016) faz com o ato de editar: escolher e dar sentido, constituindo um *design* de futuro sujeito a certas ideias, palavras e conceitos. Sendo assim, em vez de perguntar o que a palavra "ética" realmente significa ou afirmá-la em seu *status* erudito, o convite vem para auscultarmos *quais são os possíveis atos de palavra ética*, seus movimentos (e momentos) decisivos de ação e significação, entre o dizível e o compositivo, junto a outras palavras com as quais ela dança. Ética como palavra-corpo-morada, cujas posições e funções não se movem sozinhas, comparecendo em vastíssimos contextos, disciplinas e campos temáticos, com uma elasticidade semântica (vertiginosa) aplicável da vida mais ordinária à esfera jurídica. Pensando junto a Rancière:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base (Rancière, 2005, p. 26).

Dançar uma palavra diz ainda sobre mobilizar suas potencialidades de significâncias. Existe nisso toda uma cinestesia e um hálito em que a palavra proferida, em situação performativa, tem valência de ação com emotividades, modulações, histórias, atravessamentos de muitas ordens que constituem corporalidades e modulam o gesto em seu dizer. A palavra em estado rizomorfo, abrindo campo para "novos e estranhos usos" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 34).

Figura coreo.gráfica 6 - Um convite

Ao som de Paul Crossley, uma artista nos convida a nos concentrar e imaginar. Só imaginar.

- A gente começa ali bem no centro (ela diz apontando para o centro do palco. Talvez não seja possível ver alguém no coração do espaço, mas o chamado é justamente esse: perceber algo que não está exatamente ali).

Ela senta em uma cadeira. Ergue o braço direito quando diz: "você de um lado". Ergue o braço esquerdo, "e eu do outro".

- Você oferece sua mão e eu aceito (move o braço como quem faz uma reverência, um port de bras clássico, um passe energético, rascunho de valsa ou minueto...)

- Você me conduz um pouquinho pra sua frente.

Com palavras e com o braço esquerdo, ela sobe, vagarosamente, a perna atrás.

- Você me solta e me abraça

Ela nos solta no sentido de uma abertura à livre produção de relações entre palavra e ato. Em uma espécie de abraço entre significante e significado, na fina lâmina do gesto e da fala.

Ela respira. Eu respiro também.

- E você me suspende e gira comigo. Bem devagar, eu colo meu pé no chão (aqui, a mão da artista faz as vezes do pé) e você, num impulso, me carrega até o canto do palco (suas duas mãos se cruzam, uma sobre a outra).

É estimulante pensar que esse “você” com quem ela dança é cada pessoa que assiste àquele trabalho não só em termos visuais, mas também em termos de escuta, do toque, em conexão háptica.

Ela diz descer pelo seu/nosso corpo, parar na sua/nossa frente. Você/eu atrás dela. E ela se prepara. Gira, levanta a perna, você/a gente a segura pela cintura, ela dobra o joelho. Você/nós escorrega(mos) suas mãos pelas suas costas e a levanta(mos). Carregamos Denise até o outro lado.

Nota: Figura em referência ao trabalho “3 Solos em 1 tempo” (2008) de Denise Stutz

A dança para qual a artista Denise Stutz⁸¹ nos intima (como intimidade) em uma das cenas da peça “3 Solos em 1 Tempo” não se presta à primazia da visão. Passa por um jeito de imaginar disposto a coreografar uma ficção enquanto composição contingencial sem contas a prestar com a ideia de verdade⁸². Ela nos carrega até outros lados da experiência com dança. Certa prática da imanência enquanto aventura nômade, construída na relação e nos agenciamentos de sentido⁸³. Uma dança que não é imagem, mas imaginação imanente - ato até inimaginável -, um “processo que adquire consistência nele mesmo, e não precisa de uma outra instância que o autorize” (Schiavon, 2021).

O que é entregue e recebido não é uma “mensagem”, mas um ativo de produção de sentido em que a linha-guia dramática torna-se linha de fuga, ética da abertura.

Na “Biblioteca de Dança”, Fábio Osório Monteiro tem um capítulo inteiro dedicado a “3 Solos em 1 Tempo” de Stutz, que considera uma obra ancestral da

⁸¹ A dançarina Denise Stutz (MG/RJ) realiza uma série de obras e atividades pedagógicas a partir da relação entre palavra e corpo a exemplo de “Palavras em Movimento”, oficina de pesquisa e criação que aborda a relação entre dança, teatro, texto e movimento tendo como ponto de partida processos criativos e experiências associadas a alguns de seus trabalhos.

⁸² Em diálogo com proposições teóricas de Rancière (2005).

⁸³ Em diálogo com Matos (2014).

instalação coreográfica da qual participa. Na “Biblioteca”, com o público ao redor, ele diz:

Lembro muito que a primeira vez que assisti a uma peça de Dona Denise foi na minha primeira viagem internacional. Ela chega com a peça “3 solos em 1 tempo”. Esse trabalho de Dona Denise é uma espécie de ancestral da “Biblioteca de Dança”: uma dança que é livro, escrita, leitura... dança. Da primeira vez, só me lembro de uma coisa: a cena do *pas de deux*: uma dança com duas pessoas que acontece e não acontece, ao mesmo tempo. Ela senta na cadeira, como nós aqui, neste exato momento, e dança um *pas de deux*. Dança com as palavras que viram coreografia. O movimento que acontece na palavra. Imaginação que ganha corpo. Esse *pas de deux* tinha vários elementos: impulsos, carregas, saltos, giros... Fiquei com receio de estar inventando, mas pelo que me lembro, a pessoa que ela chamou para dançar aquele *pas de deux*, fui eu (Monteiro, 2023).

Parafraseando Rufino em seu pensamento sobre educação⁸⁴, ética é palavra que pode agrupar sentidos opostos. Se inscrita como política de produção de um modo único ou dominante de uma vida moral, pode ser compreendida mais como forma de regulação e menos como prática emancipatória vinculada a uma condição dialógica e diversa. Seguindo com as palavras do autor, a educação - imbricada à arte, ao conhecimento e à vida - configura-se como um ato de responsabilidade. Assim, perfaz uma problemática ética, estando “implicada à dinâmica inevitável de tessitura de experiências com o outro” (Rufino, 2019b, p. 271).

Como pensar a ética fora do regime discursivo da política colonial que forja imaginários, repertórios, subjetividades a partir de atos contrários à diversidade e à vida e, conseqüentemente, se mantém produtor de injustiças cognitivas/sociais? A proposição da Pedagogia das Encruzilhadas (Rufino, 2019b) nos ajuda a implicar o exercício ético na avaliação de modelos morais opressores, a fim de abrir um campo de possibilidades para inventar formas de transgressão a esses mesmos modelos. Assim, a partir do projeto poético/político/ético da Pedagogia das Encruzilhadas que pensa a educação como axé, podemos imaginar uma *Ética-Exu*: Exu que, segundo o autor, é princípio e potência ligados à linguagem, não restrita às formas discursivas. Compreender o corpo como composição de experiências, cognições e memórias, pode

⁸⁴ Rufino escreve sobre educação construindo o projeto político/poético/ético da Pedagogia das Encruzilhadas que tem o orixá Exu como fundamento teórico/metodológico. Segundo o autor, na cultura iorubá e nas suas múltiplas inscrições na diáspora africana, Exu emerge como “princípio explicativo de mundo sobre o acontecimento, comunicação, linguagem, invenção, corporeidade e ética” (Rufino, 2019b, p. 262). Tal projeto move conceitos comprometidos com ações político/epistemológicas antirracistas/decoloniais que ampliam as práticas, saberes e noções de terreiro para pensarmos o mundo.

favorecer a própria existência em sua diversidade, mobilizada pelas energias vitais - axé⁸⁵ (Rufino, 2019b).

O pensamento contemporâneo de pessoas como Rufino, Krenak, Viveiros de Castro, Rolnik, entre outras, nos alerta que o projeto de mundo ocidental/europeu/branco/heteropatriarcal/capitalista assentado na semântica colonial opera por um monoculturalismo contrário à diversidade e às possibilidades de modos de vida e existência. Diante disso, um esforço ético decolonial se constitui como ação que favorece a uma pluralização de presenças e referenciais ético-estéticos, incluindo as cosmopercepções dos corpos negro-africanos - traçadas da diáspora - e indígenas em suas práticas de saber, bem como de grupos minorizados como as pessoas com deficiência, mulheres e a comunidade LGBTQIAPN+, que têm sido, historicamente, descredibilizados pela razão dominante e por suas políticas de conhecimento.

A ética diz respeito às formas de praticar a vida quando um ato de responsabilidade que nos convoca a dar respostas à outra, ao outro - essa diferença que nos habita e dá contorno ao que somos. Na perspectiva afrodiáspórica de Rufino, Exu, o dono da encruzilhada, é um primado ético que diz sobre tudo que existe e tudo que pode vir a ser; a vida como possibilidade que nos pulsiona a uma contínua e inconclusiva reflexão ética sobre os nossos atos (2019a).

A noção de "palavralma" trabalhada por Rolnik (2020) vincula a experiência da palavra como gesto e prática, através dos afetos e suas ressonâncias, ao corpo com fundamento guarani, para quem palavra e alma estão conectadas, sendo a nossa garganta denominada de "ninho de palavras".

Em seu trabalho "Penso que ainda posso encontrar lugares sem nome", de 2021, o artista e psicanalista cearense Haroldo Saboia compõe com jogos de palavras e versos, lançando uma mirada sobre as potências da linguagem que, quando nomeia, incidem nos modos como nos relacionamos com o mundo, criando afetos e carregando - mais do que significados - memórias, rastros, testemunhos. Deslocamento físicos e subjetivos que se dão na arte como um campo de afeto.

A cosmogonia guarani compreende a alma junto à noção de sujeito: o vocábulo ñe'ẽ pode ser tanto "palavra" como "alma": minha palavra sou eu, minha palavra sou

⁸⁵ Para o autor, os vínculos entre o axé e Exu fundam a encruzilhada como disponibilização conceitual, apontando outras possibilidades de problematização da vida, da arte e dos conhecimentos.

eu (Saboia, 2021)⁸⁶. Alma-linguagem como experiência vital com a palavra que não se dá completamente pronta: palavralma é fundamento da linguagem enquanto chão do comum por meio do encontro com a diferença, em que os afetos se dão através da palavra.

Nas abordagens propostas por Rolnik (2020) e Saboia (2021), a desconexão entre palavra e alma resultaria em uma perda das forças ativas até mesmo adoeceadora, quando a palavra em sua dimensão de comum perde seu ânimo, fazendo com que a alma se perca de sua qualidade de enunciação da experiência, impedindo toda espécie de vitalidade. É preciso conectar o corpo com sua palavralma, como horizonte de imaginação, de geração de gestos e de outras palavras (Saboia, 2021); é preciso sustentar o que muitas vezes apenas se diz em Dito e Feito, uma vez que tudo aquilo que se diz, pensa e faz desconectado do afeto adoece (Santos, 2024).

Praticar a palavra ética não como monumento de legitimação da escrita enquanto sistema de produção e disseminação do conhecimento que sustenta a primazia do letramento ocidental; não como meio de fixação de saberes baseado na falsa dicotomia entre oralidade e escrita; não como ferramenta exclusivada de manobra discursiva e argumentativa, na lógica da razão hegemônica ocidental/colonial.

Aprendemos com Martins (2021) que grafar um saber não significa domínio de um idioma escrito alfabeticamente no qual a palavra e a escrita funcionam como dispositivos de dominação hierarquizante entre oralidade e escrita, com desiguais relações de poder. Dançar a palavra “ética” passa por um saber grafado na experiência corporificada, que encontra no corpo dançante o seu ambiente de inscrição. Aprender com as culturas africanas transladadas para as Américas e com os povos das florestas, cuja oralidade e performances corporais são modos privilegiados de produzir conhecimento em danças, cantos, ritos, em atos cinestésicos, sinestésicos e cinéticos, inscrições do conhecimento por via das corporeidades: “dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores” (Martins, 2021, p. 36)

⁸⁶ Em texto publicado no perfil "Prática Pública de Psicanálise", o artista detalha “‘Ñe’ é’ como “alma de origem divina, palavra, fala, linguagem - para os Kaiová: ser, personalidade, vida -; ‘Ayvu’ como Alma de origem divina, palavra, falar, linguagem humana - para os Mbyá, o ser, a personalidade, a vida.”

A experiência estética e coreográfica das/com as palavras não encerra uma inexorabilidade semântica refratária a qualquer diferença, mas afirma um regime poético e dancístico feito de aberturas, diferenciações, ressonâncias, ritmos, reversibilidades. A palavra não como primazia de sentidos, mas como potência, possibilidade plurissignificativa, gerada no corpo e na composição oralitizada, sem hierarquia nos modos de inscrição (Martins, 2021).

Noddings (1984) chama a atenção para que, ao passo que já é aceito de modo mais geral que a ética é o estudo filosófico da moralidade, também nos referimos a campos mais específicos que adjetivam a palavra ética, como “ética profissional” e “ética pessoal”. No segundo caso, referimo-nos a algo passível de compreensão, enquanto um conjunto de regras e uma constelação de expressões que guiam e justificam a nossa conduta. Nessa medida, para a autora, certamente é possível comportar-se eticamente sem envolver-se na ética como um empreendimento filosófico, e pode-se até elaborar uma espécie de ética - no sentido de uma reflexão do que significa ser moral - sem questionar seriamente o que isso denota. Portar-se eticamente não seria, a rigor, estar em conformidade com qualquer descrição de moralidade, já que os sistemas éticos não são análogos porque abrangem regras relativas aos mesmos assuntos ou categorias. Ainda que haja sentimentos, atitudes e memórias considerados universais, para Noddings (1984) a ética em si não incorporará um conjunto de julgamentos morais universalizáveis.

Nas artes, ética e estética - ou ética-estética - são apresentadas em diversas escritas como rima rica, eufonia, par perfeito uma da outra.

Lara (2004) investiga como a ética leva à configuração estética do corpo, e como valores éticos e estéticos delineiam possibilidades corpóreas de expressão em um dado grupo social⁸⁷. O corpo enquanto construção cultural acompanharia normatizações coletivas, pautadas por uma moralidade e uma estética resultantes de relações histórico-sociais, transmitidas e (re)significadas em diferentes contextos sociais. Um viés para refletir sobre o processo de normatização do corpo - e sobre como cada indivíduo corporaliza/internaliza regras e valores - em consonância com certas diretrizes estéticas e morais, já que a ética incidiria na construção estética do corpo assim como as novas necessidades estéticas conduziram mudanças em padrões morais da coletividade.

⁸⁷ Lara (2004) interessa-se pelo sentido ético-estético do corpo na cultura popular e em identificar as dialogias entre ética e estética que estruturam um campo gestual próprio em comunidades populares.

Enquanto conceitos do agir prático, ética e moral parecem lidar com exercícios e convenções em que um informa a presença tácita do outro, um habita o interior das contingências do outro, deslizando entre a fundação e precariedade, entre relativismo e universalismo, entre o vivido e a transgressão.

As éticas presentes nos sistemas estéticos e nas poéticas singulares são compostas por princípios de criação, estruturais formais, funcionalidades expressivas, (i)materialidades e agendas específicas, organizando espaços-tempos que entremeiam artistas, públicos, técnicos, produção crítica, poder público, entre outras instâncias.

Po.ética, Est.ética.

Ética gestada na poética e na estética como prática relacional que sustenta certas forças, distribui e tensiona certos valores, produzindo afetos que se expressam em ato.

Vamos ao pé da letra do corpo da palavra “ética”, não para escrever em pedra seu significado e garantir uma definição definitiva, mas para atizar o que ela, performativamente, nomeia enquanto possibilidades de sentidos, analogias conceituais e, principalmente, o que ela pratica, quando dizer é fazer⁸⁸, um fazer-dizer do corpo (Setenta, 2008). Quando discurso e ação, palavra e corpo incidem uns nos outros mutuamente. Interessa a palavra ética que se faça corpo e morada em exercício. Seu fado não é o arquivamento de certo *status* passível de ser dicionarizado de jeito implacável. Ainda que “arquivo” e “documentação” sejam noções caras a esta pesquisa e às iniciativas artísticas que trazemos à baila, a palavra “ética” aqui está em dança e movimento, coreografia que se grafa, mas não se pretende fixa e imutável.

Ética por se renovar sempre e não estar dada.

O exercício é elasticizar o que venha a ser ética, a cada vez. Uma ética situada de modo a arriscar definições em trânsito e favorecer uma abertura contínua e em exercício de composição. Palavra em relação descompromissada com um conjunto fixo de prescrições de qualquer ordem ou natureza. Imaginar possíveis eticidades da ética e dançalidades da dança.

Na “Biblioteca de Dança”, Osório vai concluindo o seu capítulo:

⁸⁸ Em conexão com ideias de Austin (1990) cujo título do livro em inglês “How To Do Thing With Words” foi traduzido para o português por Danilo Marcondes de Souza Filho por “Quando Dizer é Fazer”.

Entre a primeira e a última vez que assisti aquele trabalho de Dona Denise, ela também me assistiu dançar. Era uma apresentação em que eu dançava fragmentos de diversos outros trabalhos anteriores em uma só performance, algo como o meu “3 solos em 1 tempo”. Quando acabou a apresentação, Dona Denise me convidou para dançar com ela, em um espetáculo que ela iria dirigir. E dessa vez não era imaginação ou invenção de minha memória. Ela me disse que o que chamou atenção dela enquanto me via dançar foi a qualidade da transição: “quando a gente vê, você já mudou. E a transição é uma qualidade que eu tenho exercitado muito hoje. Transição de geografias, afetos, relações de trabalho... (Monteiro, 2023).

Em entrevista com as pessoas espectadoras da “Biblioteca de Dança”, a última pergunta vinha em forma de pedido: sendo a pesquisa uma discussão ética quando dança, construída nas relações entre artistas e públicos como comunidade temporária em experiências artísticas, se você pudesse escolher uma palavra que nomeasse, traduzisse ou sintetizasse a *sua* experiência e a relação ética que você teve com a “Biblioteca de Dança”, qual seria essa palavra?

Vamos encontrar uma palavra... É que a primeira palavra que vem à mente é conexão, né? Que você tem essa conectividade, né? Mas eu acho que também é a... Interatividade. Essa interatividade, né? Porque não é um espetáculo que só... Que comunica só de cima pra baixo, né? É um espetáculo que comunica na horizontal e é uma via de mão dupla. Então, você tem essa... essa interatividade, essa via expressa de comunicação (Romanowski, 2024).

“Acolhimento”, disseram Aninha (2024), espectadora de Curitiba (PR), e Cristian (2024), que assistiu à obra em Salvador (BA). Ética do acolhimento. “Escuta”, disse Alessandra (2014) depois de ter presenciado o trabalho em solo curitibano. Ética da escuta. Em língua brasileira de sinais, sendo traduzida pela intérprete Rebeca, Marcos disse:

Foi muito emocionante pra mim. Eu acho que a palavra seria “emoção”. Mais um significado pra mim foi “prazer”, “prazeroso”. Foi muito gostoso. Foi muito encantador. Não tem como dar uma só palavra, eu não consigo, a palavra seria “maravilhoso” (Marcos, 2024).

Desembrulhar a palavra “ética” como em Manoel de Barros: viajar com as palavras ao modo de um dicionário, em linguagem de primavera, em passeios

verbais. Palavras de ave para escrever onde é possível habitar imensamente um lugar e sem nome, palavras benditas pela inocência. Palavras de brincar, de criar, que perturbem o sentido normal das ideias e da fala, que não estejam bichadas de costumes. Juntar uma palavra na outra talvez por amor e não por sintaxe. Como nas palavras de Barros, sentir o gosto pelas palavras desbocadas (vadiações em vez de prisões gramaticais!). Palavra enquanto morada, abrigo, lugar bonito de passarinho ficar a fim de encontrar nas palavras outras coisas de ver.

Outras palavras, afetos outros.

4.1 DICIONÁRIO DANÇALÓGICO

Figura coreo.gráfica 7 - Verbete vital

é.ti.ca quando dança

Locução não-binária.

1. Filosofia prática, coreografia existencial que articula as condições ativas do pensamento, implicando certas condutas e cosmopercepções envolvendo atos e problemas. Eis uma potência: pode se dar, mas requer decisão e agência. E por isso é de ordem ética: não está dada e decorre de uma prática constante, de um processo. O exercício ético na dança diz respeito ao processo de conhecer e também às condições do conhecimento, ao processo de com.por e às circunstâncias de com.posição. Po.ética e est.ética são éticas em com.posição.
2. Princípio vivencial em relação. Condição de ser-estar-agir-projetar o mundo. Modo de produzir presença. Arranjo do afeto e do desejo no pensamento. Operação imaginativa.
3. Substância de singularidade.
4. Exercício da diferença e do devir, que não se pauta em regras ou normas morais nem num sistema de verdades tomado como universal. Experimentação. Rigor de escuta. Nota das diferenças, das memórias ancestrais e seus devires.

5. Co-presença, convívio que engendra ajustes recíprocos, mutualidade, múltiplas ecologias compositivas. Postulado e plano comum que permite o relacionamento entre os versos, diversos e controversos, com os quais avaliamos e somos avaliadas e avaliados. Não interessa somente a um "eu" ou a uma outra, a um outro, pois realiza o encontro entre o extra-pessoal com a singularidade. Ética é sempre uma relação comunal com a outra, o outro: alteridade, outridade, coautoria.

6. Direção que envolve escolha contingente e que diz dos nossos graus de potência e da nossa capacidade de exame, constituída de decisão e seleção, não se rege por um sistema moral restritivo, nem por juízo prévio. Composição extra-moral. Dramaturgia desde onde eu avalio e me avalio. Desde onde eu me posiciono e componho. Modos de operar. Um feitio atitudinal. Um "saber em ato", pulsional, que requer prática e sustentação. Um conjunto de condutas criativas, valores e pactos. Premissa plural que permite o relacionamento entre as/os singulares. Tomada de parte e de partido, projeto político e seus sinais. Po.ética da existência.

Nota: Figura em exercício de condensação de pensamentos do capítulo 4 "Biblioteca de Palavras-moradas". Em conexão com diversos pensamentos, dentre os quais é possível destacar Suely Rolnik (1995) e Schiavon (2019; 2021).

O que pode a palavra ética quando potência de composição em dança?

5 BOMBA DE EFEITO MORAL

“Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 26)

Figura coreo.gráfica 8 - Captura

Durante uma dança, uma menina toca o tornozelo do seu amigo. O gesto da menina é documentado. A menina não nota. A sua mãe também não, afinal nada fora da ordem. O amigo segue o jogo, quase inerte, quase dobradiço, cópia imperfeita de um bicho desnudo de tão vulnerável. Essa era a sua força. Outras pessoas entram na roda para moldar (ou manipular) o dançarino como um jeito de revelar a si próprias. “O gesto lúdico é um gesto vital”. O amigo move em continuum animal, bicho-além-do-nosso-anthropomorfismo. Um artefato de museu que finalmente pode ser tocado. O gesto tão breve da menina tocando o tornozelo do amigo durante a dança fora capturado e, depois, solto por aí, como fera desembestada. “Um bicho!”, ele disse, “um monstro!”, os canalhas redarguiram. Espalhou-se, espalhou-se, espalhou-se. A dança fora capturada pela rede dos perversos. Pouco tempo antes desse dia, outras meninas, meninos e famílias tinham jogado o mesmo jogo coreográfico num museu aqui de nossa cidade. De tal modo que tomaram a cena para si e tornaram-se - meninas e meninos, adultas e adultos - bichos dançantes. Que feito! Ao fim, de mãos dadas, agradeceram os aplausos efusivos sem sequer aventar os perigos dos ataques que viriam, fazendo com que o amigo dobradiço, a menina, o pai e a mãe tivessem que atravessar o oceano sob ataques. “Monstra?”, que assim seja, ela disse.

Nota: Figura faz referência à obra "La Bête" de Wagner Schwartz (2005) e ao pensamento de Massumi (2017)⁸⁹.

Esta pesquisa com dança surge em um momento histórico de grandes crises éticas no Brasil, incitadas por cruzadas moralistas de setores ultraconservadores da

⁸⁹“O gesto lúdico é um gesto vital” (Massumi, 2017, p. 21).

sociedade, o que tornou fundamental firmar aqui contornos e diferenças entre as noções de ética e moral.

Uma artista da dança leva a filha para assistir à performance de um artista amigo. No trabalho, ele se disponibiliza para ser manuseado pelo público, à semelhança da série de esculturas “Bichos” de Lygia Clark (1960), na qual placas de metal articuladas nos convidam a uma conexão fundamentalmente orgânica, não mais intocável e inacessível como a escultura moderna: “na relação que se estabelece entre você e o ‘Bicho’ não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas” (Clark, 1960)⁹⁰.

Um trecho em vídeo da apresentação da performance registrando o momento em que a criança, acompanhadas de sua mãe, interagia com o artista - que estava despido na cena, sem nenhum teor sexual - foi tomado pela canalhice⁹¹ da extrema direita profascista e por lideranças religiosas fundamentalistas como objeto de injúria e perseguição, gerando uma cadeia de violências em nome de “pautas de costume”: ameaças de morte, processos jurídicos do Estado⁹², exposição pública e exílio, indicativos de que “a boçalidade do mal vive dias de glória no Brasil, com a colaboração ativa de uma parcela da população” (Schwartz; Brum, 2018). O artista Wagner Schwartz, autor da performance “La Bête”, e a artista-mãe Elisabete Finger - “a Bete” - que estava no público com sua filha, sofreram linchamentos na internet com acusações de “monstro” e “monstra”.

A macropolítica do país afetando a micropolítica da dança e vice-versa⁹³.

No vínculo ético-político que aqui tecemos, quais são as diferenças entre ética e moral e o que a violência tem a ver com os usos socialmente práticos e compositivos desses conceitos?

O problema da violência está no cerne da vida ética e da história das ideias éticas desde a antiguidade grego-romana (Chauí, 2000), em companhia da criação de

⁹⁰ Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos> Acessado em 30 jul. 2024.

⁹¹ Tiburi (2014) pensa com a noção de “canalha” como “o máximo grau subjetivo da falta de ética”, da antiética (p. 16), sujeito da destruição do outro, da outra e de si.

⁹² Enquanto integrantes da Dimenti Produções Culturais e da associação/editora Conexões Criativas, estamos diretamente ligados à série de violências decorrentes desse caso, uma vez que a obra em questão foi apresentada no festival que realizamos, IC - Encontro de Artes, no ano de 2017. Até o momento presente, respondemos ao Ministério Público sobre a acusação que associa, de modo estapafúrdio, a obra à pedofilia, pela presença de crianças e familiares interagindo com o artista que estava nu em cena.

⁹³ Diversos trabalhos artísticos em geral, e de dança, em particular, sofreram ataques e interdições do Estado e de setores profascistas brasileiros, principalmente entre o golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff em 2016 e o fim da gestão bolsonarista, em 2022.

contratos com acento normativo que procuram evitar determinados atos de violência, tornando possível o respeito ao limite que é a outra, o outro para, em última instância, assegurar que a vida siga existindo (Tiburi, 2024). Esse conjunto de valores éticos como parâmetros para as relações interpessoais e intersubjetivas visam a cuidar da dignidade por meio da preservação da integridade física e psíquica das pessoas, compreendendo a violência como “exercício da força física e da coação psíquica para obrigar alguém a fazer alguma coisa contrária a si” (Chauí, 1995, p. 432).

A fim de proteger a nossa condição de sujeito, a prática ética pode evitar uma coisificação da pessoa transformada em objeto ou que ocorra um processo de “nadificação” como apagamento sistemático da outra, do outro, como alerta Tiburi (2024), ignorando leis e acordos sociais a partir dos quais nos organizamos para viver. Segundo a autora, a ética desaparece tanto nos regimes fascistas - contíguos ao autoritarismo patriarcal, capitalista, racista e colonial - como no tipo de fascismo que permeia as nossas decisões cotidianas, e à beira do qual sempre estamos (Deleuze; Guattari, 2011).

Ainda que parta de dimensão do corpo em sua subjetividade, a ética - ou a sua obliteração pelo exercício fascista - tem caráter transindividual por produzir, simultaneamente, o indivíduo e o campo social, forjando as conjunções entre as singularidades e as composições sociais. Portanto tornam-se urgentes os debates sobre uma vida ética como caminho possível para evitar a destruição da outra, do outro, de si e de toda liberdade possível.

Em se tratando de valências prático-conceituais, a ideia de moral refere-se ao conjunto de princípios, valores, regras, normas e prescrições que operam em diferentes momentos históricos e sociedades com vistas a regular as ações dos indivíduos em um dado contexto e estabelecer parâmetros de convivialidade. Por ser um construto histórico, a moral institui-se por meio de decisões provisórias que se renovam e atualizam a cada tempo, sociedade e exercício político.

Cada cultura estabelece algum espectro moral concernente

ao que é permitido e ao que é proibido. Independente das questões filosóficas, um povo tem suas normas morais e julga moralmente, bastando para perceber isso observarmos os juízos emitidos no plano das relações humanas e no plano político, bem como a existência de sentimentos morais, tais como indignação, vergonha e culpa (Hermann, 2001, p. 15).

Por se tratar de um conjunto mais ou menos consensual e apriorístico de regras que balizam como alguém *deve viver a vida*, a moral tende a desconsiderar as especificidades das circunstâncias ou situações particulares. A moral “consiste nas expressões criadas em períodos e lugares para promover um tipo de vida dominante. Infelizmente, nem sempre o tipo de vida que se impõe é necessariamente o melhor, o mais potente, o que faz a vida crescer por multiplicação e diferenciação” (Costa, 2009).

A ação ética, por outro lado, não se pauta por regras fixas, mas inscreve-se em um sistema dinâmico cujo exame é imanente, estabelecendo parâmetros avaliativos que flexiona com cada circunstância, fazendo da ética uma direção singular, "uma relação, um exercício de cartografia" (Lepecki, 2021). Em vez de uma perspectiva normativa que preconiza como as pessoas devem agir, a ética quando dança tem a ver com criação de culturas diversas que versam sobre os modos como podemos compor uns com os outros, umas com as outras.

Ainda que, nesta abordagem, ética e moral sejam conceitualmente antitéticos do ponto de percepção filosófico, a ética intersecciona com a moral na medida em que "interpreta, discute e problematiza valores morais e a fundamentação do agir moral" (Hermann, 2001, p. 15).

Besthty (2015) enfatiza que, nas artes, moral e ética situam-se em desacordo. Uma arte dita política, que se vale de um tipo "mensagem" que pode parecer moralmente correta e promotora de uma ação positiva, a fim de esquivar de opressões, pode, segundo o autor, resvalar em postura antiética no que diz respeito a uma maneira coercitiva e dirigista em relação à experiência da pessoa espectadora, apelando para preconceitos e para um endereçamento autoritário e autovalidado:

No contexto de uma situação, as condições éticas de um determinado evento ou local são meios para descrever o tipo de interação criada por esse evento ou local. Embora os critérios morais sejam sempre externos às circunstâncias às quais são aplicados, os critérios éticos são imanentes ao local da sua aplicação. Uma virada para a ética é uma virada para a questão afirmativa da arte, não a arte como negação, alegoria ou crítica, mas uma descrição de uma arte que opera diretamente no mundo em que está situada⁹⁴ (Besthty, 2015, p. 19).

Nas artes, uma forma de vida com caráter afirmativo e autônomo não seria governada por repressões jurídicas do Estado ou pelo jugo de proibições externas, mas constituída por outros parâmetros estéticos dentro das relações sociais, alheio ao sistema de recompensas e punições, do pecado e do perdão e das ditas pautas de costume. Enquanto a moral perguntaria “o que deve o corpo?” - qual a regra que, imperativamente, devemos respeitar, opondo universalmente certo x errado - , a ética indaga “o que pode o corpo?”, em nome de uma filosofia prática, enquanto potencial e possibilidade - algo que *pode* ser -, não definida por um sistema de juízo, uma vez que envolve decisões e escolhas em contínuo exercício. Para que seja possível retirar o corpo da questão da moral nas artes, é preciso exploração e pesquisa da potência que se dá no encontro, na relacionalidade e na composição entre corpos.

A moral opera no atavismo de algo que herdamos e tivemos que adotar, ainda que não tenhamos participado de sua criação. Os vetores das normas, regras e costumes vêm da coletividade e incidem no indivíduo, de forma impositiva, desde o nascimento, sendo necessário assimilá-los "por intermédio de estruturas prescritivas (família, instituições educativas, igrejas, partidos, etc.). Contrariamente, a ética diz respeito à maneira pela qual cada um constrói a si mesmo como sujeito moral” (Negri, 2003, p. 182).

Como queremos viver? Pergunta-bússola como po.ética de uma vida quando dança.

À medida que vamos nos envolvendo com a vida, vamos nos deparando com outros grupos e outras moralidades - e com os conflitos daí advindos - que nos exigem avaliar os nossos valores para não permanecermos simplesmente inertes à

⁹⁴ Tradução para: "In the context of a situation, the ethical conditions of a particular event or site are means to describe the sort of interaction that is created by that event or site. While moral criteria are always external to the circumstances to which they are applied, the ethical is immanent to the site of its deployment. A turn to ethics is a turn to the affirmative question of art, not art as negation, allegory or critique but a description of an art that operates directly upon the world it is situated in".

obediência das regras do jogo, dos padrões morais. Esse momento de reflexão com ação, do pensar-agir, é o momento da ética enquanto composição de escolhas. Coreografia decisória, que, ao questionar a moral, movimentava outras formas de agir no mundo.

Em uma ética não deontológica⁹⁵, as tensões entre indivíduo e sociedade põem em cheque a positividade de uma "lei moral universal, deveres e obrigações de conteúdo objetivamente vinculante, de imperativos práticos ou categóricos, ou então de valores absolutos e incondicionais" (Giacoaia Jr, 2018, p. 42)⁹⁶.

Teixeira (2023) chama a atenção para os problemas de uma moral universalista, essencialista, atemporal e acrítica que, atrelada a uma manutenção de pertença a um corpo social como dispositivo homogeneizante de normas balizadoras, podem produzir lugares de injúria, de segregação e de movimentos sequiosos por uma política de exceção que oblitera nossas forças criativas.

Se pensarmos, numa primeira acepção, que a moral é a designação do costume em sua forma prática, somos inclinados a considerar que a reprodução desse valor não nos dá garantia de uma ação boa, democrática e não excludente. Assim, a moralidade pode ser compreendida como uma força inventiva da ação. Sua composição diz respeito à seguinte economia: faça a partir daquilo que lhe foi ensinado e, mais, que lhe dá a seguridade de fazer parte de um corpo social. Assim, é preciso destacar que a moral não é imediatamente boa ou má. Para que sejamos capazes de averiguar os valores que se desdobram desse costume e, mais, que se materializam na ação precisamos de uma disposição ética (Teixeira, 2023, p. 22).

⁹⁵ "A visão de que certas ações são intrinsecamente certas ou erradas, independentemente de suas consequências; uma ênfase particular é dada aos deveres e intenções dos agentes morais" (Dupré, 2019, p. 207).

⁹⁶ Nessa formulação, Giacoia Jr (2018) contrasta o sistema crítico de Schopenhauer e de Nietzsche ao de Immanuel Kant (século XVIII) em trabalhos como "Fundamentação da Metafísica dos Costumes" (1785) e "Crítica da Razão Prática" (1788). Com caráter deontológico - respaldado por princípios e normas -, as proposições da ética kantiana aparecem em várias referências teóricas acessadas ao longo desta pesquisa. Kant vai posicionar o padrão moral no nível da ética por meio do imperativo categórico do "deve ser", advindo de uma moral racionalizada, absolutista, que não admite exceções. Em seu "sistema de deveres absolutos" (Dupré, 2019), algumas ações - como matar e mentir - são "erradas em si", independentemente dos contextos, circunstâncias e consequências nas quais sejam realizadas. Uma ação só é permissível se for passível de se tornar uma regra universal a ser aplicada a si e às outras pessoas. A ideia de "razão pura" estaria despojada dos desejos e vontades do/da agente moral, uma vez que deveres precisam ser obedecidos haja o que houver. Dentre as ressonâncias mais duradouras das proposições de Kant estão a compreensão de que a pessoa humana não deve ser usada ou tratada como um meio para um fim e a importância da autonomia pessoal e da liberdade de expressão e pensamento (Dupré, 2019). Nogueira e Barreto (2018) chamam a atenção para o fato de a ética kantiana se apoiar em princípios de moralidade que deixam para segundo plano a materialidade das ações. Tal perspectiva torna-se também problemática em uma discussão ligada à dança que toma como modelo o corpo, as decisões compositivas, as contingências histórico-sociais e a materialidade dos nexos coreográficos em uma experiência ético-artística.

Nessa medida, uma adesão irrefletida a um conjunto de pressupostos morais reconhecidos como narrativa absoluta pode levar, na perspectiva do autor, a uma *moral restritiva*, que é operacionalizada por um tipo de "sujeito norma" (um corpo construído como supostamente legítimo, paladino da moral e dos bons costumes) que atua sobre o próprio estatuto da vida, elegendo, soberana e necropoliticamente, quem importa e quem é descartável (Mbembe, 2019). Essa moral oferece bases para violências como estrutura que se retroalimentam do desejo de morte do outro que é visto como "menos sujeito" por tal "sujeito norma". Uma composição de extermínio (Teixeira, 2023) que se dá pela força de apagamento do outro e por um poder restritivo estruturado pela exclusão e pela violação.

Ao seguir um vetor coreográfico moral que mantém alguns corpos, narrativas e existências em um lugar de inadequação hostil, é naturalizada uma formulação de *memória de valor* (Teixeira, 2023), uma economia do poder que, junto à consciência de um *eu* forjada por valores que nos tornam o que somos, articula a norma e a memória na reprodução de uma violência estrutural calcada em estruturas de poder que se sustentam do subjugamento e a impossibilidade de vida da outra, do outro.

Tecendo com a perspectiva do autor, podemos situar a dança no cenário que nos torna sujeitos - junto a linguagem, valores e costumes - e no rol de aparatos simbólicos, estéticos, linguísticos, políticos, econômicos, entre outros, que podem posicionar e orientar lugares de destino dos corpos. Assim sendo, se considerarmos a norma e a moralidade demasiadamente ligadas a uma tradição que reproduz sistematicamente costumes com uma coreografia restritiva, alicerçada em valores considerados como naturais e intransponíveis, os corpos serão designados naqueles mesmos termos excludentes e segregadores, em uma performance de legitimidade.

Tendo em vista essa série de interdições a corpos e criações coreográficas - que não se restringem à recente história do Brasil e do mundo, mas que figuram problemas estruturais - que excedem a norma, e um estatuto necropolítico de compreensão da vida violentamente seletivo - a exemplo de pessoas negras, indígenas, com deficiência e LGBTQIAPN+ - torna-se urgente implicar a dança em uma crítica ética da moral, para que seja viável um reposicionamento dos sujeitos que, vistos como abjetos e fora dos ditos bons costumes, são mantidos sob o poder de

afonia, em composições que distinguem, coreograficamente, aquilo que seria vida e que seria não vida.

Esse movimento de ruptura crítica pode restituir a capacidade criativa desses corpos situados à margem, cuja ação ética estaria na possibilidade de atualizar as normas que marcam os corpos com os estatutos de legitimidade ou de exclusão. Pensando com as proposições de Teixeira (2023), para que a ética na dança instaure efetivamente um movimento de deslocamento, de deslize e de afetação, é necessária uma crítica dos valores morais por meio de uma escuta decisiva da alteridade, da outridade, posto que "só posso falar de eticidade, por exemplo, se o outro deixa de ser, para mim, um objeto e me provoca enquanto sujeito" (Teixeira, 2023, p. 58).

Vamos a uma dança em descontinuidade, em desaCORdo ético.

Figura coreo.gráfica 9 - No meio

Antes mesmo de chegar àquela dança, podemos nos deparar com o seu título assim grafado: aCORdo. No meio do acordo, tinha uma cor. Tinha uma cor no meio do acordo.

O público organizado no entorno, às margens do espaço. Dois homens já estão ali encostados em uma das paredes do espaço, uma caixa com paredes brancas com portas, janelas e meia parede amadeirados. Dois homens negros. Um deles está deitado no chão com a cabeça repousando na parede. O outro está sentado com a cabeça pendendo para a frente. Os dois estão vestindo roupas que lembram fardamentos de serviços gerais em tons de cinza, azul e verde. Um terceiro homem entra. Negro. Com um tipo de traje parecido. Deita-se no meio dos outros dois. Todos descalços. Com olhos fechados. A roupa-fardamento e a atitude de descanso remetem a trabalhadores em um breve e precário intervalo no expediente, no ambiente de trabalho. Um quarto homem entra e junta-se aos demais, no chão. Homem negro. Sua posição de descanso apresenta uma ligeira diferença em relação aos demais, algo menos funcional e, talvez, menos confortável (se é que há conforto ali) que se faz notar. Sentado no assoalho, esse último homem que entra, entrelaça seus braços sob uma das pernas

perpendicular ao chão, levando sua cabeça ao joelho. Um dos homens que já estavam em cena desde que chegamos, repousa sobre aquele que entrou por último, dando início a uma série de encaixes e apoios desses quatro corpos que estão próximos uns dos outros. De maneira sutil e crescente, esses contatos e apoios vão sendo ampliados. Cada corpo descarregando seu peso em um outro. Olhos fechados. Homens em descanso, em vigília, um se apoiando no outro. Esses contatos se dão sem melindres. Por estarem de olhos fechados como quem dorme, esses apoios parecem até inconscientes, com alguma intimidade relaxada em um grupo de pessoas que dormem juntas, aninhadas. Esse grupo de pessoas é formado por quatro homens negros. Um deles abre os olhos, e o que antes era um apoio quase displicente de descanso, descamba para a formação de uma massa de corpos, uns sobre os outros, cada vez mais emaranhados. Um dos homens se levanta. Em pé, realiza movimentos que lembram samba ou passinho carioca ou frevo. Um segundo homem também levanta e se move, lembrando hip-hop, dança afrobrasileira, baile charme. Nada disso exatamente, mas potencialmente. Um terceiro e um quarto se levantam e se movem. São movimentos que não remetem a algo tão específico como os anteriores. Há um contraste em relação à letargia de antes. Essa nova atitude é ativa e até alegre. Continuam próximos uns aos outros, como bando. Deslocam-se. Agora um deles samba e outros realizam movimentos com outras qualidades menos icônicas ou, talvez, mais abstratas. Cada vez mais, parece um carnaval - pela proximidade dos corpos, pelos samba, pelo ritmo vibrante dos movimentos. Agora estão juntos, pulsando, chacoalhando em uníssono. Voltam ao chão, em quatro apoios ou sentados. Vocalizam sua respiração ofegante. Reconstituem o emaranhado do chão, mas em outro estado de corpo, excitado e resfolegante. Além do apoio uns nos outros, agora carregam-se uns aos outros. Há precisão e cuidado na ação de carregar e apoiar-se uns nos outros. Agora, três homens carregam um outro sobre suas cabeças e caminham ao redor da exígua sala de madeira. Voltam a revezar nos apoios e carregas. Em duplas, um homem é carregado pelo outro. Um homem dá colo ao outro.

Os dois homens que carregam, entregam os outros dois homens carregados no colo de pessoas sentadas nas cadeiras da plateia. Os quatro vão carregando e sendo carregados até o colo da plateia. Uma espectadora libera seu colo, colocando a sua bolsa no chão.

Damos colo a Alan Ferreira, Hiltinho Fantástico, Romulo Galvão, Tony Hewerton.

Logo em seguida, uma tensão se estabelece. Aos poucos, os quatro homens vão pegando pertences das pessoas espectadoras - óculos, pulseiras, anéis, casacos, mochilas etc - e entregando a outras pessoas do público. Em seguida, penduram/guardam esses artefatos em si mesmos. Eventualmente, ainda sentam ou deitam no colo de alguém no público. Ouvimos alguns risos desconcertados na plateia, enquanto seus pertences são levados, seja pro corpo dos quatro homens ou para outras pessoas do público.

Essa coreografia de desapropriação continua até que os quatro homens se posicionam de pé, de frente para uma das paredes do espaço, com os braços para cima, como o gesto realizado por pessoas em revista policial. Quatro homens negros vestindo fardamentos de serviços gerais carregados de pertences de outras pessoas.

Antes de estar emparedado, um deles abre a porta de saída da sala. Inicialmente, as pessoas no público observam os quatro.

Há um nítido impasse moral no ambiente.

Um homem branco da plateia é o primeiro a levantar, revistando, sem hesitar, o corpo de um dos homens emparedados. Ele resgata o que é seu. O espectador comemora a conquista e volta à sua cadeira. Aos poucos, outras pessoas aproximam-se dos quatro homens emparedados e pegam

de volta as suas coisas. O público aplaude. Talvez querendo dar cabo àquela situação, àquela dança que culmina em coreopoliamento.

Nota: Figura em referências à obra coreográfica aCORdo (2017), dirigida por Alice Ripoll, ao poema “No Meio do Caminho” por Carlos Drummond de Andrade e ao conceito de coreopolição proposto por Lepecki (2021).

Na cena do aCORdo estão quatro dançarinos, nascidos em comunidades do Brasil, que transformam hierarquias e relações entre eles e o público. O corpo em posição de revista policial, subalternizado, desconcerta as pessoas espectadoras dos espaços culturais que, em geral, estão apartadas de ambientes violentos cuja manutenção de uma ordem social se dá por uma intimidação opressora⁹⁷. O sistema das artes é, em grande medida, estruturalmente formado por um pacto narcísico da branquitude (Bento, 2022), que estabelece hierarquias violentas em relação à presença de pessoas negras e brancas em espaços culturais e à existência ou apagamento de suas narrativas. Bento (2022) trata do fenômeno da branquitude como um conjunto de práticas culturais forjadas na dominação de um grupo sobre um outro - um outro “racializado”, um “outro de cor”, frequentemente considerado participante de “grupos étnicos” ou de “movimentos identitários”. Esse pacto narcísico está atrelado a práticas discriminatórias e visa a manter privilégios e uma estrutura de facilidades com um componente de autopreservação. A não democratização de espaços de cultura por grupos minorizados passa por perspectivas individualistas e meritocráticas de um capitalismo racial⁹⁸ que reza que “cada pessoa é a única responsável por seu lugar na sociedade” (Bento, 2022, p. 21). A autora refere-se a uma “exclusão moral” quando “pessoas ou grupos são colocados fora do limite em que estão em vigência regras e valores morais” (Bento, 2022, p. 75).

A performance “aCORdo” instaura um debate ético que reorienta, coreograficamente, dançarinos e público. Lepecki (2012), utiliza a noção de “coreografia” como prática política e enquadramento teórico, a partir da relação

⁹⁷ Em texto de divulgação do trabalho feito pelo SESC, é destacado o fato de a obra propor reflexões sobre a ordem social atual e sobre como os espectadores das artes da cena, muitas vezes, estão a uma distância segura do crime e do caos. Disponível em: <https://www.sesc-rs.com.br/noticias/acordo-de-alice-ripoll-e-uma-das-atracoes-do-17a-festival-palco-giratorio-sesc/> Acessado em: 14 ago. 2024.

⁹⁸ Segundo Bento (2022, p. 41), o uso da expressão “capitalismo racial” surgiu por sul-africanos na luta contra o *apartheid*, sendo usada atualmente pelo movimento *Black Lives Matter* a partir da perspectiva de Cedric Robinson.

coconstitutiva entre arte e política, abrangendo modos coletivos de enunciação com atenção aos dissensos e à ruptura de hábitos e comportamentos (morais?) que, como as artes efêmeras, traçam uma política do momento, do movimento, com caráter mutável (ética?) cuja força também está em seu iminente desaparecimento.

Em oposição à ação coreopolítica dissensual está a reatividade do coreopolicamento repressivo:

Quando um policial diz que é para circular, ou ir para algum lugar específico, ou apenas para sair da sua frente já, sua fala opera como um efficientíssimo comando coreográfico: o movimento correspondente é imediatamente executado, do melhor modo possível (Lepecki, 2012, p. 52).

A polícia como coreógrafa da cidade e seus fluxos de circulação é um dos problemas compositivos de "aCORdo":

[...] no cerne do equilíbrio que protege o Rio de Janeiro do caos está a ação policial. Ela é um elemento fundamental para afastar dos ricos a violência de uma cidade de profundas desigualdades. O mais corriqueiro dos meios utilizados nas ações policiais é a revista, que serve para intimidar (sem porrada, ou não) a população mais pobre. (Ripol, 2017)⁹⁹.

Como antídoto à coreopólicia, a ética da coreopolítica exige uma reinvenção de corpo, dos afetos, dos sentidos, "revelando o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar" (Lepecki, 2012, p. 55) como em "aCORdo" na qual o corpo problematiza

[...] os contornos entre os estados de vigília, sonho, pensamento, ação e habitação (do corpo) [...] através do movimento, uma nova zona entre o (espaço) público e o artista (privado) onde emergem outras possibilidades de ocupação dos espaços e corpos (Ripol, 2017)¹⁰⁰.

Da moral à ética: um sujeito (coreo)político mover-se-á para além e aquém dos passos que lhe foram prescritos.

⁹⁹ Disponível em: <https://aliceripoll.com/aCORdo> Acesso em: 29 jul. 2024.

¹⁰⁰ Ibid.

Figura coreo.gráfica 10 - A.pesar

Antes de sair daquela apresentação de "aCORdo", uma mulher do público abraça cada um dos homens ainda emparelhados. Uma senhora repete o gesto da mulher antes de sair. Lembrar de não esquecer esse acontecimento na vida de nossas retinas tão fatigadas. Não esquecer que no meio do aCORdo tinha uma cor tinha uma cor no meio do aCORdo no meio do aCORdo tinha uma cor.

Nota: Referência ao fim da coreografia "aCORdo".

Em articulação com as ideias de Pegoraro (2010), debater sobre ética e moral requer levar em conta que a sociedade é organizada em torno de leis sociopolíticas que buscam, justamente, assegurar consistência à ética - seja à ética interna que regulamenta a pesquisa científica ou mesmo à ética filosófica -, tomando por referência a condição humana de cada comunidade política em dados momentos históricos. Nessa perspectiva, a lei seria uma plenitude do juízo ético. Contudo, uma contradição se impõe: enquanto as relações éticas ganham corpo nos hábitos e tradições, as leis tentam fixar dados costumes que na dinâmica da vida e ao longo do tempo precisam ser renovados pelo surgimento de novos costumes que se impõem aos antigos. Para que haja algum sentido na ética, até mesmo na crítica a uma moral absoluta, é preciso atentar para a confusão entre flexibilidade e proporcionalidade no exame ético e um relativismo enquanto um dogmatismo às avessas, no qual nada é bom nem mau, nada é verdadeiro nem falso (Pegoraro, 2010).

Para Lara (2004) seriam necessários princípios universais mínimos, passíveis de serem aplicados para todas as pessoas e sociedades como um jeito de nos salvaguardar de um "relativismo ético". Onde reside o perigo da moral como objeto barganhável, que cambaleia em conveniências e circunstâncias por demais moduláveis em termos históricos?

Enquanto *conceitos do agir prático*, ética e moral estão atrelados a exercícios e convenções em que um parece informar a presença tácita do outro; um habitando o interior das contingências do outro, deslizando entre a fundação e a precariedade, o relativismo e o universalismo, entre o vivido e a transgressão.

Em quais termos a palavra "ética" sustenta um sentido de "virtude ética" em vizinhança com a ideia de "correção", "conduta ilibada" ou de "moral e bons costumes"? E quando alça sentidos mais amplos, como um compromisso com certos modo de existir? Ética e moral são termos que solicitam inflexões com seus contextos de uso. Uma bomba de efeito moral - que dá título a este capítulo - seria um tipo de arma criada para amedrontar, desorientar e tirar o poder de reação de indivíduos¹⁰¹. "Monstro" e "monstra" são desses termos-bombas com acento injurioso que penetraram performativamente a vida e o trabalho da coreógrafa e performer Elisabete Finger. No caso "La Bête", a artista sofreu ataques frontais em nome de uma cruzada moral, tendo sido chamada de "monstra" por levar sua filha para assistir a performance apresentada no MAM (SP), depois que o vídeo que registrou essa situação viralizou na internet. Uma das consequências disso foi o exílio seu e de sua família.

De algum jeito, a sensibilidade de sua prática artística foi capaz de antecipar tal peleja, levando Finger a criar, naquele mesmo período, uma peça de dança intitulada "Monstra - uma coreografia-colagem para pessoas e plantas":

Não é por acaso, que naquele mesmo ano eu passei tanto tempo criando uma peça que se chamava "Monstra", e que tratava justamente disso, de uma certa imagem, de uma certa expectativa que a gente tem sobre mulheres e sobre plantas. Que passa pela docilidade ou pela domesticidade, mas que às vezes se deparam com o selvagem, com uma coisa aqui fora dos limites (...). A gente passou tanto tempo trabalhando isso, e quando acontece essa situação do MAM, eu lembro que recebi milhares de mensagens e ameaças, e a coisa que eu mais ouvia, era de que eu era um monstro. E eu lembro de ter pensado isso tantas vezes: não é "monstro", é "monstra". Então tem o lugar do feminino nesse lugar que não cabe mesmo em certas expectativas, e essa situação do MAM é reveladora de expectativas - na parte que me coube -, dessa maternidade, da mulher, da mãe, do que eu deveria ter feito ou não ter feito com relação à minha filha (Elisabete Finger, 2023).

Quando o episódio no MAM (SP) aconteceu, ela já estava criando a peça "Monstra", realizada junto a Manuela Eichner em colaboração com as dançarinas Barbara Elias, Danielli Mendes, Josefa Pereira, Mariana Costa, Patrícia Bergantin¹⁰².

¹⁰¹ A granada de gás lacrimogêneo e de pimenta, a bomba de fumaça e a *flashbang* são alguns exemplos de artefatos desse tipo.

¹⁰² Ficha técnica completa em: <https://elisabetefinger.com/MONSTRA-1> Acesso em 18 fev. 2025

Uma afetação mútua entre o macropolítico e o micropolítico na dança, que fica mais visível em alguns pontos da história.

Vamos à coreografia mostra.

Figura coreo.gráfica 11 - Colheita

Mulheres seguram plantas sobre suas cabeças. Com os pés pintados de vermelho. São cinco e estão próximas umas das outras. Uma das plantas tem a altura de uma pequena árvore. Uma das mulheres traz na mão um "prato", um instrumento de percussão. Não fosse a respiração, um piscar eventual de olhos, durante os minutos iniciais, elas permanecem praticamente estáticas, como uma fotografia estatuésca. Aos poucos, a partir dos movimentos dos olhos, elas vão virando o rosto em perfil. Voltam à posição inicial. Uma das mulheres chicoteia o prato com o ramo de planta que traz na mão, produzindo um som. Um sinal de mudança. Todas assumem outras posições, algumas delas equilibradas sobre a cabeça ou costas. Uma nova fotografia estatuésca. Uma colagem de corpo, planta, tinta, percussão. Durante uns segundos, a instabilidade sutil daquelas posições gera algum movimento como o do vento no corpo das plantas de um jardim ou de uma floresta. Alguém bate novamente no prato que, a essa altura, está pendurado no pé de uma delas. Novamente, assumem novas posições. Desta vez, nada estáticas. Ouvimos, pela primeira vez, uma trilha que sai das caixas de som do teatro, em sensação diegética, como se elas ouvissem junto com a gente no público. Parecem ser movidas por essa trilha na qual ouvimos uma fala, em língua estrangeira, com textura antiga de rádio ou de rádio pirata. Elas se movem com as plantas. Como ritual, dança a duas. Algumas das mulheres estão com os olhos fechados. O som de rádio que ouvimos sintoniza canções e outras estações como interferência acidental. O prato novamente indica uma mudança no curso da ação. Elas se deslocam do quadrante onde permaneceram até então. Algum ponto do corpo de cada uma produz alguma percussividade - se não audível, visualmente rítmica - no pé, no maxilar, com braços contra o peito, com mãos contra a cabeça. Os movimentos são recortados, maquínicos,

acentuados pelo olhar um tanto vidrado que atravessa o espaço estranhamente alheio. Prato-gongo, de novo. Mu.dança. Elas produzem sons guturais e gritos, sacudindo as plantas. Se, anteriormente, havia algo de máquina no jeito como se moviam, agora há algo fora de uma etiqueta humana normativa. Uma animalidade não antropocentrada. Ou uma humanidade-limite - como em um transe, ritual, êxtase, incorporação. Uma delas está nua. Os movimentos são repetitivos e cheios de som e fúria. Prato. Mu.dança. A rádio volta a soar. Elas se distribuem pelo espaço em movimentos circulares. Cada uma segurando uma planta. Plantas e mulheres como extensão umas das outras, em um só corpo orgânico. Giram com diferentes velocidades, mesmo quando o som radiofônico cessa. Deitadas no chão, juntam-se, lado a lado. Um riso frouxo contagia a todas. Ouvimos elas rirem enquanto seus corpos-plantas chacoalham pela irradiação do riso. Prato. Corte seco. Novamente, um corte coreográfico incidindo naquela colagem quando dança. Elas trocam entre si as plantas que trazem consigo e o prato. Um trançamento. Rolam pelo chão ainda enfileiradas, enquanto trançam as trocas das plantas e prato. Pela primeira vez, desvencilham-se das plantas deixando-as num canto do espaço e rolando, juntas, de volta. Uma delas segura uma árvore sobre a barriga e desliza sobre as demais. A árvore está agora junto às outras plantas. E com as mulheres. Elas pulsam em volta da árvore. Enquanto duas delas cortam o ar do espaço com espadas-de-são-jorge, outras seguram as espadas nas cabeças e, depois, nas bocas, nas costas. Espalham-se pelo espaço tecendo diferentes relações com cada planta. A terra das plantas carimba o chão. Agora, se juntam em círculo com atitude ainda mais estatuésca, escultural, em grupo.

Elas urinam. Em uníssono.

Cinco mulheres urinando em público. A urina passa pelas suas roupas e chega ao chão. Elas seguem ainda estatuésca, praticamente imóveis. Quase que só a urina está em movimento. Balbuciam algo em coro, com suas vozes,

em línguas e dizeres não reconhecíveis de imediato. Uma textura vocal, mais que um enunciado semanticamente endereçado. Andam em bando pelo espaço - como em procissão, em coro, em reza. Não exatamente nada disso. Essa procissão vai sendo carnavalizada. Uma delas grita: “o hemisfério sul!”. Espalham-se pelo espaço, deslizam pela urina, pela terra. Cinco mulheres, em público. Mulheres-plantas. Mulheres-monstras. Pausam resfolegantes. Repetem, coletivamente, um movimento cadenciado. Em “crescendo”. Soltam ar da boca como parte dessa rítmica. Cresce o movimento. O que era verticalidade agora expande-se lateralmente. Elas se encaixam umas nas outras, abarcando toda aquela ecologia-colagem de mulheres, plantas, terra, urina, suor, prato, roupas (as que ainda restam). Uma erótica da matéria que faz a individualidade ruir. A dissolução em prol de uma relacionalidade constitutivamente ética. Não há individualidade possível naquela ética monstra, não há domínio de um corpo próprio ou de um corpo dito racional, instrumental, utilitário. Não resta sequer o escombros de uma etiqueta social ou horizonte normativo que possa “ordenar” aquelas mulheridades. Não há indivíduo apartado de todo. Sendo erótico, não há espaço para o vínculo fundamentalista a saberes fixados para uma inteligibilidade que opere por re-conhecimento ou por gabarito. Depois de um tempo, voltam a uma qualidade maquínica de repetição. Elas colhem, cuidadosamente, os pedaços de planta espalhados pelo espaço. O som de rádio pirata entra em cena. Andam em fila, cada uma segurando um monte de planta. Saem. Permanecem os rastros.

Nota: Figura em referência à obra “Monstra - uma coreografia-colagem para pessoas e plantas” (2017)

Uma coreografia pulsional por onde a vitalidade e o feminismo da matéria¹⁰³ encontram passagem. A monstrosidade¹⁰⁴ que compõe a coreografia “Monstra” pode ser flexionada nos termos propostos por Foucault (2001). A categoria analítica do monstruoso pode funcionar como uma lente para perceber o movimento que vai da estigmatização do indivíduo - como espectador de uma monstrosidade normativa coletivizada - à agência desse indivíduo dentro da sua própria monstrosidade, enquanto insubordinação às interpelações sociais restritivas (Teixeira, 2024). Em outras palavras, um percurso que vai da instrumentalização do “outro corpo”, considerado não-humano e anormal, a um exercício de performatividade insurgente, dissidente, do corpo que dança.

Nas elaborações de Foucault (2001), o monstro combinaria o "impossível" com o “proibido”, infringindo certas leis, inclusive as de uma suposta natureza. Uma infração levada aos extremos como modelo de discrepâncias, de anomalia; como princípio mesmo de inteligibilidade da anormalidade, do desvio aberrante. O anormal entraria nesse jogo como também o "indivíduo a ser corrigido” por instâncias de poder e campos de saber, que se inquietam e se reorganizam diante desse campo de anomalias sob o regime atento de um sistema de regularidades e de técnicas de poder.

Foucault afirma que entre a Idade Média e o século XVIII, o monstro é aquilo que é misto: de dois reinos - o animal e o humano; de dois indivíduos - que possui duas cabeças e um corpo, por exemplo; de dois sexos, algo/alguém que é ao mesmo tempo homem e mulher. Um misto de vida e de morte.

Nesse registro, a coreografia “Monstra” é um misto de formas que compõem uma transgressão de limites ditos naturais - das divisas entre planta, corpo, terra, fluidos e demais matérias - e, ainda, transgressão de um quadro normativo moral ligado à mulheridade. Para haver monstrosidade, diria Foucault, é preciso que haja desordem por meio de infrações que assinalem a diferença. Uma cena na qual se pode

¹⁰³ Ao escrever sobre o trabalho coreográfico de Elisabete Finger, Machado (2017) chama atenção para um certo encontro sensorial com aquilo a que ele chama de uma espécie de “feminismo da matéria”.

¹⁰⁴ Entre 21 a 24 de agosto de 2024, a 16ª edição do IC Encontro de Artes - festival do qual sou realizador desde 2006 - trouxe como questão curatorial a pergunta: “Que monstra sou eu?”. Espalhando-se por variados espaços de Salvador como o Teatro Gregório de Mattos, Espaço Cultural Boca de Brasa Céu de Valéria, Casa Preta, Casa Rosa, entre outros, a programação reuniu performances, residência artística e oficinas realizadas por artistas da Bahia e de outras partes do Brasil. Na arte, é recorrente a ideia de monstrosidade como metáfora de uma contingência sociopolítica que desvela um potencial de insurgência (por meio da força da autoafirmação da nossa própria condição monstruosa) por desestabilizar normas restritivas e opressoras. A curadoria valeu-se, principalmente, da noção de “monstro” proposta por Foucault (2001) e Preciado (2022).

ler a presença da espécie humana, do animal não-humano e de outras matérias orgânicas e inorgânicas, em transgressão do que seria "natural", embaralhando os limites e os caracteres, gerando uma indecidibilidade. Em se tratando de mulheridade, há uma monstrosidade de conduta, monstrosidade de comportamento, monstrosidade moral.

O monstro moral, em Foucault, é fruto de uma demarcação entre atos lícitos e ilícitos, por uma categorização dos indivíduos como "normais" e "anormais", por meio de mecanismos de vigilância e controle. Seguindo com Foucault, se nos termos da moral há um contrato primevo que reza que, para fazermos parte de um corpo social, devemos firmar uns com os outros, umas com as outras, o interesse de ligar-nos ao interesse alheio, renunciando à nossa condição solitária, a monstrosidade transgressora entra em cena como possível resposta performativa a uma moral restritiva e opressora.

Em uma elaboração sobre dança e diferença, Matos (2014) evoca categorias como "grotesco" e "monstro" para problematizar ideais normativos na dança em experiências coreográficas com corpos com e sem deficiência, fazendo notar as muitas restrições quando o corpo que dança não se encaixa em um padrão de expectativa da normalidade. Em sua articulação, a autora afirma que "o monstro interroga a humanidade do 'outro' e, dessa forma, ele não pode ser visto como uma simples oposição ao humano, mas como um sistema complexo de relações de aproximação e distanciamento, de misturas e de hibridização" (Matos, 2012, p. 44). Em conexão com as ideias de Deleuze (2006), Matos pensa a diferença na dança como um jeito de elaborar a nossa experiência no mundo contemporâneo, enquanto pensamento nômade em contraponto a perspectivas fixantes, a padrões pré-estabelecidos, a verdades absolutas e a representações clássicas. Ao traçar a relação entre diferença e repetição, é sublinhado o caráter transgressor da última, uma vez que não se trata da reprodução de um mesmo, idêntico, mas de um potencial gerador de singularidades. Em conexão com o pensamento de Matos e Deleuze, desestabilizando normas opressoras, a diferença se expressaria na multiplicidade, no nomadismo, na experimentação e na desterritorialização. A dança teria, assim, o potencial de agenciar esse processo de modo, ao mesmo tempo, social e estético.

Ao mover os limites entre humano e não-humano, a monstrosidade na coreografia de Finger e Eichner esgarça os limites do que é ou não adequado à

condição de ser pessoa-humana-mulher, fazendo do exercício ético na dança uma negação de lógicas antropocêntricas e patriarcais, bem como seus sistemas de opressão. Em suas palavras, "discussões que entrelaçam o universo feminino numa sociedade construída por homens que passa por certas expectativas e modelos" (Finger, 2023).

Se "monstro" está ligado à estigmatização de uma identidade degenerada ou patologizada por meio da cristalização de um discurso no limite de uma "humanidade incompleta" e da injúria voltada à diminuição do status político de um corpo (Teixeira, 2024), a "monstra" na dança de Finger e Eichner move uma ética imaginativa mobilizada na direção de ficcionalizar outras composições possíveis, coreografando fluidos corporais, plantas, terra, plástico, cabelo que causam afetos que podem se estender do deleite ao riso, da perturbação à repulsa. Uma ética da matéria, ou uma ética feminista da matéria, que, no trabalho de Finger, ativa práticas de encantamento. Na conversa, a artista cita as palavras de Spinoza ligadas à discussão ética (1992): "Nunca somos nós que afirmamos ou negamos algo de uma coisa; é a própria coisa que afirma ou nega algo de si mesma em nós"¹⁰⁵. Uma ética que passa pelo pulso da linguagem; que nomeia de "matéria" e não de "objeto" aquilo com o que ela trabalha:

[...] porque se você chama uma coisa de objeto, você é automaticamente o sujeito. Você não é objeto também, então você é um sujeito, isso te separa da coisa, isso abre um abismo entre vocês, e não é sobre isso que eu trabalho, eu trabalho com essa fusão, eu vou buscar essa fusão erótica entre as matérias. Um objeto é isso que tem uma função: um copo é redondo, tem essa forma, tem um dentro, tem um fora, é transparente, então é para colocar coisas dentro, coisas que podem ser vistas, é para beber, tem esse *design* que informa a sua ação com relação ao objeto. Eu já sei o que eu vou fazer com esse copo antes mesmo de pegar nele. Então, para mim é muito difícil trabalhar com esse tipo de material. O que eu vou buscar são coisas que são disformes, coisas que têm uma potência que eu ainda não sei qual é. Por isso é um plástico imenso, uma massa, ou presenças que eu não posso dizer, tem um mistério nelas, eu não posso dizer completamente como elas se comportam, as plantas, por exemplo. (Elisabete Finger, 2023).

¹⁰⁵ Tradução para: "It is never we who affirm or deny something of a thing; It is the thing Itself that affirms or denies something of Itself in us".

Na “Biblioteca de Dança”, outro trabalho de Elisabete Finger compõe um dos capítulos do volume Neto Machado. A coreografia “Amarelo” também encanta matérias e, na contação de Neto Machado, estabelece pontes entre macro e micropolítica ao remontar à situação vivenciada pela artista no MAM (SP).

Figura coreo.gráfica 12 - Coisas no mundo

Ao chegar à "Biblioteca de Dança", a primeira coisa que chamou a atenção de Elisabete como espectadora do trabalho foi a mesa vazia. Era como se alguém, ali sentado, lhe dissesse "eu vou te contar uma coisa, está tudo em mim, está tudo em você, não tem nenhuma anotação, não tem nenhum papel". O volume é e está no corpo. O vazio da mesa parecia ser o lugar dos papéis, dos livros, das anotações, das canetas, preenchido por uma memória. Enquanto ela assistia ao capítulo de Neto sobre sua obra "Amarelo", ela pensava: "Nossa... Como é que eu fiz isso? O que eu estava fazendo? O que eu pensei? Em que momento eu criei essa peça? Quem é que estava perto?". Para contar o capítulo, Neto coloca sobre a mesa um papel sulfite fazendo as vezes do cenário da peça de Elisabete, uma lona amarela. Quando viu o papel como lona, ela sentiu vontade de ajustar o papel sobre a mesa, pois a sua lona não estava exatamente paralela ao espaço, mas ligeiramente na diagonal. Neto descreve uma das cenas de "Amarelo" e Finger pensa: "nossa, mas calma, isso não acontece nessa hora". Ela percebe, então, que não se trata mais da sua peça, mas da peça que Neto recria em sua memória e em seu capítulo. Ela é completamente tragada para a narrativa que ele constrói. No começo, sente que é muito ela ali, depois vê que não é mais ela, pois há outro trabalho sendo contado: a peça que é a memória da peça e as associações que Neto fez a partir dela. O que as pessoas guardam das peças? Medita ela... "Que importante fazer peças, não é?" Elas ficam na memória das pessoas. A gente deixa coisas no mundo. É uma responsabilidade ética também.

Nota: Figura em referência à percepção de Finger sobre como seu trabalho “Amarelo” (2007) aparece em um dos capítulos de Neto Machado (2018) na “Biblioteca de Dança”.

Teixeira (2023) propõe uma ética inflexiva que possa desestabilizar (ou mesmo destruir) poderes centralizados, valores-norma e seu caráter restritivo, desconstruindo qualquer viés que adote um único modelo de existência. Uma ética inflexiva toma o desvio como fio condutor, partindo da pluralidade de corpos, afetos, cores, crenças, alargando a noção de vida e a percepção do outro como outro, outra, e não como reflexo de um desejo narcísico que determina moralidades segunda a existência de um suposto sujeito legítimo.

Uma ética inflexiva, em relação com as proposições de Teixeira, abraça a alteridade como terreno possível da eticidade, consolidando alianças que fazem do horizonte comum uma experiência de existências múltiplas, que não evita as zonas de confronto e o ruído constitutivo da diferença e suas polissemias, mas escuta o som que ressoa da voz-corpo do outro, assumindo um compromisso político de ressignificar a realidade junto a esse diálogo, a esse encontro e a essa afetação dos sentidos que nos escapam. Nivelar olhares com "os olhos marcados pela diferença" (Teixeira, 2023, p. 63) seja de desejos, afetos, crenças ou cores, tecendo elo com um mundo ativo que reivindica uma ampla política, "dinamitando a anticonsciência da alteridade" (Teixeira, 2023, p. 60). O processo de reinvenção de si junto ao outro, em reciprocidade, em relacionalidade, pressupõe inflexão. É tarefa da ética reavaliar valores e a memória, em esforço contínuo para alterar as bases nas quais fomos forjados e "promover novas ações que reformulem a cena dos encontros" (Teixeira, 2023, p. 29), sendo a ética uma manifestação de liberdade, ou seja, de possibilidade.

Figura coreo.gráfica 13 - Palavra de mulher

No dia dois de outubro de 2023, na atual casa de Elisabete Finger, na Alemanha, estamos prestes a iniciar uma conversa que possa nutrir esta pesquisa. O gravador é ligado para registrar. Dessa vez, o que poderá ser difundido não é mais um vídeo gravado a ser utilizado em forma de arma de efeito moral. Dessa vez, são as palavras da mulher e artista que contarão a história e dançarão essa ética.

Nota: Contexto da entrevista com Finger (2023). O título da figura faz referência à canção homônima de Chico Buarque (1990).

Finger tem feito e refeito uma das perguntas fundamentais a esta investigação:

Tenho pensado nessa grande questão que é "como viver juntas?". Eu escutei essa frase e agora ela está em todos os lugares quando eu vou escrever. Como é que a gente vai viver e morrer juntos nesse mundo? E em outros mundos, talvez, mas esse é o que a gente conhece. E eu acho que quando eu falo de ecologia política, ecologias políticas, tem a ver com isso. Que configurações a gente pode propor para esse estar no mundo? Que relações são essas? E eu tenho pensado nisso, como é que a gente pode usar a arte para prospectar, imaginar, num sentido muito da potência do imaginário. Então, para prospectar futuros possíveis, como é que através desses processos artísticos eu aprendo sobre, e aí talvez seja isso, uma ética de uma relação com as outras coisas, com as outras presenças, com as plantas. A minha relação com as plantas depois da "Monstra" jamais seria a mesma (Elisabete Finger, 2023).

Em seu capítulo sobre "Amarelo" (2007), Neto Machado conta a sua experiência de assistir à peça coreográfica criada por Finger, trespassada pela contexto histórico que a hostilizou como mulher e artista, afirmando a dança como campo eminentemente ético-político:

Figura coreo.gráfica 14 - Contradança

CAPÍTULO 02: Uma dança que eu gostaria de ter feito se eu fosse mulher.

Bem, uma parte importante desse trabalho da "Biblioteca de Dança" é a decisão de quais histórias, quais danças se fazem presentes nos nossos livros. Que peças e que narrativas são contadas e quais ficam de fora. Então, toda vez que uma artista nova vai preparar seu livro, ou que a gente vai incluir novos capítulos nos livros já existentes, sempre está presente a pergunta: Por que a gente vai contar essa história?

E desde que a "Biblioteca" foi criada - na verdade, até antes, quando ela ainda estava em criação - eu ficava pensando em uma peça específica que eu queria que fizesse parte do meu Volume: a peça

“Amarelo“. É uma peça de uma grande amiga minha, uma irmã de vida, aquele tipo de família que a gente escolhe. Mas eu não conseguia exatamente dar uma justificativa pra entrada dessa história para além de “eu adoro essa peça” e “eu adoro essa pessoa que fez essa peça”. E eu achava que essa justificativa de ser a peça de uma amiga não era suficiente pra demarcar a presença desse capítulo. Então, na estreia da “Biblioteca de Dança”, em 2017, esse capítulo não existia.

FOLHA DE PAPEL SOBRE A MESA

Bem, “Amarelo“ começa assim: ao entrar no teatro, o público vê um palco vazio, mas com um retângulo no chão, grande, que cobre quase o palco todo, feito de um plástico amarelo. Então, como promete o título da peça, o que você vê logo que entra é uma cor, amarelo. O palco está iluminado com uma luz forte que vem de cima, uma luz solar, quase como um sol de meio dia. Criando uma paisagem vazia, meio árida, seca, desértica, com aquele chão amarelo desidratado.

Depois de um tempo a luz da plateia se apaga e uma mulher entra e se posiciona no canto, em cima desse plástico amarelo.

RECORTA UMA TIRA DO PAPEL EM FORMA DE CORPO

Ela está descalça, usando um short curto ou uma calcinha larga, de uma cor meio vinho, bordô (como esta camiseta que eu estou usando), e ela não usa nada na parte de cima do corpo, ela está com o peito nu. Mas ela abraça na frente do corpo um grande volume branco, a princípio parece até uma almofada grande, um travesseiro. E ela fica segurando, abraçando, isso parada ali. Ela olha pra gente no olho, não de maneira agressiva, mas como um gesto de confirmação: estamos aqui, juntas. Depois de um tempo, esse volume que ela está abraçando começa a pesar e a escorrer. E aí a gente entende que é um grande

volume de massa, massa de farinha branca, uma massa de pão, massa de pizza. E esse movimento da massa pesando e escorrendo leva um tempo, é uma cena de certa forma longa em que a gente observa esse movimento da massa escorrendo dos braços e caindo no chão.

AMASSA O PAPEL E TRANSFORMA A PESSOA EM UM BOLO DE MASSA

E essa massa vira um volume no chão, quase como uma pedra, uma rocha. Bem, ela sai. Depois de alguns segundos ela volta e se posiciona em cima dessa massa. Ela pisa na massa com um movimento contínuo, amassando a massa com os pés, como se tivesse caminhando lentamente, e, ao mesmo tempo, como se tivesse amaciando esse chão. Eu sinto como se ela estivesse criando certa mobilidade nesse chão que era duro, seco, árido. Ela estava abrindo espaço pra poder se mover ali. Enquanto ela faz isso, ela também segura um objeto na mão direita. Um volume tipo um tijolo pequeno, quase da cor do short dela, vinho. E ela vai elevando essa mão, e posiciona ao lado do rosto. Parece até que ela pode atirar. Cria-se uma tensão, até ela...

A MÃO VAI ATÉ A BOCA

Ela morde e segura o tijolo na boca. Parece que a boca dela aumenta de tamanho, fica uma boca enorme. E aí a gente entende que aquele tijolo era um pedaço grande de goiabada. Todo mundo aqui já comeu goiabada, né? A gente sabe o gosto que tem. É doce, muito doce. É um tijolo de goiabada. E aquilo começa a pegar assim, dentro, na boca. Será que ela vai engolir aquilo, é muito doce, num dá... Naquele momento parece que a peça vai entrando na gente como uma sensação de que num vai descer, tem coisas que não vai dar pra engolir.

Aí ela sai, começa a fazer diversos movimentos pelo espaço amarelo. Ela faz uns movimentos que me lembram animais, tem uma coisa meio asas, mas com certa agressividade, parece também uma luta. Ela golpeia, ela luta com algo que a gente não consegue identificar exatamente o que é, ela está sozinha, mas está lutando com presenças que não se mostram de forma tão explícita. Às vezes ela também acaba batendo em si mesma, cria marcas no próprio corpo. A luta é com o espaço, com o contexto, com outras e consigo mesma.

Nisso a goiabada já caiu, melou o espaço, o corpo, ela engoliu um pouco, e ela vai ao fundo do espaço pra pegar outro objeto.

RECORTA UMA TIRA DO PAPEL EM FORMA DE CACTO

Ela pega um cacto! Um cacto que tem dois bracinhos. Mais ou menos dessa altura. E o que restou de goiabada na boca dela, ela tira em pequenos pedaços e coloca nos espinhos do cacto. O cacto começa a florir, ganha flores a partir do que ela vomita ou não engoliu.

Depois disso ela junta todos os objetos no corpo dela. O plástico amarelo que cobria todo o chão vira uma grande saia. Ela segura o cacto quase como um buquê de flores e ela pega a massa branca e coloca na cabeça como uma peruca, quase uma peruca renascentista. E aquele espaço vazio, árido, seco, imóvel, agora está todo no corpo dela. Ela passou por ali e moveu todo o contexto, deu pra ele novos significados, colocou ele pra se dançar e fez do espaço um corpo múltiplo, com novas belezas floridas, com vida.

Ela espalha os objetos pelo palco - o plástico é o último objeto que ela coloca no centro do palco -, amassa e sai.

AMASSA O PAPEL E DEIXA ELE SE MOVER

E o plástico continua se movendo sozinho por um tempo. Ele se abre, se desdobra. E pra mim é como se isso firmasse a ideia de que essa mulher passou por ali, mas que, mesmo depois que ela vai embora, o contexto continua a se mover. A força da passagem dessa mulher é tão grande, que o contexto reverbera seus movimentos por muito tempo.

Bem, um tempo depois da estreia da “Biblioteca de Dança”, um artista chamado Wagner Schwartz, apresentou uma obra no MAM, Museu de Arte Moderna em SP, uma performance na qual ele ficava nu e criava uma interação com o público. O público era convidado a criar formas com o corpo dele, a manipular o corpo dele nu. Num dos dias de apresentação, uma mãe foi a essa performance levando a filha, que na época tinha cinco anos, e em um momento elas decidiram ir lá juntas e tocaram no pé dele. A criança achou engraçado, riu, saiu correndo, e a mãe a acompanhou. Esse momento foi filmado por uma pessoa que estava na plateia, e esse vídeo acabou na internet.

Essa imagem foi captada pela extrema direita do Brasil e foi usada como estopim de um grande escândalo nacional. Foi ativado um movimento de linchamento contra o artista e contra essa mãe. Eles sofreram ataques, ameaças de morte, o caso foi publicizado, passou em todos os jornais, tomou proporções estrondosas, a mãe teve até que depor em uma CPI.

Hoje, tanto o artista quanto a mãe e sua família moram no exterior, eles saíram do país pra se afastar desse quadro horrível e violentíssimo de que eles foram vítimas.

Essa mãe se chama Elisabete Finger, ela é a artista que criou essa peça chamada “Amarelo”. Eu acompanhei esse horror todo de maneira muito próxima, nós nos encontramos, nos falamos muitas vezes por

telefone, mensagens etc. E eu lembro de uma das vezes ela falando: "tá difícil, não sei se vou conseguir". E eu lembro de responder: "calma, Bete, se alguém consegue passar por isso é você. Você tem uma força única." E nesse momento ficou explícito pra mim o porquê que eu queria falar sobre essa peça aqui. Quero falar sobre essa força. Sobre a força de uma mulher que move contextos e faz eles se movimentarem, mesmo depois que ela vai embora. Sobre minha admiração a essa e tantas outras mulheres que movem seus contextos pra simplesmente existir, viver a vida, como decidir poder levar suas filhas ao museu.

*Então, toda vez que eu apresento esse capítulo, eu o dedico a ela, Elisabete Finger. Mas eu também abro pra vocês trazerem pra roda mulheres que vocês admiram e que podem ser lembradas aqui conjuntamente, como mulheres que moverem e movem contextos dos quais vocês fazem parte: **que mulheres vocês querem celebrar com este capítulo hoje?***

Fonte: Machado (2018)

Qual é a responsabilidade ética de criar obras artísticas e trazê-las ao mundo? Como essas obras corporificam a vida ético-política, micro e macro?

6 BIBLIOT.ÉTICA COREOGRÁFICA

eu descobri / um novo divertimento: assistir ao trabalho da máquina de lavar / nossa, aquilo / me deixava amortecida / igual ao jazz, Repare / como são vigorosos os cabelos de quem mergulha / o mesmo acontece / com as roupas, elas ganham fibra, elegância / se enlaçam e / se soltam em uma / pequena coreografia / do adeus (Bei, 2021, p. 98)

Seguimos adentrando a "Biblioteca de Dança", uma obra coreo.gráfica que insiste em fazer perguntas, muitas perguntas. Cada cena-capítulo apresentada no trabalho carrega, explicitamente, pelo menos uma pergunta como dispositivo para a criação de uma liga ético-dialógica entre artistas e públicos, estimulando ressonâncias que poderão seguir com cada pessoa participante da experiência. No trabalho, as questões lançadas desejam incentivar o esboço de percepções, a fabulação de compreensões, o ritual de uma exposição coletiva e colaborativa. Tais perguntas não procuram resolver os problemas levantados, mas fazê-los perseverar, ousando diferentes e possíveis respostas.

Assim, neste capítulo, vamos elaborar perguntas e potenciais respostas às questões que entrelaçam ética, dança, coreografia e... coreo.grafia¹⁰⁶.

6.1 QUAL QUADRO REFERENCIAL CONSTITUI A PALAVRA COREOGRAFIA AQUI?

Figura coreo.gráfica 15 - Con.dução

5, 6, 7, 8.

Daí executamos um plano previamente traçado.

¹⁰⁶ Neste capítulo, resultante de um processo de investigação, a palavra "coreografia" aparece de duas formas. Quando grafada como "coreografia" remonta ao termo utilizado pelas referências conceituais aqui presentes e pelo campo da dança de modo mais geral e, em alguns casos, atrelada a uma qualidade moral e normativa que pressupõe "uma sequência de movimentos passíveis de reprodução". Noutra esfera, a forma "coreo.grafia" com um ponto entre "coreo" e "grafia" surge, aqui, quando vinculada às proposições teórico-críticas específicas desta pesquisa a fim de criar um hiato dentro da palavra dando a perceber os trânsitos entre movimento e escrita, entre artes e epistemologias. Um singelo estranhamento performativo dentro da familiaridade do termo já tão esgarçado.

Espera um momento.

Será?

Nota: Figura em referência a uma certa tradição em dança.

Se a palavra “ética” pode soar como anacrônica em algumas rodas sociais e epistêmicas, assim pode soar, na dança, a palavra “coreografia”, de tão exaurida que está quando associada a um gerenciamento disciplinar do corpo, a um mapa-sem-saídas-ou-rotas-de-fuga, a um conjunto de movimentos reproduzíveis e tutorializáveis.

No entanto, a adesão ou desconfiança em relação à palavra “coreografia” demandam escrutínio.

No caso da adesão, ainda hoje a palavra corre solta na boca do senso comum, em programas televisivos e em redes sociais, às vezes acompanhada de apelidos como “dancinha” ou “coreô”. Nesse espectro estereotípico, “coreografia” é uma palavra fortemente atrelada ao campo da dança, funcionando quase como seu sinônimo.

Em se tratando da desconfiança ou até repulsa à palavra, há que se perscrutar algumas das raízes conceituais de “coreografia” para que seja traçado um panorama crítico do termo. Lepecki (2023) articula uma teoria política do movimento chamada “coreopolítica”, pensando o sujeito moderno¹⁰⁷ (e seu “avatar neoliberal”, o sujeito contemporâneo) levando em conta que a própria invenção da ideia de sujeito é simultânea à imaginação e à implementação da coreografia como aparato de captura e gerência do movimento, como arte necessária a uma lógica cinética controladora, colonial e disciplinatória própria da modernidade. Nesse quadro, o movimento é tido como aspecto (essencialmente) ontopolítico da dança - o movimento enquanto “ser da dança” ou a “identidade da dança” como um ser-em-movimento ininterrupto - em nome de agitar um projeto cinético que impulsiona a modernidade em sua empresa colonizadora, necrocapitalista, cuja subjetividade está encurralada pelo solipsismo

¹⁰⁷ Lepecki entende a modernidade como um projeto duracional que produz, em termos metafísicos e históricos, um enquadramento psicofilosófico no qual o sujeito privilegiado do discurso é masculino, branco, em uma pulsão incessante para o movimento espetacular e infundável. Ele argumenta que a força colonialista da modernidade impacta as práticas coreográficas contemporâneas, traçando uma relação entre a dança “com a sua política e a sua ética de movimento próprias” (2023, p. 48). O autor argumenta que algumas práticas coreográficas na dança experimental podem recompor a própria noção de dança por meio de forças éticas e críticas.

egóico centrado do sujeito individual, fechado em si mesmo, tendo o movimento como espetáculo do ser da modernidade.

O autor sublinha que, como invenção peculiar da era moderna, a coreografia surge como tecnologia para disciplinar o corpo - normatizando a subjetividade - a se mover segundo ditames da escrita: dança e escrita fundidas, nomeando uma prática

Coreografia: dança dentro da escrita e vice-versa. Como potência e/ou cooptação.

O processo de *esgotar a dança* que dá título ao livro do autor é atrelado a um movimento que nunca pode cessar de acontecer, sob a pena de engendrar uma traição ontológica da dança. Como projetar uma coreopolítica que resiste a noções pré-estabelecidas, a mandamentos estéticos e morais do que a dança deve ser ou parecer¹⁰⁸? Para isso, a ontologia da dança precisaria continuar em aberto, propõe Lepecki (2023). Complementamos o pensamento: como a coreopolítica da dança e o próprio termo "coreografia" podem ser pensados em termos éticos em vez de, exclusivamente, ontológicos e morais? Em vez de um "ser fixo da dança", que a distinguiria das demais artes enquanto "puro movimento", como afirmar uma abertura ética para *o que pode vir a ser* a dança em sua pluralidade de práticas singulares e insurgentes?

Esta pesquisa procura descomprimir o conceito de "coreografia" no sentido de dispositivo de cooptação e governança do movimento da dança, controlado, disciplinado, colonizado de dentro, como avalia Lepecki (2023), em relação ao surgimento histórico do termo, ou ainda no sentido de "sequências fixas com movimentos passíveis de repetição idêntica" (Moraes, 2019, p. 363). Esta investigação busca expandir os alcances do *conceito-em-prática* de coreografia, exaurindo paradigmas e metodologias, estimulando zonas de turbulência para "romper" com a inércia de certas dançalidades da própria dança enquanto categoria

¹⁰⁸ A discussão proposta por Lepecki no livro "Esgotar a Dança: a performance e a política do movimento" está situada na articulação com artistas e obras de dança particulares. O livro foi escrito entre setembro de 2004 e maio de 2005 e, para o autor, essas obras coreográficas e performances, em sua singularidade afirmativa, complicavam certas "noções pré-estabelecidas, certos mandamentos estéticos, do que a dança deve ser, do que a dança deve parecer" (Lepecki, 2023, p. 09). Tais artistas - Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Trisha Brown, La Ribot, Pope.L e Vera Mantero - estão situados nos contextos europeu e norte-americano e utilizam em seus trabalhos, segundo o autor, elementos críticos como "o solipsismo, a imobilidade, a materialidade linguística do corpo, o desmoronamento do plano vertical de representação, o tropeço no terreno racista, a proposta de uma política do chão e a crítica à pulsão melancólica no cerne da coreografia" (Lepecki, 2023, p. 26). Ainda que seja uma teoria vinculada a um rol específico de artistas, de contextos do norte global, em um período historicamente específico da dança, o autor e esta pesquisa acreditam nas possíveis contribuições dessas proposições para o pensar e o fazer dança hoje.

(Camargo, 2021), com suas inteligibilidades convencionais e seus modos ético-estéticos de agir. Motivar outros ânimos para o conceito, como um ato crítico e um exercício ético-performático, abrindo espaços dentro do próprio termo: uma coreo.grafia.

Foster (1996) arrisca uma separação entre as dimensões da coreografia e da performance - ainda que reconheça que seja impossível apartá-las. A primeira anteciparia a segunda, como uma espécie de infra-estrutura-guia. A execução da coreografia seria justamente a performatividade da performance. Seria essa a sequência: coreografar e, depois, performar?

Noutra rota, Zrinka Užbinec (2023) pensa coreografia como modelagem poética de estados instáveis que afetam a dinâmica interpessoal e social, enquanto Burrows (2010, p. 40) propõe que "coreografar é sobre fazer escolhas, inclusive a escolha de não fazer escolhas"¹⁰⁹ ou ainda "organizar coisas na ordem certa que deixe o todo melhor que a soma de todas as partes"¹¹⁰. Na peça "coreografia estudo#1" (2016), a artista da dança Michele Moura chama a atenção para a dimensão etimológica da palavra ligada às "escritas para mover em conjunto"¹¹¹. Um mover não necessariamente uníssono e consensual.

A partir da leitura agambeniana do dispositivo em Foucault, Neto (2014) entende coreografia como dispositivo que afeta a organização, a orientação e a modelagem compositiva de um pensamento implicado numa prática artística. Para ele, coreografia – e o seu registro – é parte de um conjunto de dispositivos, uma vez que as composições e os registros de uma obra apontam distintos universos poéticos e ações de partilhas de espaço e tempo que são carregados de implicações políticas. Como referência para o autor e para esta pesquisa, Agamben (2009) situa a sua compreensão de dispositivo:

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (Agamben, 2009, p. 40).

¹⁰⁹ Tradução para: "Choreography is about making a choice, including the choice of not making a choice".

¹¹⁰ Tradução para: "arranging objects in the right order that makes the whole greater than the sum of the parts".

¹¹¹ Disponível em: <https://michellemoura.com/work/coreografia-estudo-1> Acesso em: 02 dez. 2024.

Klien, Valk e Gormly (2008) projetam a coreografia como uma estética da mudança. Diríamos, nesta pesquisa, da "mu.dança"¹¹², nas frestas intersilábicas que aqui propomos habitando palavras-matrioscas¹¹³, palavras habitadas por outras palavras e por sentidos diversos. Coreografia inscrita no fluxo cotidiano - plataforma da ética - sendo a pessoa que coreografa uma navegadora, uma arquiteta que negocia por entre uma ecologia fluída da qual somos parte. Na abertura do singelo "livro de recomendações", o próprio conceito de coreografia é desdobrado matrioscamente

Coreografia (v.): organizar relações entre corpos no tempo e no espaço / Coreografia (v.): ato de recortar/situar/enquadrar relações entre corpos; “uma forma de ver o mundo” / Coreografia (s.f.): resultado de qualquer uma dessas ações / Coreografia (s.f.): uma constelação dinâmica de qualquer tipo, criada conscientemente ou não, auto-organizada ou imposta / Coreografia (s.f.): ordem observada..., intercâmbio de forças; um processo que tem uma ordem corporalizada observável ou observada / Coreografia (v.): reconhecer tal ordem / Coreografia (v.): ato de interferir ou negociar tal ordem (Klien, Valk e Gormly, 2008, p. 7)¹¹⁴.

Aqui, vamos imaginar ingressos múltiplos no conceito de “coreografia” (como um jeito de não desistir dele e de não cancelá-lo) a fim de, quem sabe, reencantá-lo a cada vez que o pronunciarmos e lhe dermos corpo. Um exercício ético de *devir coreo.gráfico*, no sentido de uma prática de desterritorialização da ideia de “composição” organizativa que se limita a um desenho pré-determinado e implacável. Neste jogo, coreo.grafia é projeto em ação, com o potencial de animar cada fibra ética no corpo, nos afetos, no tempo, no espaço e nas decisões - quase sempre contingenciadas, mas potencialmente imaginativas - perfazendo as relações de força que modelizam as nossas conectividades, pessoas, outras presenças e (i)materialidades.

¹¹² Referência à canção "Eterno Deus da Mu Dança" (1989) de Gilberto Gil.

¹¹³ Matriosca é um tipo de boneca russa que guarda uma coleção de outras bonecas dentro de si, cada uma encaixada e habitando dentro da outra. Uma caixinha de surpresas, um relicário.

¹¹⁴ Tradução para: "Choreograph (v.): to arrange relations between bodies in time and space / Choreography (v.): act of framing relations between bodies; “a way of seeing the world” / Choreography (n.): result of any of these actions / Choreography (n.): a dynamic constellation of any kind, consciously created or not, self-organizing or super-imposed / Choreography (n.): order observed..., exchange of forces; a process that has an observable or observed embodied order / Choreograph (v.): to recognize such an order / Choreography (v.): act of interfering with or negotiating such an order"

Nesta pesquisa, a com.posição coreo.gráfica é *dispositivo ético* responsável por produzir ações concretas de partilhas de espaço-tempo, politicamente pulsionadas, nas quais a sua operação é constitutiva da escrita coreo.gráfica, dinamizando a nossa capacidade de agir, de afetar e de ser afetada/afetado. A coreo.grafia seria tanto dispositivo quanto procedimento para a criação de contato, de envolvimento; como uma prática vinculativa que conecta a força ética ao plano das formas, como condição e recurso de ação, forjando um certo deslimite entre nós, entre alteridades e mundo; como abertura e hospitalidade possível que, ao estabelecer alguns contornos, cria brechas e ligas de sociabilidade. Eis o desejo de fazer da com.posição coreo.gráfica na dança um laço social cuja interdependência é característica constitutiva.

Nos termos éticos aqui propostos, com.posição coreográfica é ainda *design* de ação, prática de pensamento que compõe com corpos (orgânicos ou não), ativando fluxos, intensidades espaço-temporais e ecologias de relações entre materialidades e imaterialidades com potência para o dissenso. Coreo.grafia é uma potência de agir e, portanto, não está dada - nem antes, nem durante, nem depois.

Movimentando com e parafraseando as palavras de Tiburi (2014), uma escrita coreo.gráfica ética é aquela que se responsabiliza pelo que realiza, sendo, desse modo, uma ação ética. A *dança* ética é aquela responsável e atenta às possíveis repercussões que gera, que busca escapar do ordenamento autoritário moral, da coreografia implementada de cima para baixo. Uma conversa coreo.gráfica é o que a *dança* eticamente comprometida propõe nela e além dela. Uma abertura em vez de uma resposta dada, "a ética é o caminho de autoconstrução de si" (Tiburi, 2014, p. 13), tendo como parâmetro fulcral o "responsabilizar-se pelo que se é no mundo em que se vive com outros" (Tiburi, 2014, p. 15), como ação partilhada, como convite ao encontro, caminho de autonomia para a pessoa leitora/interatora/espectadora/participante.

A dramaturgista da dança Bojana Cvejic (2019) chama a atenção para que o conceito de "coreografia social" remete a quando a coreografia toca em certa ordem social não somente impressa no movimento coreografado, mas também exercida e instigada cinesteticamente, atravessada por estruturas sociais (discursos e instituições, costumes, modos de produção e relações de poder), podendo fornecer um parâmetro físico para refletir aspectos do social à medida que são percebidos arranjos físicos de corpos em movimento dentro de uma situação espaço-temporal.

A ideia de “coreografia social” (Hewitt, 2005) nomeia “não apenas o modo como a dança reflete, manifesta ou expressa determinada ordem social, mas nomeia igualmente o princípio teórico articulando os elos entre práticas artísticas, sociedade e política” (Lepecki, 2012, p. 46). Em ampla medida, toda coreografia é social (Katz, 2009) por estruturar uma forma de reflexão sobre e dar forma à sociedade (Hewitt, 2005), agindo nela diretamente, transformando-a e modelizando-a, e não somente como ilustração alegórica ou mesmo metáfora do social. O conceito de “coreografia” torna-se coreopolítico quando mobiliza uma tomada de ação (Lepecki, 2012), participando da elaboração das ideias éticas na dança como prática política e enquadramento teórico.

Aproximando-se da ideia de coreografia social, esta pesquisa exercita um sentido de coreografia que expande o uso estritamente ligado ao ato de encadear movimentos predefinidos no espaço-tempo em uma dada forma, de “representação gráfica” ou mesmo de uma pertinência circunscrita, exclusivamente, no âmbito da dança cênica como um jeito de imaginar outros possíveis alcances sócio-políticos-estéticos do termo. As ideias éticas estão embebidas de termos eminentemente coreográficos: presença, postura, posição, conduta, porte, gesto, atitude, jeito, modo, maneira, procedimento, modos de obrar, entre outros. O surgimento do termo “coreografia” no século XVIII¹¹⁵ (Moraes, 2009) participa, inclusive, da elaboração de certos programas de etiqueta. Leia-se *etiqueta* como *pequena ética*¹¹⁶. Um conjunto de regras, normas, atos físicos e gestos simbólicos que incidem no plano dos costumes, no trato com o outro, traduzindo sinais de pertencimento social e assegurando alguma respeitabilidade.

Historicamente, em confluência com Moraes (2009), o termo está ainda atrelado a certos movimentos codificados de uma dança voltada para a aristocracia. Partituras cifradas com figuras e sinais passíveis de serem escritos e lidos por pessoas coreógrafas que compuseram ainda uma empreitada colonial, que exportou desenhos espaciais e corporais de jeito a ser reproduzível para diversos países europeus e

¹¹⁵ Há um marco histórico no surgimento do termo: a publicação do livro “Chorégraphie” por Raoul Auger Feuillet (Moraes, 2019).

¹¹⁶ Enquanto Moraes (2019) associa o surgimento do termo “coreografia” à grafia dos movimentos codificados da dança aristocrática da época dos anos 1700, o filósofo Renato Janine Ribeiro (2017) trata a etiqueta como uma pequena ética, com início situado nos anos 1400 em contexto europeu. Ele refere-se a atos físicos, posições corporais, gestos simbólicos e à monarquia como espetáculo, abrindo campo para uma relação entre coreografia, etiqueta e aristocracia como a que aqui propomos.

colônias remotas sendo, atavicamente, reencenados e reinscritos ainda hoje (Moraes, 2019)¹¹⁷.

Soft power micropolítico constituindo os corpos de composições macropolíticas.

Onde a “coreografia” se encontra e se desencontra com a noção de “etiqueta”, no sentido de uma “ética menor” - e não da “ética para valer”, que supostamente diria respeito às boas ou más ações, ao “certo” em contraposição ao “errado” (Ribeiro, 2017) -, como algo da ordem dos visíveis ou da aparência, uma forma externalizada de agir que não necessariamente concerne às intenções de quem as performa?

Etiqueta como espetacularização da vida pública, que desvia o sentido mesmo de público (coletividade, bem comum, república) para o espetáculo da vida social, a ser assistido em passividade voyeurística, balizando as ações conviviais¹¹⁸ do dia a dia em sociedade, que vão da conduta à mesa a uma ideia mais ampla de respeito, que diz sobre uma distribuição de posições, gestos e corpos como formas de controle e de distinção social¹¹⁹. Nesse plano de costumes, em uma sociedade fortemente hierárquica, etiquetar - como verbo de ação que constitui uma cena - tem a ver também com rotular - mercadorias e pessoas - a fim de situar (e interpelar) a posição de cada uma desde o jeito como se veste à maneira como se senta.

6.2 QUAL CORPUS REFERENCIAL ORIENTA A COMPREENSÃO DE CORPO AQUI?

Nesta pesquisa, o corpo é agenciador de com.posições de uma cena do comum, sendo, ao mesmo tempo, individual e coletivo, histórico e imaginativo, possibilitando outras relações entre corpo, subjetividade, política e movimento. Uma perspectiva filosófica que percebe o corpo “não como entidade encerrada em si mesma, mas como

¹¹⁷ Nos séculos XVII e XVIII, o sistema de notação francês Beauchamps-Feuillet governava corpos nas cortes da Europa. No Brasil parte dessa herança coreográfica se mantém em danças juninas e coroações de Reis do Congo (Moraes, 2019).

¹¹⁸ Isso remonta a possíveis narrativas de origem do conceito de coreografia e também de etiqueta em diferentes momentos históricos que se cruzam: criação da monarquia como espetáculo; codificação de gestos para se dirigir a pessoas importantes - reverenciando ao rei e ao poder -; ferramenta que diferencia as pessoas nobres daquelas com modos pouco polidos; a elaboração de medidas simbólicas no ritual performativo da realeza; percepção hierárquica de mundo.

¹¹⁹ Ribeiro (2017) chama a atenção para a prática do “beija mão” da realeza no Brasil como costume mumificado que durou até 1880 quando as demais monarquias no mundo já não o utilizavam.

um sistema de trocas aberto e dinâmico, que produz em permanência modos de sujeição e controle, bem como modos de resistência e de devir” (Lepecki, 2023, p. 27)

Em confluência com o pensamento de Matos, contestando abordagens hegemônicas, dicotômicas e mecanicistas sobre o corpo entendido, muitas vezes, como um instrumento ou um meio, esta pesquisa avista no corpo uma "rede complexa de negociações que se estabelece entre a fisicalidade, a subjetividade, a cultura e a identidade dos corpos dançantes.” (2014, p. 23)

O corpo dançante hoje não é mais visto apenas em termos de sua relação cinética ou expressiva. Alguns coreógrafos procuram trabalhar/pesquisar o movimento, a sensação cinestésica, a fisicalidade, as ideias, a singularidade e as identidades daquele corpo específico que dança para que se possa reconhecer e incluir as diferenças, ressignificando, na dança, representações e metáforas construídas no/sobre o corpo (Matos, 2014, p. 26-27).

Esta bibliot.ética abre campo para um corpo-livro-arquivo. Um corpo que se faz arquivo e, assim, comporta-se como um quase anti-arquivo, desviando de entendimentos que estejam situados na "moldura de depósito documental ou de uma agência burocrática dedicada a uma gestão ruidosa do passado" (Lepecki, 2016, p. 123)¹²⁰. Este corpo-arquivo nada deseja reter, fixar, burocratizar ou institucionalizar em relação a um pretenso passado-que-passou.

Tal compreensão nos aproxima também das danças africanas que, segundo Acogny (2024), tomam o corpo como “arquivo vivo” por carregar a memória cultural através do movimento, em que cada gesto reflete uma ligação com uma herança, histórias, tradições e conhecimentos ancestrais.

Em vez de preservação estática, a dança torna-se uma expressão dinâmica onde coexistem memória e inovação. Este conceito trata o corpo dançante como guardião da história e como força criativa,

¹²⁰ Tradução para: "The body as archive re-replaces and diverts notions of archive away from a documental deposit or a bureaucratic agency dedicated to the (mis)management of “the past”. Uma articulação de Lepecki ligada ao trabalho artístico de Julie Tolentino.

preservando a identidade cultural e adaptando-se a novos contextos (Acogny, 2024)¹²¹.

Em sua investigação, Preciado (2023) propõe a ideia de “somateca”, o corpo vivo como “lugar da ação política e do pensamento filosófico” (Preciado, 2023, p. 63). Tal somateca “não é uma propriedade privada nem um objeto anatômico, mas um arquivo político vivo no qual se instituem e destituem formas de poder e de soberania” (Preciado, 2023, p. 63). Para o autor, a somateca que somos é produzida pelas tecnologias de poder. Cabe a nós a habilidade de produzir uma nova somateca fora de taxonomias binárias como natureza/cultura, feminino/masculino, animal/humano, homossexual/heterossexual, sul/norte, entre outras tantas próprias da modernidade capitalista e do regime patriarcal e heterossexual - e da epistemologia “petrossexopatriarcal”, termo utilizado Preciado - que governam e decidem sobre a vida e sobre a morte.

Figura coreo.gráfica 16 - Assentamento

Para assistir à coreografia “Ancés”, a gente chega ao teatro e toma (nosso) assento.

Mas não é bem esse o modo com o qual esse trabalho está comprometido. Já no começo - pelo menos o começo pactuado do quando temporário da apresentação, logo após a entrega do ingresso -, o modo de vida com o qual a obra está comprometida nos tira dos (nossos) assentos.

Recebemos o convite de Tieta Macau - uma presença-artista cuja negritude ancestral (apelidada carinhosamente de “Ancés”) nos tira o assento do binarismo oCISdentalizado, a fim de deslocar a distância

¹²¹ Tradução para: “The body as a “living archive”, carries cultural memory through movement. In African dance each gesture reflects a link to heritage, embodying stories, traditions, and ancestral knowledge. Rather than static preservation, dance becomes a dynamic expression where memory and innovation coexist. This concept treats the dancing body as both a keeper of history and a creative force, preserving cultural identity while adapting to new contexts” (Acogny, 2024). Em fala, com citação exibida também em *power point*, na Conferência de Abertura do VIII Encontro da Anda - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, em 06 de novembro de 2024, reitoria da UFBA, Salvador (BA).

segura entre palco e plateia, ainda que exista um palco e uma plateia. Pisamos no chão de Tieta que não é só seu, privado. “De Tieta”, leia-se “nosso”. Estamos cantando uma canção popular, coletivamente, e dançando com Tieta. Repetidas vezes. Quando dizemos “Tieta”, leiam-se muitas outras presenças visíveis e invisíveis. Uma profusão de presenças e vozes que logo em seguida será materializada na cena coreo.gráfica por dizeres corporificados, oralizados, sampleados, repetidos, multiplicados, deformados, metamorfoseados... Uma dessas presenças será companheira fundante da dança de Tieta: um monte de terra. Quando dizemos “de Tieta”, leia-se “nossa”. Em certa altura, Tieta se cobre, cuidadosamente, com a terra escura, como um cobertor, um corpo que lhe aconchega; um soterrar que, desta vez, não é desolamento ou enterro trágico ou algo do qual se padece, mas um fundir-se desejado em sua ética de afirmação vital. Um desterro diaspórico que nos aterra. Tieta se cobre de terra. Tieta Torna-se Terra. Devir terra. Monte de Terra. Monte de Gente. Monte de Presenças. Como se a gente tomasse um gole daquela terra pela boca, pelos olhos, por cada poro que se abre. Aquela terra, aquele chão é a própria ética ubuntu na qual sou o que sou pelo que somos, uma consciência coletiva na dança.

Nota: Figura em referência à coreografia “Ancés”(2017)

A obra de dança de Tieta coreo.grafa uma ética ubuntu:

Ubuntu – uma filosofia que significa “Eu sou porque nós somos” – enfatiza a interconexão. Na dança, o Ubuntu promove o conhecimento corporal coletivo onde o movimento de cada dança contribui para um ritmo e compreensão partilhados. Isto cria uma solidariedade somática, uma profunda sensibilidade comunitária que une os dançarinos física e emocionalmente. Por meio do Ubuntu, a dança africana torna-se um acto colaborativo, onde a expressão individual é enriquecida pela experiência colectiva¹²² (Acogny, 2024).

¹²² Tradução para: "Ubuntu and collective consciousness in dance. Ubuntu - a philosophy meaning “I am because we are” - emphasizes interconnectedness. In dance, Ubuntu fosters collective body knowledge where each dances’s movement contributes to a shared rhythm and understanding. This creates somatic solidarity a deep comunal awerness that unites dancers physically and emotionally. Through Ubuntu, African dance becomes a collaborative act, where individual expression is enriched by the collective experience”. (Acogny, 2024)

Um corpo que se faz arquivo nada privatiza ou represa. Um corpo-arquivo corporifica um tipo de história que não pertence ao passado fixado nostalgicamente com valência narcísica. Em vias de encenar uma história de muitas e muitos, uma história comunal, um corpo-arquivo documenta as temporalidades como quem coreografa um vestígio, um modo potencial de engajar realidades dinâmicas, não pela permanência de leis morais extrínsecas, mas por um autoposicionamento ético - e por isso mesmo, singular - em relação a um todo, nos vínculos da interdependência sequioso por futuros que não estejam dados por um destino implacável.

Figura coreo.gráfica 17 - Coa.dunação

Abrimos as portas para uma outra dança feita de terra.

Um monte de areia.

Bem no centro do espaço. Não há cadeiras ou palco. Um monte de areia alva sobre uma superfície de pedra elevada. A areia é fina e está sendo tangida pelo sopro de um ventilador. Há projeções em vídeo sobre algumas das paredes de pedra do espaço. Som de duna, de vento, sons orgânicos. A areia vai sendo tangida do monte, caindo no chão. Alva, leve. Que situação: nós observando um monte de areia que se desfaz. Mas não é, exclusivamente, sobre ver. Longe disso. O ar, o som, as projeções, a areia batendo, eventualmente, na pele de alguém que se aproxima do monte. Depois de sabe-se lá quanto tempo, algum vestígio é revelado debaixo do monte de areia. Um tufo de cabelo. Depois, um pedaço de pele - alva como a areia, quase indistinguível. Não muito mais que pelo e pele. Talvez haja algum tipo de vida embaixo de tudo aquilo. Um arrepio, uma evidência, uma promessa escavada arqueologicamente, um senso de autopreservação. Uma chance de vida naquele pequeno planeta de areia em proporção de maquete. Quando esses parques vestígios nos tomam de modo avassalador, como a vida que insiste uma vez mais. O corpo da arqueologia (e seu tesouro) é o vestígio em seu vínculo mais profundo com a terra. As luzes se apagam e não sabemos o que vem depois. Se virá.

Há de vir. Resta perseverar: aquilo que uma obra artística segue fazendo em nós. O que a obra “Vestígios” de Marta Soares faz como duna que nunca cessa de perseverar em sua dança.

Nota: Referência à obra “Vestígios” (2010) criada por Marta Soares.

Pensar corpo, ética, dança e coreo.grafia pode nos levar a uma dimensão mais abrangente sobre o lugar da subjetividade e da própria noção de vida. Uma vida inseparável de sua forma, em suas muitas possibilidades, uma compreensão de vida cujo o modo *como se vive é o próprio viver* (Agamben, 2000). Em vez de uma suposta “vida nua”, as possíveis formas de vida são como vidas políticas, como extensão e continuidade da ética que diz sobre esse modo e suas possíveis com.posições. Assim sendo, a “minha vida” não se refere a uma dimensão privatizada ou apropriável (Pelbart, 2019) - o que pode desembocar na desqualificação na vida de outra pessoa ou existência -, mas uma vida subjetivada e singular que, por ser ética, leva em conta a alteridade, a outridade. Se “re-escrever o texto dos corpos é uma tarefa da ética” (Oliveira, 2007, p. 109), um corpo nos termos desta escrita não é propriedade - “meu corpo” -, mas um limiar impuro, onde a vida imanente faz sua morada, sua existência. Um corpo que “é - e ao mesmo tempo torna-se - sempre outro para si mesmo” (Tiburi, 2014, p. 17).

Na ética quando dança, corpos estão em contato coreo.gráfico. Mas nem só de corpo humano vive a dança! Moraes pensa coreografia nos seguintes termos: “estrutura multidimensional que organiza corpos vivos e/ou não-vivos, além de experiências e pensamentos (de seres vivos e de inteligência artificial)” (Moraes, 2019, p. 363). Levorin (2021) questiona se o corpo da coreografia é necessariamente humano, se um carro, uma escultura, uma árvore, um prato de comida possuem indicações e até mesmo desejos coreográficos. O artista elabora uma pergunta passível de aproximação aos problemas aqui mobilizados entre dança, coreografia, ética e política, nos limiares entre as decisões individuais e coletivas: qual a distância entre a transmissão de capacidades compartilhadas e a demonstração de habilidade individuais? Rastreamo uma dimensão coreográfica na arquitetura e na forma como cada espaço e artefato incide em nós e vice-versa, Levorin questiona sobre as indicações coreográficas às quais estamos sujeitos.

Ninguém sabe o que pode o corpo. Uma ignorância crítica spinozista (Deleuze, 2002; Spinoza 2020) que abre campo para a pergunta a ser feita sempre: o que pode um corpo? Questão de qualidade ética, política, filosófica, tangível.

As dramaturgias das danças com caráter experimental e contemporâneo que destacamos perfazem coreografias que se inscrevem com qualidades nômades (em oposição ao sedentarismo¹²³) e rizomáticas (em oposição ao modelo da árvore¹²⁴) em que as multiplicidades instauram uma realidade compositiva que não supõe unidade nenhuma, não adere a nenhuma totalidade e tampouco remete a um sujeito. Em interlocução com os termos de Deleuze e Guattari, essa dramaturgia em multiplicidade é feita de: singularidades, individuações sem sujeitos (heceidades); espaços e tempos livres; zonas de intensidade contínua (platôs) atravessadas por vetores que constituem territórios e graus de desterritorialização, linhas de fuga e agenciamentos maquínicos. Os agenciamentos maquínicos seriam a própria liga ética dessa dramaturgia, múltipla quando tratada como substantivo, sem unidade.

A peça coreográfica intitulada “Ó”, dirigida por Cristian Duarte e dançada por Aline Bonamin e Felipe Stocco é como um dispositivo de dança interessado na sensorialidade do movimento e na afirmação de “uma dramaturgia tátil através da modulação incessante da percepção e do afeto”¹²⁵.

Figura coreo.gráfica 18 - Rasteira

"Ó - um dispositivo de dança" forja um campo eticamente empático no qual as relações humanas, sua prática social e seus valores possam se realizar em materialidade. A obra acontece em um galpão - ou algum local de natureza modular - onde artistas e pessoas espectadoras dividem um mesmo espaço, sem

¹²³ Nomadologia (Deleuze; Guattari, 2011) seria o contrário de uma história escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome de aparelhos unitários de Estado. No entanto, segundo os autores, é possível ser nômade mesmo sem se mexer.

¹²⁴ Para Deleuze e Guattari (2011), os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação que recebem informações de uma unidade superior, partindo da lógica binária que necessita de uma forte unidade principal, em que o pensamento não compreende a multiplicidade ou a prende num estrutura cujo crescimento é compensado pela redução das leis de combinação. Enquanto no modelo da árvore há algo de genealógico, o rizoma é uma antigenealogia que efetua um descentramento, com linhas de segmentaridade e de desterritorialização pelas quais foge sem parar, operando no heterogêneo. Reprodução e decalque - com cópia de uma ordem central - constituem a lógica da árvore, enquanto o rizoma é mapa com múltiplas entradas, que não começa nem conclui, encontrando-se sempre no meio, rompendo as raízes, as classes preestabelecidas do esquema da arborescência, operando novas conexões.

¹²⁵ Disponível em: <https://zona.hotglue.me/?Oh> Acesso em: 25 fev. 2025. Sinopse disponível em: <https://zona.hotglue.me/?Oh> Acesso em: 25 fev. 2025.

que palco e plateia estejam apartados. Durante quase todo o tempo, uma mulher e um homem estão ao nível do chão rolando em diversas direções. A negociação entre artistas e público é constante. De modo mais coletivo que individual, cada pessoa do público precisa decidir: irei me deslocar, abrindo passagem para a dupla de performers que se movimenta pelo chão? Vou continuar onde estou, como um obstáculo? Permaneço de pé para facilitar meu deslocamento à medida que os “rolos humanos” se movimentam? Sento ou deito no chão me colocando ao nível da dupla de artistas? Se ela e ele encostarem em mim, como posso reagir - esquivar, tocar, fazer outro tipo de contato?

Nota: Referência ao trabalho “Ó - um dispositivo de dança” (2016)

A matéria de “Ó - um dispositivo de dança” é precisamente “o fluxo de onde os vínculos entre performer-espectador-peça negociam uma existência coletiva” (Duarte) ¹²⁶

6.3 NA DANÇA, QUANDO COREOGRAFAMOS DE MODO MORAL E DE MODO ÉTICO?

Situar a ética na dança (e quando dança) nos pulsiona a tratar da ética como força expressiva e produção est.ética/coreo.gráfica. Para isso, abre-se mão da instrumentalidade ou da funcionalidade moral - voltadas, primordialmente, para coibir violências -, para que seja possível facultar o valor expressivo que está em jogo em cada experiência de dança com as suas singularidades qualitativas.

Na dança, nem toda composição coreográfica se dá por meio da abertura e do convite à conversa, podendo ser bastante moralizante caso reencene um conjunto prescritivo de regras de ação. Em se tratando de dança e composição coreográfica, enquanto a moral constitui uma deliberação temporária e potencialmente falível de regras (ao modo da relação partitura x performance), a ética é po.ética e responde pela invenção processual e inacabada de si a cada vez, a cada experiência, a cada contato consigo e com a outra, com o outro, sendo menos um "espetáculo para fora" - quase sempre orientado por réguas morais, pré-determinadas - e mais uma “peça”: parte de um todo com existência autônoma.

¹²⁶ Disponível em: <https://zona.hotglue.me/?Oh> Acesso em: 25 fev. 2025.

Uma coreografia eticamente mobilizada firma um compromisso com alguns modos de existência e pergunta: em nome de quê estamos fazendo essa composição e tomando essas decisões? Como fazer o que desejamos fazer? Como fazer junto? Perguntas formuladas a todo tempo e não somente de forma prévia ou calculada. Um caminho que se faz também no “quando”. Um modo ativo do viver, pela égide de um ânimo corporal em que a diferença é qualitativa: um *compromisso* que não está subordinado ao *cumprimento* de fixações morais prévias, como no entendimento restritivo de coreografia enquanto cadeia (aprisionada?) de movimentos a serem reiterados de forma idêntica, ou um conjunto reconhecível de gestos normatizados e previsíveis. Quando ética, o dispositivo coreográfico na dança excede à instrumentalidade para alçar um rendimento estético e expressivo que não conduz aos mesmos efeitos, sendo sensível a relações contingenciais e, mais do que isso, singulares (assim seja, fora das generalidades), uma dança feita *deste modo, nesta situação, aqui e agora*¹²⁷.

Quando perguntamos “qual(is) ética(s) e de qual(ais) dança(s)?” estamos projetando a ideia ética em sua força expressiva de variação, em sua plasticidade inventiva em composição irreduzivelmente relacional, complexa, e, assim, geradora de incertezas, com o potencial de sobrepujar as formas dadas, uma pulsão imanentemente imaginativa. Ter a coragem de perguntar qual dança realizaremos é um jeito de perscrutar que tipo de ética vamos coreografar enquanto campo autônomo. Se coreografia não for sinônimo de determinismo fundamentalista, de trajeto já dado, a ética pode, então, mobilizar uma topologia de aberturas emergentemente performativas com espaço para a improvisação - não só como ferramenta ou “estilo” de dança -, mas como metodologia laboratorial de outras (talvez novas) formas de ação.

Isso não quer dizer apagar tudo ou deixar do lado de fora “a sapatilha da memória”, mas reinscrever até mesmo a tradição da dança em sua dimensão mnêmica em singularidade sensível às inflexões da situação, do espaço, do tempo, dos afetos. Plasticidade ética como operação vital para expandir modos de existir e de compor na dança. A composição entre ética e dança é movida pela assunção da ética como saber prático, como práxis, como agência, como performatividade. O “como”

¹²⁷ Formulações estimuladas pela discussão proposta por por Massumi (2017) sobre formas de vida, atos do instinto - bem além do simples reflexo pré-moldado - e suas margens de manobra improvisacionais.

pode ser também verbo no sentido de alimento, de examinar aquilo que como/comemos. Um tipo de movimento que passa por uma afetividade que nos motiva a avaliar aquilo com o qual estamos compondo ou decompondo, como nutrição ou veneno (Deleuze, 2002; Spinoza, 2020).

Quando propomos dançar éticas ou pensar ética em termos coreográficos, estamos nos movendo em nome de reorientar criticamente o atrelamento entre a noção de coreografia a parâmetros como previsibilidade, fixidez, controle, inteligibilidade fazendo da dança potência do pensamento prático que perfaz as urgentes distinções entre moral e ética.

A ética quando dança não se restringe a um guia coreográfico moral ou a um “grafismo hierárquico”¹²⁸ com passos e movimentos previamente criados por alguém, a partir de repertórios já consolidados, codificados e reconhecidos, a serem executados por outrem, enquanto escrita representativa de uma ideia ou sentimento impressos no espaço-tempo. A fim de escutar Spinoza (2020), uma vez mais e de outros modos, por não sabermos o que o corpo pode, perguntar, a cada vez: o que pode o corpo? Uma questão intrinsecamente ética e filosoficamente prática, uma vez que a ética busca favorecer as condições em que a diferença se faz (Deleuze, 2006; Matos, 2014), inclusive movendo perguntas que não precipitam respostas apressadas. A moral, em sua fantasia universalizante, tenta prescrever o que o corpo *deve* e o que o corpo *não pode*: uma manobra tecnológica de poder que se inscreve nos corpos por meio do investimento em demarcar linhas-limites intransponíveis e no assujeitamento via dominação e poder (em oposição à potência) que coreografa o “bom sujeito”, o “sujeito de bem” ao incorporar, acriticamente, normas e demandas.

Nessa direção, “coreografia” não precisa ser um mapa de trajetos dados ou já mapeados, como cartilha moral ou manual de instruções. Uma ética quando dança constituiria precisamente um outro movimento performativo, uma outra coreografia na qual investigamos o que ainda desconhecemos, produzindo esquivas nas normatizações imperativas. Então, uma composição coreográfica com rigor ético pode elaborar um conjunto de afetos em constante refazimento por arranjos outros; um circuito de encontros com as alteridades (micropolíticas), em espaço aberto; uma bússola pulsional desejante; um devir cinético cujas forças incidem nas mudanças dos movimentos dos corpos - longe do imperativo moderno ontopolítico (Lepecki,

¹²⁸ Termo proposto por Deleuze e Guattari (2011).

2023) do "mova-se a qualquer custo ou não será dança" -, em ação relacional, com a possibilidade de criar mundos em multiplicidade.

Ética como aventura coreo.gráfica que busca medidas e proporções, equalizadas de modo imanente, à altura de si mesma e com parâmetros próprios, em vez de padrões externos, pré-fabricados, transcendentos e eminentemente morais. Ética dançante como jeito singular de existir em com.posição que dinamiza outros modos de agir, faz a diferença germinar como um primeiro passo incerto de mover no/pelo/o mundo. Um recomeço.

Ir o mais longe possível naquilo que podemos, essa é a tarefa propriamente ética. É isso que a Ética toma como modelo para o corpo; pois todo corpo estende sua potência o mais longe que ele pode. Em certo sentido, todo ser, a cada instante vai o mais longe que pode, 'o que pode' é o seu poder de ser afetado, que é necessariamente e constantemente preenchido pela relação desse ser com os outros" (Deleuze, 2017, p. 186).

Reiterando o coração do argumento: a ética na dança é qualificada/caracterizada/assinalada por marcadores performativos/coreo.gráficos enquanto diferença/singularidade qualitativa e nos convoca a indagar *qual/quais ética(s) está/estão sendo performada(s) em cada experiência específica*, em vez de: "essa dança está sendo ética?".

6.4 QUAIS DECISÕES CADA COREOGRAFIA TOMA?

A instalação coreográfica "De Carne e Concreto" começa com um convite.

Figura coreo.gráfica 19 - Pareidolia

Uma mulher aproxima-se do público, ainda no foyer, segurando uma sacola de papel: "O espetáculo tem uma proposta de vocês vestirem essa sacola na cabeça. Eu vou entregar uma sacola pra cada um". Nós, no público, se assim decidirmos, vestimos as sacolas na cabeça, como máscaras que produzem uma certa desidentificação em meio àquele

coletivo. Há três orifícios na máscara-sacola: dois para os olhos e um para o nariz. Estamos no espaço cênico, no chão do teatro, dessa vez, sem cadeiras e sem palco. Algumas pessoas mascaradas decidem sentar no chão. Algumas conversam entre si. Alguém ri, assistindo a duas mascaradas conversarem casualmente enquanto esperam “algo acontecer”. Como se já não estivesse acontecendo... Uma mulher segura uma garrafa com água. Um gesto tão banal que aparenta ser temporariamente inviável, quase um chiste, em se tratando de um rosto de papel sem boca e de um rosto de papel que não suportaria a água. Algumas mascaradas leem o programa da apresentação. Também de papel. Ficção. Haveria artistas em ação deliberada naquele espaço? O que distingue artista e público debaixo daquelas máscaras de papel? Algumas posicionam-se no centro do espaço (a maioria ainda está às margens, suposto local do público). Pessoas convidam outras para se deslocar no espaço, oferecendo as mãos como em um passeio sutil. Algumas mascaradas aderem a essa formação em duplas, de mãos dadas. Parece uma praça pública, com pessoas zanzando de um lado a outro, sem direção única. A essa altura, algumas pessoas decidem tirar a máscara. Ainda assim, o convite ao deslocamento continua. Uma das mascaradas decide tirar a máscara de uma outra pessoa e isso vai se alastrando. Vemos os rostos umas das outras, uns dos outros, como se pela primeira vez (pelo menos dentro da moldura da caixa cênica). Até é estranho para quem estava, até então, em anonimato. As máscaras vão sendo deixadas pelo espaço como rastros daquele ocultamento temporário de identidade. Agora, a gente se concentra em observar esses rostos até então pouco acessíveis. Ver o rosto antes oculto é um desvelo ético. Levinas e Tiburi me ocupam as lembranças nessa hora. Rosto é um elo entre a categoria da alteridade e a questão da responsabilidade radical por outrem, que projeta o lugar do outro na reflexão e na prática filosóficas. O rosto da outra, do outro, como instância de acolhimento que nos apela e interpela para que suspendamos o poder, cessemos com a violência. Posso escutar Tiburi: na sua nudez, na sua vulnerabilidade, na

sua precariedade, o rosto se apresenta indefensável, fora do regime da brutalidade, irrepresentável. Só é possível acessar o rosto de alguém pelo encontro, já que o rosto é o que nos põe em contato, o que nos abre.

Mais à frente, no percurso do trabalho, as pessoas performers irão enfiar muito lixo - objetos descartados, em grande parte, de plástico - dentro de suas roupas flexíveis como um novo mascaramento, não do rosto, mas um que deforma o contorno dos corpos. Em seguida, estarão nuas. Um grupo de pessoas performers nuas olhando para a plateia vestida. Seria a roupa das pessoas espectadoras, nesse momento, um tipo de máscara? Seria a nudez das pessoas performers, nesse caso, uma ausência total de mascaramento, um mascaramento de outra espécie, um rosto desvelado que nos põe em contato? Vulnerabilidade-e-força que nos apela e interpela ao contato com a outra, com o outro. Nos espalhamos pelo espaço - de pé, ao nível do chão - negociando com a execução de um trajeto realizado pelas pessoas dançarinas. Um trajeto realizado ora com suavidade, ora com um vigor quase violento. Numa das ações, as pessoas performers se espremem umas contra as outras - e a favor do coletivo - que eleva algumas delas que deslizam por um ponto da parede do espaço. Amontoado de corpos. E, depois, amontoado de lixos, reunidos em uma montanha, no centro do espaço, da qual o elenco sai convidando o público a se aproximar, mais uma vez. Cada pessoa do público que se aproxima agora toca em partes do corpo de uma pessoa artista, que se move a partir do ponto acessado pelo público. Depois e, finalmente, artistas e lixos formam um todo indissociável em uma escultura orgânica e inorgânica. Sem rosto também. Um amontoado.

Nota: A figura evoca a noção de “rosto” presente na discussão ética proposta por Levinas (1980) e o pensamento de Tiburi (2024) sobre o rosto como encontro também em conexão com o autor.

Aqui, a meditação entre ética e dança mediada pelo dispositivo coreo.gráfico é exercitada longe da moldura de julgamentos e comparativismos estéticos.

Parafrazeando Murray (1983 *apud* Martins, 2021)¹²⁹, não consideramos que há uma dança "mais artística" ou "mais dança" que outra. Não endossamos hierarquias excludentes que dispõem valores em ordem crescente ou decrescente. Por se tratar de um movimento ético e pulsional, cada ação e obra de dança estabelece seus próprios critérios de avaliação, sendo singular e de caráter imanente, não estando sujeitas a outra lei senão àquelas estabelecidas em seus processos e segundo termos próprios.

A ética da/na dança é condição processual e inacabada, e se dá muito antes de a cortina levantar, a luz acender, o terceiro sinal tocar. No sentido cósmico, como proposto por Krenak (2020), a dança já está acontecendo a todo tempo, em toda parte, sendo o palco somente um dos lugares de seu acontecimento. Em sentido mais estrito, cênico, com contornos voluntariamente estéticos, a dança pode começar de um desejo, de uma questão. Talvez de uma demanda, de uma convocação do tempo histórico, de um chamado disruptivo. Ou ainda de uma música, de um texto, de um movimento, de um legado ou, como reza uma certa tradição romântica, de uma "inspiração".

A ética dessa dança e/ou dança dessa ética pode até começar em algum tempo-espço impreciso, imprevisto e intempestivo. Mesmo antes da sala de ensaio, da primeira roda que junta todo um grupo de agentes. A ética coreo.grafada pela dança não diz respeito apenas à duração da peça, da performance, do suposto "produto". É sempre uma relação e tem a ver com os afetos movidos e distribuídos entre cada presença envolvida. Entre desejos, pulsões e as escolhas mais específicas de cada coreo.grafia. Tanto uma pragmática como um projeto estético-político de sociedade, de uma cena comum.

Chauchat (2017) propõe que dançar pode ser terreno privilegiado para a prática de relações éticas. Por meio de poéticas e experimentos com a dança, podemos desenvolver (nos envolver em) relações éticas em tudo do qual somos parte enquanto sujeitos implicados e emaranhados. A autora constrói seu pensamento em ligação com *scores* por ela dançados, junto a artistas da dança que trabalharam conjuntamente em vários contextos¹³⁰, constituindo/manifestando, portanto, uma

¹²⁹ Albert Murray em "The Hero and The Blues" citado e traduzido por Leda Maria Martins: "Seguramente, nenhum artista pode aceitar a inferência que sua arte seja menos artística" (Martins, 2022, p. 69)

¹³⁰ Um desses contextos foi o TTT/Teachback em Viena delineado por Jennifer Lacey como um espaço para a dúvida e para o desfazimento de qualquer conhecimento que pensamos que temos sobre dança e pedagogia.

pesquisa coletiva. Uma “polinização cruzada” com o desejo de afirmar a dança como uma prática artística e conceitual e também um processo coletivo, embora o campo possa, algumas vezes, ser estruturado em torno de noções como autoria e originalidade. Ela busca evidenciar uma perspectiva autoimplicada que endereça as suas apostas conceituais/éticas, bem como o trabalho e a experiência que elas engendram.

A artista-autora estabelece uma separação entre dança e dançarina¹³¹, transformando o *dançar* no espaço entre essas duas posições. Dançar seria, assim, um encontro muito próximo entre dançarina e dança e conteria uma distância não conectável, sendo essa incongruência o seu coração. Uma tensão entre intimidade e distância, a dança como entidade autônoma na direção da qual a dançarina performa uma relação particular. A dançarina é solicitada a reconhecer/corroborar e honrar a partilha de estranhamento, do desconhecido e incognoscível dentro dessa relação íntima que demanda modos de relação que vão além de lógicas de representação. A coreografia enquadraria, comporia e “in-formaria” as ações das dançarinas, mas a dança excede essas ações. Dança e dançarina seriam autônomas, embora a dança só apareça quando a dançarina a dança.

Se dança for compreendida como expressão, então o que ela expressa?

A autora trabalha com a perspectiva de que magia e mistério¹³² - sejam factuais ou ficcionais - podem tomar o espaço anteriormente ocupado pelas noções de autenticidade e interioridade. Carregada com mistério, a dança pode se tornar nossa professora em matéria de ética. Carregar dança com magia e mistério pode nos ajudar a trazer alteridade para nossos corpos, de modo que podemos dançar (*ourselves*) fora de nós mesmos (*our selves*) e dentro do mundo.

¹³¹ No texto, Chauchat utiliza pronomes femininos (she/her) para se referir à pessoa que dança.

¹³² Um exemplo disso é o que a artista-autora chama de “dança telepática”, na qual as pessoas que estão assistindo à dança é que estão enviando a dança que está sendo realizada pelas dançarinas, como um jeito de dar corpo a uma dança estrangeira. O público é convidado a aceitar a autoria da dança à qual está assistindo, compartilhando pensamento, sensação, imagem, memória (que não são propriedades de uma única pessoa). Uma ficção que visa a estimular um imaginário sensorial e relacional como uma prática de corresponsabilidade por aquele evento/acontecimento, pautada no comprometimento entre público e dançarina.

O que pode significar, tanto ética como praticamente, deixar-se levar pela dança, assistir à dança, observar/analisar/interessar-se pela dança, como expressão da qual somos o meio / a mídia? Que configurações concretas podem fazer da dança uma oportunidade de nutrir o outro dentro e fora de nós, de desenvolver uma intimidade com a alteridade como constitutiva da nossa subjetividade, tanto quanto das nossas relações com o resto do mundo?¹³³ (Chauchat, 2017, p. 32).

A prática ética da dança acontece já no jeito como convidamos o público (e como fazer um convite coreográfico sem que seja tirânico, um mandamento vindo de fora?). Quais públicos têm acesso às danças que realizamos? Como nos posicionamos na cena e a quem veio nos assistir? Quem está sob a luz? O público está no escuro e anônimo e/ou visível? Há um fosso entre nós, artistas e público¹³⁴? Onde apresentamos essa dança? Em espaço público e/ou fechado? Para pagantes e/ou com entrada franca? Crianças são recebidas ou somente os adultos? Acontece no asfalto e/ou sobre o linóleo? No centro e/ou às margens? No meio do dia, no meio da semana e/ou exclusivamente à noite e nos finais de semana? Em cena, as pessoas estão vestidas e/ou nuas? Seria um solo ou um grande grupo? Assistimos de frente e/ou em volta e/ou em cima e/ou embaixo da cena e/ou via artefato tecnológico? Público e artistas são parte da cena? A cena é feita para ser assistida, primordialmente, com os olhos e/ou recebemos estímulos para vivenciá-la com outras sensorialidades? Essa dança é acessível ou só pode ser experienciada por pessoas ditas "sem deficiências"? Tem trilha sonora e/ou som ambiente? O elenco realiza muitos movimentos e/ou estão em paragem? Artistas participantes têm formação em dança e/ou em outros saberes? Artistas da cena são profissionais e/ou ditos amadores? As pessoas participantes na cena (e no público) são parecidas entre si e/ou diferentes? Público e artistas são, predominantemente, de uma mesma classe social, raça, região da cidade? A dança é feita com ou para pessoas, com e para outros seres e/ou com corpos não humanos? O público está parado e/ou se move? O público é convidado a decidir o que fazer? Qual o nível de autonomia das pessoas

¹³³ Tradução para: "What can it mean, both ethically and practically, to be taken by dance, to attend to dance, to observe / analyse / be interested in dance, as an expression for which we are the medium? Which concrete set-ups can turn dancing into an opportunity to cater to the other in and outside ourselves, to develop an intimacy with alterity as constitutive of our subjectivity, as much as of our relations to the rest of the world?"

¹³⁴ Leda Maria Martins formulou a ideia de que, muitas vezes, há, literalmente, um fosso entre nós, artistas e público, palco e plateia. Ela disse isso em resposta a uma pergunta que fiz sobre as decisões compositivas e suas implicações éticas, no lançamento da publicação do projeto "Dança das Antigas" coordenado por Soraya Portela em 30 mai. 2022, via plataforma Zoom.

espectadoras? Artistas que dançam e público estão falando ou em silêncio? Artistas da dança executam movimentos pré-estabelecidos e/ou deslocam-se em devir?

A dança está ainda no modo como falamos sobre ela.

O jeito como com.pomos com essas e com tantas outras decisões irão criar a materialidade da dança em sua dimensão ético-coreo.gráfica. A coreo.grafia como dispositivo ético envolve avaliação constante dos caminhos e modos pelos quais decidimos, a cada vez, na relação com as alteridades. Decisão que envolve a seleção daquilo que sim e daquilo que não, decisões que são atravessadas por projetos éticos: em nome de quê estamos agindo de tal modo na trama do todo? Quais são as condições de nossa agência em cada situação/contexto? Uma prática no plano das ações, atos de decisão. Por se tratar de ética, é preciso exercer as decisões, posto que uma ação ética não ocorre “naturalmente”. O exercício ético tem a ver com uma postura de atividade a fim de

[...] conhecer as condições estabelecidas pelo todo, conhecer as suas causas e o modo como determinam as nossas ações, e, por outro lado, graças a tal conhecimento, não ser um juguete das condições e causas que atuam sobre nós, mas agir sobre elas também. Não somos livres para escolher tudo, mas o somos para fazer tudo quanto esteja de acordo com nosso ser e com nossa capacidade de agir, graças ao conhecimento das circunstâncias em que vamos agir (Chauí, 2000, p. 466).

A decisão ética na dança se dá a cada escolha, e cada escolha é constituída por certas condições de agência que incidem no curso de nossas ações, perfazendo um campo coreo.gráfico que conecta decisão, responsabilidade e suas possíveis consequências.

Por se tratar de filosofia prática, para pensar ética na dança precisamos extrapolar os parâmetros das intenções da ação e do caráter da pessoa-agente ética. É necessário levar em conta o mundo concreto e tangível, a situação de presença na experiência das relações que implicam formas de convivência, bem como as condições de possibilidade e as circunstâncias que oportunizam ou não o fazer ético na dança. Tais condições são de muitas ordens: históricas, estruturais, políticas, econômicas, expressivas, entre outras. Decidir ética e com.positivamente na dança implica lidar com as condições de agência disponíveis no ambiente/contexto e com as tensões advindas do espaço limítrofe entre nós e as outras, os outros.

Por se tratar de ética - um exercício que se renova, a cada vez - e não moral - a partir de normas extrínsecas -, cada decisão dessas não está “certa” ou “errada” em si ou *a priori*, mas, articuladas, irão favorecer esses ou aqueles projetos coreográficos, esses ou aqueles projetos éticos. De modo circunstancial, contextual, contingente e coreográfico.

A relação entre ética e prática, ética e decisão (e mesmo a discussão sobre uma ética situada que não obedece regras universalizantes) são ocorrências que antecedem esta investigação e oferecem substância para uma discussão coreográfica na dança.

6.5 QUAL É A RACIONALIDADE DA DANÇA?

Em "Ética a Nicômaco" (2021) - reunião de aulas ministradas por Aristóteles a seus discípulos, entre os quais seu filho Nicômaco -, podemos colher algumas premissas para uma dimensão dramatúrgica, levando em consideração cada ação e cada escolha. A leitura de sua obra pode ser um estímulo para ponderarmos prudentemente sobre qual o caminho mais virtuoso ou de excelência que possa favorecer a nós e às outras presenças.

Discutindo o papel que a felicidade exerce na vida da pessoa humana, a perspectiva do autor favorece um saber prático (ou uma ciência prática) que cria contornos para a felicidade - atrelada ao bem viver e ao bem agir -, na realização das potencialidades, da excelência, por meio de ações feitas na medida da prudência. Na cidade-Estado de Atenas, contexto aristotélico, é possível compreender a ética intimamente ligada à esfera e a ação públicas, à vida política do bem comum, em que pessoas cidadãs livres (e potencialmente virtuosas) deliberam sobre o que acontece na cidade (*polis*), depreendendo que uma sociedade virtuosa favorecerá a prática das virtudes por cada indivíduo (e vice-versa), uma vez que a ética individual está atrelada à prática da virtude no âmbito político, coletivo e social.

É possível ler suas proposições como um exercício de equalização na busca por uma medida entre supostos vícios e virtudes para construir caminhos para alçar a felicidade enquanto dinâmica de convívio. Uma justa medida que liga virtude e

temperança em um tipo de orientação (que aqui chamamos de “dramatúrgica”), cujos meios e modos podem favorecer certas relações em que moralidade não consiste em seguir regras universais, mas em ajustar um equilíbrio entre excessos (imprudência) e faltas (covardia), em cada situação específica.

A importância da retidão da razão na vida humana é pilar de diversas abordagens éticas na filosofia ocidental, muitas vezes colocando a razão e o abstrato da ordem do pensamento antes da experiência (Tiburi, 2024). No entanto, é possível perspectivar esse legado oferecendo outros campos de saber que não estejam dogmaticamente centrados numa ética dita racionalista. Chauí refere-se ao racionalismo ético como aquele que localiza a razão no centro da vida ética, cabendo a ela “estabelecer limites e controles para paixões e desejos” (2000, p. 451). Paixões como medo, covardia e ódio nos tornariam imorais e incapazes de relações dignas e, nessa perspectiva, a ética apresentar-se-ia como poderio da razão para evitar que percamos a liberdade sob os efeitos de tais paixões desmedidas. O racionalismo ético seria posto em questão por outras concepções - a exemplo de um certo “emotivismo ético”, também citado pela autora -, que associam os desejos e as paixões como fundamentais à transgressão de uma moral racionalista e violentamente apaziguadora, seja na afirmação da vida ou no exercício da liberdade.

A fim de arvorar um saber outro, um saber do corpo que considere outras condições, tentemos indagar: como uma ética que decide e delibera, coordenada pela razão, pode dançar pensamentos que transbordem o prisma logocêntrico destinado a dominar paixões, impulsos, instintos? Como situar *ethos* além da medida de correção e do recalque do *pathos*? Como coreografar decisões e relações que não necessariamente pelo engendramento de uma espécie de autarquia humana (em que somos senhoras e senhores de nossos desejos em situação de autocontrole imperioso) como único caminho para nos livrar dos vícios que nos espreitam e assujeitam?

Para que a ética não seja “um lugar destinado aos intelectuais, acadêmicos e leitores assíduos de Aristóteles e Kant” (Teixeira, 2023, p. 30), podemos ensaiar algumas alternativas dramatúrgicas a uma racionalidade categórica cujo *logos* é compreendido como “tribunal da razão”, em que somos “funcionários do pensamento” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 48), silenciando impositivamente as paixões. A fim de traçar outros caminhos nas decisões artísticas e coreográficas, podemos, por exemplo, aventar um saber sensível unido à dimensão do

acontecimento do inconsciente, assim como a uma outra consciência moral, por meio de uma ética da subversão com possíveis desvios da norma da racionalidade branca, ocidental, heterossexual, cisnormativa para elaborar outras (novas?) com posições políticas e tecnológicas.

Schiavon (2024) nos lembra que o plano do inconsciente é pragmático e está sempre fazendo escolhas e decidindo em ato, em seus fluxos, com a perspectiva de associar livremente, com caráter potencialmente improvisacional, em abertura. Para o autor, mesmo o tropeço e o lapso são decisões cujo domínio não controlamos e ainda assim constituem uma subjetividade que compreende uma decisão ética que está à altura do inconsciente. Nessa perspectiva, mesmo havendo intelecção, esse processo se difere da noção de um “eu” que é “senhor de sua própria morada” nos termos freudianos (Freud, 1976), por implementar outra instância que envolve as intensidades e os afetos originários, decisões operadas nas mínimas coisas, matizadas no *como se decide, como se faz algo*, em um exercício de decisão constante, a cada instante. Decidir, nesse caso, inclusive na dança, significa dizer que nossas ações também são pulsionadas por desejos e impasses situados além dos domínios da consciência, seus limites e incompletudes¹³⁵.

Nos termos propostos pelo autor, uma decisão de caráter ético compõe uma dimensão pulsional que precisa estar à altura de uma vida, a cada vez e a cada instante e não de uma vez por todas, em definitivo, ou que seja fruto de decisão da razão como virtude inabalável. Na dança, para que essa pulsionalidade possa operar, talvez seja necessário mover-se na direção da diferença e de uma vida-com-posição desconhecida, inconsciente, que nos leve a experimentar uma corporalidade estrangeira, uma prática que desloque a ideia de um “eu” coreografado pela razão e por identificações normativas/fixantes. Eis a cena analítica exemplar, a cena do inconsciente no sentido pragmático que, segundo Schiavon, assim como a arte, requer condições de análise que implicam decifração, tempo e escuta.

Ética como prática que envolve avaliação constante dos caminhos e modos pelos quais decidimos, a cada vez, na relação entre indivíduo e alteridade. Da ética à política. Política como dobra e desdobramento da ética. Avaliação e decisão pulsionais. Não necessariamente controle e racionalidade implacáveis. Mover junto ao incerto, ao estrangeiro, ao inconsciente, à intuição como potência de vida que

¹³⁵ No capítulo “Circulação de Afeto-cuidado” é apresentada a problematização de Spinoza (2020) sobre “consciência” junto a discussões propostas por Deleuze (2002) e Costa (2022).

transborda o domínio racionalizado, uma vez que “o estético, que emerge na pluralidade, não pode ser desconsiderado, na medida em que traz o estranho, o inovador e atua decisivamente contra os aspectos restritivos da normalização moral” (Hermann, 2005, p. 14).

6.6 QUAIS DRAMATURGIAS A DANÇA PODE PULSIONAR?

Enquanto em Sócrates há uma busca filosófica atrelada à virtude e ao bem, aos sentidos dos costumes e valores estabelecidos (éticos ou morais, em certa paridade) pelas disposições de caráter nas condutas individuais que balizam alguém a respeitar ou transgredir valores da cidade, em Aristóteles a ética é um saber prático, um campo de ações marcado pela inseparabilidade entre ação, agente e finalidade: somos o que fazemos. Em termos dramáticos, na dança, por não separar ideia de ação, somos eticamente o que agenciamos, o que performamos.

O fazer dramático na dança é como tecelão de pensamentos, sentidos e matérias. Da sala de ensaio ao espaço cênico e outros chãos, incluindo as plataformas digitais. Dramaturgia dispõe-se como um tipo de tessitura forjada no quando da criação artística, permitindo à própria obra encontrar os meios e modos para as questões as quais deseja dar corpo e compor. Uma “dramaturgia pulsional”, tal qual propomos, se firma em critérios avaliativos imanentes, singulares e em movimento como desdobra Alvim (2012):

A Dramaturgia nada mais é que uma cognição de relacionamentos, entre histórias, pessoas, coisas e ações, sendo assim, quando estou assistindo a um espetáculo, a forma como é compartilhada essa peça, a concretude de como ela se dispõe, no tempo e no espaço, as escolhas que nortearam a construção, a forma como imbricou projeto e sua atualização, tudo é dramaturgia, as propriedades constitutivas se encontram inseparavelmente conectadas, e não somente agrupadas (Alvim, 2012, p. 67).

Em diálogo com Louppe (2012), a dramaturgista Silvia Soter (2012) pensa ética como o conjunto das condutas criativas que dão origem e sentido à obra, o que nos leva à proposição de André Lepecki, para quem dramaturgia na dança seria "a ética

que compõe o trabalho que traz ao mundo a obra-por-*vir*” (*apud* Caldas e Gadelha, 2016, p. 24).

Na dança, dramaturgia não separa discurso, pensamento e ato, e não presta contas ao enquadramento textocêntrico, centrado na linguagem, presente em uma certa tradição teatral. Ainda assim, na quintessência de tal tradição teatral, é fundamental pensar dramaturgia em termos de ação como no solilóquio hamletiano cuja pergunta “ser ou não ser” poderia, em alguma medida, ser traduzida por *agir ou não agir*: “será mais nobre sofrer na alma pedradas e flechadas do destino feroz ou pegar em armas contra o mar de angústias - e, combatendo-o, dar-lhe fim?” (Shakespeare, 2001, p. 63). Dramaturgia diz respeito aos modos e às suas avaliações, mas é primordialmente uma trama feita de decisão e ação, como também afirma o solilóquio:

E assim a reflexão faz todos nós covardes. / E assim a matiz natural da decisão / Se transforma no doentio pálido pensamento. / E empreitadas de vigor e coragem, / Refletidas demais, saem do caminho, perdem o nome de ação (Shakespeare, 2001, p. 64).

Como empreitada de vigor e coragem, a ética quando dança caminha no sentido da ação. Uma teoria da ação atenta àquilo que anima os nossos atos e deles repercute. Sem temer a tautologia, ética na dança diz sobre a agência da ação. Mas não qualquer ação. Ética é “o processo de criação de si que implica o outro” (Tiburi, 2014, p. 16). Sendo assim, a dança como modo de agenciamento de relações político-po.éticas e a com.posição coreo.gráfica (como seu dispositivo organizativo de fluxos) oferecem largo campo de participação da dança no problema do vínculo ético: a relação entre cada uma/um de nós na trama do todo cuja liga tem natureza dramaturgical.

Dramaturgia na dança pode ser compreendida ainda como “poética de sentido inscrita no espaço-tempo singular de cada obra - de cada uma de suas efetuações performativas -, operando das imediatas decisões das salas de ensaio até as imediatas decisões que modulam um gesto cada vez que é perfumado.” (Caldas e Gadelha, 2016, p. 13). É na inscrição da singularidade que é possível projetar uma “dramaturgia pulsional”.

No sentido de compreender a ética na dança como prática de pensamento e filosofia prática, o conceito de pulsão, aqui, pode operar como bússola ética e dramaturgical na dança. O psicanalista Perci Schiavon (2019) é referência

proeminente nesta investigação, ao definir a pulsão como uma força de natureza ética e clínica, necessária para apurar a escuta que aponta para uma espécie de critério da vida que avalia as condições de um processo; entretanto, "o que chamamos de pulsão em psicanálise não é, por sua vez, um estado da natureza, em eventual confronto com instâncias egóicas e culturais, e sim a reconstituição ativa e constante, mediante ensaios e atos sublimatórios, daquela multiplicidade real" (Schiavon, 2019, p. 149). A pulsão em sua dimensão ético-estética requer exercício, uma vez que existir é, de fato, "agir na altura da pulsão" (p. 248); existir em ato, por meio de um dizer íntegro, em que a pulsão é modo de subjetivação processual que se dá por força de uma ação continuada, por meio da sublimação. Seja na psicanálise ou na arte, a sublimação seria "o exercício direto da pulsão, sua feição ativa originária, e não há outro real que o de sua prática" (p. 155), agindo e compondo no mundo de modo pragmático e experimental.

A dramaturgia em suas inflexões estéticas e pulsionais é bússola para as decisões de ações que se dão no presente, com o potencial e fabular futuros:

A dramaturgia supõe um insistir sobre a obra. A obra - a futura obra sobre a qual nada se sabe (única noção de obra que interessa) - tem suas próprias estruturas cujas regras guiam as escolhas. Procurar então esse rigor de deambulação (Rocha, 2016b, p. 281).

6.7 QUANDO SITUAÇÕES COREOGRAFAM TRABALHOS ARTÍSTICOS E VICE-VERSA

Figura coreo.gráfica 20 - Dis. posição

Assim que alguém entra na sala expositiva, um anunciador de presença de boca é disparado como um som de robô ou máquina. O sistema roda. São quatro os lados do espaço retangular e, em cada um deles, há uma pessoa que age ao modo de um artefato de museu:

uma encena uma série de gestos estanques como fotos, telas ou esculturas; uma realiza movimento contínuo em looping, como um vídeo que pode ser acessado a qualquer instante; e, em cada um dos outros dois

lados mais afastados entre si, há uma pessoa realizando uma espécie de visita guiada em diálogo direto com o público. Cada pessoa desses dois cantos não guia a experiência pela exposição propriamente, mas por instantes de sua vida e sua obra, entrelaçados à vida e à obra do artista a quem aquela Retrospectiva se destina. No fundo da sala expositiva, pode haver um arquivo com computadores com diversos conteúdos em imagem e texto, formando um acervo que também documenta as obras do artista cujo percurso é passado em revista.

Outra cena. Um grupo de artistas ao nível do chão. Nem sempre em modo humano. Inicialmente - se é que alguém chegou para assistir a essa altura -, deslocam-se ou descansam com um vocabulário corporal que lembra criaturas felinas ou algo assim. As criaturas olham em uma direção. Mas o que estariam olhando? Migram para aquela direção. Mais tarde e lentamente, emaranham-se umas nas outras, uns nos outros, começando pela cabeça. Transformam-se em algo como vegetal, os braços como talos ou algo assim. Aproveitam o clima. Quando nos damos conta, é formada uma paisagem de conversas entre artistas e públicos cuja distinção é sutil: parte da interlocução está nua, parte vestida. Em geral, está todo mundo no nível do chão para que aquela conversa aconteça, com diferentes aproximações e distâncias entre as pessoas interatoras. Para a conversa se dar, cada artista diz seu nome, endereça uma questão a alguém do público e se desloca até a pessoa. A relação entre objeto a ser contemplado e subjetividade se complexifica nessa hora, um tipo de rasgo dramático na situação contemplativa predominante no trabalho. Máquinas. Dois grupos formam-se no espaço com movimentos que sugerem uma tessitura autômata. Algo assim. Novas mudanças lentas e desapressadas. Pessoas humanas descansando no espaço? Agora já estão como rochas. Felinamente, discutem sobre formas geométricas e, ao chegarem a uma decisão, realizam a forma eleita no espaço. Algo assim. Nada está ali para ser reconhecido. O acesso se dá, talvez, por uma intuição associativa diante de uma paisagem em devir que não para de se metamorfosear, sempre em regime provisório,

em um Título Temporário, em uma ética não-antropocêntrica: felino, leão, máquina, vegetal, rocha, escultura, humano.

Nota: A figura faz referência aos trabalhos coreográficos “Retrospectiva / Retrospective” “Título Temporário / Temporary Title”, ambos com direção de Xavier Leroy.

Nesta pesquisa, parte significativa do processo de atualização do conceito de “coreografia” é forjado pela expansão da dança para além dos muros e molduras da caixa cênica (e mesmo da dança cênica); para além da divisa entre palco e plateia. Por volta do início do século XXI, a dança tem estado presente em museus e galerias (e, aqui, também bibliotecas!), instituições até então dedicadas a exposições e trabalhos de artes visuais com dinâmica de relação eminentemente contemplativa (Moraes, 2019). Isso provoca um movimento de transbordo na prática de estocagem de memória via artefatos físicos - como fotografias, vídeos e documentos -, aproximando a ideia de arquivo vigente nessas instituições à experiência do presente nas ditas “artes do tempo”¹³⁶ em obras participativas, instalações e situações em *site specific*, também como estratégia para favorecer um maior engajamento do público, gerando espaço para modos diversos de experiência e de aproximação.

Como exemplificado na Figura 19 logo acima, que descreve o trabalho “Título Temporário / Temporada Title” (2015), dirigido por Xavier Le Roy em colaboração com Scarlet Yu, a grafia da dança situa-se também como lugar de memória para fissurar performativamente dispositivos privilegiados do ocidente - escrita, museu, biblioteca etc - para recriar modos de produção de memória via repertórios corporais, gestos e saberes incorporados, mobilizando outras relações obra-acontecimento-evento-público e outros envolvimentos corpóreo-afetivos orientados, por assim dizer, por qualidades coreo.gráficas.

No fluxo de ocupação de espaços outros, além-palco, o artista Xavier Le Roy é uma referência internacional, inclusive na expansão do conceito de coreografia. Neto chama a atenção para o entendimento de coreografia formulado pelo artista “que o permite fazer do seu trabalho o que lhe fizer sentido em cada processo criativo em que se engajar, sem se restringir ao corpo como centralidade de sua ação ou ao movimento como balizador de uma validação formal” (2014, p. 31). Para Le Roy,

¹³⁶ Tradução de Moraes (2019) para a expressão “Time Based Art”.

coreografia seria ação(ões) e/ou situação(ões) artificialmente encenada(s) (*apud* Cvejić, 2013)

Ambas as obras do artista citadas na Figura 19 são como coreografias ancestrais, ou dancestrais¹³⁷, da "Biblioteca de Dança", no sentido de abrir caminhos coreográficos, precedentes po.éticos e procedimentos est.éticos que seguem ressoando no trabalho: "Retrospective" (Retrospectiva, 2012)¹³⁸ e "Temporary Title" (Título Temporário, 2015)¹³⁹.

"Retrospective" é uma exposição coreográfica que indaga sobre a experiência de produzir e lidar com o tempo. No trabalho, a noção de "retrospectiva" é mais um modo de produção do que um formato propriamente, ainda que a composição da obra tome como matéria trabalhos solísticos anteriores do artista em direta relação com as produções autorais e aspectos biográficos de cada artista participante. A obra é fruto do convite de Laurence Rassel da Fundació Antoni Tàpies (Catalunha) como um jeito de ir ao encontro da proposta da Fundação de apresentar os trabalhos coreográficos de Le Roy em Barcelona, onde esses ainda não haviam sido exibidos. Inicialmente, aquela ação artística não seria voltada para a criação do trabalho "Retrospectiva", mas para a produção de uma exposição que levaria em consideração a proposta de mostrar, de algum modo, os trabalhos coreográficos já existentes do artista. "Retrospectiva", então, surgiu da ideia ou do próprio conceito de propor uma retrospectiva como forma de responder a esta proposta, misturando as possibilidades de fazer uma exposição e de apresentar as peças coreográficas. Para tanto, o artista buscou lidar com algumas questões que foram encaminhadas no formato da dita retrospectiva:

Como performar por três meses seguidos, oito horas, seis, sete horas por dia? Eu não ia fazer nenhum vídeo ou foto para colocar em uma parede. Isso não era algo que eu imaginasse fazer. Então essa foi a

¹³⁷ O artigo "Dancestralidades: emaranhado de presenças e temporalidades na Biblioteca de Dança" escrito por mim e Fábio Osório Monteiro aborda essa ideia de "dancestralidade, tendo sido apresentado no Comitê Temático "Dança, Memória e História" no VIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, na Escola de Dança da UFBA, realizado entre os dias 05 e 09 de novembro de 2024.

¹³⁸ Trabalho concebido a convite de Laurence Rassel, diretor artístico da Fundação Antoni Tapiès em Barcelona (Espanha)

¹³⁹ Instalação coreográfica iniciada no ano de 2015. Participei da versão estreada no Centre Pompidou (Paris), tendo no elenco Alexandre Achour, Jorge Alencar, Salka Ardal Rosengren, Saša Asentić, Christian Bourigault, Sherwood Chen, Christine De Smedt, Ben Evans, Luís Miguel Félix, Zeina Hanna, Alice Heyward, Becky Hilton, Hélène Iratchet, Xavier Le Roy, Neto Machado, Sabine Macher, João dos Santos Martins, Amaara Raheem, Jan Ritsema, Scarlet Yu. Para mais detalhes: <http://xavierleroy.com>

primeira questão a resolver, como dar vida a uma obra que respondesse ao tempo e ao espaço da exposição? Outra coisa que entra no jogo também, como outra equação, é como trazer trabalhos que são feitos para o palco ao espaço expositivo? E quais são realmente as formas próprias de um espaço expositivo que não existem necessariamente em um palco? Quer dizer, geralmente o que vemos no espaço expositivo são objetos, esculturas ou filmes¹⁴⁰ (Le Roy, 2023).

Sendo assim, ainda que não fosse possível apresentar na íntegra os trabalhos feitos para o palco dentro das lógicas operativas próprias de um espaço expositivo, seria possível mostrar fragmentos desses trabalhos. Essas questões foram importantes na decisão do formato coreográfico da obra, que surgiu do cruzamento entre os parâmetros do palco e do espaço expositivo junto à ideia de retrospectiva, que, sublinha o artista, é usada como uma forma presente no campo das artes visuais. É bem verdade que é possível haver uma retrospectiva de pessoas criadoras de teatro ou da dança, ressalva Le Roy, mas a possibilidade de ter as obras, ao mesmo tempo, no mesmo espaço, é algo muito peculiar das artes visuais.

O artista levou em consideração as especificidades desses espaços, reutilizando materiais de seus trabalhos existentes e redistribuindo-os através de operações feitas pela necessidade de relacionar o tempo e o espaço expositivos com os materiais coreográficos. Daí veio a ideia de propor às pessoas que performariam na exposição que fizessem, de alguma forma, uma retrospectiva dos trabalhos de Xavier - por meio de escolhas curatoriais dentre as obras do artista - em conexão com o percurso de suas vidas:

Basicamente, através do desejo, da vontade ou da vida de uma pessoa, é possível trazer essa retrospectiva em curso, que também é olhar para trás. Trazer esse híbrido de olhar para trás, para a vida de alguém, olhando, retrospectivamente, para outras obras, olhando, retrospectivamente, para a obra através de sua vida, e vice-versa, olhar, retrospectivamente, para a sua vida, através do filtro dessas obras (Xavier Le Roy, 2023).

¹⁴⁰ Tradução para: "So, one is how to perform for three months in a row, eight hours, six, seven hours a day, because I was not going to do any video or picture that I put on the wall, that was something that I could not imagine to do. So that was the first question to solve, how to make work live that can answer the time and the space of the exhibition. The other thing that comes in the game too, as another equation, is how to show works that are done for the stage and could be done for the exhibition space. And what are actually the form that one has? in exhibition space that one doesn't necessarily have on a stage. I mean, usually the thing that you see in exhibition space are objects, they are images, so sculpture images or movies."

Essa operação de arquivamento é que torna a retrospectiva possível, algo com começo e fim, ou sem começo e sem fim, algo que está ali como um modo de contar a história e refazê-la, criando algum movimento dentro da imobilidade repetitiva de uma exposição. Um trabalho criado pela forças das condições e da escuta das contingências, por meio de algo que podemos imaginar como uma “ética da reciclagem” que leva em consideração uma demanda contextual (um espaço expositivo querendo exibir obras coreográficas já feitas por um artista) junto, nas palavras do coreógrafo, a questões artísticas que continuam viajando com ele. Uma situação coreografada como um "produto das circunstâncias"¹⁴¹, que toma como matéria de composição em dança um repertório artístico, as especificidades das lógicas de um espaço cultural, algumas provocações curatoriais, seus meios de realização e condições de trabalho.

Em "Temporary Title", por algumas horas, artistas e visitantes compartilham, autonomamente, o espaço de uma galeria ou sala de museu. As/os *performers* transformam continuamente seus corpos em paisagens com qualidades esculturais, animais, vegetais, mecânicas. A qualquer momento da coreografia podem acontecer conversas entre artistas e pessoas do público, disparadas por perguntas como: “como é envelhecer para você?”, “como é se apaixonar para você?”, “como é esquecer para você?”, “como é viajar de norte a sul ou leste a oeste, como você percebe a mudança?”¹⁴², entre outras questões que convocam pensamentos e percepções sensoriais do tempo. O público decide quando entrar e sair ao longo da apresentação do trabalho.

¹⁴¹ "Product of Circumstances / Produto das Circunstâncias" (1999) é título de um dos solos de Xavier Le Roy. O trabalho articula biografia e conhecimento acadêmico: uma conferência autobiográfica configurada como performance. O corpo como matéria de composição sócio-cultural e prática crítica. Foi nesse trabalho que Le Roy utilizou, pela primeira vez na cena, palavras alternadas com ações e, no fluxo dramático de uma conferência, uma sessão com perguntas e respostas no final. Mais tarde, a presença de palavras e ações se transformaria em conversas entre artistas e públicos ao longo da realização das performances, como em “Retrospective” e “Temporary Title”. Nas obras, interessadas em pensar a presença e o comportamento humanos e não-humanos (máquinas, artefatos expositivos, vegetais, bichos etc), a palavra aparece para sublinhar o comportamento humano quando aparece na dramaturgia dos trabalhos, a linguagem como "aspecto muito humano nosso de ser capaz de usar a linguagem e discutir" (Le Roy, 2023), tradução para: "very human aspect of ourselves, which is to be able to use language and discuss". Em 2013, "Produto das Circunstâncias" foi apresentado na cidade de Salvador (Bahia) como parte da programação do IC Encontro e Artes (Dimenti, Conexões Criativas).

¹⁴² Em inglês, as perguntas são assim formuladas: How is aging for you? How is growing for you? How is it for you to fall in or out of love? How is it to travel north to south or east to west, how do you recognize the change? How is learning for you? How is forgetting for you? How is healing for you? Em português, para algumas das questões, talvez coubesse a inclusão da palavra processo para evidenciar a experiência com o tempo: “como é o processo de esquecer para você?” Como aconteceu na apresentação realizada em Lisboa (Portugal) em 26 de outubro de 2024 no Museu de Arte Contemporânea como parte das comemorações do primeiro aniversário do MAC/CCB.

Com base nos materiais desenvolvidos para *low pieces*¹⁴³, esta obra questiona os limites entre humano e não-humano; objeto e sujeito; e transformação, transição e modificação. À primeira vista, pode suscitar um sentido de distanciamento na contemplação, mas a duração da experiência transforma-a numa paisagem que nos congrega — uma situação que podemos vivenciar, um espaço onde a nossa percepção pode ser mais rápida que as nossas ações, ou talvez um lugar onde o tempo pare (Le Roy, 2015)¹⁴⁴.

Como ressonância da nossa experiência direta (minha e de Neto Machado), corporal e afetiva como *performers* de “Retrospective” e “Temporary Title”, alguns dos aspectos composicionais de ambos os trabalhos constituem procedimentos da “Biblioteca de Dança”, dentro os quais é possível destacar: 1) a utilização de fragmentos de obras existentes como matéria de criação coreo.gráfica; 2) a conexão entre obras e biografias das pessoas artistas participantes; 3) uma duração de tempo expandida; 4) a realização da obra em espaço que transborda os limites da caixa cênica; 5) uma relação conversacional entre artistas e público; 6) a utilização de perguntas como disparadoras do diálogo entre artista e público; 7) a agência do público em decidir quando chegar e sair ao longo do período de apresentação.

Oliveira (2022) chama a atenção sobre similaridades e singularidades entre “Retrospectiva” e “Biblioteca de Dança”, nas quais forma e conteúdo estão mutuamente implicados, levando em conta um conjunto de regras e parâmetros compartilhado por artistas e público na constituição de um sistema coreográfico:

Essa formatação, que pelo uso de regras e proposta de relacionamento com o público assemelha-se bastante à estrutura compositiva de *Retrospectiva*, difere em relação àquela principalmente pela diversidade de perfis apresentados. Ao invés de centrar-se em uma figura, como no caso de Le Roy, a *Biblioteca* traz performers vários de matrizes tão diversas quanto dança afro, dança somática, poéticas tecnológicas, street dance e outras vertentes de dança contemporânea (aqui considerada em seu sentido cronológico, isto é, das obras produzidas na contemporaneidade), em exposição não de seus trabalhos autorais, mas de sua história (Oliveira, 2022, p. 24).

¹⁴³ “low pieces” (2011) pode ser traduzida como “peças baixas” (o título é grafado em letras minúsculas), no sentido primordial de “ao nível do chão”, um princípio coreográfico que também orienta a composição de “Temporary Title”.

¹⁴⁴ Tradução para: “Taking up some of the materials developed for *low pieces* this work questions the dividing lines between human / inhuman, object / subject, transformation / transition / modification. At first sight, it can appear as something external to contemplate, but, the duration of the visit make it become a landscape in which we find ourselves, a situation to live, a space where our perception can be faster than the actions, otherwise says, a situation where maybe, time can wait”. Disponível em: <https://www.xavierleroy.com/page.php?sp=8c79ff109a28591aa1ff957e352c401b695a1bco&lg=en>
Acesso em: 29 nov. 2024.

Em uma conversa pública¹⁴⁵, Xavier fez o exercício de contar sobre como a “Biblioteca de Dança” procede: “vem da compreensão de que alguém que reconta a experiência de uma performance cria outra performance, e que, assim como uma biblioteca contém livros, a pessoa contém todas as histórias ligadas àquela obra” (Le Roy, 2023)¹⁴⁶. Nessa conversa e nos diálogos realizados para esta pesquisa, Xavier tratou do modo como ele compreende o conceito de “*embodiment*” em sua prática coreográfica, relacionando-o a processos de aprendizagem. Em sua abordagem, haveria coisas, literalmente, fora de nós que colocamos em nosso corpo, encarnando-as/corporalizando-as, como um jeito de se transformar e de se tornar um estranho para si mesmo. O artista exemplifica que, nas artes cênicas, um ator ou atriz, ao fazer a personagem Hamlet, dá corpo (*embodies*) maneiras diferentes de se mover, de falar, de fazer essa personagem. Ou no caso de uma pessoa que canta, em quem a música é incorporada/corporificada (*embodied*) de alguma forma. As artes performativas envolveriam a incorporação/corporalização de algo que não é novo em si por meio de diferentes técnicas ou modos, seja observando, repetindo, fazendo uso da imaginação, ou com outros recursos.

No trabalho de Xavier, o investimento nos devires¹⁴⁷ é apontado por Lepecki (2023) em relação a “Self Unfinished” (1999), solo do artista que marca o seu percurso como criador, abrindo campo para todo um modo de produção coreográfica no qual um “eu inacabado” - como aponta o título da obra -, ontologicamente indeterminável, aberto à experimentação, seria um jeito de renunciar à noção de sujeito e à imobilidade de categorias fixas como masculino e feminino, humano e animal, mecânico e orgânico, objeto e sujeito - oposições binárias que tanto enquadram a subjetividade moderna.

Nas conversas para esta pesquisa, Le Roy diz sobre o seu interesse pelas artes cênicas e pela prática do “*embodiment*” como uma ferramenta e uma forma de

¹⁴⁵ No dia 22 de novembro, eu e Neto Machado participamos da série de conversas públicas chamada “Practices: Strategies and Tactics” (“Práticas: Estratégias e Táticas”) coordenada por Xavier Le Roy, Linda Gao-Lenders e Livia Andrea Piazza na JLU - Justus-Liebig Universität, Giessen, Alemanha no Theaterlabor, Universidade de Giessen.

¹⁴⁶ Tradução para: “That comes from an understanding that someone retelling the experience of a performance creates another performance, and that, as a library contains books, the person contains all the stories of that work.”

¹⁴⁷ Em diálogo com Deleuze e Guattari (2011), Lepecki (2023) apresenta o devir fora de uma ideia de equivalência, semelhança ou imitação, já que o devir produz a si mesmo, não se reduzindo a uma correspondência entre relações. O devir é sempre minoritário: essa é sua força biopolítica, sua potência, seu plano de composição do desejo.

transformar, uma promessa de mudar a forma como estamos na vida, de mudar também o corpo e o que está nele, de mudar o nosso modo de pensar. Um modo de experienciar a criação artística, o encontro com obras e a vida não somente pelo reconhecimento de algo e pela identificação com algo.

6.8 VOCÊ PERCEBE A BIBLIOTECA DE DANÇA COMO COREOGRAFIA?

Essa pergunta foi feita às pessoas espectadoras com as quais conversamos na realização desta pesquisa. Haveria algo na “Biblioteca de Dança” eminentemente coreográfico, no concernente à organização do espaço, à relação com o tempo e aos elos propostos entre artistas e públicos?

Essas pessoas¹⁴⁸ puderam elaborar a questão desde seus diferentes pontos de percepção - geográfico, afetivo, ético-estético - e mesmo do jeito como acessou o trabalho por vezes via libras e audiodescrição.

Inicialmente, Cristian não conseguiu ver a “Biblioteca” como um trabalho de dança. Mas, de acordo com o que ia acontecendo na apresentação, ele começou a entender de uma forma diferente, na verdade, sobre a dança.

Contar uma história também é uma dança pra mim, aprendi isso naquele momento, porque a gente conseguia no conto - igual a uma criança, quando a mãe está contando uma história de livro e ela está ali imaginando -, imaginar os movimentos. [...] Então, quando você contava, a gente começava a imaginar essa coreografia que estava acontecendo, esse movimento, porque a dança é esse movimento. Então, eu acho que chegou um momento que era um espetáculo de

¹⁴⁸ Foram realizadas entrevistas com nove pessoas espectadoras da Bahia (Salvador e Jequié), de São Paulo (São José do Rio Preto e São Paulo, capital) e do Paraná (Curitiba), contextos nos quais aconteceram múltiplas apresentações da “Biblioteca de Dança”, nos anos de 2023 (Salvador, Jequié e São José do Rio Preto), 2024 (Curitiba) e 2019 (São Paulo). Em São Paulo, de 24/9 a 12/10 de 2019, a “Biblioteca de Dança” fez parte de uma ocupação mais ampla no Sesc Avenida Paulista com curadoria de Felipe Diniz chamada “Dançar o Tempo” com obras e ações interessadas na relação entre dança e memória no trabalho realizado por mim e por Neto Machado envolvendo oficinas, mostras de processo e apresentações da peça coreográfica “Strip Tempo - stripteases contemporâneos”. Diferentes perspectivas foram escutadas: pessoas que acessaram o trabalho por meio da tradução em libras ou, no Instituto Paranaense de Cegos (PR), acompanhando as informações orais, bem como as descrições de movimentos e de artefatos utilizados nas cenas; artistas citadas em capítulos da obra; bibliotecária que recebeu a instalação coreográfica em seu local de atuação; curador que selecionou o trabalho para a participação em festival de artes cênicas; pessoas do público sem relação prévia com a obra e/ou com a sua equipe realizadora. As pessoas entrevistadas concordaram em participar via convite direto e/ou voluntariando-se a partir de chamadas nas redes sociais Instagram e Facebook. Nos diferentes capítulos desta escrita são reunidos trechos de falas de algumas das pessoas entrevistadas que se relacionam com cada tópico discutido.

dança imaginário. Então, isso super prende a gente a imaginar, a abrir os horizontes em relação ao movimento da dança (Cristian, 2024).

No Instituto Paranaense de Cegos (PR), Aninha assistiu ao trabalho ao longo de toda a sua duração e também salienta o ato de imaginar como parte constitutiva da experiência na "Biblioteca de Dança". Na sessão, cada pessoa espectadora permanecia nas mesas que escolhia dentre as disponíveis na biblioteca do local e as/os artistas-volumes é que se deslocavam de uma mesa a outra.

Na minha experiência, sem enxergar foi bem, assim, diferente, né? Ouvir ali o narrador contando a história, fazendo os movimentos, então você embarca naqueles movimentos. O Jorge contando do bolero¹⁴⁹... Então, você imagina todos aqueles movimentos de levantar braço, descer, de rodar. A Cândia falando também do hip-hop de rua. Então, você fica naquela assim, eu tô dançando, mas eu não tô dançando. Então, é uma adrenalina diferente, sem enxergar (Aninha, 2024).

Para Edeise Gomes, artista cujo trabalho é presente em um dos capítulos da obra¹⁵⁰, há coreografia desde o começo, desde tudo, desde o primeiro contato; uma coreografia que ultrapassa o tempo, os espaços, as pessoas:

Um ato de coreografar, de pré, pós, produção e que reverbera [...] O ritual de chegar, de esperar, de explicar, de entender que há um silêncio, mas também uma conversa. De ir para a mesa, de saber escolher, de qual a escolha, né? Tudo isso é coreográfico [...] Uma coreografia que chega no seu ápice, com as apresentações dos capítulos. Lindo isso. Essa perspectiva assim tão ampla de coreografia (Gomes, 2024).

Alessandra Lange conflui com a perspectiva de Gomes:

Eu percebo como dança desde o primeiro momento quando eu entro na biblioteca e sou recebida de uma forma diferente nesse ambiente, com outro movimento. Quando eu penso em movimento, já penso nisso. E aí, quando eu entro na sala e vejo aquelas mesas, naquele espaço, as pessoas colocadas e escolhendo daquela forma, escolhendo sentar de um jeito, se mexer na mesa de um jeito. O jeito como a fala propõe que você esteja ali com o seu corpo presente. Isso pra mim é dança, não é? Você está num ambiente, presente no espaço, com o seu corpo em movimento ou não. O movimento também está acontecendo

¹⁴⁹ Referência a um dos capítulos ligado ao "Bolero de Ravel" coreografado por Maurice Bejart.

¹⁵⁰ Em um dos capítulos da artista-volume Vânia Oliveira.

dentro, não é? É... sim, eu percebo como quase um grande movimento coreografado. Pra mim, era como se eu estivesse olhando algo que foi coreografado mesmo, tinha essa sensação. Agora que você me perguntou, eu não tinha pensado nisso ainda, mas agora eu me lembro de quando eu entrei na sala e a minha sensação foi de ser uma coreografia mesmo. Eu tinha ainda essa sensação depois de estar ali, mudar para outra mesa e ver os movimentos que estavam acontecendo em outros lugares, só que é uma coreografia que você faz parte, não é uma coreografia que você está assistindo [...], eu estava fazendo parte, dentro dessa coreografia (Lange, 2024).

Fernando Yamamoto, artista e curador, participante da comissão de seleção que viabilizou a presença da “Biblioteca de Dança” no FIT Rio Preto (SP), reelabora a questão:

O que que faz a dança ou a coreografia? Na "Biblioteca de Dança", tem uma relação com o que está acontecendo aqui e em volta, mas tem uma relação com aquela estrutura sequencial, espacial. [...] É contemplativa em algum grau: eu estou aqui e tem várias outras coisas acontecendo em outras mesas, estou olhando os outros bailarinos, os volumes, estou olhando o resto do público. Então eu acho que basta querer encontrar elementos que possam definir como coreografia, mas sem dúvida eu acho que essa ideia de fala enquanto corpo - porque o é -, de pensamento enquanto corpo, de toda a experiência enquanto corpo, da gestualidade de eu sentado falando com você, apontando minhas duas mãos pra você e voltando pra mim. Eu acho que é uma implosão desses conceitos muito feliz e que aí sim coloca o teatro, a performance, a dança no liquidificador mesmo, e não para colar tudo, passar um durex em volta e falar: aqui é teatro-dança. Eu acho que é uma amálgama mesmo, nesse sentido. Por que não pensar na dança nesse lugar? (Fernando Yamamoto, 2024)

A bibliotecária Cláudia Inácio que recebeu a obra em seu ambiente de trabalho não estava certa se percebia a “Biblioteca de Dança” como coreografia, talvez, segunda ela, porque estivesse muito presa à ideia da biblioteconomia, organizada em estantes e livros. No entanto, ela usou outra palavra para referir-se à composição da obra: constelação. Também como verbo, quando ela diz: "E talvez seja esta a outra forma de constelar mesmo, né? Tudo ao mesmo tempo agora. [...] Uma função mesmo assim como um rio, né?" (Inácio, 2024).

Quais possíveis éticas constelam em uma composição em dança e no próprio conceito de coreografia?

7 CIRCULAÇÃO DE AFETO-CUIDADO

A cabeça da gente é um arquivista bêbado, uma biblioteca descuidada, que engole e encontra livros aqui e ali. Um repositório invejável que não foi bem construído para conter. Eu mesma nesse momento sobrevoou nela tantos lugares de tantos jeitos, água correndo memória afora e já sabemos. Esse rio nunca é rio da mesma forma (Argolo, 2022, p. 67).

Aqui, a práxis ficcional coreo.grafa uma co-presença, uma zona de vizinhança, entre com.posição coreo.gráfica e escrita, corpos e livros.

No caso, um livro como matéria que afeta quem lê e é afetada. Pelo sol, pela poeira, pelo toque da mão, pelo café que respinga, pelo perdigoto de quem leu em voz alta para se escutar na voz de quem escreveu, pela ponta da página dobrada por alguém que esquivou de esquecer alguma passagem. O livro é carregado de afetos. No sentido físico, de quem lhe oferece colo e condução; no sentido energético, daquilo que nos carrega como uma bateria; no sentido emocional, de tudo que co.move.

Uma obra de dança implica um vai e vem e vai e vem que não se fixa na enunciação poética, mas vibra também por meio dos afetos que circulam. A obra afeta e é afetada, envolvendo cada ente que dela participa - ainda que em silêncio, ainda que num canto recôndito do teatro, ainda que incerto sobre a sua agência naquela experiência.

Na “Biblioteca de Dança”, obra que coreo.grafa pessoas-livros abertas à leitura de pessoas-espectadoras-leitoras que também escrevem as histórias ali derramadas, esse circuito ganha proeminência. A dramaturgia do cuidado torna-se, assim, não um gesto de bom-mocismo - de quando aparamos as pontas contundentes para evitar acidentes-, mas parte fundamental da tessitura coreo.gráfica sem a qual não haveria a obra.

7.1 AFETO COMO POTÊNCIA DE AÇÃO

Para pensar a ética na dança na esteira dos afetos, quando ação em com.posição

em vias de expressar singularidades, Spinoza¹⁵¹ nos oferece diversos recursos práti.conceituais. Primeiro, por tratar de uma ética da imanência, longe de separações dualistas: quando pensamos, agimos. Indo a fundo na especificidade: quando pensamos, o corpo que somos age. Uma crítica à perspectiva cartesiana que divide corpo x mente, substância extensa x substância pensante¹⁵². Para Spinoza, agimos com nosso corpo e mente, "a mente e o corpo, são um único e mesmo indivíduo, concebido ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão" (2022, p. 71). Uma de suas teses fundamentais para pensar ética e corpo é conhecida pelo nome de "paralelismo" e recusa toda eminência do corpo sobre o dito espírito e vice-versa, uma vez que "o que é ação na alma é também necessariamente ação no corpo" (Deleuze, 2002, p. 24)¹⁵³.

Deleuze (2002) e Costa (2022) esmiuçam os termos da filosofia prática de Spinoza, que foi excomungado e quase assassinado em decorrência de suas ideias perigosamente republicanas e democráticas¹⁵⁴, consideradas como materialismo, imoralismo e ateísmo (Deleuze, 2002). Dentre esses termos está "deus ou natureza" (*Deus sive Natura*) com seus infinitos *atributos* (características, formas) e seus *modos* (modulações) e as múltiplas formas desse atributo. Tal Deus não é aquele à imagem e semelhança do humano, um "Deus moral, criador e transcendente" (Deleuze, 2002, p. 23), um Deus possuidor de um poder análogo ao de um tirano que precisa da tristeza das almas para triunfar e estabelecer o seu poder. Segundo Deleuze, o Deus spinozista não tem poder (*protestas*), mas potência (*potentia*), e todas as criaturas são atributos e modificações dessa substância, numa perspectiva que conjuga ateísmo e panteísmo.

"Corpo", "mente", "atributo", "modo" são termos spinozistas que abrem precedentes na filosofia moderna e convidam, filosófica e praticamente, a "tomar o

¹⁵¹ O projeto da "Ética" por Spinoza tem início em 1661. Por motivo de segurança, o filósofo renuncia a publicá-la em vida (Deleuze, 2002).

¹⁵² Substância extensa - "corpo como coisa extensa" (Spinoza, 2020, p. 51) -, seria matéria que ocupa lugar no espaço. - e substância pensante seria o que os antigos chamavam de "alma". Por vezes, ambas são colocadas, diametralmente, em oposição, sendo assim, quando o corpo é forte, a mente se enfraquece e vice-versa (Costa, 2020). Sendo o mundo feito de substâncias (tudo que existe), a substância infinita para Descartes é da alçada de Deus, que a tudo engloba.

¹⁵³ Em relação à grafia, adotaremos o nome "Spinoza" e o adjetivo "spinozista", presentes na edição do livro "Ética" (2020), da Editora Autêntica, que referencia esta escrita, embora o livro "Espinosa: Filosofia Prática" de Gilles Deleuze (2002), da Editora Escuta, utilize as grafias "Espinosa" e "espinosista".

¹⁵⁴ Costa (2022) trata de uma série de ações persecutórias sofridas por Spinoza e, antes, por sua família de origem judaica que precisou fugir para a Holanda. Com origens ibéricas, a língua materna do filósofo é o português.

corpo como modelo" (Deleuze, 2002, p. 24), ao propor que a substância pensante, a substância extensa e Deus são uma única substância; que o espírito não obriga o corpo a nada, nem o corpo obriga o espírito a coisa alguma. Uma ética da imanência que não separa pensamento, extensão e deus - ou natureza - com seus infinitos atributos e múltiplos modos. Se o corpo age, a mente age; se a mente padece, o corpo padece, em sua "potência de pensar e de agir" (Spinoza, 2020, p. 55), ainda que seja possível chamar atenção para as distinções entre pensamento e extensão: "pensamento é o que a gente vê de fora pelo lado de dentro, a extensão é o que a gente vê de dentro pelo lado de fora, na verdade é uma única coisa, mas são perspectivas diferentes da mesma coisa" (Costa, 2022). Um campo de conhecimento radical que pensa tudo junto.

Na proposição dois da terceira parte de sua "Ética", intitulada "A origem e a natureza dos afetos", Spinoza enuncia aquilo que ainda marca debates contemporâneos sobre o corpo, em particular na dança, com caráter investigativo e experimental: "o fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo - exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente - pode ou não fazer" (Spinoza, 2020, p. 101). Para Deleuze (2002), esta declaração de ignorância enquanto uma disposição à abertura¹⁵⁵ - não sabemos o que pode o corpo - é provocativa. Se uma certa hegemonia na tradição filosófica está focada no pensamento e na consciência, Spinoza enfatiza o corpo, cuja potência desconhecemos, bem como aquilo que nos compõe:

Às relações que compõem um indivíduo, que decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os afetos são devires. Espinosa pergunta: o que pode um corpo? Chama-se latitude de um corpo os afetos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau [...] Assim como evitávamos definir um corpo por seus órgãos e suas funções, evitamos defini-lo por características Espécie ou Gênero: procuramos enumerar seus afetos. Chamamos "etologia" um tal estudo, e é nesse sentido que Espinosa escreve uma verdadeira Ética (Deleuze; Guattari, 2012, p. 44).

¹⁵⁵ Na orelha do livro "O Crítico Ignorante: uma negociação teórica meio complicada" (2015) de Small, Romagnolli apresenta diferença entre ignorância e preguiça intelectual. A ignorância poderia nos livrar da tirania de um saber totalitário e hierarquizante feito de verdades prontas que encerram sentidos. A ignorância seria uma disposição à abertura e à outra, ao outro - seja um ser ou uma obra artística.

A discussão sobre dança e coreografia pode se favorecer do pensamento spinozista, tanto por tomar o corpo em suas potências, quanto por pensar a ética em termos de “composição” e “decomposição”. Quando um corpo encontra um outro corpo, "um corpo existente em ato" (Spinoza, 2020, p. 61), as relações podem tanto *compor* - formando um todo mais potente, aumentando a potência desses corpos -, como *decompor* - enfraquecendo a potência e destruindo a coesão das suas partes. A alegria e a tristeza são afetos básico em Spinoza: a alegria como aquilo que, ao encontrar os nossos corpos, nos compõe, nos fortalece, aumenta a nossa potência; e a tristeza, aquilo que decompõe, enfraquece, destrói¹⁵⁶.

Se "um certo corpo é afetado de muitas maneiras" (Spinoza, 2020, p. 52), as afecções são as marcas dos encontros desses corpos (Costa, 2022), e na proposição spinozista, isso passa por uma crítica das paixões tristes, a tristeza propriamente, mas também do ódio, do desespero, da vergonha, da abjeção, entre outras. Cada indivíduo, em sua singularidade, é um grau de potência, isto é, tem certo poder de poder ser afetado, preenchido por afecções. No pensamento de Deleuze (2002) sobre Spinoza, a ética seria uma etologia que considera o poder de ser afetado, em cada caso, em duas espécies de afecção: as ações, cujo poder de ser afetado se apresenta como potência para agir quando preenchida por afecções ativas; e as paixões, que derivam do exterior, como potência para padecer. Quando encontramos um corpo exterior cuja relação não se compõe com a nossa, a potência desse corpo se opõe à nossa potência, gerando uma subtração, e nossa capacidade de agir é diminuída, com paixões correspondentes à tristeza (Deleuze, 2002). Nessa medida, em vez dos valores do bem e do mal, Spinoza situa-se em prol do “bom” e do “ruim”. O bom existe quando dois ou mais corpos (cujas características se compõem) se encontram, aumentando a nossa potência. Por outro lado, o mau existe quando um corpo decompõe a relação do nosso, como um veneno em nosso sangue (Deleuze, 2002).

¹⁵⁶ Nos termos de Spinoza salientados por Costa (2022), por sermos seres conscientes - e, por isso, de percepção limitada, com ideias inadequadas e confusas -, só conseguimos recolher os efeitos dos encontros, à consciência dos acontecimentos dos corpos, mas não suas causas e as suas naturezas. Em diálogo com o pensamento de Deleuze (2002) sobre a ética em Spinoza (2020), Costa (2022) salienta que Spinoza problematiza e, em certa medida, desvaloriza a consciência por estar ligada a um mundo ilusório, parcial, mutilado. A pessoa humana é mutilada de suas próprias potências, desconhecendo as causas e as afecções de tudo o que acontece nos corpos humanos e não-humanos, ignorando as causas dos efeitos que os corpos produzem uns nos outros, nos processos de composição e decomposição, somente conseguindo interpretar os acontecimentos e recolher seus efeitos. A Ilusão não é aquilo que não existe, mas aquilo que imita a percepção. Sendo assim, a consciência é uma ilusão - existe, mas, ao limitar a percepção, acessa o mundo de um jeito restrito.

Tal perspectiva cria parâmetros para pensarmos aquilo que nos convém ou não, na direção de pensar, aqui, o que com.põe e de.com.põe em termos coreo.gráficos na dança, aquilo que aumenta ou diminui nossa potência, aquilo que produz alegria e nutrição ou tristeza e impotência. Para Spinoza, a ética é "uma tipologia dos modos de existência imanentes" (Deleuze, 2002, p. 29) cuja diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau) vai na direção oposta aos valores bem/mal, próprios da moral¹⁵⁷ e do sistema de julgamento, do "deve-se", do proibicionismo e até do ranço moral da institucionalização da palavra "lei", endossando o binômio obrigação e obediência.

Na direção da perspectiva spinozista, podemos perquirir: em se tratando de com.posição coreo.gráfica de uma ética quando dança, como aumentar a potência de nossos corpos, a partir dos encontros que elaboramos dramaturgicamente? Como evitar a diminuição de potências nos vínculos que estamos propondo, por exemplo, entre artistas e públicos em uma obra de dança ou em uma situação coreográfica? Quando a nossa dança constitui uma cena de alegrias ativas?

A fim de pensar os ritmos afetivos nas artes performativas, Pais (2018) acessa a porosa e interdisciplinar Teoria dos Afetos, cujo campo de estudo, segundo a autora, vem-se firmando desde o início do século XXI, tomando por matéria o afeto como dimensão fundamental na compreensão das relações entre corpo e mundo e, em seu trabalho ligado às artes, as relações entre cena e público localizadas em uma rede mais ampla que entremeia contornos estéticos, sociais, políticos, econômicos, entre outros. Nessa virada afetiva (*affective turn*) salientada por Pais, o sentido de afeto proposto por Spinoza e Deleuze (ligado à capacidade do corpo de afetar e ser afetado) é uma bússola filosófica que orienta diversos debates sobre o afeto¹⁵⁸. "O afeto como força e intensidade em permanente mutação (ou devir)" (Pais, 2018, p. 34) dá sustentação à tese deleuziana do afeto fundada na perspectiva spinozista do corpo em sua potência de afecção.

A investigadora formula algumas perguntas que colaboram na dinamização dos problemas que nutrem esta pesquisa e, especificamente, este capítulo, dedicado a

¹⁵⁷ Sobre a diferença da ética em relação a uma moral em Spinoza, Deleuze (2002) destaca três pontos-chaves: 1) Desvalorização da consciência (em proveito do pensamento); 2) Desvalorização de todos os valores e sobretudo do bem e do mal (em proveito do "bom" e do "mau"); 3) Desvalorização de todas as paixões tristes (em proveito da alegria).

¹⁵⁸ A autora destaca a antologia de textos "The Affect Theory Reader" (2010) que traça linhas de abordagem nesse campo emergente.

tratar dos afetos entre cena e público, bem como dos gestos de cuidado que constituem a dramaturgia da experiência sensível e efêmera da obra. A partir das questões propostas por Pais (2018), indagamos: qual a função da co-presença do público na circulação de afetos recíprocos no acontecimento cênico, e como estes incidem e geram consequências sobre a própria constituição estética e sobre o fazer artístico?

Para elaborar suas questões, a autora repensa a performatividade dos afetos, ou seja, o modo como os afetos fazem coisas ou geram efeitos nos corpos em cena, partindo dos conceitos de "comoção, como movimento conjunto de afetos, e o de ressonância afetiva, como função de ampliação e intensificação de afetos por parte do público, para nomear o que (nos) acontece durante um espetáculo" (Pais, 2018, p. 12). Há nessa empreitada o intuito de procurar um campo semântico de nomeação e descrição da relação cena-público, problematizando modos generalistas que tomam tal relação como um dado *a priori* ou inefável, não passível de serem tornados em palavras. Há também uma atenção para evitar um viés unilateral que questiona como a cena afeta as pessoas espectadoras, sem reciprocidade, focando em processos de "recepção".

Podemos circunscrever a "Biblioteca de Dança" no que a autora chama de uma certa reinvenção do lugar do público em práticas cênicas iniciada nos anos 60/70, com o surgimento da *performance art*, na qual o corpo assume um lugar proeminente. Formatos participativos nos quais as pessoas espectadoras são parte da ação, favorecendo a diluição fronteiras entre cena e público, produzindo outras condições de relação e formas de envolvimento, vão no contrafluxo de modelos cênicos mais tradicionais, nos quais o público estaria contingenciado a uma suposta passividade de quem "apenas" assiste ou testemunha. A função ativa de cada participante do público abriria espaço para outros modos de agenciamento decisório na experiência artística, engendrando certo compromisso estético e político, o que, no entanto, não assegura uma relação intersubjetiva necessariamente democrática, tendo em consideração que a diferença e a divergência são valores intrínsecos à democracia¹⁵⁹.

Esse outro contexto de relação com o público no qual a "Biblioteca de Dança" se insere não significa assumir uma postura apologética perante formatos participativos

¹⁵⁹ Pais (2018) articulando com o pensamento de Bishop (2004).

em experiências artísticas. Colocar o público para interagir diretamente com as pessoas do elenco não garante uma horizontalidade emancipatória que, pretensamente, tiraria o público de sua suposta passividade alienante. Em seu livro “O Espectador Emancipado”, Rancière (2012) argumenta que a separação entre palco e plateia não é, fundamentalmente, um estado a ser superado, um mal a abolir. Para o autor, ainda que seja enriquecedor o esforço em subverter a distribuição de corpos e lugares na performance teatral, o imperativo de que o teatro tenha como finalidade *a reunião de uma comunidade* merece ser debatido, visto que o teatro não é necessariamente uma forma comunitária exemplar em oposição à distância da representação, o que remonta à ideia romântica do teatro associado a uma revolução estética das formas sensíveis da experiência humana..

No que toca ao movimento de reformas teatrais que questionam hierarquias procurando restaurar a natureza de comunidade ou de cerimônia de comunidade, Rancière problematiza a vontade de transpor o abismo entre atividade e passividade perguntando se o que cria a distância não seria justamente a vontade de eliminar a distância. Para o filósofo, a emancipação começa quando questionamos a oposição entre olhar e agir, “quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição”. O *olhar é ação* com o potencial de transformar e distribuir posições. Ainda que sentada em seu lugar, ao olhar, a pessoa espectadora também age, observa, seleciona, compara e relaciona aquilo que assiste com outras cenas que já havia visto, compondo seu “próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira” (Rancière, 2012, p. 17).

O que motivou a relação com o público na “Biblioteca de Dança” não foi o interesse apriorístico no formato interativo em si, mas o desejo poético de estimular uma historiografia colaborativa, feita ao redor das mesas, que abarcasse continuamente novas participações em relação ao elenco e às pessoas espectadoras. Na criação do trabalho, nos perguntamos: com quem e como queremos estabelecer uma conversa nesse projeto específico? Como nos aproximamos de outras presenças e agentes que não as pessoas já habituadas a frequentar teatros cheios de suas “catracas” de ordem econômica, estética, social, entre outras? A partir dessas questões, chegamos às decisões de realizar o trabalho em bibliotecas, em horários de

apresentação não usuais (à noite e nos finais de semana), com acesso gratuito e para todas as idades.

Pais (2018) chama a atenção para as flutuações etimológicas dos próprios termos “público” e “espectador” que ora sugerem o caráter coletivo do encontro teatral, ora a predominância do sentido da visão, já que a palavra “espectador/a” está associada a quem vê, sendo que, na língua inglesa, “*audience*” - e, acrescentamos, também no português praticado no Brasil com “audiência” - ainda arrasta a “audição” para outras remissões de sentido. Em confluência com o pensamento de Pais, Rancière, Small e Spinoza, nesta pesquisa nos desgarramos da ideia de um “lugar ideal” na relação cena-público, de uma pretensa “harmonia consensual” que faria da natureza social do encontro algo positivo em si. O que está em jogo são os modos de convite a essa participação, os graus de co-responsabilidade e os níveis de abertura a tudo aquilo que comparece nessa relação, incluindo seu atributo de imprevisibilidade.

A dimensão do encontro faz-se notar na discussão cena-público. Em diálogo com a tese spinozista, Costa (2022) nos propõe que todo encontro é a produção de um corpo maior, mas não de um corpo homogêneo, uma massa anônima de pessoas. Já Pais (2018) desassocia o público de um corpo único e universal que emerge com a obra cênica, uma ideia abstrata que projeta uma pessoa espectadora ideal, desconsiderando a diversidade subjetiva que constitui uma plateia com suas diferenças de gênero, étnicas, classe, entre outros tantos aspectos.

Neste capítulo, escutamos diferentes experiências de pessoas espectadoras da “Biblioteca de Dança” em relação ao que emergiu no aqui-agora da apresentação, no seu acontecer já trespassado por afecções do momento em que as conversas se deram. Um interesse que não se resume a possíveis leituras da obra, mas, sobretudo, aos modos como cada pessoa participou da experiência, afetando e sendo afetada, incidindo no curso da obra e em suas materialidades dramáticas feitas de espacialidade, duração, gesto, emoção, em uma ética de reciprocidade que participa da circulação de afecções que transbordam a mera “reação” de artistas e públicos.

Em seus delineamentos sobre as historiografias de artista, Small (2019) acessa os estudos dos afetos e das emoções, considerando o acontecimento cênico como algo que se dá na convivialidade como um de seus fundamentos, e não exclusivamente na estrutura poética da obra. Discutir sobre uma historiografia “de artista” não significa

a redução do debate ao lugar de enunciação, da obra, mas de um modo de conhecer a partir da circulação de afetos no espaço público, entrelaçado às experiências de cada uma/um. Para isso, é preciso refletir sobre a performatividade do afeto no encontro e no contato, no “eu” e no “nós”, com o potencial de compreender as emoções como instâncias mediadoras do contato com o mundo, e não somente como consequências da experiência.

Para uma reflexão sobre afetos e emoções no teatro, é possível pensar o acontecimento teatral como uma condensação temporária da experiência de estar e atuar no espaço público, um laboratório de circulação de afetos e objetos, algo que forja esfera pública. Isso evidencia a reflexividade da produção de saber histórico por meio da performance, como saber do corpo, que circula entre os corpos que se dedicam ao fazer da cena e os corpos que se dedicam a assistir: ambos trazem materialidade para essa condensação temporária em que todas as partes se afetam mutuamente (Small, 2019, p. 81).

No trabalho de Small, uma urgência ética seria ainda repensar a rejeição e a repressão dos afetos e emoções¹⁶⁰ advindas de um tipo de paradigma da modernidade colonial e eurocêntrica que opõe binariamente corpo e mente, razão e paixão, entre outros dualismos. Nessa seara, é possível trazer para perto as proposições de Didi-Huberman (2016), que questiona a natureza das emoções humanas a fim de escutá-las. Já no título de uma de suas produções¹⁶¹, a palavra aparece sem receio de demasia: “Que Emoção! Que Emoção?” Exclamativa, em situação de espanto, cuja intensidade não oferece aviso prévio, e indagativa, abrindo campo para uma série de perguntas como “o que se entende por emoção? Que tipo de emoção?”

Junto à perspectiva de Didi-Huberman, é possível compreendermos que emocionar-se nas artes não significa instrumentalizar afetos, conduzindo a pessoa

¹⁶⁰ Trazendo uma série de referências, a autora levanta aproximações e contrastes entre os termos “afeto” e “emoção”, dentro os quais está a percepção de que o afeto seria impessoal e com mobilidade, e a emoção, pessoal e circunscrita. No entanto, Small ressalta que “o esforço de distinguir os dois conceitos acaba por esbarrar em novas contradições” (Small, 2019, p. 82)

¹⁶¹ O livro é fruto de uma conferência realizada em 2013 no Teatro de Montreuil, nos arredores de Paris (França), seguida de uma sessão de perguntas e respostas. Afirmando a dimensão conceitual-prático desta pesquisa, é importante ressaltar que trechos do livro “Que Emoção! Que Emoção?” foram utilizados em cena na peça “Vermelho Melodrama” criada e produzida pela Dimenti Produções Culturais, contemplada com os prêmios de Melhor Espetáculo Adulto e Categoria Especial pelo Figurino e Adereços na 27ª edição do Prêmio Braskem de Teatro, tendo sido indicado ainda para outras quatro categorias do prêmio - atriz, ator, texto e direção. O texto foi adaptado por mim, Jorge Alencar, a partir do texto original de Gildon Oliveira intitulado “Vermelho rubro amoroso... profundo, insistente e definitivo!”.

espectadora - de forma dirigista ou forçosa - às lágrimas, mas tem a ver com o desejo de mobilizar um vínculo ético-político e, de certo modo, coreo.gráfico:

As emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daquele e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade. Inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, ;e claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações (Didi-Huberman, 2016, p. 38).

Não se faz política apenas com o sentimento, tampouco desqualificando as nossas emoções (Didi-Huberman, 2016). Na “Biblioteca de Dança”, em particular, não seria possível pensar a obra sem a relação com o público e seu circuito de afetos, cujo contato é estabelecido, coreo.graficamente, ao redor das mesas, em um mesmo chão-horizonte, no qual artistas e público têm atribuições distintas na dramaturgia da obra, de modo interdependente. Primeiramente, as pessoas do elenco apresentam-se para o público, desde a perspectiva de público, de espectadoras de obras e situações coreo.gráficas às quais assistiram. É do encontro com elas, do prisma afetivo de quem assistiu a algo - e não de quem dançou uma obra - que a “Biblioteca de Dança” se faz.

Figura coreo.gráfica 21 - Cont.ação entre mundos

Eu sou uma mulher negra, cabelo crespo, estou usando vestido branco, sentada em uma cadeira preta. Há atrás de mim uma estante com livros. Eu sou Vânia Oliveira, um dos volumes da Biblioteca de Dança. O meu livro possui cinco capítulos. Vamos viajar em um deles? Ouço o som do berimbau; com ele, um grito. Era uma voz de mulher entoando um lamento, parecendo com vissungo, um canto ritual que acontece lá na região de Minas Gerais quando alguém morre, que passa do Aiyê para o Orun. Do mundo dos vivos, para o mundo dos vivos invisíveis Parecendo também com uma ladainha, aquela que é cantada na abertura das rodas da capoeira

Nota: Início do capítulo de Vânia Oliveira na “Biblioteca de Dança” intitulado “Convocação Ancestral - uma dança que me arrebatou durante a pandemia”.

Na cena-capítulo intitulada “Convocação Ancestral - uma dança que arrebatou durante a pandemia”, Vânia Oliveira evoca memórias e afetos surgidos na experiência de assistir à coreografia “Convocação Ancestral”, criada por Edeise Gomes. Ela move-se pelo espaço, transitando por diferentes materialidades presentes em cosmogonias afro-diaspóricas que abrangem indumentária, palavra, canto, dança, ritmo, em múltiplos sentidos e presenças de oralitura. Pensamento de corpo que se situa na encruzilhada dos fazeres e saberes das africanidades sem separar corpo, mente, memória, imaginação. Vânia *dançadiz*: “Edeise dançando *com* o vento, dançando *como* o vento; dançando *com* a água, dançando *como* a água; dançando *com* o fogo, dançando *como* um fogo; dançando *com* a terra, dançando *como* uma terra” (Oliveira, 2021).

Enquanto dança o seu capítulo como quem conta um itán¹⁶² em intensa conexão com a obra de Edeise, Vânia evoca e nomina as suas ancestrais: Marielle Franco, Makota Valdina, Iyá Stella de Oxóssi, Mãe Hilda Jitolu, Maria José, Zezé Motta, Lélia Gonzalez, D. Zelita, D. Anita, Ana Maria.

Em sua cena-capítulo, Vânia traz ao redor da sua mesa, ficcionalmente, essas presenças ancestrais. E é ao redor da mesa que buscamos tecer uma “escrita-escuta” (Small, 2019) entre artistas e pessoas espectadoras da “Biblioteca de Dança” que, nesta pesquisa, é aguçada por uma série de curiosidades: como ficou sabendo da apresentação da obra e o que é que lhes motivou a ir assistir/participar? Quando chegou à biblioteca, o que lhes chamou a atenção? Quais afetos lhes atravessaram ao longo da experiência? Quais foram as escolhas em meio às possibilidades do trabalho? Como as memórias das cenas-capítulos lhes afetaram?

A seguir, algumas falas do público, de diferentes locais do Brasil, serão reunidas, ficcionalmente, como se as escutássemos ao redor de uma mesma mesa da “Biblioteca”, como réplicas de um texto dramático. Como se essas pessoas escutassem umas às outras sobre seus afetos e emoções desde que chegaram à biblioteca, ou mesmo antes, quando se deparam com as palavras “biblioteca” e

¹⁶² Segundo Santos (2004), a palavra nagô “itán” designa “não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente *osítán àtowódówó*, histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração a outra, particularmente pelos babaláwo, sacerdotes do oráculo Ifá. Os itán-Ifá estão compreendidos nos duzentos e cinquenta e seis “volumes” ou signos chamados Odù, divididos em “capítulos” denominados ese” (SANTOS, 2004, p. 11).

“dança” no título da obra. O título de um trabalho artístico é um possível primeiro ingresso na ativação performativa de certos afetos. No caso da “Biblioteca de Dança”, o público participante não necessariamente foi ao espaço assistir a/participar de um peça coreo.gráfica, mas pode ter sido convidado quando chegou ao local, constituindo uma ética em devir imperceptível (Deleuze; Guattari, 2011, 2012) - feito para ser experienciado -, mas não pautada no re.conhecimento e na semelhança -, como um devir minoritário, como todo devir (Deleuze; Guattari, 2011, 2012), um desvio via afeto, em linha de fuga de padrões estéticos pré-dados, já conformados, a fim de criar outras subjetividades.

Na “Biblioteca de Dança”, ao redor das mesas, as falas desaguam, principalmente, quando as perguntas, ao final de cada cena-capítulo, lhes oferecem passagem.

Figura coreo.gráfica 22 - Deságue

Fernando - me diverti observando o público esperando o espetáculo começar. Se eu não tivesse algumas informações prévias, possivelmente, eu poderia estar nesse mesmo estado, mas eu já sabia mais ou menos como a coisa funcionava. Eu via as pessoas em uma antessala numa expectativa que bailarinos entrassem ali ou que elas fossem deslocadas para um outro lugar no qual teria uma arquibancada. As pessoas já iam escolhendo seus lugares no espaço e eu sabia que a gente ia sair dali. A única coisa que eu sabia é que não ia ser o que eu via que as pessoas estavam esperando.

Cristian - Um amigo que trabalha comigo me convidou pra ir assistir à “Biblioteca de Dança”. Ele falou que seria um espetáculo de dança. E eu cheguei na intenção de ver um espetáculo de dança. Então eu falei: “ah, eu vou chegar, vou sentar lá e vai ter um espetáculo de dança”. Ele me explicou que não teria horário, isso já me deixou meio confuso. Ele disse: “vai de tal horário a tal horário”. Eu pensei “será que isso é tipo um grande ensaio?”. Aí, quando eu cheguei na sala, eu me deparei com várias mesas, como se fossem várias reuniões. E aí eu fiquei meio envergonhado de entrar na sala

porque quando cheguei lá eu não conhecia ninguém. Eu tive uma impressão que não estava tendo espetáculo, ainda mais de dança, né? Pessoas sentadas nas mesas. Aí, encontrei uma amiga lá dentro e falei: "amiga, o que é que está acontecendo aqui?"

Aninha - No começo, eu achei um pouco estranho, fiquei meio confusa, mas ao ver o título da apresentação, "Biblioteca de Dança", então encaixou. Eu falei: "teria que ser realmente numa biblioteca, no meio dos livros", porque são histórias da vida de vocês e a gente embarca numa viagem como se tivesse junto, presente, ali com vocês, em todos aqueles momentos.

Alessandra - Eu costumo ir à biblioteca com meu filho e, no dia da apresentação, quando eu entrei, já na porta de entrada, onde eu deixo a minha sacola, o guarda, o segurança, nos recebeu. Quando entramos, parecia que já tinha um novo ambiente, só que não era ainda a sala da "Biblioteca de Dança". Ele perguntou: "onde vocês estão indo?". Ele mesmo respondeu: "Ah, já sei pra onde vocês devem estar indo". Ele presumiu que a gente estava indo lá. E aí, achei isso muito interessante, porque eu não estava na sala da "Biblioteca da Dança" ainda, mas já vi que o ambiente da biblioteca como um todo já tinha se modificado. Parecia um ambiente com mais movimento, com mais disponibilidade, porque tinham pessoas diferentes lá. O jeito como a pessoa te recebe, gera um movimento diferente, né? Ele estava feliz de nos receber para esse evento. Diferente do como ele nos recebe para ir ver os livros que já existem lá. Eu fiquei muito surpresa, positivamente, quando eu vi tanta gente ali na "Biblioteca de Dança". Aquela dinâmica que é meio você ver o que tá acontecendo com você, mas também o que tá acontecendo em volta. Não é que é bagunçado, não é, mas fica um monte de ruído. E é bom isso, é positivo isso, porque ao mesmo tempo que você está focado no que está acontecendo, você acaba presenciando alguns momentos importantes de outras coisas que

acontecem ao redor. Então, é aquilo que eu acho muito bonito, de você estar dentro, mas estar fora, junto, sabe? Não é bagunçado, eu não quero falar essa palavra porque não é, mas é ruidoso, assim, no bom sentido, sabe? Tipo, da vida real, né? Porque a nossa vida é assim. Então, eu tive essa sensação, assim, de um ruído bom, excitante, algo fresco acontecendo aí. Um ambiente diferente. E não tem como não fazer conexão com nossas próprias narrativas, memórias. Sentir o quanto que cada história abre pra tantas histórias, que você se relaciona de alguma forma. A pessoa fala dela e tem também o meu momento de contar minha história. Fascinante, assim, de você ver como as pessoas se relacionam de uma forma diferente com essas histórias. E da forma muito real que ela é contada. Muito humana. Eu fiquei muito tocada, eu achei um trabalho muito tocante, eu acho que é um trabalho que tinha que ir pra todos os lugares.

Cristian - Eu sou uma pessoa muito movida a afetos. As coisas quando retratam sobre a minha vida são muito mais fáceis de falar. E, praticamente, em todas as conversas dos capítulos eu sempre era o segundo a falar, assim, eu sempre esperava alguém falar alguma coisa, né? E eu via que todo mundo queria falar, mas ficava todo mundo quieto, esperando sempre alguém iniciar. Tem isso. Mas, num pouco de cada história eu me via. Então, eu conseguia ter uma liberdade, uma segurança maior de falar, porque eu estava falando sobre mim mesmo. Isso que você está falando, você não está só. Então isso me dava uma certa segurança, sabe? Que era como se tivesse todo mundo ali no mesmo barco e acabava que eu pensava "ah, eu vou falar porque eu não vou ser julgado aqui pelo que eu estiver falando, sabe?". Saía de um formato de espetáculo, um formato de apresentação, e vinha para a vida real.

Marcos - Eu fiquei o tempo de duas horas. Aí eu sentava na mesa, eu ia trocando, ia pra outra mesa, depois ia pra outra mesa, assistia à

contação de histórias, uma mesa, e outra. Vários tipos de pessoas. E era uma oportunidade rica de conhecimento porque tava tudo ali. E abriram a minha mente todas aquelas experiências de vida. Um mergulho. E a mente tava abrindo pra novas experiências, vários compartilhamentos de histórias. E quando tem intérprete de libras, parece que o mundo se abre pra mim. Isso é inclusão, né? Interagir com o outro. Ter empatia com o outro.

Cláudia - no meu dia-a-dia de trabalho na biblioteca, vou passando pelas salas de estudos, tem um grupo que está lendo Nietzsche, tem um grupo que está ensinando, dando aula uns para os outros, tem uma pessoa só lá digitando e tudo isso é uma composição de algo que está acontecendo ao mesmo tempo, cada um no seu timing. E talvez seja esta a outra forma de constelar mesmo, né? Tudo ao mesmo tempo agora. Uma função mesmo assim como um rio. Uma coisa até dos movimentos que vocês trazem que é muito fluida. Todos os movimentos que eu percebi das mesas que eu vi, essa dança da vida. No que está acontecendo enquanto profissão de vocês e no que está acontecendo enquanto experiência pessoal naquela profissão de artista. Vocês também trazem isso, né? Como bibliotecária, eu tenho uma fala de que a biblioteca é algo vivo. A gente vive numa cultura que pensa que bibliotecas e museus são a mesma coisa. E ainda depreciam o museu, enquanto também história viva! Na “Biblioteca e Dança”, é como se constelassem, a vivacidade da biblioteca, a diversidade de pessoas, a multiplicidade de histórias. Foi como olhar para essas pessoas-livros e realmente ver uma dança dos livros da biblioteca. E a alegria maior ainda de ver o público chegando e super interessado em tudo o que estava acontecendo. Foram dois dias intensos, de muita circulação e com pessoas muito curiosas. Até fiquei pensando assim "puxa, por que que a gente não tem isso sempre, né?".

Edeise - Bem, no meu caso, primeiro eu me senti lisonjeada, né? Eu não imaginei que fosse me tornar um capítulo na "Biblioteca de Dança". Eu me senti assim, grandona. Gente, que bom que, de alguma forma, nosso trabalho vem tocando algumas pessoas. E em uma leitura particular, né? Na verdade, a obra foi entregue para o mundo e o mundo foi lendo. E ver como, de uma certa forma, atinge pessoas que têm um comprometimento com esse tipo de pesquisa, com esse tipo de dança.... Dá uma sensação de que você não está fazendo besteira, sabe como é? Você vai reafirmando os seus espaços, na sua forma de tratar do sensível. Desse lugar da ancestralidade. Sem burlar a dança e sem burlar os ancestrais. Achei de uma grandeza absurda.

Nadya - Teve uma coisa que me colocou muito pra refletir, além das emoções, que foi quando uma das artistas contou de uma apresentação que, pra ela, poderia ter terminado num determinado momento, que dali pra frente estragou a apresentação. Talvez, pra cada um, uma expressão artística pode ter um fim diferente, que não necessariamente aquele fim que foi coreografado, que foi proposto pelo artista. Isso não estraga a obra, não faz a obra ser pior. Na verdade, isso traz até um toque de perfeição para a obra, do ponto de vista do espectador. Isso me colocou bastante para pensar, no sentido de que talvez a gente precisasse abrir mais para o espectador essa intenção: "você pode encerrar a sua experiência aqui no momento que quiser e eu não vou colocar meu ego na frente achando que eu não sou boa o suficiente. Você não está aqui para prestigiar o meu ego". Não estamos falando em ser rude, mas que é confortável a gente entender que talvez a obra esteja ok até aqui pra cada pessoa, até um certo ponto. A "Biblioteca de Dança" é uma experiência que eu nunca tinha visto, então é uma coisa 100% fora do tradicional. Eu sou da área da comunicação também, então, para mim, é muito bacana ver a comunicação dentro da arte ser

explorada dessa forma, com uma forma tão emotiva, com uma forma tão preocupada, com cuidado com essa conexão toda.

Nota: Afetos das pessoas espectadoras da “Biblioteca de Dança” entrevistadas.

Uma pergunta ética fundamental deste capítulo e da experiência na "Biblioteca de Dança": *o que pode o encontro com uma obra de dança na vida de alguém?* A questão passa, enfaticamente, pelo viés de uma dramaturgia dos afetos; afetos esses que não se restringem ao sentido positivo¹⁶³ presente no uso ordinário da língua portuguesa, mas como *forças que nos movem e nos fazem mover* (Pais, 2021), e, nos termos de Spinoza, como potência de ação, uma composição que pode aumentar ou diminuir a nossa potência.

Spinoza se maravilha com o que o corpo pode - potência, nas palavras do filósofo, ninguém determinou. *Até agora*. E, possivelmente, nunca determinará. O que o corpo pode ou não pode fazer passa necessariamente por uma ética da alegria (Deleuze, 2002) Afinal, só a alegria nos aproxima da ação, e a tristeza é campo fértil para a tirania¹⁶⁴: ”uma paixão triste é aquela que diminui a capacidade de ser e agir de nosso corpo e de nossa alma; ao contrário, uma paixão alegre aumenta a capacidade de existir e agir de nosso corpo e de nossa alma” (Chauí, 2000, p. 449).

A ética spinozista nos lembra que “toda potência é ato, ativa, e em ato” (Costa, 2022), inextricável de uma possibilidade de sermos preenchidas/os por afecções, uma ética animada por um *conatus*, uma espécie de apetite, uma tendência a perseverar na existência e se abrir ao máximo à capacidade de sermos afetadas/os. Perseverar tem a ver com duração, *o corpo que persevera em seu ser* por meio de encontros entre dois ou mais corpos que compõem, que se fortalecem, que se alegram.

Na dança, a dimensão de sociabilidade na relação cena-público pode beber do próprio entendimento spinozista de sociedade: um conjunto de pessoas humanas compondo sua respectiva potência de modo a formar um todo de potência superior,

¹⁶³ Hoje, muito se discute sobre como certos afetos supostamente negativos podem guardar alguma potência de ação, como no livro da autora baiana NegaFyah (2025).

¹⁶⁴ Em “Ódios políticos e política do ódio: lutas, gestos e escritas do presente” (2019) Ana Kiffer e Gabriel Giorgi põem em relevo o sujeito político dotado não apenas de razão, mas também de regimes de afecções, sendo a inscrição do ódio uma afecção política construtiva, uma subjetividade política com possibilidade de instaurar outras dinâmicas sociais, ainda que momentaneamente desorganizadora.

favorecendo o pleno envolvimento da potência de cada uma/um. Tratar de ética na esteira dos afetos é compreender que a vida não se faz em manobras teóricas, em abstração, mas em uma maneira de ser, como potência, e bem além das falsas aparências. Uma filosofia prática da vida que alerta para tudo o que nos afasta da vida.

7.2 O CUIDADO EM CENA

Assim como o afeto, o tópico do cuidado como componente ético-dramatúrgico na dança é permeado por dimensões sociais, políticas, estéticas e poéticas, bem como questões de gênero, classe, raça e suas complexas tecnologias de poder.

No seminário “Tecnologias de Si”, ministrado na Universidade de Vermont em 1982, Michel Foucault (2004) elabora sobre as tecnologias de poder - cada uma delas associadas a certos tipos de dominação - , suas operações corporais e modos de ser, ao longo de diversos períodos da história ocidental que vão desaguar na contemporaneidade.

Como contexto, devemos entender que há quatro grupos principais de “tecnologias”, cada um deles uma matriz de razão prática: (1) tecnologias de produção, que permitem produzir, transformar ou manipular as coisas; (2) tecnologias dos sistemas de signos, que permitem utilizar signos, sentidos, símbolos ou significação; (3) tecnologias de poder, que determinam a conduta dos indivíduos e os submetem a certos fins ou dominação, objetivando o sujeito; (4) tecnologias de si, que permitem aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser, de modo a transformá-los com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade (Foucault, 2004, p. 323-324).

Se em variadas fases de sua obra Foucault vai refletir sobre dispositivos e tecnologias de poder orientados para assegurar a sujeição e o controle do indivíduo, o referido seminário chama a atenção para o jeito como as pessoas relacionam-se consigo mesmas e também entre si, como se dá a interação entre os indivíduos, assim como os modos como um indivíduo age sobre si mesmo, implicando em tecnologias de dominação individual. Nessa perspectiva, as ditas “tecnologias de si” não são - em

si mesmas - positivas, nem estão em contraste com a “negatividade” das tecnologias de poder.

O autor ressalta que em nossa cultura ocidental há uma associação entre a proibição e o forte estímulo a falar, confessar o que está em nossa mente, uma obrigação de “dizer a verdade”. Tal associação põe em questão o fato de algumas formas de interdição pressuporem tipos de conhecimento sobre si para que seja possível renunciar a certas coisas. Foucault sublinha que o seu objetivo por mais de duas décadas vinha sendo delinear uma história das diferentes maneiras como, em nossa cultura, os indivíduos geram conhecimentos sobre si mesmos, seja na economia, na biologia, na psiquiatria, na medicina e na penologia. Tais ciências estabeleceriam “jogos de verdade” específicos, com técnicas particulares utilizadas pelos seres humanos para entenderem a si próprios. Esses modos de treinamento possibilitariam a modificação dos indivíduos, não somente no sentido de aquisição de habilidades, mas também de atitudes.

Foucault aponta que a profunda transformação nos valores morais na sociedade ocidental (herdeiros de princípios austeros da moralidade cristã) tornou o cuidado de si uma imoralidade, uma vez que a renúncia de si seria, segundo esses preceitos, condição para a salvação. Conhecer a si iria em direção paradoxal à renúncia de si. Se na cultura greco-romana o conhecimento de si emerge como resultado do cuidado de si, no mundo moderno, o conhecimento de si (o sujeito pensante) torna-se como princípio fundamental, um primeiro passo na teoria do conhecimento. Em variados momentos da história, houve vinculações e diferenciações entre o ocupar-se de si e as práticas políticas, com diferentes regras que serviram de base para o comportamento dito “justo” ou para uma vida comunitária ordenada. Com inflexões diversas, o cuidado de si constituiu-se como modo de existir para as pessoas ao longo de suas vidas, seja como um tipo de pedagogia, como uma medicina de si, ou como um juízo de si.

Em diálogo com o pensamento do autor, é possível pensar o “si” individual e o “entre si” como uma espécie de coreografia matizada de diferentes maneiras, ao longo da história¹⁶⁵: seja na forma de uma administração contínua de si¹⁶⁶, de uma

¹⁶⁵ No seminário, Foucault (2004) trata da cultura grego-romana, das tradições estoica e cristã, entre outras, seja no campo das religiões, da literatura e das ideias vindas de pensadores como Platão, Sócrates, Agostinho, Plutarco e Sêneca.

¹⁶⁶ Foucault (2004) aponta que, para Sêneca, há uma visão administrativa da vida. Em vez de agir como um juiz punitivo, somos pessoas permanentemente avaliadoras de si, que examinam situações,

obediência de regras, de uma prestação de contas sobre condutas, de uma renúncia de si, entre outras ignições que, em alguns momentos, fazem do sujeito o ponto de interseção onde as normas de conduta encontram-se na memória, sendo as ações reguladas e regradas na direção daquilo que deve ser feito¹⁶⁷, como leis do comportamento. Em alguns casos, o jogo ético deve passar pelo ensinamento de uma lição moral¹⁶⁸.

Nós também herdamos uma tradição secular que respeita o direito externo como base para a moralidade. Como o respeito de si poderia então ser a base para a moralidade? Somos os herdeiros de uma moralidade social que busca regras para comportamentos aceitáveis em relação aos outros. Desde o século XVI, críticas à moralidade estabelecida têm sido feitas em nome da importância de reconhecer e conhecer a si mesmo. Portanto, é difícil ver o cuidado de si como compatível com moralidade. “Conhece-te a ti mesmo” obscureceu o “cuidar de si mesmo” porque nossa moralidade, a moralidade do ascetismo, insiste que o si é o que deve ser rejeitado (Foucault, 2004, p. 328).

A fim de examinar como os códigos morais se relacionam com o sujeito, Bracke (2016) recorre a Foucault (1984) quando afirma que um código moral exige a formação de si como sujeito ético, uma vez que tornar-se um sujeito ético se dá por meio de modos de subjetivação sustentados por práticas do si. A formação ética é compreendida como o trabalho que um indivíduo realiza sobre si mesmo, o que também implica submeter-se a regras morais e diretrizes de conduta. Um discurso moral é a agência do sujeito, no que concerne a competências adquiridas através da adesão a disciplinas específicas que são necessárias para o empreendimento de alguns tipos de ações.

Em que medida as tecnologias e cuidados de si acionam - e coreografam - éticas do cuidado na relação com as outras pessoas e existências para, assim, alçarem uma dimensão política?

considerando os erros a partir de um caráter estratégico, em prol de ajustar aquilo que gostaríamos e deveríamos ter feito àquilo que realmente fizemos.

¹⁶⁷ Segundo Foucault (2004), para Sêneca, não se trata de descobrir uma verdade sobre algum assunto, mas de recuperar uma verdade esquecida, uma questão de memória.

¹⁶⁸ Ao tratar sobre Epíteto, Foucault (2004) apresenta dois grupos de exercícios: o sofisticado e o ético. O sofisticado diz respeito a jogos de pergunta e resposta trazidos da escola; o ético está ligado a lembretes sobre a obediência a regras em situações adversas, sendo o indivíduo seu próprio censor.

Desde que Audre Lorde¹⁶⁹ (1988) - pensadora e ativista negra e lésbica - tratou do conceito de autocuidado (*self care*), o termo vem sendo cooptado e colonizado por tecnologias neoliberais que transformam *a ética do cuidado em cosmética*, em *commodity* do individualismo auto indulgente cujo slogan estaria ligado a um “eu mereço” ou “auto-mimo”. Nos termos de Lorde, o autocuidado teria a ver com um movimento de autopreservação e, ao mesmo tempo, da criação de uma comunidade que protegesse existências mais vulnerabilizadas - mulheres, pessoas negras, lgbtqiapn+ -, como uma política coletivizada de bem-estar que proporcionaria um certo sentido de liberdade para todas e todos em resposta às tiranias que nos forçam a engolir, todos os dias. A luta contra alguma forma de repressão seria uma luta contra todas as formas de repressão.

Em diálogo com Foucault, Lorde e diversas outras pensadoras feministas, Kunst (2023) alerta que o autocuidado é sempre o cuidado de muitas e muitos, uma prática coletiva e colaborativa voltada para a criação e manutenção de meios que possibilitem que a vida persevere. Bojana Kunst aponta que o exercício político começa na vida ordinária e no jeito com a organizamos, na elaboração das capacidades éticas do dia-a-dia (a ética como modo prático que nos possibilita viver juntas e juntos), excedendo o enquadramento da moralidade. A pensadora sublinha que, em Foucault, o cuidado torna-se parte da prática de formação e do poder do sujeito de cuidar de si e de elaborar tecnologias de si, por meio das quais possa constituir-se como ser ético e político.

O interesse em pensar o cuidado em meio às contradições e complexidades dos ambientes de produção nas artes leva Kunst (2021) a considerar valores e propósitos do cuidado como conceito que atravessa diferentes campos da atividade artística. Para a pensadora, as articulações do cuidado estão ligadas às condições de trabalho e aos processos criativos comunais desses ambientes, muitas vezes aparecendo sob a égide de um valor positivo e otimista em si como jeito de suavizar condições precárias. O cuidado expõe a distribuição assimétrica de vulnerabilidades corporais, as desigualdades estruturais e as condições precárias de trabalho nas artes, bem como as suas normalizações, hierarquias e as relações de poder presentes em privilégios geopolíticos, de gênero, raça, idade etc. Nesse registro, o cuidado na arte não passa por uma perspectiva de reciprocidade, nem contribui para melhorar as

¹⁶⁹ Presentes em publicações como “A Burst of Life” (1988) e “The Transformation of Silence into Language and action”(1977) coletadas do “Cancer Journal” (1980) da autora.

condições de vida da comunidade artística que tantas vezes move-se na zona do invisível, do marginal, do liminar.

Para Kunst, o cuidado não é um conceito neutro e tem fundado o trabalho de diversos debates feministas. Ela destrincha a palavra cuidado e suas genealogias que articulam significados múltiplos, incluindo nuances afetivas/emocionais, morais e sociais. Etimologicamente, da palavra latina cura derivam inflexões romanas e germânicas, conectadas a significados como atenção, responsabilidade, e também cura, no sentido da dor. Posteriormente, emerge o sentido de preocupação, emoção que modela os significados morais do cuidado, especialmente na tradição cultural ocidental. Na história greco-romana tardia, uma outra noção de cuidado aparece nas discussões sobre ética, aproximando-se das inflexões contemporâneas, particularmente no que concerne à precariedade da vida artística. Nesta tradição, o cuidado está intimamente ligado às qualidades intelectuais, à razão, à memória, à capacidade de bom julgamento e à vida ética. Em diálogo com as ideias de Ahmed (2014), Kunst salienta que o cuidado de si implica precisamente o cuidado com os outros, as outras, e , somente nessa direção, o cuidado pode assumir um papel público e político, uma vez que a ética, como prática social, implica tecnologias de vida com consequências para outros seres e ambientes. Kunst indaga como pensar a relação entre vida e arte atravessada por este conceito profundamente ambivalente, contraditório e carregado de dimensões emocionais.

Como inventar outros modos de coexistência em se tratando de cuidado?

A fim de pensar as intersubjetividades que se dão na experiência do nosso encontro com uma obra de arte específica, Groves (2017) chama a atenção para a dramaturgia do cuidado como condição fundante para a construção de sentido e valor na experiência de uma performance. Na sua perspectiva, a dramaturgia do cuidado é um “quadro filosófico” (*framework*) que implica dinâmicas duracionais e relacionais que se acumulam ao longo do tempo em estruturas de significado. Assim, a dramaturgia e a ética do cuidado atravessam-se, especialmente, no que diz respeito à Filosofia da Performance e à crítica.

No sentido proposto por Groves, uma performance - como uma peça de dança, por exemplo -, compreende um evento singular, em tempo presente (real), no qual o público é convidado a se importar e cuidar (*to care*), de maneiras especiais, com e

daquela dramaturgia específica, podendo essa performance tornar-se algo importante para as pessoas espectadoras envolvidas naquele encontro.

Tratar o cuidado como estrutura dramaturgical, ou a dramaturgia como uma estrutura de cuidado, põe em relevo o modo como a organização da experiência estética depende da composição das dimensões particulares dentro dessa experiência - bem como de negociações dinâmicas entre saber e não saber - que constituem o conhecimento e a produção de significado que envolvem uma gama de capacidades afetivas e cognitivas.

Cuidar não se resume a tratar de modo especial algo que consideramos ter importância e valor irrefutáveis em si, mas algo pode se tornar importante à medida que cuidamos e/ou descobrimos o seu valor, no quando desse processo, fazendo do cuidado ainda um processo de aprendizagem. Groves sublinha que "os especialistas em ética (eticistas) do cuidado enfatizam que não nos preocupamos apenas com os objetos de nossas afeições, mas também com o cuidado em si" (Groves, 2017, p.311-312)¹⁷⁰.

Pensando junto às articulações de Groves, a ética do cuidado pauta-se em relações empáticas que nos permitem acessar as perspectivas das pessoas e coisas das quais cuidamos como um compromisso que nos exige criticidade a fim de que possamos cuidar bem. Cuidar nos convoca, permanentemente, a uma autocrítica, não apenas sobre aquilo que cuidamos e que recebem as nossas atenções, mas também sobre as relações que tecemos com tais matérias de cuidado, seja reafirmando os valores já assimilados ou descobrindo novos paradigmas que desafiam as configurações de ordem e valor vigentes, em processo de co-criação.

As discussões movidas por Groves podem participar do questionamento que aqui animamos, sobre o que está em jogo nos nossos encontros com obras artísticas e no modo como nos engajamos com uma performance coreográfica específica: como esses trabalhos passam a nos importar e mobilizar um cuidado atencional específico? Quais são as estruturas e sistemas de valor que tomam parte dessas relações intersubjetivas de cuidado?

Em conexão com Groves, aquilo que importa para cada uma/um de nós em relação a uma obra de arte tem, assim, uma natureza ética, uma vez que a obra parece afirmar-se como espaço de certa subjetividade instigando, potencialmente, um tipo

¹⁷⁰ Tradução para: "care ethicists stress that we don't only care about the objects of our affections, but we also care about caring itself"

especial de relacionalidade - ou até responsividade - do seu público, não se restringindo ao que a obra supostamente tem a “dizer”. Nessa rota de elaboração, uma obra coreo.gráfica tem a possibilidade de nos interessar, nos envolver, nos comover, nos preocupar, nos fazer participar de uma *tessitura de cuidados*. Seja gerando amor, desprezo e outros afetos. Como com uma pessoa amiga, uma amante ou uma inimiga, uma obra coreo.gráfica teria o potencial de dançar nos abismos entre indivíduos, compondo pontes amorosas e vulneráveis entre duas ou mais solitudes¹⁷¹, em reciprocidade íntima.

A experiência com a "Biblioteca e Dança", que joga com memórias do encontro com outras obras de dança existentes, está em confluência com a autora quando afirma que:

[...] a dramaturgia e a importância da performance nunca estão estritamente contidas no tempo real de nossa exposição direta a ela. Para que uma performance torne-se importante para seus espectadores, ela deve cuidar de seu tempo enquanto estão no teatro, bem como continuar a ressoar após o evento. Deve antecipar as suas expectativas pré-existentes, mesmo que apenas para efetivamente esquecê-las (Groves, 2017, p. 317)¹⁷².

A dramaturgia de um acontecimento artístico tem a possibilidade de convidar as pessoas espectadoras a se engajarem no que acontece – não apenas a *descobrirem* o que acontece -, e a estabelecerem interesses pessoais que estejam à altura do acontecimento: "Talvez tudo o que a arte oferece seja a possibilidade de nos importarmos e cuidarmos de algo que responda à nossa própria capacidade criativa e responsividade crítica" (Groves, 2017, 318)¹⁷³.

¹⁷¹ Em aproximação da autora com o pensamento de Alain Badiou, em citação por ela trazida: "A relação entre o teatro e o amor é também a exploração do abismo que separa os indivíduos e a descrição da fragilidade da ponte que o amor lança entre duas solitudes", tradução para "The relationship between the theatre and love is also the exploration of the abyss separating individuals, and the description of the fragile nature of the bridge that love throws between two solitudes".

¹⁷² Tradução para: "the dramaturgy and import of performance is never strictly contained within the real time of our direct exposure to it. In order for a performance to come to matter to its spectators, it must take care of their time while they are in the theater as well as continue to resonate well after the event. It must anticipate their preexisting expectations, even if only to alienate them effectively."

¹⁷³ Tradução para: "Perhaps all that art offers is the possibility of caring about something that responds to our own creative and critical responsiveness."

Figura coreo.gráfica 23 - Eu não sou daqui?

Boas-vindas. Meu nome é Jorge, uso os pronomes "ele" e "dele", sou artista e hoje um dos anfitriões da performance "A Assembleia" (Die Versammlung). Estamos no foyer do Teatro Rampe. Aqui também é uma garagem onde dormem alguns dos trens públicos da cidade de Stuttgart. Sou um homem de pele clara, em meus quarenta anos, 1,90m de altura, com cabelos e olhos castanhos, barba grisalha. Estou vestindo uma camisa estampada com desenhos de flamingos, calça rosa com uma tonalidade próxima aos flamingos e um tênis preto. Você pode conversar comigo hoje em inglês e em português. Se preferir conversar em outra língua, posso indicar outra/outro colega. Posso saber como vocês gostariam de ser chamados? Por favor, me acompanhem até a entrada do teatro, onde vamos encontrar uma cortina dourada e vocês poderão entregar seus ingressos. Assim que passarmos pela cortina dourada, haverá um corredor um pouco estreito e escuro. Se alguém precisar de assistência, posso oferecer meu braço.

Agora, estamos adentrando o teatro.

O palco está vazio. Várias mesas de madeira com formatos diferentes estão distribuídas pelo espaço. A arquibancada onde geralmente ficam as cadeiras do teatro está desmontada. Nós estamos compartilhando um mesmo espaço, sem divisão de palco e plateia. Há marcas de fita branca no chão em diversos pontos da sala. Mais adiante, na apresentação, as mesas serão posicionadas nessas marcações.

Na sala também estão Judica, Armin, Carmen, Neto, Emilija, Tina, Nana, Gunnhildur, Matthias, Melanie, Bernhard e Jule que fazem parte do grupo de "A Assembleia". Essas pessoas da equipe estão usando roupas pessoais com as quais se sentem confortáveis. O palco é bem iluminado. "A Assembleia" já começou. Ainda estamos na primeira cena, mais

precisamente, no prólogo. Em pequenos grupos, cumprimentamos o público e descrevemos o espaço.

Durante a apresentação de “A Assembleia” não haverá mudanças rápidas de luz ou ruídos altos repentinos. No entanto, a luz mudará e você ouvirá ruídos e sons nos alto-falantes da sala. Caso alguém precise de protetores de ouvido, é só avisar. Vocês podem se mover livremente pela sala. Se alguém preferir sentar, posso oferecer uma cadeira. Assim que este prólogo terminar, vou me retirar, brevemente, e voltar com duas pilhas de cartas. Cartas amarelas e azuis. Cada carta contém instruções de ação. Chamamos isso de “scores”. As cartas azuis convidam ao movimento. As amarelas estão focadas na imaginação. Existe também a possibilidade de vocês serem abordadas/abordados diretamente nesta cena. No entanto, a pessoa que se dirigirá a vocês vai perguntar se vocês se sentem à vontade com isso. Esta cena durará cerca de 12 minutos e será acompanhada por sons de pedras e violoncelo vindos dos alto-falantes ao seu redor. Quando os alto-falantes silenciarem, vocês poderão ouvir a minha colega Carmen tocando violoncelo na arquibancada vazia. Este será o sinal para movermos as mesas para as marcações e convidarmos vocês a se sentarem em uma das mesas.

Nas mesas, haverá diversos encontros paralelos com diferentes pessoas anfitriãs. Cada assembleia tem um tópico e um tipo de interação diferente. Você pode participar de conversas sobre ópera, pedras ou construir uma caverna de pano. Você pode mudar de estação quando preferir.

Haverá um momento no qual cantarei uma música do compositor brasileiro Caetano Veloso chamada “If You Hold A Stone”. Vai parecer o fim da experiência, mas não é.

Foi aqui, exatamente nesse ponto do palco onde estamos, que Neto - que está logo ali à esquerda - e eu apresentamos um de nossos trabalhos artísticos, chamado “Biblioteca de Dança”. Uma obra em que contamos sobre o encontro com outras obras. Uma biblioteca feita de memórias ligadas a performances de dança e outras situações coreográficas às quais assistimos. Apresentamos esse trabalho dentro de uma peça intitulada “O Festival”, (Das Festival) que era organizada como um festival de arte. O palco era dividido em estações. Em cada uma delas havia um tipo de ação como workshop, bate-papo, comedoria, arquivo e performance. Recebemos pessoas de todas as idades. A “Biblioteca de Dança” era a performance dentro da programação dessa peça-festival. Uma peça que trata de outras peças dentro de uma peça em forma de festival com diversas peças e ações. A “Biblioteca de Dança” é ainda parte de um arquivo ou biblioteca de performances chamado “Das Schaudapot” aqui de Stuttgart, criada pela dupla de artistas Herbordt/Mohren que também respondem pela direção e concepção desta peça “A Assembleia” (Die Versammlung) e da peça que mencionei “O Festival” (“Das Festival”). Esse arquivo de performance foi criado no espaço onde existia uma garagem, um arquivo em pequena escala feito de obras de uma série de artistas. Cada obra cênica que está lá foi adaptada para ser arquivada e compartilhada com o público naquele pequeno arquivo. Herbordt/Mohren se questionam: como tornar visível um arquivo do tamanho de uma garagem? Como configurar uma certa vizinhança de obras, artistas e público?

Regras do jogo: pedimos que cada pessoa participante tenha respeito e atenção. Não toleraremos qualquer forma de discriminação e violência. Por favor, não toque no violoncelo, na harpa, nos equipamentos técnicos e cabos. Por razões de segurança, as mesas só podem ser movidas por nós da equipe. Se surgir alguma dúvida durante a apresentação, venham até uma/um de nós ou apenas levantem o braço.

Nota: Referência à cena-prólogo da obra Die Versammlung, à obra ‘Das Festival’ e ao espaço “Das Schaudapot”.

Como um gesto dramaturgico de cuidado, assim começávamos uma das peças da Die Institution (A Instituição), fundada em 2013 por Melanie Mohren e Bernhard Herbordt¹⁷⁴, interessada em dinamizar uma compreensão expandida das artes da cena, em diferentes formatos e plataformas, realizando, desde o seu título, uma crítica sobre a própria ideia de instituição, orientando-se por várias questões, dentre as quais:

O que mais pode ser uma instituição, uma performance, um público ou uma sociedade? O foco está nas diferentes possibilidades das instituições e como elas podem ser pensadas de forma mais permeável e solidária por meio de transformações performativas (Herbordt; Mohren, 2013)¹⁷⁵.

O surgimento de Die Institution remonta à tentativa de encontrar um teatro, um museu, ou qualquer tipo de instituição artística para cooperar com o trabalho da dupla, que oportunizasse alguma perspectiva profissional de continuidade. Essa instituição não foi encontrada. Die Institution surgiu como jeito de indagar como seria uma instituição que pudesse abrigar um modo diferente de ação cultural. Já no começo, Herbordt/Mohren convidou muita gente para pensar essa possível instituição que não se restringisse a uma prática artística específica da dupla.

“A Instituição”, “A Assembleia”, “O Festival”, “O Movimento” dão título a alguns dos trabalhos da dupla alemã. Um artigo junto a um substantivo usados para marcar uma determinação muito específica do que está por vir e que, de outra forma, não seria reconhecida como o significante que nomeia: uma instituição, um festival, uma assembleia, um movimento, em suas características usuais, icônicas ou até estereotípicas. Este jeito de intitular os trabalhos¹⁷⁶ produz, assim, uma abertura, uma lacuna performativa entre significante e ato, entre o título - também parte do convite à experiência - e o que vem depois; uma cena cuja com. posição e suas possíveis leituras não se prestam à reiterar imaginários e estruturas de poder - também

¹⁷⁴ A dupla graduou-se em Estudos Teatrais Aplicados na JLU, Gießen, Alemanha, instituição onde foi realizado o estágio de doutorado sanduíche para esta pesquisa.

¹⁷⁵ Tradução para: "What else can an institution, a performance, an audience or a society be? The focus is on the different possibilities of institutions and how they can be thought of more permeable and solidarity-based through performative transformations.". Disponível em: <https://die-institution.org/en/about-us/> Acesso em: 13 dez. 2024

¹⁷⁶ Além de tal prática de nomeação, a dupla reúne em seus trabalhos pessoas teóricas e ativistas, entre outros campos, que não estão ligadas às artes. Ou seja, um convite para uma ação artística, uma performance, não necessariamente performada por artistas. Em geral, esses “elencos” são formados por pessoas de diversas nacionalidades a exemplo de pessoas vindas da América Latina e do leste europeu.

institucionais - atrelados a seus significantes de maneira inequívoca, visto que "a lacuna entre as duas coisas foi, e ainda é, sempre produzida para criar uma espécie de processo de pensamento ou de busca daqueles e daquelas que se deparam com essas situações"¹⁷⁷ (Herbordt, 2024). Um jeito de imaginar-em-ato o que uma assembleia, um festival, um movimento e uma instituição podem ser.

Suas performances são, dramaturgicamente, configuradas como contextos, para a convivialidade e para uma produção colaborativa de diversos saberes de crianças e pessoas adultas ligadas não só às artes, mas também à filosofia, à gastronomia, ao design, à arquitetura, em uma espacialidade organizada, em geral, sem separação entre palco e plateia, e sem pressupor que um grupo de artistas é responsável por entregar algo a ser consumido pelo público. O público, nesse caso, é parte ativa da experiência e dá a medida de sua participação, podendo, inclusive, sentar-se em uma cadeira e permanecer observando à distância. São performances com caráter laboratorial como em um *workshop* ou festival, que permitem múltiplas presenças e agências. No espaço da cena estão disponíveis artefatos e matérias como luz, mesas, cadeiras, fogão, papéis e o que mais for necessário à participação de cada pessoa da equipe que compõe aquela performance, cada uma delas decidindo o que vai propor junto ao público em diálogo com algum tópico que a performance nomeia a exemplo de "assembleia", "sociedade", "teatro", "movimento": "Uma compreensão de que estou abrindo um enquadramento/recorte pro qual estou convidando outras/outros a fazerem parte. Mas no caminho dessa compreensão está o *como* elas e eles querem operar no enquadramento/recorte, o *como* elas e eles querem estar presentes aí" (Mohren, 2024). Um caminho interessado em não centralizar o ponto de perspectiva de uma única história a ser contada pela "visão" de uma/um autora/autor. Mais do que elaborar "contextos" como criação cênica para essas co-presenças de proposições e do público participante, Herbordt/Mohren agenciam uma espécie de curadoria como criação artística e, para tanto, criam o que chamam de "infraestruturas" para que outras/outros se tornem ativas/ativos e presentes nas performances:

Estamos agindo como uma pessoa anfitriã que oferece infraestrutura e não há mais nada que tenhamos feito além de entender a infraestrutura como prática performativa. Quais são os modos onde a

¹⁷⁷ Tradução para: "So there was that gap between the two things was always, and still is, always produced to create a kind of a thinking process or a searching process of those who encounter those situations".

performatividade torna-se visível e a infraestrutura talvez se fortaleça? A inter-relação entre a criação de uma infraestrutura e a prática artística é viabilizada por meio dessa infraestrutura, que, ao mesmo tempo, questiona e transforma a infraestrutura. Como precisa ser definido ou quais qualidades de estruturas espaciais e temporais precisam ser instituídas para permitir continuamente essas práticas colaborativas?¹⁷⁸ (Mohren, 2024).

Uma instituição como ficção e sem um objetivo único, sem um propósito prévio exclusivo, sem uma meta. Uma instituição como projeto artístico que recebe suporte público para existir e performar como uma instituição infraestrutural. Uma Instituição como nomeação performativa que parte de algumas ausências e urgências estéticas, políticas e sociais, pensando a própria linguagem mais como *infraestrutura* do que como *instituição*, para que seja possível provocar uma mudança por dentro: "cada vez que falamos da instituição como algo apartado/diferente de nós, negamos o nosso papel na criação e perpetuamos as suas condições"¹⁷⁹ (Fraser *apud* Mohren, 2024).

Principalmente em se tratando de um tipo de instituição sem corpo.

Se a instituição é internalizada, incorporada e realizada por indivíduos, que tipo de instituição estamos performando? Que tipo de valores éticos institucionalizamos?

Zechner (2021) afirma que o cuidado coletivo é mais poderoso quando cria formas e infraestruturas de bens comuns: espaços e forças que problematizem as lógicas da propriedade individual e possam pertencer a todas/todos nós, cujos sistemas vivos e seus vários mundos estão entrelaçados. Esses bens comuns são dinâmicos e tangíveis como solos, florestas, rios, livros, centros sociais, instituições. Um jeito de "comunar" (*commoning*), como verbo. Como podemos comunar (*commoning*) como gostaríamos? O cuidado é uma parte fundamental dessa resposta¹⁸⁰. Os cuidados desse pensamento do comum emergem de necessidades compartilhadas e em consequência da criação de relações, e não da mera disponibilização

¹⁷⁸ Tradução para: "we are functioning like a host, like a provider of an infrastructure and there's nothing else we have done but understanding infrastructure as performative practice. What are those modes where the performativity of this remains visible and maybe infrastructure becomes the stronger?" "The interrelation between the creation of an infrastructure and the artistic practice which is enabled through that infrastructure, but at the same time questioning and transforming the infrastructure. How does it need to be set or what qualities of spatial and time-wise structures does it need to institute to enable continuously those collaborative practices?"

¹⁷⁹ Tradução para: "Every time we speak of the institution as other than us, we disavow our role in the creation and perpetuation of its conditions".

¹⁸⁰ A partir da frase em inglês: "how can we common as we'd like to? Then community and care are a key part of the answer" (Zechner, 2021, p. 33).

de um “recurso” específico como espaço, dinheiro, entre outros. O que tende a vir de antemão são as necessidades corporais e necessidades partilhadas que se tornam, dessa forma, uma questão social.

Junto às propostas da autora, a fim de alcançar um cuidado do comum, é preciso pensar as arquiteturas institucionais, seus ritmos e protocolos, assim como a violência institucional capaz de objetificar pessoas e outros seres viventes. Por entre as ruínas do capitalismo e a ascensão do neoliberalismo, é preciso reimaginar articulações entre autonomia e interdependência, caso não queiramos que a instituição dissimule a nossa precariedade, nossa vulnerabilidade, a custo das outras, dos outros, caso queiramos que se trace um projeto coletivo e colaborativo em vez de favorecer o capricho de poucos. No nível micropolítico, urge expressar vulnerabilidades, dúvidas e erros, em nossos saberes incompletos, nos quais pequenos gestos podem caminhar junto da subversão de grandes atributos culturais e das instituições sem corpo, desencarnadas, que tratam o corpo como objeto. Uma instituição que acolha os corpos e suas tomadas de decisão, os afetos e suas ressonâncias como tipos de cuidado. Uma democracia corporificada que abarque múltiplas formas de habitar, dizer, escutar, sentir. Ficar com o corpo, sustentar o problema (Zechner, 2021).

Coreo.grafar é arranjo do afeto que implica uma certa operação de cuidados. Cada arranjo, um modo de vida em exercício, um afeto que exige expressão ética de si, recrutando a nossa capacidade de agir, de afetar e ser afetada/afetado. Afetos-efeitos em sua performatividade que afirma-se em sua *vulnerabilidade* no sentido de uma abertura para o mundo, em contínua mu.dança, e não como sinônimo de fraqueza (Pais, 2022). Afetos não são neutros, posto que exigem posicionalidade coreo.gráfica, junto a forças que nos movem e nos fazem mover, no encontro dos corpos e na reciprocidade.

A relação entre afeto e cuidado é um problema corporal e coreográfico que nos convoca a questionar: como corporificamos e habitamos os vínculos ético-políticos nas cenas que construímos e nos modos como nos posicionamos nelas?

8 ÉTICAS INCONCLUSIVAS DO PROCESSO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.

“Às vezes alguma coisa bate antes no futuro e vem voltando para nos contar o inenarrável” (Alves, 2021, p. 147-148).

Um pretérito mais que perfeito?

Figura coreo.gráfica 24 - Castelo

Março de 2013. A neve já não caía sobre o castelo onde morávamos. Talvez fosse o começo da primavera. As cores e odores invadiam olhos e narinas sem pedir passagem. O corpo confuso como se tivesse virado uma página ainda não lida. O entorno do lago, antes petrificado a poucos metros de nossos aposentos, tornou-se um tapete verde de grama úmida, resiliente.

Era cedo e estávamos na cozinha. Eu cantarolava baixinho alguma melodia sem letra. Ele, como de costume, mesmo sonolento, começava a contar uma peça de dança à qual tinha assistido na noite anterior ou dias atrás:

- Você notou que ela se move tão vagorosamente que a gente nem se dá conta de que ela está se deslocando?

Daí, desandava a descrever características daquela dança, reconstituir seus fragmentos, ritmos e, sobretudo, fazer valer a sua percepção singular da experiência de assistir, a posição desde onde vivenciou o encontro com aquela obra.

Era como se estivesse passando em revista um texto que acabava de ler e precisava compartilhar em voz alta, de cor, corpo. Parecia que essa

escrita - a coreo.grafia à qual havia assistido - precisava ser digerida por etapas (ruminado).

Mas havia um detalhe nesse rito doméstico: tínhamos assistido juntos à maioria das peças coreográficas que ele me contava. Nesse dia, virei para ele, meu companheiro de vida e trabalho, e disse:

- Neto Machado, eu assisti a essa mesma peça, do seu lado. A gente precisa dar destino artístico à sua necessidade de contar obras de dança.

Depois de tanto ouvi-lo, dei-me conta de que não se tratava de uma mera repetição do mesmo. As obras que ele me contava não eram exatamente as obras às quais eu tinha assistido. Era isso! Naquela manhã, um hálito primaveril soprava-nos a escuta, convidando-nos a lembrar, contar e corporificar danças de um jeito que pudesse transpor os contornos privados dos aposentos daquele castelo. Abracei-o, vagaroso e urgentemente, e ofereci-lhe a minha mão:

- Me concede uma dança?

Fonte: Memória do acervo pessoal do autor e de seu companheiro de vida.criação Neto Machado.

Nota: Referências à criação da “Biblioteca de Dança” durante uma residência artística no Akademie Schloss Solitude (Alemanha).

Como nasce uma “Biblioteca de Dança”? De uma prática caseira de lembrar obras coreo.gráficas? Do encontro irreversível com uma dança?

Na fabulação mais plausível, que retomando a primeira pessoa procuro aqui destrinchar, a nossa "Biblioteca de Dança", enquanto obra, nasceu em um castelo. Por mais que pareça absurdo ou mesmo uma paródia de um conto cujo autor pesou a mão, amontoando elementos como neve, lago congelado, grama resiliente, hálito primaveril, esse trabalho coreo.gráfico nasceu em um castelo barroco alemão.

Além de ser um ambiente profícuo para o surgimento de uma obra ligada à fabulação de memórias, o local desse nascedouro criou um chão, um assoalho (essa palavra de *outrora*) para as pontes nas quais estou envolvido, há tempos, entre esses

dois países, Brasil e Alemanha. Mesmo nascida na conjuntura insólita e privilegiada de um castelo, no Akademie Schloss Solitude, a “Biblioteca de Dança” move-se numa rota nada encastelada no sentido de segregar, apartar ou oferecer acesso demasiadamente restrito.

O percurso entre a contação de peças de dança na intimidade do castelo alemão e a realização de uma obra de dança em que artistas ocupam bibliotecas contando performances e/ou situações coreográficas às quais assistiram continua sendo elaborado e nos ocupando, já que o trabalho segue, inconclusivamente, em criação, agregando novas presenças e se deslocando para os mais diversos contextos.

Ouso dizer que a “Biblioteca de Dança” nasceu do amor. Não do amor romântico e idealizado de dois, mas de uma ética amorosa que compõe uma cena comum e que envolve responsabilidade e comprometimento. No caso da obra cujos princípios e procedimentos orientam esta pesquisa, constitui uma ação realizada não exclusivamente por dois, mas por dezenas de artistas do Brasil e de outros países, (abrangendo profissionais da produção, comunicação, curadoria, equipe técnica, entre outras tantas), cuja amorosidade ética oferece condições efetivas de existência para a obra e, conseqüentemente, para esta investigação.

Em um dos meus capítulos da “Biblioteca de Dança” mergulho mais radicalmente nessa abordagem sobre o amor ético. Conto do primeiro contato artístico com o dançarino, coreógrafo e meu companheiro de vida, criação, Neto Machado. Ao público presente, no entorno da mesa, começo apresentando o título: “Capítulo 4: uma peça coreográfica que me fez acreditar que o amor é a solução”. Nessa hora, minha voz embarga, o olho mareja e respiro fundo, às vezes confessando a emoção já ostensiva. Sigo a dança.

Quando apresento as considerações finais do capítulo, costumo dizer que se não tivesse assistido àquela peça coreográfica com/de Neto Machado - e suas parceiras de cena e criação -, se o encontro com aquele trabalho não tivesse me afetado do jeito que me afetou - nos limiares entre encantamento estético e arrebatamento amoroso -, não haveria “Biblioteca de Dança” e, possivelmente, não existiria esta pesquisa tal qual ela é traçada, não existiria cada sílaba desta escrita tal qual ela é concebida.

Dito isso, como estas considerações finais se prestam a retomar alguns cernes desta investigação e criar aberturas para possíveis reverberações (pensar em ética

quando dança, é também fabular consequências e futuros!), pergunto, mais uma vez, em caixa e voz altas:

O QUE PODE O ENCONTRO COM UMA OBRA DE ARTE NA VIDA DE ALGUÉM?

A peça coreográfica dançada por Neto que compõe o meu capítulo na “Biblioteca de Dança” é configurada entre um fluxo associativo que vincula coisas aparentemente desconexas - assuntos, movimentos, materiais coreográficos, entre outras - e uma descontinuidade fragmentária, como se, ao assistir à obra, estivéssemos zapeando de uma estação para outra: zapping, zapping, zapping... E, assim, no meu capítulo, reenceno fragmentos de cenas da peça, passando de uma a outra, pontuando, em voz alta "zapping, zapping, zapping" como quem muda de canal ou frequência de rádio...

Nestas considerações finais, faço desse capítulo que apresento na “Biblioteca de Dança” sobre um *amor ético como solução coreográfica* um dispositivo de escrita, como Neto fez em sua peça de dança (do modo como eu a percebi e me afetou): agenciando fluxos associativos e descontinuidades, saltando de uma frequência a outra, de uma estação a outra, de um movimento-pensamento a outro, liberando sinapses e criando aberturas que jamais se fecharão posto que são exercícios de ressonância.

Assim, retomo alguns dos corações desta pesquisa, apontando para algumas futuridades.

Zapping

Como nasce a ética?

De um trabalho coletivo de toda uma sociedade para criar condições de delimitação da violência de qualquer natureza - física, psíquica, simbólica, estética, entre outras. Como na ética, o “eu” está sempre implicado na “outra”, no “outro”, uma cena de violência é sempre um a(u)to-atentado contra si. Ser ética/ético é compor com a outra, com o outro em vez de destruir a outra, o outro, em uma violência coisificante, destruidora de subjetividades.

Qual a posição de cada uma/um de nós na coreografia da violência?

Zapping

A racionalidade ética, nesta perspectiva, não se refere a uma ordem moral branca, ocidental, heterossexual, patriarcal, cisnormativa, neoliberal que a tudo tenta controlar, assujeitar, colonizar e apaziguar, impondo a razão como um senhor egóico cuja morada (*ethos*) está a serviço da barragem de um *pathos* indisciplinado. A razão desta ética quando dança com.põe com suas decisões, levando em consideração contingências, restrições, a potência dos encontros e dos contextos, bem como as forças pulsionais e desejos inconscientes que desconhecemos ou não acessamos de um jeito voluntário e imediato.

Zapping

Há que se ter cautela em ater a ética à agência de um corpo individual. Nem tudo está centrado na atribuição de um "eu". É preciso examinar a posição de cada presença na cena ética em termos de relacionalidade. A palavra ética quando dança, em seu estado coreográfico, implica a questão da alteridade em composições de afetos e intersubjetivações: alguém está próximo, alguém é colocado à distância, alguém é acolhido em sua singularidade, alguém é situado às margens...

Zapping

Pergunta da ética quando dança: o que estamos fazendo umas com as outras, pessoas e presenças? Em seus agenciamentos artísticos, com.positivas, pedagógicas, curatoriais, conceituais, a dança coreografa éticas, afetando e sendo afetada. Uma ética *quando* dança diz de uma ética em com.posição com o tempo e com o espaço - o aqui e agora da ação, seus precedentes coreo-sociais e suas suas repercussões futuras. Uma condição de singularidade: uma ética *enquanto* dança, em *situação* de dança, de *natureza* dançante, pulsionada coreograficamente, cosmicamente, já que é uma cena que expande os contornos das bordas teatrais como dispositivos artísticos.

Zapping

A ética não se assemelha a um inventário com normas consensuais e princípios dados (ou tomados como universais) de uma predisposição moral que separa o que é proibido e o que é permitido. O que o corpo *pode* em vez de o que o corpo *deve*. Ética como operação metodológica na direção de uma antitotalidade moral.

Zapping

Uma ética quando dança, mas *não qualquer* dança, e sim aquela *com pulsionalidade experimental, em abertura para outrar-se*, avaliando continuamente cada ação na qual se envolve, fazendo desse exame um processo imanente cujos parâmetros avaliativos são parte da sua própria dançalidade, formulando-se como uma coreo.grafia inacabada, com abertura improvisacional.

Zapping

Uma ética quando dança não é uma substância a qual possuímos, mas um processo coreo.gráfico. Um processo não é o que vem antes, a caminho de um produto, mas um acontecimento interminável.

Zapping

Da ética à política, política como dobra da ética. Na esteira da indissociabilidade entre ética e política, se toda dança é política - no sentido de ação no mundo, de com.posição de uma cena comum com certas posicionalidades e implicações mútuas -, toda dança coreo.grafa e é coreo.grafada por alguma(s) ética(s) em nome de algo(s).

Zapping

Em sua dimensão coreo.gráfica, a ética pode ser compreendida como filosofia prática ou conceito em ação cuja performatividade implica um *dizer que é fazer efetivo, que gera afetos*. Compreender a ética como um problema coreo.gráfico é um jeito de expandir o seu campo de ação, transbordando a esfera estritamente

especulativa, assim como um caráter abstrato do princípio moral normativo que instrumentaliza obrigação x obediência. Perceber a palavra ética e suas inflexões carregadas de subjetivação e performatividade nos adverte sobre a nossa ação e sobre os modos como nos posicionamos coreograficamente.

Zapping

A ética quando dança tem no dispositivo coreo.gráfico uma *tecnologia de con.vivialidade, uma tecnologia vinculativa*, com repercussão para as partes envolvidas e para o contexto social e est.ético. Qual vida desejamos com.por na coletividade? Quais éticas estamos coreografando em cada dança que realizamos? A dança coreografa éticas como dispositivo metodológico de fluxos ensaísticos - ensaio! Termo com potencial tanto na escrita como na cena! -, de imaginação radical, filosófica e prática. Fazer dançar o coração coreo.gráfico da ética: as com.posições de presenças, umas em relação às outras, a distribuição de forças.

Zapping

Ética quando dança é também um problema dramaturgico por envolver os destinos que cada sujeito dançante e participante na trama com.positiva - artista, público, curadora/o, docente etc - oferece às suas decisões.

Zapping

Pensar ética na dança tem a ver com a nossa agência na com.posição coreo.gráfica, como um exercício que não cessa, onde não há garantias ou um selo moral que faz de nós pessoas/artistas éticas/éticos. Realizar eticamente uma dança não tem a ver com "bom mocismo" e "melhorias progressivas". Uma dança eticamente comprometida e responsável pensa, necessariamente, nos modos como a dramaturgia do encontro (uma certa trama, uma conversação, uma relação) é constituída de modo a não coisificar/colonizar/hierarquizar/assujeitar os entes participantes.

Zapping

Sublinho uma frase em minhas anotações: lembrar de *não tomar algo como certo* ou, em inglês, *do not take (anything) for granted*. Uma frase que escuto de Xavier Le Roy durante a interlocução para esta pesquisa. Junto ao pensamento de Le Roy e Rancière, medito: o poder comum às pessoas espectadoras estaria exclusivamente na condição de constituir um corpo coletivo e/ou de cada uma/um traduzir ao seu modo aquilo que percebe em sua aventura sensível e intelectual singular?

Zapping

Releio outra anotação de um dizer de Xavier: a performance como prática que dá corpo (*embodies*) às coisas que nos tornam estranhas/estranhos para nós mesmas/mesmos. Como me transformar em um estranho para mim mesmo a fim de corporificar, radicalmente, uma ética da alteridade?

Zapping

O que uma obra de dança faz? Não me refiro às pessoas artistas que “fizeram” a obra, mas a obra mesma, constituída no encontro com a alteridade do público. Como o *ethos* coreo.gráfico de uma obra de dança, em situação de outridade, potencializa com.posições imaginativas em termos ético-políticos?

Zapping

A dança que coreo.grafa éticas imprime valores, corporifica afecções, distribui potências, faz da obra artística um exercício dramatúrgico da micropolítica no espaço-tempo público.

Zapping

Se a dramaturgia aqui tecida afasta-se da ideia de linha, seta ou lança em sentido unívoco ou da mera disposição das partes, da ordem das coisas, a dramaturgia do encontro com uma obra artística não se restringe ao “ser da peça” ou à “obra-em-si”, mas requer uma prática pulsional daquilo que comparece nos afetos mútuos, fazendo do encontro um tipo de *dramaturgia da disponibilidade, um dizer através dos afetos*. A obra não se confina nos enunciados da cena, não é propriedade da pessoa artista, nem se limita a uma mensagem transmitida ao público como um sopro criador: a obra com.põe um circuito de encontro constituído na dramaturgia dos afetos, uma cooperação em mutualidade. Essa ética é a liga dramaturgica - o corpo é a sua política. Encontrar com uma obra é disponibilizar-se para afetos nem sempre positivos ou agradáveis.

Zapping

O corpo sempre sabe. Ou há de saber. A dramaturgia pulsional do desejo se diz em ato ético. Dizer e redizer: o que cada dança faz, a seu modo, é coreo.grafar éticas.

Zapping

O exercício coreo.gráfico forja uma ecologia de participação, com a possibilidade de criar condições para a produção de subjetividade. Em sua materialidade, no arranjo de corpos, afetos, presenças, dizeres... Como inscrição em uma dimensão que vai do indivíduo à coletividade e vice-versa. Um problema coreo.gráfico do comum.

Zapping

Pensar uma ética quando dança não significa coreografar uma cruzada dos bons costumes ou reivindicar o status de paladino/paladina da moral.

Zapping

Ética quando dança é ação criadora de presentidades e futuridades. Nesse caso, a com. posição coreo.gráfica não é somente um sintoma inercial e desesperançoso de um tempo histórico (refletindo a “realidade”), mas torna-se dramaturgia pulsional de outros tipos de encontro a serem imaginados. Um encontro, uma conversa, em que agenciamos e avaliamos, agenciamos e avaliamos... Viver como em uma experimentação. Também artística. Ação imaginativa que ficcionaliza os possíveis, os contingentes e, inclusive, os inimagináveis. Uma ação que começa do sonho. De algum nível de deslocamento. De uma viagem (e seus riscos).

Zapping

“Biblioteca de Dança” é um trabalho que documenta, registra, arquiva, colhe, semeia memórias como coreografia, ficção, imaginação, *sample*, ilha de edição, política, ética. Dança de segunda mão. Gesto radical de lembrar e recordar. Ação anti-esquecimento (ainda que o esquecimento seja constitutivo da experiência ética de lembrar). Documento encarnado, arquivo vivo, oralitura, oferenda. Individual e coletiva. Material e imaterial. Tudo aquilo que carrega um potencial afetivo do tempo em corpo, palavra, som, imagem. Possibilidade e potência. Um saber que se borda pela fina lâmina curatorial e coreográfica da decisão: o que fica dentro, fora, ao lado ou recalcado. Dança feita de lacunas. Exercício ético que evoca e atualiza antepassados e heranças recebidas. Indagação do presente. Ética que coreografa dimensões dos conhecimentos, das sabenças, das ancestralidades e dos labores do futuro. Uma coreo.grafia configurada como bolsa de ficção, como força dramaturgica contingente, com múltiplas participações na produção de saberes.

Zapping

*Como se documenta dança com o corpo a partir de seus próprios dizeres?
Como lembrar de uma obra de dança como continuidade da experiência do encontro? Como coreografar escritas-escutas na cena?*

Zapping

“Biblioteca de Dança” com.põe com a memória em condição de devir. Ao redor da mesa-fogueira, contamos histórias, dançamos, nos percebemos, conversamos. Nos encontramos.

Zapping

Escuto de um amigo¹⁸¹: é preciso *acordar uma ética* no sentido de pactuar e também de despertar

Zapping

Na apresentação da “Biblioteca de Dança”, antes de finalizar o capítulo 4 ligado ao amor ético, revelo o título da peça que me afetou no encontro com Neto Machado e que me trouxe até aqui: “Solução Para Todos Os Problemas do Mundo”. O amor se tornara mesmo solução para quase tudo. Amor mais que sentimento. A prática ética amorosa. Quando digo isso, tem mais gente ao redor da mesa com o olho marejado. O que pode uma obra...

Como realizar uma ação à altura do vínculo eticamente amoroso?

¹⁸¹ Artista e psicanalista José Cavalhero.

8.1 EPÍLOGO

Como todos os homens da Biblioteca, viajei em minha mocidade; peregrinei em busca de um livro, talvez o catálogo dos catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer a umas poucas léguas do hexágono onde nasci. Morto, não faltarão mãos piedosas que me atirem pela balaustrada; minha sepultura será o ar insondável; meu corpo afundará longamente e se corromperá e dissolverá no vento gerado pela queda, que é infinita. Eu afirmo que a Biblioteca é interminável (Borges, 2007, p. 70).

É com esse universo (que outros chamam de Biblioteca, como diria Borges) que, aqui, com.ponho. Interminavelmente.

Escrevi as últimas linhas desta escrita assim que voltei do lugar mais remoto onde a “Biblioteca de Dança” pode ir até então: Nova Zelândia. Lugar onde nem sonhei/sonhamos estar. Mas uma pessoa¹⁸² que encontrou com a obra no Brasil, e por ela foi afetada, foi viver por lá e levou consigo esse sonho.

Na oportunidade, até o “alerta gatilho” divulgado no site do festival neozelandês fez jus à ética que coreografamos: “A Biblioteca de Dança trabalha com a proximidade entre artistas e público. Os visitantes sentam-se ao redor de uma mesa com as/os artistas”¹⁸³.

Vanessa Karakia-Kore Gray é uma artista-volume māori/neozelandesa¹⁸⁴ que, nessa longa viagem, passou a compor a “Biblioteca de Dança”. Um de seus capítulos foi criado e performado (em inglês e em língua māori) no exato momento em que o seu povo enfrentava graves ataques da extrema direita eleita recentemente no país¹⁸⁵. O seu capítulo foi o mais recente criado na “Biblioteca de Dança” até a finalização desta pesquisa. É com trechos desse capítulo que encerro esta escrita que é corpo coletivo, fruto do amor ético de muitas e muitos.

¹⁸² Janaína Moraes, artista e curadora do Ōtautahi Tiny Performance Festival

¹⁸³ Tradução para: “Dance Library works with the proximity of artists and audience. Visitors sit around a table with the artists”. Em: <https://tinyfest.org/2023/dance-library/> Acesso em: 22 jan. 2024.

¹⁸⁴ Vanessa Karakia-Kore (ia/ela/elu) artista independente é apaixonada por kaupapa (assuntos) relacionados com artes e justiça social. Na “Biblioteca de Dança” traz diferentes contornos sobre culturas, pessoas e pássaros.

¹⁸⁵ Em novembro de 2024, a jovem deputada māori Hana-Rawhiti Maipi-Clarke realizou o haka no parlamento neozelandês rasgando o projeto de lei que visa a alterar o tratado fundador entre a Coroa e os povos originários, conhecido como Waitangi. Esse gesto tinha acontecido dias antes da apresentação “Biblioteca de Dança” enquanto estávamos no país e foi incorporado pela artista-volume Vanessa Karakia-Kore Gray em seu capítulo sobre o haka.

Figura coreo.gráfica 25 - Capítulo 1: Isso é Permitido?

Eu me lembro da primeira vez que vi um *haka*.
Eu tinha cerca de cinco anos de idade.

Era barulhento, bonito e feroz
O som das pisadas, o bater nos peitos, o balanço dos quadris.

(Faz pontuações com gestos do haka)

Esperança!
No modo *haka*, você sente a energia pulsar pelo corpo.

Waewae takahia!

(Pisa fortemente no chão)

Naquela época, eu não sabia muito sobre colonização.
Mas, de certa forma, sabia.
A colonização pode parecer uma raiva que vem do medo.

O *haka* pode parecer agressivo para olhos destreinados.
Mas não é sobre isso.

No modo *haka*, o chão treme debaixo de você.
Existe uma diferença entre raiva
e uma paixão feroz.
No modo *haka*, você sente algo debaixo da pele.

(Dança o haka)

Aha hei runga hei raro! Hi, ha. Hi, ha.

AHA TOIA MAI!

I te waka!

Ki te urunga.

Te waka!

Ki te moenga.

Te waka!

Ki te takoto rangai takoto ai I te waka Hi!

(Senta-se)

O *haka* é sobre estar de pé, juntos,
conectando-se a uma fonte e a um povo.
É sobre dizer ao mundo –
“Estamos aqui. Sempre estivemos aqui.

Afirmamos certas coisas e não vamos a lugar algum.”

(...)

Imagine se, ao invés de fazer um *haka*, usássemos bombas?

(Faz o som de explosão de bomba com a boca)

O *haka* É a nossa bomba.
E é muito mais pacífico do que as tais bombas.
É cheio de vida, não de morte e destruição.

(...)

Este é o único lugar no mundo onde a cultura Māori existe.
Outras culturas podem existir em suas terras natais.
E ESTE é o lar dos Māori.

Então, é justo que façamos *haka*, façamos barulho e defendamos nossos direitos e tradições AQUI, em nossa terra natal.

(...)

Toitū Te Tiriti - Honre o Tratado.
KIA ORA!

Fonte: Vanessa Karakia-Kore Gray em seu Capítulo 1: Isso é permitido? na “Biblioteca de Dança”

Nota: Haka é uma dança māori, símbolo de hospitalidade, orgulho e luta.

Quais tratados éticos nos disponibilizamos a coreografar e honrar?

REFERÊNCIAS

- ACOGNY, Patrick. Conferência de Abertura. *In: VIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Começo, Meio, Começo: ancestralidades & cosmotécnicas*, Salvador, 2024. **Anais**. [...] Salvador: UFBA, 2024.
- ABSOLUTAMENTE Só. Direção: Denise Stutz. Intérprete: Denise Stutz. São Paulo (SP), 2005. Obra coreográfica (25 min.).
- aCORdo. Direção: Alice Ripol. Intérpretes: Alan Ferreira; Hiltinho Fantástico; Romulo Galvão; Tony Hewerton. Rio de Janeiro (RJ): Cia REC, 2017. Obra coreográfica (35 min.).
- ADEÓ. Direção: Jorge Alencar e Neto Machado. Intérpretes: Luciano Botelho e Wenderson Godoi. Ipatinga (MG): Hibridus, 2023. Obra coreográfica (50 min.).
- AGUIAR, Daniella. **Da Literatura para Dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica**. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- ALENCAR, Jorge. Borrão Como Pressuposto Ético e Estético. *In: SANTANA, Ivani (org.). Cadernos do Gipe-Cit: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. n. 17, out. 2006. Salvador: UFBA/PPGAC, 2006. 126 p.
- ALENCAR, Jorge. Ética Como Coreografia Performativa. *In: Seminários de Dança de Joinville: Criação, ética, parará, parará – Modos de Criação, Processos que Desaguam em Uma Reflexão Ética*. 5. ed. Joinville: Pdois Editora, 2012, p. 71-78.
- ALENCAR, Jorge. Capítulo 1: Eu vi mamãe Oxum dançar balé. *In: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. Biblioteca de Dança*. Salvador: Dimenti, 2017.
- ALENCAR, Jorge. Capítulo 4: uma coreografia que me fez acreditar que o amor é a solução. *In: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. Biblioteca de Dança*. Salvador: Dimenti, 2017.
- ALENCAR, Jorge. Drag Cisne: Barbie & Balé. *In: SANTOS, Eleonora; FERREIRA, Rousejanny (org.). Pesquisa em Balé no Brasil: panoramas sobre história, ensino e cena*. Goiânia: Editora IFG; Editora IFRN, 2020.
- ALENCAR, Jorge; LORDELO, Lia da Rocha. Despindo o Tempo: fendas eróticipolíticas no projeto cênico Strip Tempo – stipteases contemporâneos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 1–21, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/126218>. Acesso em: 05 fev. 2025.
- ALENCAR, Jorge; MACHADO, Neto. Composing ethics with childhood in arts. *In: HERBORDT/MOHREN (eds.). Schaudepot Research #2*. Stuttgart: The Institution, 2024.

ALENCAR, Jorge; MATOS, Lúcia. COREOGRAFANDO ÉTICAS: afecções e práticas imaginativas na obra Biblioteca de Dança. *In: Anais do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE - Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*, 2024, p. 407-415.

Anais. Disponível em:

https://www.academia.edu/127084622/COREOGRAFANDO_%C3%89TICAS_afec%C3%A7%C3%B5es_e_pr%C3%A1ticas_imaginativas_na_obra_Biblioteca_de_Dan%C3%A7a. Acesso em: 23 abr. 2025.

ALENCAR, Jorge; MONTEIRO, Fábio Osório. Dancestralidades: emaranhado de presenças e temporalidades na Biblioteca de Dança. *In: VIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Começo, Meio, Começo: ancestralidades & cosmotécnicas*, Salvador, 2024. **Anais.** [...] Salvador: UFBA, 2024. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2024/trabalhos/dancestralidades-emaranhado-de-presencas-e-temporalidades-na-biblioteca-de-danca?lang=pt-br>. Acesso em: 24 Fev. 2025.

AGAMBEN, Giorgio. **Means Without Ends: Notes on Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.

ALVES, Moisés. **Mangue**. Goiânia: Martelo, 2021.

ALVIM, Valeska Ribeiro. **A dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

AMARELO. Direção: Elisabete Finger. Intérprete: Elisabete Finger. São Paulo (SP): Programa Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007, 2007. Obra coreográfica (30 min).

ANCÉS. Direção: Tieta Macau. Intérprete: Tieta Macau. São Luís, 2017. Obra coreográfica (45 min).

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANINHA. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa *Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com.Posições Político-Po.Éticas*. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Curitiba, 2024. Disponível em:

<https://drive.google.com/drive/folders/1KowpJtl5tgoELbh2E-r8Avjz-h2PavPe>

ARGOLO, Helena. **Feito Pirata**. Curitiba: Arte & Letra, 2022.

ARQUIVO Vivo. Direção de Jorge Alencar. Intérpretes: Claudia di Moura, Diogo Lopes Filho, Fábio Osório Monteiro, Neto Machado, Larissa Lacerda, Mônica Santana. Salvador (BA): Dimenti, 2021. Performance digital (duracional indeterminada).

- AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Jandira, SP: Principis, 2021.
- ASSIS, Machado de. **O Alienista**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. São Paulo: Klick Editora, 2006. 189 p.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus**. 3. ed. atual. e revista. Rio de Janeiro: Lexikon, 2016. 800 p.
- BADIOU, Alain. **Ethics: An Essay on the Understanding of Evil (1993)**. London; New York: Verso, 2001.
- BADIOU, Alain Badiou; TRUONG, Nicolas. **In Praise of Love**. London: Serpent's Tail, 2012, p. 87–88.
- BARBIE Lago dos Cisnes. Direção: Owen Hurley. Intérpretes: Kelly Sheridan, Mark Hildreth, Kelsey Grammer, entre outras/outros. Estados Unidos: Mattel/Mainframe Entertainment, 2003. Longa-metragem (1h 23m).
- BARROS, Manoel de. **Menino do Mato**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BESHTY, Welead. Toward an Aesthetics of Ethics. *In*: BESHTY, Welead (ed.). **Ethics**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2015.
- BEI, Aline. **Pequena coreografia do adeus**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BERTRAND, Sara. **Patos e Lobos-Marinhos: conversas sobre literatura e juventude**. Lauro de Freitas: Solisluna Editora; São Paulo: Selo Emília, 2021. 152 p.
- BIBLIOTECA de Dança. Direção: Jorge Alencar e Neto Machado. Intérpretes: Jorge Alencar, Neto Machado e outras/outros. Salvador (BA): Dimenti, 2017. Obra coreográfica (180 min).
- BISHOP, Clair. Antagonism and Relational Aesthetics. **October Magazine Ltd. and Massachusetts Institute of Technology**: 51-79, 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/3052624/Antagonism_and_Relational_Aesthetics
Acesso em: 25 fev. 2025
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit: a temperatura na qual o papel fogo e queima do livro pega fogo e queima**. São Paulo: Globo, 2012.

BURROWS, Jonathan. **A choreographer's handbook**. London; New York: Routledge, 2010.

BRACKE, Sarah. Bouncing Back: Vulnerability and Resistance in Times of Resilience. *In*: BUTLER, Judith; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia. **Vulnerability in Resistance**. Durham: Duke University Press, 2016, p. 52-75.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

BUTLER, Judith. **A Força da não violência: um vínculo ético-político**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

BUTLER, Octavia Estelle. **A Parábola do Semeador**. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.

CAMARGO, Marcelo. **Volume Laranja**. Salvador: Duna, 2021.

CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (org.). **Dança e Dramaturgia(s)**. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

CARDOSO, Thereza Cristina Rocha; TORRES, Thiago Mota. Mutações po-éticas das dramaturgias da dança em contextos formativos de Fortaleza/CE. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 48, p. 1–19, 2023. DOI: 10.5965/1414573103482023e0107. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24056>. Acesso em: 1 maio. 2025.

CASTILLO, Nirlyn Seijas. Processos de Refazimento e Historiografias Encarnadas para a Construção do Futuro. *In*: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta Ramos; CADÚS, Eugenia (org.). **Memórias e histórias da dança do por vir**. 1. ed. Salvador: ANDA, 2020, p. 101-114.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CHAUCHAT, Alice. Generative Fictions, or How Dance May Teach Us Ethics. *In*: ANDERSON, Daniel; EDVARSEN, Mette; SPÅNGBERG, Mårten (eds.). **Post-Dance**. MTD, Stockholm, 2017.

CHIERAGATI, Luciana. Posfácio. *In*: LE GUIN, Ursula K. **A Teoria da Bolsa da Ficção**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

CHUÁ. Direção: Jorge Alencar. Intérpretes: Adelená Rios, Daniel Moura, Fábio Osório Monteiro, Janaina Morse, Lia Lordelo, Márcio Nonato, Paula Lice, Vanessa Mello. Salvador (BA): Dimenti, 2004. Obra coreográfica (50 min).

COHEN, Thiago et al. **Pequena Coleção de Insignificâncias**. Salvador: Associação Conexões Criativas, 2019. 149 p.

CONVOCAÇÃO Ancestral. Direção: Edeise Gomes. Intérprete: Edeise Gomes. Salvador, 2020. Obra coreográfica (2:56 min).

COREOGRAFIA estudo#1. Direção: Michele Moura. Intérpretes: Bernardo Stumpf; Bia Figueiredo; Cândida Monte; Thaisa Marques. Curitiba (PR): Funarte Prêmio Klauss Vianna 2014, 2016. Obra coreográfica (50 min).

COSTA, Marcio José de Araujo. Como orientar-se no pensamento? – A esquizoanálise como filosofia da diferença e pensamento nômade. Ouro Preto: **Revista Exagium**, v. 5, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/exagium/article/view/5867/4417> Acesso em: 24 fev. 2015

CRISTIAN. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com.Posições Político-Po.Éticas. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Salvador, 2024. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1KowpJtl5tgoELbh2E-r8Avjz-h2PavPe>

CRUZ, Ellen Mello dos Santos. **IC – Encontro de artes: modos de gestão e produção**. 2020. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

CUNHA, Eduardo L. (2021). **O Político e o Íntimo: Subjetivação e Política, do Impeachment à Pandemia**. 1. ed. Salvador: Devires, 2021.

CVEJIĆ, B. **Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance**. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia Moderna) – Faculdade de Artes e Ciências Sociais, Kingston University, Londres, Inglaterra, 2013.

CVEJIĆ, Bojana. How Does Choreography Think ‘Through’ Society? *In*: BLEEKER, Maaik; KEAR, Adrian; KELLEHER, Joe; ROMS, Heike (ed.). **Thinking through theatre and performance**, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/40690499/Chapter_9_How_Does_Choreography_Think_Through_Society Acesso em: 24 fev. 2025

CVEJIĆ, Bojana; VUJANOVIĆ, Ana. **Toward a Transindividual Self**. Oslo: Oslo National Academy of The Arts, 2023.

DANÇA das antigas. Encontro com Leda Maria Martins. Sesc Cultura Convida, 30 de maio de 2022, via plataforma Zoom.

DE LAET, Timmy. Corpos Co(se)m Memórias: estratégias de re-enactment na dança contemporânea. **Moringa** – Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 9, n. 2, 2018, p. 133-153. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43632>. Acesso em: 05 fev. 2025.

DE CARNE e Concreto – Uma Instalação Coreográfica. Direção: Luciana Lara. Intérpretes: Camilla Nyarady; Cristhian Cantarino; Déborah Alessandra; João Lima; Luciana Matias; Marcia Regina; Raoni Carricondo; Roberto Dagô. Brasília (DF): Anti Status Quo Companhia de Dança, 2014. Obra coreográfica (140 min).

DECOR. Direção: Denise Stutz. Intérprete: Denise Stutz. Rio de Janeiro (RJ), 2003. Obra coreográfica (30 min.).

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: Filosofia Prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988; 2ª ed. 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª ed.). 128 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012 (2ª ed.). 200 p.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o Problema da Expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DENZIN, Norman K. Re-leyendo performance, praxis y política. **Investigación Cualitativa**, v. 1, n. 1, p. 57-78, 2016. Disponível em: <http://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com/index.php/ric>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção! Que Emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016 (1ª ed.). 72 p.

DIE VERSAMMLUNG / The Assembly. Direção: Melanie Mohren; Bernhard Herbordt. Intérpretes: Judica Albrecht; Jorge Alencar; Matthias Engler; Gunnhildur Einarsdottir; Nana Hülwig; Carmen Kleykens Vidal; Neto Machado; Tina Pantisano; Steven Solbrig; Emilija Tolj; Armin Wieser. Stuttgart: Die Institution, 2023. Performance (1:55 min).

DOVE, Simon; SMEETS, Gabriel. **Why All These Questions?** The Mouson - Springdance/Dialogue, Frankfurt. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2002.

DUPRÉ, Ben. **50 ideias de ética que você precisa conhecer**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

ENQUANTO Dormem os Teatros. Realização Sesc Pinheiros. Participação: Mauricio Flórez, Gustavo Miranda, entre outras/outros. São Paulo, Sesc Pinheiros, 2022. Série em oito episódios.

ESCUA Aqui. Questão de Crítica: conversa com Daniele Avila Small, Jorge Alencar, Luciana Romagnolli, Neto Machado. YouTube, 31 jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/R4iXzufBbmK?si=bczjJWeEka4E66Av> Acesso em: 25 fev. 2025.

ESPINOSA e o inconsciente do corpo-pensamento. Por Márcio Costa. [vídeo]. YouTube, Canal do Inconsciente, 7 abr. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J24s-nTMnLw>. Acesso em: 06 fev. 2025.

ESTUDO para Impressões. Direção: Denise Stutz. Intérprete: Denise Stutz. Madrid (ES), 2007. Obra coreográfica (20 min.).

ÉTICA Contemporânea: um curso sobre a destruição e a reconstrução da ética. Curso ministrado por Marcia Tiburi. Cursos MT, 10 abr. a 10 jul. 2024. via plataforma Zoom.

EVARISTO, Conceição. **Canção para ninar menino grande**. Lisboa: Orfeu Negro, 2024.

FABIÃO, Eleonora. Performance e História: em busca de uma historiografia performativa. In: FLORES, Livia (org.). **Pelas Vias da Dúvida** – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro, realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, 2012, p. 46-57.

FABIÃO, Eleonora. Conversa com Eleonora Fabião [entrevista]. 2018. Entrevistador: OSÓRIO, Luiz Camillo. Rio de Janeiro: Prêmio Pipa, 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em: 05 fev. 2025.

FEMINIST School: cuteness and violence. Workshop com Zrinka Užbinec. Kondenz Festival of contemporary dance and performance, 16. ed, Magacin, 31 out. 2024, Belgrado, Sérvia.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, 2013, v. 2, n. 3, p. 18–36. DOI: <https://doi.org/10.9771/2317-3777danca.v2i2.9752>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 18 set. 2023.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>. Acesso em: 26 set. 2023.

FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 061–069, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191>. Acesso em: 30 jan. 2025.

FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. **Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade**. São Paulo: Laboratório de Dramaturgia do Corpo – ECA/USP, 2013. Disponível em: <https://ladcor.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/manifesto.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.

FILHO, Fausto dos Santos Amaral. Ética e Estética são Um? O que isto pode ter a ver com a Educação escolar? **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p.

387-399, abr./jun. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2175-623660334>. Acesso em: 05 fev. 2025.

FINGER, Elisabete. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa *Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com. Posições Político-Po. Éticas*. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Berlim, 2023. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1BAT2YEPfvnXZC44VQFNwNoEKEDjm1CBk>

FOSTER, Susan Leigh. **Corporealities**: dancing, knowledge, culture, and power. London; New York: Routledge, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**: Curso no College de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologias de Si**. São Paulo: Verve, n. 6, p. 321-360, 2004.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FRASER, Andrea. From The Critique of The Institution to an Institution of Critique. **Artforum** 44, no. 1, 2005, pp. 278–283. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-172201/>
Acesso em: 25 fev. 2025.

FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GERMINÁRIO do grupo de estudos em psicanálise SublimeAção. Um seminário com Gilceley Santos. ALCEP - Associação Livre Centro de Estudos em Psicanálise (Curitiba - Paraná), via plataforma Zoom, em 21 de agosto de 2020.

GERMINÁRIO do grupo de estudos em psicanálise SublimeAção. Um seminário com Suely Rolnik. ALCEP - Associação Livre Centro de Estudos em Psicanálise (Curitiba - Paraná), via plataforma Zoom, em 21 de agosto de 2020.

GERMINÁRIO do grupo de estudos em psicanálise SublimeAção. Um seminário com Pedro Taam. ALCEP - Associação Livre Centro de Estudos em Psicanálise (Curitiba - Paraná), via plataforma Zoom, em 03 de setembro de 2021.

GERMINÁRIO do grupo de estudos em psicanálise SublimeAção. Um seminário com João Perci Schiavon. ALCEP - Associação Livre Centro de Estudos em Psicanálise (Curitiba - Paraná), via plataforma Zoom, em 22 de outubro de 2021.

GERMINÁRIO do grupo de estudos em psicanálise SublimeAção. Um seminário com Gilceley Santos. ALCEP - Associação Livre Centro de Estudos em Psicanálise (Curitiba - Paraná), via plataforma Zoom, em 04 de março de 2022.

GERMINÁRIO do grupo de estudos em psicanálise SublimeAção. Um seminário com João Perci Schiavon. ALCEP - Associação Livre Centro de Estudos em Psicanálise (Curitiba - Paraná), via plataforma Zoom, em 22 de março de 2024.

NEGAFYAH. **Fyah**: do ódio ao amor. 1. Ed. Rio de Janeiro: Mal, 2024. 128 p.

GIACOLA JR, Osvaldo. **Agamben**: Por uma ética da vergonha e do resto. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GOMES, Edeise. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com.Posições Político-Po.Éticas. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Jequié: 2024. Disponível em:
<https://drive.google.com/drive/folders/1KowpJtl5tgoELbh2E-r8Avjz-h2PavPe>

GRAY, Vanessa Karakia-Kore. Capítulo 1: Isso é permitido? *In*: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. **Biblioteca de Dança**. Salvador: Dimenti, 2024.

GROVES, Rebecca M. On Performance and the Dramaturgy of Caring. *In*: STREET, A.; ALLIOT, J.; PAUKER, M. (eds). **Inter Views in Performance Philosophy**. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

HERBORDT, Bernhard; MOHREN, Melanie. [**Convite para participação no projeto Das Festival**]. Destinatário: jorgealencarjorge@gmail.com. Salvador, 22 jul. 2017. 1 mensagem eletrônica.

HERBORDT, Bernhard. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com.Posições Político-Po.Éticas. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Stuttgart, 2023. Disponível em:
<https://drive.google.com/drive/folders/1BAT2YEPfvnXZC44VQFNwNoEKEDjm1CBk>

HERMANN, Nadja. **Pluralidade e ética em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética**: a relação quase esquecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. 119 p.

HEWITT, Andrew. **Social Choreography**: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Durham, NC: Duke University Press, 2005.

HOOKS, BELL. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o Futuro**: Usando Ficção Científica Para Rever A Justiça. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em:

https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut. Acesso em: 05 fev. 2025.

INÁCIO, Claudia. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa *Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com. Posições Político-Po. Éticas*. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. São José do Rio Preto, 2024. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1KowpJtl5tgoELbh2E-r8Avjz-h2PavPe>

ISABEL Torres. Direção de Jérôme Bel. Intérprete: Isabel Torres. Rio de Janeiro (RJ): Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2005. Obra coreográfica (35 min.).

KATZ, Helena. Toda coreografia é social: pensando a relação entre Hip Hop, mídia e comportamento. *In: Reunião científica de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas*. V., Editora ABRACE, 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/59791841/Helena-Katz-Toda-coreografia-e-social> Acesso em: 24 fev. 2025

KIFFER, Ana; GIORGI, Gabriel. **Ódio político e políticas do ódio: lutas, gestos e escritas do presente**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. 136 p.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248 p.

KLIEN, Michael; VALK, Steve; GORMLY, Jeffrey. **Book of Recommendations: choreography as an aesthetics of chance**. Limerick: Daghdha Dance Company, 2008.

KUNST, Bojana. **The Life of Art: Transversal Lines of Care**. Ljubljana: Maska, 2023.

KRENAK, Ailton. A Terra Dança e seus filhos dançam: a experiência da vida como movimento de dançar. *In: MOURA, Gilsamara; EMILIO, Douglas de Camargo (org.). Ágora: modos de ser em dança / infâncias e juventudes*. Alumínio: Jogo de palavras, 2020, v. 3. 177 p.

LA BÊTE. Direção: Wagner Schwartz. Intérprete: Wagner Schwartz. Fórum Internacional de Dança (FID) / Território Minas (Belo Horizonte), 2005. Obra coreográfica (50 min).

LANGE, Alessandra. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa *Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com. Posições Político-Po. Éticas*. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Curitiba: 2024. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1KowpJtl5tgoELbh2E-r8Avjz-h2PavPe>

LARA, Larissa Michelle. **O sentido ético-estético do corpo na cultura popular**. 2004. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2004.

LARA, L. M. O sentido ético-estético do corpo na cultura popular e a estruturação do campo gestual. **Movimento**, [s. l.], v. 13, n. 3, p. 111–129, 2008. DOI: 10.22456/1982-8918.3570. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/3570>. Acesso em: 05 fev. 2025.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LE COGUIEC, E. Ficção, Diário de Campo e Pesquisa-criação. **Cena**, [s. l.], n. 20, p. 28–38, 2016. Disponível em:
<https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/68331>. Acesso em: 05 fev. 2025.

LEPECKI, André. **Of the presence of the body**: Essays on dance and performance theory. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

LEPECKI, André. Planos de composição. *In*: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sônia (orgs.). **Cartografia rumos Itaú Cultural dança 2009-2010**: criações e conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-20.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

LEPECKI, André. **Singularities**: Dance In The Age of Performance. London and New York: Routledge, 2016.

LEPECKI, André. **Esgotar a Dança**: a performance e a política do movimento. Lisboa: Edições do Saguão, 2023.

LE ROY, Xavier. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com.Posições Político-Po.Éticas. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Giessen, 2023. Disponível em:
<https://drive.google.com/drive/folders/1BAT2YEPfvnXZC44VQFNwNoEKEDjm1CBk>

LE GUIN, Ursula K. **A Teoria da Bolsa da Ficção**. São Paulo: n-1 Edições, 2021.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**: ensaio sobre a exterioridade. Lisboa: Edições 70, 1980.

LEVORIN, Bruno. Coreografia? *In*: CAMARGO, Marcelo. **Volume Laranja**. Salvador: Duna, 2021.

LIMA, Dani. Uma Ética Gestual? *In*: **Seminários de dança de Joinville**: Criação, ética, parará, parará – Modos de Criação, Processos que Desaguam em Uma Reflexão Ética, 5 ed. Joinville: Pdois Editora, 2012, p. 45-52.

LORDE, Audre. **The Cancer Journals**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1997.

LORDELO, Lia da Rocha. Cena, produção e moqueca: o teatro baiano contemporâneo do Dimentí (1998-2012). **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1–16, 2022. DOI: 10.5965/1414573102442022e0207. Disponível em:

<https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimiento/article/view/21007>. Acesso em: 06 fev. 2025.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de Estilo Acadêmico**: Trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. Salvador: EDUFBA, 2019.

LUZ, Carmen. Sobre não esquecer e lembrar. 2019. In: BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020, p. 287-299.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2019.

MACEDO, Elizabeth Fernandes de; SILVA, Paulo de Tássio Borges da. Pesquisa pós-qualitativa e responsabilidade ética: notas de uma etnografia fantasmática. **Revista Práxis Educacional**, vol. 17, núm. 48, p. 40-59, 2021. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

MACHADO, Dinis. **Curadoria 2017**. Medium, 2017. Disponível em: <https://medium.com/@rogerioncosta/curadoria-bcn-2017-8e4744c6bd0> Acesso em: 25 fev. 2025.

MACHADO, Neto. Capítulo 2: uma peça que eu gostaria de ter feito se eu fosse mulher. In: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. **Biblioteca de Dança**. Salvador: Dimenti, 2018.

MACHADO, Neto et al. **Astroneto**: dança no espaço. Salvador: Associação Conexões Criativas, 2019. 40 p.

MADEIRA, Carla. **Tudo é Rio**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2024.

MARCOS. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com.Posições Político-Po.Éticas. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Salvador, 2024. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1KowpJtl5tgoELbh2E-r8Avjz-h2PavPe>

MARINHO, Nirvana. Por Ética na Criação, Seminário de Dança 2011. In: **Seminários de dança de Joinville**: Criação, ética, parará, parará – Modos de Criação, Processos que Desaguam em Uma Reflexão Ética, 5 ed. Joinville: Pdois Editora, 2012, p. 13-18.

MARQUES, Roberta Ramos. Uma Biblioteca De Dança “Mais Na Carne”: histórias dissonantes das experiências com a dança para vidas presentes. **DANÇA**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, [s. l.], v. 6, n. 9, p. 74–98, 2021. DOI: 10.9771/2317-3777dana.v6i1.47564. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/47564>. Acesso em: 05 fev. 2025.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. 2003. *In: BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia. Histórias da dança: vol.2 Antologia.* São Paulo: MASP, 2020, p. 94-112.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral, poéticas do corpo-tela.** 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política.** São Paulo: n-1 edições, 2017.

MATOS, Lúcia. (BIO)POLÍTICA, DIFERENÇA E A DANÇA NA EDUCAÇÃO *In: Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrimo através da Dança, 2012, Lisboa, Portugal. Livro de Atas do SIDD2011 Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrimo através da Dança* Lisboa, Portugal: Faculdade de Motricidade Humana Serviço de Edições, 2012, v.01, p.26 - 42

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos dançantes.** 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

MATOS, Lúcia. La danza sitiada en el Brasil post-2016: Resonancias de volver a la derecha y de las perspectivas neoliberais para las artes. *In: LACHINO, Hayde; MATOS, Lúcia (orgs.). La danza en tiempos de crisis y re(ex)istencia.* 1. ed. Cidade de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, v. 1, p. 81-111. Disponível em: <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/173>. Acesso em: 06 fev. 2025.

MEYER, Sandra. A Pesquisa Como Experiência: A Ação da Teoria e a Prática do Conhecimento em Dança. **Revista Fap,** Curitiba, v. 17, n. 2, jul./dez. 2017, p. 1-240.

Mendes Campos, Paulo. Para Maria das Graças. *In: O colunista do morro.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

MOHREN, Melanie. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com.Posições Político-Po.Éticas. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Stuttgart, 2023. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1BAT2YEPfvnXZC44VQFNwNoEKEDjm1CBk>

MONTEIRO, Fábio Osório. Capítulo 3: Dona Denise. *In: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. Biblioteca de Dança.* Salvador: Dimenti, 2022.

MONTEIRO, Fábio Osório et al. **Livro de Fogo: Chama Histórias.** 1. ed. Salvador: Associação Conexões Criativas, 2021.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. O Conceito de Coreografia em Transformação. **Urdimento,** Florianópolis, v. 1, n. 34, mar./abr. 2019, p. 362-377.

MONSTRA. Direção: Elisabete Finger. Intérpretes: Barbara Elias (ou Mariza Virgolino); Danielli Mendes; Josefa Pereira; Mariana Costa; Patrícia Bergantin. São Paulo (SP): Corpo Rastreado / Corpo a Fora, 2017. Obra coreográfica (50 min).

MOVIMENTO na pausa: coreopolícia, “expressing oneself,” e a pandemia. Uma conversa com André Lepecki no projeto Conversas (In)seguras. Centro de Estudos de Teatro (Portugal), via plataforma Zoom, em 05 de maio de 2021.

NETO, Machado. **Reencarnação**: Registro como Coreografia na obra ‘Retrospectiva’ de Xavier Le Roy. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

NEGRI, Antonio. **Cinco Lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NODDINGS, Nel. **Caring**: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education. Los Angeles: University of California Press, 1984.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. **Griot**: Revista de Filosofia, v. 4, n. 2, p. 1–19, 2011. DOI: 10.31977/griofi.v4i2.500.

NOGUERA, Renato; BARRETO, Marcos. Infância, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. **child.philo**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, p. 625-644, set. 2018. Epub 17-Maio-2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/childphilo.2018.36200>. Acesso em 24 fev. 2025.

Ó - um dispositivo de dança. Direção: Cristian Duarte. Intérpretes: Aline Bonamin; Felipe Stocco. São Paulo: Lote, 2016. Obra coreográfica (75 min).

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Salvador: Editora Gráfica Popular, 2007. p. 129-260. [PDF].

OLIVEIRA, Vânia. Capítulo 1: Convocação Ancestral – uma dança que arrebatou durante a pandemia. In: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. **Biblioteca de Dança**. YouTube: Perfil do Sesc Avenida Paulista, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FZ8eTkD4Kww>. Acesso em: 06 fev. 2025.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. Entre a dança que tomba e a biblioteca que dança, a Dimenti faz da memória a história. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [s. l.], v. 12, n. 3, p. 1–29, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/113604>. Acesso em: 05 fev. 2025.

OS PERIGOS de uma história única. TED: palestra de Chimamanda Adichie. YouTube, 19 maio 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY>. Acesso em: 05 fev. 2025.

O QUE pode a palavra? Café Filosófico CPFL: Fala de Viviane Mosé. [vídeo]. YouTube, 14 jun. 2018. Disponível em: https://youtu.be/YuQ8sXoTCbQ?si=Q_8SntzthDDLjaL1. Acesso em: 05 fev. 2025.

PAIS, Ana. **Ritmos Afetivos nas Artes Performativas**. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

PAIS, Ana. Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance. *In: Revista do Laboratório de Dramaturgia | LADI - UnB*, v. 17, Ano 6, 2021.

PAIS, Ana. **Quem Tem medo das Emoções?** Lisboa: Per form ativa, 2022.

PAIVA, Márcio. Prefácio. *In: TEIXEIRA, Thiago. Inflexões Éticas*. 1. ed. Salvador: Devires, 2023, 72 p.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do Assombro**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PEGORARO, Olinto Antonio. Historicidade da ciência e da ética. **Revista Bioethikos**- Centro Universitário São Camilo, 2010, v. 4, n. 1, p. 10-18.

PERES, Daniel Tourinho. Função política da imaginação e a universidade pública. *In: Le Monde Diplomatique*, 19 set. 2019. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/funcao-politica-da-imaginacao-e-a-universidade-publica/>. Acesso em: 05 fev. 2025.

PINTO, Manuel da Costa. [Orelha de livro]. *In: BRADBURY, Ray. Fahrenheit: a temperatura na qual o papel fogo e queima do livro pega fogo e queima*. São Paulo: Globo, 2012.

POLÍTICAS de descontinuidade: ética e subversão. Curso (webaula) ministrado por Thiago Teixeira. 11 jun. 2024. Via plataforma hotmart.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**: Relatório para uma academia de psicanalistas. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2022.

PRECIADO, Paul. **Dysphoria Mundi**: o som do mundo desmoronando. Barcelona: Editorial Anagrama, 2023. 549 p.

PROCURA DA Poesia. Recitado por Carlos Drummond de Andrade. Procura da Poesia [vídeo]. YouTube, 13 maio 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=audxpEEjIB0>. Acesso em: 05 fev. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005. 72 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RESTROSPECTIVE / Retrospectiva. Direção: Xavier Le Roy. Intérpretes: Karolina Rychlik; Guillem Mont de Palol; Sergi Faustino; Javier Vaquero Ollero; Quim Bigas Bassart; Aimar Pérez Galí; Pere Faura; Clara Tena; Idurre Azkue; Cristina Blanco; Cristina Nuñez; Mariona Naudin; Mizar Martinez; Nuria Gregori; Carme Torrent e outras/outros. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Le Kwatt, 2012. Obra coreográfica (540 min).

RIBEIRO, Renato Janine. Etiqueta e ética [vídeo]. YouTube, 23 mar. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yygi9K3yH8Y>. Acesso em: 05 fev. 2025.

ROCHA, Thereza. Cuidado de Si: Por Uma Política do Intérprete de Dança. *In: Seminários de dança de Joinville: Criação, ética, parará, parará – Modos de Criação, Processos que Desaguam em Uma Reflexão Ética*, 5 ed. Joinville: Pdois Editora, 2012, p. 121-136.

ROCHA, Thereza. Balé sobre outras bases ou em que o tango pode ser bom para tudo. *In: Seminários de dança de Joinville: A dança clássica: dobras e extensões*, 7 ed. Nova Letra: Joinville, 2014a, p. 27-41.

ROCHA, Thereza. Palestra-corpo: Dança Conceitual. *In: Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 26-4, maio 2014b. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/6711/4777>. Acesso em: 24 jan. 2025.

ROCHA, Thereza. **O que é Dança Contemporânea**: uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016a, 136 p.

ROCHA, Thereza. Derivas de um Plano de Composição em Dança. *In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (org.). Dança e Dramaturgia(s)*. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016b.

ROCHELLE, Henrique (@criticatividade). 2019. Instagram, 12 out. 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3h35xCn-1v/?igshid=ZWlzMWE5ZmU3Zg==>. Acesso em: 05 fev. 2025.

ROMANOWSKI, Nadya. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com.Posições Político-Po.Éticas. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Curitiba, 2024. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1KowpJtl5tgoELbh2E-r8Avjz-h2PavPe>

ROLNIK, Suely. Ninguém é deleuziano. Despedir-se do absoluto. [Entrevista cedida a Lira Neto e Silvio Gadelha]. **O Povo**, Caderno de Sábado, Fortaleza, n. 6, 18 nov. 1995.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. *In: SMALL, Daniele Avila. O Crítico Ignorante*: uma negociação teórica meio complicada. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

RUIZ, Sandra; VOURLOUMIS, Hypatia. **Formação sem forma**: caminhos para o fim deste mundo. São Paulo: sobinfluência edições, 2023.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019a.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas: Exu como Educação. **Revista Exitus**, Santarém/PA, v. 9, n. 4, p. 262-289, out./dez. 2019b.

SABOIA, Haroldo. “Palavralma”. Facebook, 13 mar. 2021. Disponível em: <https://web.facebook.com/100065016150927/posts/233429245136873/>. Acesso em: 02 fev. 2025.

SALOMÃO, WALLY. **Algaravias**: Câmara de ecos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SCHIAVON, João Perci. **Pragmatismo Pulsional**: Clínica Psicanalítica. São Paulo: n-1 edições, 2019, 336 p.

SCHWARTZ, Wagner. Entrevista com Wagner Schwartz [entrevista]. 2018. Entrevistador: BRUM, Eliane. El País, Espanha. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 30 jul. 2024.

SECALHARIDADE – Mayhapness. Direção, criação e interpretação: João Fiadeiro e Fernanda Eugênio. Vimeo, 06 ago. 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/47006267>. Acesso em: 10 fev. 2025.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O Fazer-dizer do Corpo**: Dança e Performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SAIDEL, Henrique; FERVENZA, Marina. **Futuro? Reflexões sobre burlesco e vídeo-burlesco**. Revista Científica/FAP, Curitiba, v. 30, n. 1, p. 524–547, 2024. DOI: 10.33871/19805071.2024.30.1.8492. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/8492>. Acesso em: 05 fev. 2025.

SAMPAIO, Jorge Luiz Alencar. **Do cisne-barbie ao cisne asmático**: comicidade e subversão performativa de identidade em Chuá – releitura cênica do balé O lago dos cisnes feita pelo grupo Dimenti. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SANTIAGO, Matias. Capítulo 1: a dança que foi fundamental para mim. *In*: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. **Biblioteca de Dança**. Salvador: Dimenti, 2017.

SANTOS, Gilceley. **Palavração Comovida**. Curitiba: Edição do Autor, 2013.

SANTOS, Juana Elbein dos. Itan. *In*: PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Itan dos mais-velhos**: contos. 2.ed. Ilhéus, Ba : Editus, 2004. 182 p.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&M, 2001.

SILVA, Juremir Machado da. **O que pesquisar Quer Dizer** – Como fazer Textos Acadêmicos Sem medo da ABNT e da Capes. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SMALL, Daniele Avila. **Historiografias de artista**: escritas da história no teatro documentário contemporâneo. 2019. 289 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Versão eletrônica.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOTER, Silvia. A Criação em dança. *In: Seminários de dança de Joinville: Criação, ética, parará, parará – Modos de Criação, Processos que Desaguam em Uma Reflexão Ética*, 5. ed. Joinville: Pdois Editora, 2012, p. 89-98.

SOUZA, Assionara. **Alquimista na Chuva**. Curitiba: Kotter Editorial, 2017. 96 p.

SPINOZA, Barauch. **Ethics: Treatise on the Emendation of the Intellect, and Selected Letters**. Indianapolis: Hackett, 1992.

SPINOZA. **Ética**. 2. ed., 10. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

STUTZ, Denise. 3 Solos em 1 Tempo. YouTube, 07 de setembro de 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XzCPeNe_1g0 Acesso em 03 nov. 2021.

TEMPORARY Title / Título Temporário. Direção: Xavier Le Roy. Intérpretes: Natalie Abbott; Christine Babinskas; Geraldine Balcazar; Georgia Bettens; Eugene Choi; Matthew Day; Lauren Eiko; Peter Fraser; Ryuichi Fujimura; Alice Heyward; Becky Hilton; David Huggins; Marcus Mckenzie; Kathryn Puie; Amaara Raheem; Adam Warburton; Darcy Wallace; Ivey Wawn e outras/outros. Sidney: Kaldor Public Art Projects, Carriageworks, 2015. Obra coreográfica (300 min).

TEDESCO, Silvia Helena; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana Vieira Caliman. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. *In: Dossiê Cartografia: Pistas do Método da Cartografia – Vol. II. Fractal. Revista Psicol.*, v. 25, n. 2, ago. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000200006>. Acesso em: 05 fev. 2025.

TEIXEIRA, Thiago. **Inflexões Éticas**. 1. ed. Salvador: Devires, 2023, 72 p.

TIBURI, Marcia. **Filosofia Prática**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014, 320 p.

TIME has fallen asleep in the afternoon sunshine. Direção: Mette Edvardsen. Intérpretes: Aaron Virdee, Adriana Gheorghe, Adriano Wilfert Jensen, Agate Bankava, Alexandra Napier, Alice Monica Marinescu, Alice Rensy, Amalie Bergstein, Andrea Maurer, Andrea Rodrigo, Angela Goh, entre outras/outros. Leuven (BE), 2010. Performance (30 min.).

UFBA. Programa Capes Print sobre o tema Arte, poéticas das diferenças e subjetividade, 2018. Disponível em: <https://capesprint.ufba.br/sites/capesprint.ufba.br/files/proposta.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2025.

ULMER, Jasmine B. Embodied writing: choreographic composition as methodology. *In: Research in Dance Education*, v. 16, n. 1, p. 33-50, DOI: 10.1080/14647893.2014.971230. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14647893.2014.971230>. Acesso em: 08 fev. 2025.

VEREADOR pedirá que MP investigue possível ato de pedofilia durante exposição em Salvador. Bahia Notícias, 29 set. 2017. Disponível em:

<https://www.bahianoticias.com.br/noticia/212913-vereador-pedira-que-mp-investigue-possivel-ato-de-pedofilia-durante-exposicao-em-salvador.html> Acesso em: 26 fev 2025.

VERONIQUE Doisneau. Direção de Jérôme Bel. Intérprete: Veronique Doisneau. Paris (FR): Ópera de Paris, 2004. Obra coreográfica (30 min.).

VESTÍGIOS. Direção: Marta Soares. Intérprete: Marta Soares. São Paulo (SP): Programa Rumos Dança do Itaú Cultural, 2010. Obra coreográfica (50 min).

VIOLA, Daniela Teixeira Dutra; VORCARO, Ângela Maria Resende. A verdade e o engodo do desejo na leitura do seminário “a angústia de Jacques Lacan”. *Ágora* (Rio de Janeiro), v. XIV, n. 1, jan./jun. 2011, p. 77-93. DOI: 10.1590/S1516-14982011000100006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982011000100006>. Acesso em: 02 fev. 2025.

YAMAMOTO, Fernando. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Ética Quando Dança: Uma Biblioteca De Com.Posições Político-Po.Éticas. Entrevistador: ALENCAR, Jorge. Salvador, 2024. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1KowpJtl5tgoELbh2E-r8Avjz-h2PavPe>

ZAMBRA, Alejandro. **Bonsai & A vida privada das árvores**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

ZEICHNER, Manuela. **Commoning Care & Collective Power: Childcare Commons and the Micropolitics of Municipalism in Barcelona**, transversal text, 2021, p. 127–191.

WESSELING, Janneke. Artistic Research. *In*: SONDEIJKER, Marie-Jos; KUITENBROUWER, Klaas; WESSELING, Janneke (ed.); LOWERENS, Pia (ed.). **Making Matters: A Vocabulary for Collective Arts**. Amsterdam: Valiz, 2022.

3 SOLOS em 1 tempo. Direção: Denise Stutz. Intérprete: Denise Stutz. Rio de Janeiro, 2008. Obra coreográfica (30 min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=XzCPeNe_1g0 Acesso em 03 nov. 2021.

21. Direção: Rodrigo Pederneiras. Intérpretes: Ágatha Faro; Bianca Victal; Carol Rasslan; Dayanne Amaral; Edésio Nunes; Edmárcio Júnior; Edson Hayzer; Elias Bouza; Filipe Bruschi; Grey Araújo; Helbert Pimenta; Janaina Castro; Karen Rangel; Luan Batista; Lucas Saraiva; Malu Figueirôa; Mariana do Rosário; Rafael Bittar; Rafaela Fernandes; Sílvia Gaspar; Williene Sampaio; Yasmin Almeida e outras/outros. Belo Horizonte: Grupo Corpo, 1992. Obra coreográfica (40 min).

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistada(o) e participar na investigação de doutorado intitulada “Ética quando dança: uma biblioteca de com.posições político-po.éticas”, realizada por Jorge Alencar, mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Fui informada(o) também, de que a pesquisa está sendo realizada no contexto do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, com orientação da Profa. Dra. Lúcia Matos, e que poderei entrar em contato com o doutorando e sua orientadora a qualquer momento que considerar necessário por meio dos e-mails: jorgealencarjorge@gmail.com e luciamatos@ufba.br . Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o êxito da pesquisa. Fui informada(o) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais, questiona o exercício ético e compositivo na dança como prática relacional com vínculo poético-político. Fui também esclarecida(o) de que os usos das informações por mim disponibilizadas estão de acordo às normas éticas destinadas à pesquisa envolvendo seres humanos. Minha colaboração acontecerá em formato presencial e/ou virtual, por meio da plataforma Google Meet, com a identificação nominal das declarações, a serem coletadas durante os encontros. Também fui informada(o) de que o doutorando, se solicitado, providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Fui ainda informada(o) de que posso me retirar dessa investigação a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos. Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

_____, ____ de _____ de _____
 (cidade) (data) (mês) (ano)

Nome completo: _____

Assinatura do(a) participante: _____

APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM PESSOAS ESPECTADORAS

1. Dados pessoais

- 1.1 Nome de Registro e/ou Nome Social.
- 1.2 Como você gostaria de ser identificada(o) na pesquisa? Fique à vontade para fazer uma sugestão de pseudônimo.
- 1.3 Data de nascimento.
- 1.4 Gênero.
- 1.5 Cidade/Estado/País onde reside.

2. Percepções sobre a Biblioteca de Dança.

- 2.1 Onde assistiu à "Biblioteca de Dança"?
- 2.2 Como soube da realização do trabalho?
- 2.3 Quais foram as principais motivações que te levaram a ir assistir ao trabalho?
- 2.4 Ao chegar à apresentação da "Biblioteca de Dança", como foi para você, o que te chamou a atenção?
- 2.5 Quais escolhas você fez como público durante o trabalho?
- 2.6 Quando tempo, em média, você permaneceu na apresentação?
- 2.7 Durante esse tempo, como se deu a sua permanência no local?
- 2.8 A partir do que você experienciou na "Biblioteca de Dança", você a percebe como uma obra coreográfica?
- 2.9 Descreva brevemente o que você percebeu na coreografia geral da "Biblioteca de Dança" (organização do espaço, relação com o tempo, interação entre artistas e públicos, entre outros aspectos), trazendo os afetos, sensações e pensamentos enquanto estava assistindo.
- 2.10 Como você resumiria, em uma palavra, a sua experiência estética na Biblioteca de Dança?
- 2.11 Fique à vontade para acrescentar o que você precisar.

APÊNDICE C – FORMULÁRIO DA PRIMEIRA SONDAÇÃO COM O PÚBLICO

Versão eletrônica disponível em:

https://docs.google.com/forms/d/1Y3mF19YwYwMDy3_PfEp_k2onhQKg3bfGSX3F-r7s2Lk/edit

23/02/2025, 08:56

Pesquisa Biblioteca de Dança.



Pesquisa Biblioteca de Dança.

Olá, boas-vindas!

Se você chegou aqui é porque assistiu a alguma apresentação da "Biblioteca de Dança". Eu sou Jorge Alencar e, junto com Neto Machado, assino a direção da obra que faz parte de minha pesquisa de doutorado "Ética e Composição Coreográfica em Dança" realizada no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, com a orientação da Profa.Dra. Lúcia Matos.

Seguem abaixo algumas questões sobre a sua percepção da "Biblioteca de Dança" que poderão contribuir para a pesquisa em andamento.

Agradeço enormemente a sua disponibilidade.

literaturista@gmail.com [Mudar de conta](#)



O nome, a foto e o e-mail associados à sua Conta do Google serão registrados quando você fizer upload de arquivos e enviar este formulário.

* Indica uma pergunta obrigatória

E-mail *

literaturista@gmail.com



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO *

Declaro, por meio deste termo, que concordo em participar da pesquisa "Ética e Composição Coreográfica em Dança" do doutorando Jorge Alencar, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, sob orientação da Profa.Dra. Lúcia Matos. Fui informado (a) ainda que poderei contatar o pesquisador a qualquer momento que julgar necessário através do email jorgealencarjorge@gmail.com.

Afirmo que aceito participar, por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado (a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo que, em linhas gerais, pretende refletir sobre as dimensões éticas na criação e realização de uma obra de dança.

Também fui comunicado(a) de que as informações por mim fornecidas serão analisadas de forma anônima. O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pelo pesquisador e orientadora envolvidos nessa investigação. Fui ainda informado(a) de que posso desistir da minha participação nessa pesquisa, a qualquer momento, sem prejuízo e sem sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

- Concordo com este termo de consentimento.
- Não concordo com este termo de consentimento.

[Próxima](#)[Limpar formulário](#)

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Does this form look suspicious? [Relatório](#)

Google Formulários



23/02/2025, 09:05

Pesquisa Biblioteca de Dança.



Pesquisa Biblioteca de Dança.

literaturista@gmail.com [Mudar de conta](#)



O nome, a foto e o e-mail associados à sua Conta do Google serão registrados quando você fizer upload de arquivos e enviar este formulário.

* Indica uma pergunta obrigatória

1. Dados Pessoais.

1.1 Nome de Registro e/ou Nome Social. *

Sua resposta

1.2 Como você gostaria de ser identificado(a) na pesquisa? Fique à vontade para fazer uma sugestão de pseudônimo.

Sua resposta

1.3 Data de Nascimento. *

Data

dd/mm/aaaa



https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSc1-X2mgytzx7Sj-CyKviVVR0_DVYi1kh_fEw1cL3ehsd5-qw/formResponse

1/3

23/02/2025, 09:05

Pesquisa Biblioteca de Dança.

1.4 Gênero.

Sua resposta

1.5 Dentre as categorias do IBGE (2013), indique a opção que mais corresponde a sua cor ou raça. Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

 Amarela. Branca Indígena Parda Preta Outro: _____

1.6 Cidade/Estado/País onde reside. *

Sua resposta

[Voltar](#)[Próxima](#)[Limpar formulário](#)

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Does this form look suspicious? [Relatório](#)

Google Formulários



23/02/2025, 09:08

Pesquisa Biblioteca de Dança.



Pesquisa Biblioteca de Dança.

literaturista@gmail.com [Mudar de conta](#)



O nome, a foto e o e-mail associados à sua Conta do Google serão registrados quando você fizer upload de arquivos e enviar este formulário.

* Indica uma pergunta obrigatória

2 Percepções sobre a Biblioteca de Dança.

2.1 Onde assistiu à "Biblioteca de Dança" em Curitiba (PR). Marque todas as que se aplicam. *

- Biblioteca Pública do Paraná.
- Casa da Leitura Maria Nicolas (Santa Felicidade).
- Casa da Leitura Nair de Macedo (Guabirota).
- Casa da Leitura Manoel Carlos Karam (Parque Barigui).
- Casa da Leitura Wilson Bueno (Centro Cultural Portão).
- Não desejo responder.

2.2 Marque a(s) principal(ais) motivação(ões) que te levaram a ir assistir ao trabalho? Marque todas as que se aplicam. *

- Assistiu a apresentações anteriores presencialmente.
- Assistiu a apresentações anteriores em plataforma digital.
- Conhecia a equipe participante do trabalho.
- Foi assistir por indicação de alguém.
- Soube da apresentação por divulgação na imprensa.
- Soube da apresentação por divulgação em redes sociais.
- Estava no local da apresentação e recebeu o convite para participar.
- Estava passando pela biblioteca, notou a movimentação e aproximou-se.
- Tem o costume de frequentar eventos artístico-culturais em geral.
- Não desejo responder.
- Outro: _____

2.3 Ao chegar à apresentação da "Biblioteca de Dança", como foi para você? Marque todas as que se aplicam. *

- Conversou com a/o artista responsável pela recepção no trabalho.
- Demorou a entender como o trabalho funcionava.
- Compreendeu rapidamente a mecânica do trabalho.
- Sentiu-se acolhida/o.
- Sentiu receio pelo caráter interativo do trabalho.
- Não desejo responder.
- Outro: _____



23/02/2025, 09:08

Pesquisa Biblioteca de Dança.

2.4 Quais escolhas você fez como público durante o trabalho? Marque todas as que se aplicam. *

- Acessou histórias de diferentes artistas participantes.
- Acessou histórias somente de uma/um artista.
- Ficou observando ao redor das mesas, mas não chegou a sentar.
- Sentou à mesa com as/os artista(s) que você tinha escolhido.
- Sentou à mesa com as/os artista(s) que estava(m) disponível(eis).
- Falou no momento das conversas nas mesas.
- Distanciou-se durante a interação.
- Não desejo responder.
- Outro: _____

2.5 Quando tempo, em média, você permaneceu na apresentação? Marque apenas uma opção. *

- Até 30 minutos.
- Entre 30 minutos e 1h.
- Entre 1h e 1h30.
- Entre 1h30 e 2h.
- Entre 2h e 2h30.
- Entre 2h30 e 3h.
- Não desejo responder.



https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSc1-X2mgytzx7Sj-CyKviVVR0_DVYi1kh_fEw1cL3ehsd5-qw/formResponse

3/6

23/02/2025, 09:08

Pesquisa Biblioteca de Dança.

2.6 Durante esse tempo, como se deu a sua permanência no local. Marque todas *
as que se aplicam.

- Permaneceu o tempo todo pelo espaço onde ocorreu a performance.
- Saiu e voltou ao espaço da performance.
- Não me recordo.
- Não desejo responder.

2.7 A partir do que você experienciou na "Biblioteca de Dança", você a percebe *
como uma obra coreográfica? Marcar apenas uma opção.

- Sim.
- Não.
- Talvez.
- Não desejo responder.

2.8 Discorra brevemente sobre sua resposta na questão anterior:

Sua resposta

2.9 Descreva brevemente o que você percebeu na coreografia geral da "Biblioteca de Dança" (organização do espaço, relação com o tempo, interação entre artistas e públicos, entre outros aspectos), trazendo as suas sensações e pensamentos enquanto estava assistindo. Você pode responder em texto no campo ou anexar inserir um áudio no próximo item deste formulário (2.9.1)

Sua resposta



23/02/2025, 09:08

Pesquisa Biblioteca de Dança.

2.9.1 Se for o caso, insira seu arquivo de áudio aqui.

Faça upload de 1 arquivo aceito. O tamanho máximo é de 10 MB.

[Adicionar arquivo](#)

2.10 Como você resumiria, em uma frase, o que mais lhe afetou na Biblioteca de Dança?

Sua resposta

2.11 Este espaço é destinado para outros comentários, caso queira.

Sua resposta

[Voltar](#)

[Enviar](#)

[Limpar formulário](#)

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Does this form look suspicious? [Relatório](#)

Google Formulários



23/02/2025, 09:09

Pesquisa Biblioteca de Dança.



Pesquisa Biblioteca de Dança.

Sua resposta foi registrada. Agradeço pela sua participação nesta pesquisa sobre a "Biblioteca de Dança".

[Enviar outra resposta](#)

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Does this form look suspicious? [Relatório](#)

Google Formulários

APÊNDICE D – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM XAVIER LE ROY

1. Dados pessoais

1.1 Nome de Registro e/ou Nome Social.

1.2 Como você gostaria de ser identificado na pesquisa? Fique à vontade para fazer uma sugestão de pseudônimo.

1.3 Data de nascimento.

1.4 Gênero.

1.5 Cidade/Estado/País onde reside.

2. Percorso artístico

2.1 Gostaria de te ouvir sobre a relação entre prática acadêmica e criação artística em dança e sobre os diferentes modos como você vem compondo coreograficamente esses trânsitos.

2.2 Você pode comentar sobre o modo como você vem articulando a ideia de “situação” tanto nas artes como no ambiente acadêmico?

2.3 Em diversas performances, você realiza reativações de peças existentes, colocando em trabalho questões relacionadas à transmissão e à tradução de obras. Você pode falar sobre o jeito como você trata a relação entre continuidade e transformação de obras ao longo do tempo?

3. Decisões po.éticas em relação às criações artísticas

3.1 Como você chegou à decisão de pensar processos de “arquivamento” como um motor de criação para novas composições como no caso da instalação coreográfica “Retrospectiva”?

3.2 Por favor, nos fale sobre a decisão de conversar diretamente com o público em alguns de seus trabalhos. Qual o papel do diálogo e do dissenso em seu fazer artístico?

3.4 Tomando emprestada uma questão presente na série de conversas públicas “Práticas: Estratégias e Táticas” que você coordena na Universidade JLU Giessen, você consideraria seu trabalho/prática como político? Por que? Como?

3.5 Como a noção de “*embodiment*” está presente em suas práticas?

3.6 Gostaria que você falasse sobre como você traz o princípio de “não tomar como certo/garantido” (*not taking for granted*) para as suas práticas.

3.7 Em seus processos artísticos e pedagógicos, você cria, declaradamente, ambientes que possibilitam a existência da dúvida e da vulnerabilidade. Como isso orienta as éticas de seu trabalho na relação com suas parcerias de criação, estudantes, público, instituições?

3.8 Em sintonia com Jacques Rancière, você vem indagando “o que o trabalho artístico faz?”. O que o seu trabalho artístico *faz*?

3.9 Fique à vontade para acrescentar o que você precisar.

APÊNDICE E – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM MELANIE MOHREN E BERNHARD HERBORDT

1. Dados pessoais

- 1.1 Nome de Registro e/ou Nome Social.
- 1.2 Como você(s) gostaria(m) de ser identificada(o) na pesquisa? Fiquem à vontade para fazerem uma sugestão de pseudônimo.
- 1.3 Data de nascimento.
- 1.4 Gênero.
- 1.5 Cidade/Estado/País onde residem.

2. Percurso artístico

- 2.1 Quais interesses conectaram vocês dois desde a graduação em artes cênicas na Universidade JLU Giessen?
- 2.2 Quando e como esses interesses iniciais assumiram a forma de trabalho artístico ou de performance?

3. Decisões po.éticas em relação às criações artísticas

- 3.1 Gostaria de ouvir de vocês sobre a decisão pelo o nome “Die Institution” e como isso se conecta com os títulos das performances que vocês realizam, em geral, formados por um artigo definido e um substantivo simples?
- 3.4 Gostaria que vocês comentassem sobre a decisão em usar o termo “trabalho colaborativo” em vez de se identificarem como o “coletivo Die Institution”.
- 3.5 Gostaria que vocês falassem sobre a possível relação (dramatúrgica) presente no trabalho de vocês entre performance e criação de contextos para múltiplas presenças e agenciamentos.
- 3.6 Como o arquivo de performances Das Schaudapot conecta interesses ligados à ideia de arquivamento performativo? Vocês podem elencar alguns parâmetros que orientam as transcrições das performances arquivadas?
- 3.7 Em alguns de seus trabalhos, vocês questionam "por que deveríamos nos encontrar, fazer e decidir?". Peço que vocês comentem estas ideias de “encontro” e “decisão” no trabalho de vocês.
- 3.8 Fiquem à vontade para acrescentarem o que vocês precisarem.

APÊNDICE F – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM ELISABETE FINGER

1. Dados pessoais

1.1 Nome de Registro e/ou Nome Social.

1.2 Como você gostaria de ser identificada(o) na pesquisa? Fique à vontade para fazer uma sugestão de pseudônimo.

1.3 Data de nascimento.

1.4 Gênero.

1.5 Cidade/Estado/País onde reside.

2. Percurso e afetos artísticos

2.1 Gostaria de ouvir sobre a sua experiência tanto como público quanto como artista cuja obra é citada na “Biblioteca de Dança”. Quais escolhas você fez como espectadora no trabalho? Se possível, traga alguns afetos, sensações e pensamentos que lhe ocorreram enquanto estava assistindo.

2.2 Quero te escutar sobre a experiência de acessar o capítulo do artista-volume Neto Machado na “Biblioteca de Dança” criado a partir de sua obra coreográfica “Amarelo”.

2.3 Você pode comentar sobre as relações entre “micro” e “macro” ligadas às situações de ataque que você e sua família sofreram no Brasil que estão presentes no capítulo de Neto? Como isso afetou e afeta a você e o seu trabalho?

2.4 A partir do que você experienciou na “Biblioteca de Dança”, você percebe o trabalho como uma obra coreográfica?

2.5 Você, Neto e o Coletivo Couve-flor realizaram um projeto chamado “As Obras Dentro da Obra” que experimentava noções como “tradução” e “transmissão” ligadas a peças existentes. Você pode falar sobre como foi tomar obras de dança como matéria de criação para novos estudos coreográficos?

3. Decisões poéticas em relação às criações artísticas

3.1 O seu trabalho é marcado pela presença de materialidades diversas a exemplo de cabelo, planta, ovo, fluidos corporais. Você pode comentar sobre essa perspectiva em termos poéticos?

3.2 Em sua bio você fala de um interesse em “praticar ecologias políticas, buscando outras formas de empatia”. Você pode comentar sobre isso?

3.3 Fique à vontade para acrescentar o que você precisar.