

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes

DAVI VITORINO PONTES

Repertório: por uma coreografia de autodefesa

Niterói/RJ
2022

Davi Vitorino Pontes

Repertório: por uma coreografia de autodefesa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau em Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes. Orientadora: Profa. Ana Beatriz Cerbino. Co-orientador: Prof. Jorge Vasconcellos.

Niterói/RJ
2022

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau em Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes. Orientadora: Profa. Ana Beatriz Cerbino. Co-orientador: Prof. Jorge Vasconcellos.

Banca examinadora

Profa. Dra. Ana Beatriz Cerbino (Orientadora)

Prof. Dr. Jorge Vasconcellos (Co-orientador)

Prof. Dr. Ricardo Basbaum (Membro interno)

Profa. Dra. Denise Ferreira da Silva (Membro externo)

Agradeço à CAPES e à UFF
por tornarem essa pesquisa possível.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Igor Peres. “Ali entre nós um invisível obliterante.” 2020.....	24
Figura 2 – Davi Pontes. “Página do caderno coreográfico do projeto Repertório n.1 – Equação para desmoronar o racial.” Dezembro, 2019.....	28
Figura 3 – Davi Pontes. “Página do caderno coreográfico do projeto repertório n.1 – Delirar o imaginário.” Dezembro, 2019.....	32
Figura 4 – Desenhos coreográficos 1/10 (2021). Acervo Pessoal.....	53
Figura 5 – Repertório n.2, Foto: Fe Avilla , Itaú Cultural. 2022.....	54
Figura 6 – Repertório n.2, Foto: Fe Avilla , Itaú Cultural. 2022.....	55
Figura 7 – Desenhos coreográficos 2/10 (2021). Acervo Pessoal	57
Figura 8 – Desenhos coreográficos 5/10 (2021). Acervo Pessoal	58
Figura 9 – Repertório n.1, Foto: Edouard Fraipont, Mostra de performance arte VERBO (2019).....	59
Figura 10 – Repertório n.1, Foto: Edouard Fraipont, Mostra de performance arte VERBO (2019).....	59
Figura 11 – Desenhos coreográficos 4/10 (2021). Acervo Pessoal.....	61
Figura 12 – Desenhos coreográficos 5/10 (2021). Acervo Pessoal.....	64
Figura 13 – Repertório n.1, Foto: Edouard Fraipont, Mostra de performance arte VERBO (2019).....	65
Figura 14 – Repertório n.1, Foto Hudson Rodrigues, Valongo 2020 - Festival Internacional da Imagem (2020).....	65
Figura 15 – Desenhos coreográficos 6/10 (2021). Acervo Pessoal.....	67
Figura 16 – Desenhos coreográficos 7/10 (2021). Acervo Pessoal.....	68

Figura 17 – Desenhos coreográficos 8/10 (2021). Acervo Pessoal.....	70
Figura 18 – Desenhos coreográficos 9/10 (2021). Acervo Pessoal.....	71
Figura 19 – Repertório n.1, Foto Marina Benzaquem, Void (2018).....	72
Figura 20- Repertório N.2, Foto: Lucas Canavarro, Les Urbaines, Suíça.....	72
Figura 21 – Repertório n.2, Foto: Fe Avilla , Itaú Cultural. 2022.....	73
Figura 22 – Repertório n.2, Foto: Fe Avilla , Itaú Cultural. 2022.....	73
Figura 23 – Desenhos coreográficos 10/10 (2021). Acervo Pessoal.....	75
Figura 24 – Repertório n.1, Foto: Victor De Beija (2020).....	84
Figura 25 – Desenhos coreográficos 01/04 (2021). Acervo Pessoal.....	85
Figura 26 – Desenhos coreográficos 02/04 (2021). Acervo Pessoal.....	88
Figura 27 – Desenhos coreográficos 03/04 (2021). Acervo Pessoal.....	91
Figura 28 – Desenhos coreográficos 04/04 (2021). Acervo Pessoal.....	92
Figura 29 – Repertório N.2, Foto: Matheus Freitas, Frestas – Trienal de Artes 2020/21 (2021).	93
Figura 30 – Repertório N.2, Foto: Matheus Freitas, Frestas – Trienal de Artes 2020/21 (2021).....	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
NOTA_1 A INVENÇÃO DO MUNDO	17
1. Racial↔Não-local.....	19
1.2 Mover o imaginário.....	29
1.3 E se, em vez de salvar o mundo, pudéssemos nos dedicar a fabular como acabar com isto?	35
NOTA_2 COREOGRAFIAS DE AUTODEFESA	40
2.1 Notas para um texto-coreografia.....	43
2.2 Coreografias sem tempo.....	48
2.3 Procedimentos para desenhar uma coreografia.....	51
2.4 Coreografias de autodefesa.....	76
NOTA 3_ REPERTÓRIO COMO RECOMENDAÇÃO PARA DANÇAS DO FUTURO	81
3.1 Não há respostas fáceis.....	81
ISSO QUE NUNCA CESSA	95
REFERÊNCIAS	98

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE:

1. coreografia
2. racialidade
3. autodefesa

Este trabalho resulta de um exercício comprometido em pensar práticas de autodefesa em dança, um processo de reflexão artístico, teórico e coreográfico a respeito do projeto Repertório. Traço, a partir do duo racialidade-coreografia, um experimento que se preocupa em mobilizar a imaginação para direções que possam lidar, de alguma maneira, com a tarefa de enfrentar a violência. Como metodologia, a pesquisa utiliza as memórias que constroem o trabalho, acena às dimensões éticas e estéticas do funcionamento do racismo com base nos pilares ontoepistemológicos que amparam o sujeito moderno. A autodefesa é compreendida como elaboração tática para confrontar violências físicas, imaginárias e epistemológicas.

ABSTRACT

KEY-WORDS: This work is the result of an exercise committed to think about self-defense practices in dance, a process of artistic and theoretical reflections about the Repertório project. From the raciality-choreography duo, I trace an experiment concerned with mobilizing imagination in directions that can somehow deal with the task of facing violence. As a methodology, the research uses the memories that build the work, nods to the ethical and aesthetic dimensions of the mechanism of racism based on the ontoepistemological pillars that support the modern subject. Self-defense is understood as a tactical elaboration to confront physical, imaginary, and epistemological violence.

- 1.choreography
- 2.raciality
- 3.self-defense.

INTRODUÇÃO

Este é o começo da minha dissertação e eu gostaria de compartilhar duas anotações para integrar o corpo dessa introdução. A primeira remonta à minha experiência de morar nas cidades do Porto e de Lisboa, em Portugal, em 2017, e as implicações dessas experiências em meu processo. Na segunda, compartilho minhas preocupações, ideias e experimentos realizados com o artista Wallace Ferreira, meu parceiro de trabalho no processo de pesquisa e elaboração do trabalho Repertório.

Escrevo para cruzar os tempos e desmontar o mundo ordenado. Só posso escrever dessa forma, atravessando o tempo linear acionando passado, presente e futuro sem as fixações de espaço-tempo formal. Essa configuração rompe com a separabilidade e atravessa o tempo para montar um programa ético-político para pensar autodefesa, isto é, perfurar o medo e compreender a condição incontornável de não ter a paz como escolha. Escrevo para mim, para as pessoas negras, LGBTQIA+ e pessoas não-brancas desse país. Escrevo para deixar rastro. Escrevo no meio de uma pandemia do novo coronavírus, e com muito medo de não conseguirmos frear o fim deste mundo.

Nossa frágil democracia parece estar próxima de desmoronar, o desemprego atingiu novamente a minha família e tantas outras, com isso, as populações de rua não param de se avolumar. Estou preocupado com o desenvolvimento do projeto colonial de lei que continua em curso, fornecendo pouca ou nenhuma justiça social e global para as pessoas negras. Estou preocupado com os constantes ataques às terras indígenas e quilombolas, que os rios desapareçam, que a Amazônia lentamente se torne um deserto, e com os oceanos sendo invadidos por óleo.

Esta é uma longa lista de preocupações. Apesar disso, estou investindo em um experimento artístico que chamo de Repertório – a possibilidade de pensar autodefesa sem dilatar o design de violência global. Invisto neste projeto porque não vejo a possibilidade de sobrevivermos de outra maneira – apenas com o fim do mundo como conhecemos. A autodefesa é um programa para corpos que sofrem com os constantes ataques do Estado, da polícia, e do homem branco cis que demonstra a cada dia sua incapacidade de desocupar a posição de agressor.

Quero demonstrar nas linhas abaixo as possíveis justificativas que me moveram a pensar e apreender as possibilidades de conjurar, aqui e agora, maneiras de nos defendermos, escapar com vida e desfazer este mundo. Quando o desespero tomar conta do meu corpo e parecer que tudo está errado, que não dá mais pra seguir, quando o desânimo tomar conta e parecer que não vai dar mais, eu me recordarei dessas notas:

12 de maio de 2016 - Porto, Portugal.

Aos leitores, aos que ainda existirem.

Estou mais forte do que nunca e quero que isso se torne um epitáfio.

Na primeira parte do ano de 2016 segui para um intercâmbio em Portugal. Depois de um longo processo de seleção fui aprovado num edital da universidade e consegui uma bolsa do governo para estudar no curso de Licenciatura em Teatro na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi um choque radical morar em Portugal. Cheguei num inverno e na época chovia muito. Fora essa adaptação climática, que é a mais óbvia, teve a adaptação de estar sozinho, longe da família, dos amigos. É muito difícil ser estrangeiro. Foi muito difícil também me adaptar à escola. Na primeira semana de aula, notei que talvez seria o único corpo negro atravessando aquele espaço. Mais tarde encontrei alguns poucos alunos. Portugal me fez experienciar uma faceta do racismo que nunca havia experimentado. Eu lembro de me sentir muito observado, na rua, no supermercado, nos transportes públicos, em qualquer lugar que cruzava. A experiência com Portugal foi bem sofrida, mas às vezes parava para me perguntar por que insisti por tanto tempo.

Conheci uma existência traduzida pela hipermarcação.

Em 2017, eu retornei para Lisboa, havia sido selecionado no Programa BoxNova do Centro Cultural de Belém. Realizei um dos meus trabalhos mais importantes, o "Sem Título". Era um trabalho literalmente pesado. Estava interessado em encontrar maneiras de me livrar de um corpo colonial. Era uma aposta na invisibilidade, contrariando todas as políticas de representatividade e o desejo por

ser visto. Estava interessado em criar uma dança utilizando “enunciados”. Geralmente esse tipo de procedimento está associado com construção das performances. Eu pesquisava todos os dias, cinco horas por dia; mesmo em casa, continuava trabalhando e lendo coisas. Pela primeira vez eu tive uma equipe de trabalho. O treinamento era para compreender as estruturas e conseguir agir dentro delas. Não queria ensaiar as ações. Eu achava que naquele momento dava-se muita importância aos “passos”. Para mim, construir essas ações também era uma tarefa da dança.

Como criar um acontecimento dentro de uma estrutura?

Coreografei cada parte dessa peça. Tudo estava catalogado, ajustado e desenhado e ao mesmo tempo eu não sabia o que poderia acontecer.

Eu queria traír o princípio do trabalho.

Sentia muita raiva e cansaço durante a preparação e coloco muito disso em cena. Depois de alguns anos, ao observar este trabalho, penso sobre como construir um lugar frágil. O momento em que a dor e a ferida coexistem, mesmo sem serem revelados. Compreendi que para estremecer a montagem tão bem ordenada do sujeito racial era preciso convocar o corpo a cavar sua experiência no mundo.

11 de Fevereiro de 2019 – Rio de Janeiro, Brasil.

Tenho muita raiva e cansaço.

Depois de trabalhar alguns anos sozinho senti a necessidade de voltar a trabalhar em parceria. Fui reunindo muitas ideias, mas foi também no diálogo com outros artistas, quase sempre de outras linguagens, que retomei esse desejo. No início de novembro de 2018, fui convidado pela curadora e amiga Juliana Araújo para criar um trabalho. Eu, de imediato, queria traír esse desejo de trabalhar sozinho e ser um corpo acompanhado. Ainda nem conhecia o Wallace, mas depois de vê-lo trabalhar numa peça tive certeza de que era com ele que queria dividir essa criação. Desde o começo, eu sabia que não

queria fazer um trabalho para o palco. Continuei me encontrando com ele após essa apresentação e decidimos prosseguir no trabalho mesmo sem qualquer expectativa de quando voltaríamos a apresentá-lo. Passávamos horas numa sala de ensaios tentando responder a uma mesma pergunta:

Como elaborar uma dança de autodefesa?

Nossos treinos no princípio eram muito físicos, pois queríamos preparar um corpo que estivesse pronto para não saber, para não estar preparado, um corpo de quem luta. Não nos interessava a luta que produz a violência, a mesma que justifica/autoriza o uso da violência total, que continua sendo praticada sem prejuízo à normalidade social. Isso seria justamente atender ao desejo esperado pelos nossos corpos. Em um dos nossos ensaios, Wallace trouxe o exemplo do corpo que se performa quando se encontra com a polícia e o corpo que se performa para fugir de uma violência na rua.

Entende o que estou querendo dizer?

Está aí o programa de autodefesa.

Criar um corpo atento,

vigilante,

de possibilidade,

de uma promessa de que algo pode vir a acontecer, mas sem saber necessariamente o que vai acontecer.

Isso tem muito a ver com a nossa sobrevivência e existência. Queríamos jogar com a incerteza, com a desordem e o provisório. O trabalho de não planejar a situação seguinte, mas acreditar que ela se revelaria de alguma maneira.

Isso é muito difícil.

Para a gente, eram fundamentais esses princípios. Servem quase como um tropeço que faz com que uma coisa se transforme em outra. Não porque foi programada, mas porque já está lá. O estado que queríamos ativar só acontecia com o aumento da temperatura do corpo. Por exemplo, para o trabalho começar tínhamos que estar suados. Existe um momento no trabalho em que, depois de

a necessidade de uma prática de autodefesa em dança e como pensá-la politicamente. Na verdade, neste primeiro momento investigo a ideia de “raça”, de como a concepção de diferença (cultural e racial) está sustentada no conceito do racial: entendimento de diferenciação humana, criado e articulado pelo pensamento moderno. Para isso, proponho um diálogo entre o historiador, filósofo e teórico político camaronês Achille Mbembe e o filósofo francês Frantz Fanon. Desde o fim do século XIX, a racialidade tem sido uma das matérias primas com as quais se fabrica a diferença. Sugiro pensar a diferença a partir da não-localidade apresentada pela filósofa Denise Ferreira da Silva em “A Dívida impagável”. Com isso, orientado pelos estudos da autora, indico uma equação entre o racial e o conceito de não-localidade para pensar a diferença.

Avanço no texto tentando responder a seguinte questão: como desembaraçar a imaginação e formular uma coreografia para pensar o mundo outramente? Para responder essa pergunta, elaborei um conceito a partir das leituras de Denise Ferreira da Silva em “A dívida Impagável”; do texto de André Lepecki “Coreopolítica e Coreopolícia”; e de uma consideração que Mbembe aciona em sua “Crítica da razão negra”, no capítulo “Fabulação e clausura do espírito”. Recomendo uma aproximação com o binômio fabulação-imaginação, pois além das grandes revoltas, teremos que ser capazes de pensar em gestos menores, desobediências e recusas, ou seja, delirar o imaginário. Por fim, faço um convite para pensar o fim deste mundo em três partes: na primeira, revisito o corpo negro produzido na plantation¹ e sua capacidade de fabricar futuros, depois aposto na descolonização como um ponto de partida fundamental para a reconstrução do mundo e, ao final, em busca de um procedimento para pensar esse experimento artístico, encontro inspiração precisamente naquilo que Édouard Glissant denominou “direito à opacidade”, e organizo uma consideração sobre a opacidade como mecanismo de reivindicação para pensar a diferença.

No capítulo 2 (**Nota 2_ Coreografias de autodefesa**), discuto os modos como a coreografia ativa um ser cinético moderno e apresento as estratégias usadas

1. Sistema de exploração colonial utilizado entre os séculos XV e XIX, em especial nas colônias europeias da América, tanto as portuguesas quanto em alguns locais das colônias espanholas e também nas colônias inglesas britânicas. Consiste em quatro características principais: grandes latifúndios, monocultura, trabalho escravo, quase exclusivamente africanos escravizados, e exportação para a metrópole. O plantation criava uma estrutura social de dominação e controle sobre a vida das pessoas. ação colonial utilizado entre os séculos XV e XIX, em especial nas colônias europeias da América, tanto as portuguesas quanto em alguns locais das colônias espanholas e também nas colônias inglesas britânicas. Consiste em quatro características principais: grandes latifúndios, monocultura, trabalho escravo, quase exclusivamente africanos escravizados, e exportação para a metrópole. O plantation criava uma estrutura social de dominação e controle sobre a vida das pessoas.

para a elaboração de um mecanismo coreográfico a partir do “provisório” para pensar autodefesa. Em primeiro lugar, estou interessado em pensar a coreografia como uma invenção e um conhecimento que surge no início da modernidade, concebendo um corpo disciplinado que se move a partir dos regimes da escrita, momento em que a dança se une à consolidação desse projeto do Ocidente conhecido como modernidade. Esse sujeito automovente jamais questionou sua facilidade cinética de mover-se aparentemente sem qualquer dificuldade, autônomo, sem tropeçar em qualquer escombros. Quando se anuncia o progresso, está a referir-se o fundamental motivo cinético da modernidade, a qual tem apenas em disposição desimpedir dos seus limites o automovimento da humanidade. Este capítulo apresenta algumas técnicas utilizadas no trabalho para desobedecer a cinética inescapável do programa coreográfico. Tira o corpo da espacialidade-exterioridade, o momento de significação na qual a filosofia moderna o aprisionou. Como quebrar o chão da colonialidade? Como tropeçar sobre os cacos desse mundo e ainda continuar se movendo? De que modo podemos rasgar as normas espaciais que foram inventadas nas tradições coloniais? Como coreografar uma fuga desse mundo? Para tal, proponho uma conversa entre André Lepecki, Peter Sloterdijk e Denise Ferreira da Silva. O capítulo 2 expande algumas noções discutidas no capítulo 1 por meio da análise de construção do trabalho Repertório. Discutiremos esses dispositivos propondo uma conversa entre coreografia, modernidade e autodefesa, utilizando como pano de fundo os procedimentos, formulações e estratégias do trabalho.

No capítulo 3 (**Nota 3_ Repertório como recomendação para danças do futuro**) desenvolvo um relato sobre a prática do trabalho. Num primeiro plano, usamos os procedimentos do Repertório como episteme, um modo de escrever, coreografar e delirar. Sugiro que esse conceito seja usado como uma “tecnologia” que, ao mesmo tempo em que guarda, transforma e faz desaparecer as coreografias de sentido. Em “O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas”, a autora Diana Taylor comenta que, em termos de expressão verbal ou não verbal, o repertório transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidos “ao vivo” no aqui e agora, para uma audiência real. O ponto que eu trato com o Repertório é o fato de que, sem entender os seus funcionamentos, as formas como se fabrica e se dissemina conhecimento por meio da ação, ficaremos apenas lamentando a “preservação”, que apenas esconde uma nostalgia colonial. Por isso, me interessa reformular uma outra ética possível para arquivar a dança atual e suas políticas, bem como algumas performances, para, enfim, recomendar danças para o futuro, virar o jogo e mudar o mundo.

NOTA 1_ A INVENÇÃO DO MUNDO

De onde começar? O que apresento aqui, nessas linhas que se acumulam, é um experimento preocupado em mobilizar a imaginação para direções que possam lidar, de alguma maneira, com a tarefa de enfrentar a violência. Este texto não pretende ser um manual para criar procedimentos de autodefesa em dança. Ao recusar o que sustenta os programas de produzir conhecimento e fazer predominantes, contemplo o papel crucial da diferença para a explicação da subjugação racial.

Como criar um experimento que lide com a violência, mas que não sustente as arquiteturas mortíferas deste mundo? Pelo contrário, que faça dissolver as infraestruturas que ergueram os pilares onto-epistemológicos (FERREIRA DA SILVA, 2019:10) que amparam as ferramentas da dialética racial. Para a filósofa Denise Ferreira da Silva, a racialidade desempenha, desde o final do século XIX, uma função conjunta como um arsenal ético, ao lado das estruturas jurídico-econômicas que organizam o duo Estado-Capital. Essa lógica cruel a autora denomina de dialética racial.

Este experimento artístico, que chamo de Repertório, é uma tentativa de interromper, a partir dos argumentos da autora, o desenrolar dessa lógica cruel na qual se baseia nossa sociedade, desde o século XIX. Uma aposta na incerteza, no provisório, que combina alguns interesses no campo da dança, mais recentemente na filosofia, e também opera como uma coreografia de autodefesa.

A pergunta central, que me mobiliza neste fazer artístico, poético, coreográfico e teórico é: como elaborar uma dança de autodefesa? A manobra que proponho por aqui começa aceitando o fato de que a violência não é incólume aos corpos negros, e a partir daí fabricar possibilidades e conceber elaborações táticas de autodefesa em dança para confrontar violências físicas, imaginárias e epistemológicas.

Tal questão vem me ocupando por quase 2 anos. Desde o início, minha preocupação se voltou às violências autorizadas e minha busca obstinada em reconhecer os modos com que cada corpo elabora sua própria capacidade de

autodefesa e, ainda mais, quem teve que aprender a ler as coreografias da violência e estudar os modos de intervir nelas. Este trabalho apresenta algumas imagens capazes de fornecer ferramentas para fugir das armadilhas formuladas ao conceber a dialética racial. Ferreira da Silva demonstra que a dialética primeiramente apresentada pela ciência da vida indicada pelo naturalista, paleontólogo e zoólogo francês George Cuvier (1769-1832), se baseava no modelo descritivo da física clássica de Isaac Newton, e defendia a vida como causa eficiente e final das coisas animadas. Logo depois, o naturalista e cientista inglês Charles Darwin (1809-1882) articulou suas descrições da natureza viva, com a formulação de sua Teoria da Evolução, em seu livro "Origem das espécies por meio da seleção natural" (1859). Aqui, a diferenciação aparece como resultado do princípio racional, uma causa eficiente, que opera no tempo através da força, ou seja, a seleção natural, resultado da luta pela sobrevivência.

Como suspender essa flecha lançada que descreve o tempo como um processo de desenvolvimento? Como montar uma imagem que desapareça com a ideia de que o que pode ser conhecido sobre o mundo deva ser entendido pelos conceitos tradicionais de espaço e tempo? Eu proponho que as imagens provenientes dessa primeira pergunta sejam vislumbradas apenas no capítulo 3. De resto, peço que o assombro desta questão nos acompanhe a partir de agora.

1.1 Racial ↔ não-local

[Para ler este capítulo sugiro que o leitor imagine pés saltando continuamente contra o chão, estremeecendo toda a superfície]

Gostaríamos de iniciar pondo um intervalo no domínio da visibilidade. Gostaríamos de iniciar traçando uma cartografia que não depende da ideia de localização. Gostaríamos de iniciar propondo uma prática composicional indisciplinar e fugitiva. Gostaríamos de iniciar pensando a destruição do mundo como conhecemos como uma forma de cuidado. Gostaríamos de iniciar pela descolonização da matéria colonizada. Gostaríamos de iniciar com uma espada a cortar o mundo-ferida. Gostaríamos de iniciar com uma convulsão na gramática. Gostaríamos de iniciar com um acidente na percepção. (FERREIRA DA SILVA, 2019: 17).

A questão que me veio mais recentemente articula o argumento que escavo neste capítulo. Por que elaborar uma dança de autodefesa? Essa preocupação tece um fio e desenrola neste texto, de certa forma, a impossibilidade de encontrar respostas simples, fáceis e rápidas, e torna-se o motor desta proposta. Para apreender com mais exatidão a dimensão desta recomendação, é preciso lembrar que o pensamento europeu formulou duas categorias de pensamento que emergem como ponto de partida para compreender as questões que marcam a necessidade de uma prática de autodefesa em dança e como pensá-la politicamente. Essas duas invenções distintas estão localizadas no pensamento moderno, e são: coreografia e racialidade.

O termo coreografia surge no mundo no início do século XVIII, como um sistema de notação de dança na corte de Luís XIV. Em 1700, Raoul Fueillet (c. 1653 – c. 1709) publicou seu manual *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs*², no qual, além de associar frases de movimentos às frases musicais, apresentou um método para anotar o deslocamento do corpo no espaço. Ou seja, coreografia, junção das palavras gregas que significam "dança", ou "coro", e "grafia", se referia, inicialmente, à capacidade de escrever, traçar e descrever as danças sobre o papel. Essa, no entanto, não foi a primeira tentativa de sistematização da dança. Em 1588, Thoinot Arbeau (1519 – 1595), pseudônimo anagramático do padre jesuíta, matemático, escritor e compositor francês Jean Tabourot, também conhecido como Jehan des Preyz, publicou um dos mais famosos manuais sobre as danças francesas sociais renascentistas: *Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes pevent facilement apprendre & practiquer l'honneur des dances*³, depois reimpresso em 1589 e 1596. Dissolvidas em uma só palavra, e relacionadas uma com a outra, dança e escrita passaram a mobilizar vínculos tão fundamentais quanto insuspeitos entre o sujeito que escreve e o sujeito que dança. Não à toa, o manual tem em sua introdução um diálogo inventado entre Arbeau e seu discípulo Capriol, que debatem maneiras de dançar, sua importância para a sociedade da época assim como sua permanência no tempo. Com Arbeau,

2. Disponível em [https://www.libraryofdance.org/manuals/1700-Fueillet_Choregraphie_\(BNF\).pdf](https://www.libraryofdance.org/manuals/1700-Fueillet_Choregraphie_(BNF).pdf)
3. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54531m/f192.image>

estes dois sujeitos fundiram-se em um.

A palavra coreografia mudou consideravelmente de sentido a partir do século XIX, deixando de ser entendida como escrita da dança, para se tornar sinônimo da própria dança. E coreógrafo, termo que surgiu depois, não é mais a pessoa dedicada a escrever, anotar as danças, mas, ao contrário, aquela que a concebe. Hoje o termo pode ser percebido para além do campo da dança, em um processo que amplia seu reconhecimento como construção de um tipo de pensamento, por exemplo: a coreografia que organiza os protestos a cada vez que um/uma jovem negro é morto pelos agentes de aplicação da lei, a polícia. A coreografia que define quem circula pelo centro e quem fica à margem. A coreografia que define as fronteiras entre os países. Como nos diz André Lepecki:

Ou seja, são múltiplas as formações do coreográfico. E elas se expandem bem além do campo restrito da dança. Para mim, tal expansão do campo coreográfico tem uma consequência incontornável: o entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou, no seu livro *The Lie of the Land*, de "política do chão". (Lepecki, 2012, p.47).

Esta transformação sinaliza a porosidade que a palavra carrega, o que aponta para a dimensão expandida da coreografia e sua capacidade de explicar o que acontece no mundo. Tais produções teóricas importam pois é a partir destes momentos que dança e escrita passam a nomear uma relação cujas forças permanecem ativas até hoje.

Aqui, estou interessado em pensar a coreografia como uma invenção e um conhecimento, que surge no início da modernidade, concebendo um corpo disciplinado que se move a partir dos regimes da escrita, momento em que a dança se reúne à consolidação desse projeto do Ocidente conhecido como modernidade.

Começo empenhado em tentar expor o efeito da racialidade por meio de uma conversa com o Repertório. Este diálogo permite perceber os efeitos que a modernidade postulou ao conceber a dialética racial, pois desde o fim do século XIX a racialidade tem sido umas das matérias-primas com as quais se fabrica a diferença. O Repertório é o experimento artístico que mobilizo para

responder a essas reivindicações, em que a historicidade (temporalidade/interioridade) elaborada pelas ferramentas da razão universal sempre produz violência.

Para estremecer a montagem tão bem ordenada do sujeito racial, recomendo uma dança que seja sacudida nas possibilidades de compreensão e que prossiga o seu trajeto convocando o corpo a cavar sua experiência no mundo. As linhas seguintes serão dedicadas à racialidade ou, pelo menos, em como desmornar sua imagem.

Como apresenta o historiador, filósofo e teórico político camaronês Achille Mbembe (2014; 2018), a raça tem sido sinônimo de imaginários perturbadores, designações primárias, alucinações desequilibradas e símbolo de repulsa. Produzida como uma das matérias-primas com as quais se fabrica a diferença e o excesso, torna-se uma vida que pode ser desperdiçada sem economia. Para o filósofo francês Frantz Fanon, raça é também o nome que se deve dar ao ressentimento, à vingança, ou seja, "a raiva daqueles que, condenados à sujeição, vêm-se com frequência obrigados a sofrer uma infinidade de injúrias, todos os tipos de humilhações e incontáveis feridas". (Fanon, 2008, p.166). A raça não passa de uma ficção, a ideia segundo a qual a natureza teria concebido humanidades diferentes, características específicas que consagraram suas diferenças, estabelecendo critérios entre os humanos. Para Fanon, a raça aciona uma espécie de vida perecível para as pessoas negras, uma lógica de vida/morte inscrita nas justificativas para a subjugação racial. Formula-se uma dialética letal graças à premissa de separabilidade que carrega como parte do arsenal da universalidade científica, isto é, a diferença do "outro" é a causa da sua subordinação.

Neste cenário, a criação da raça autoriza essa situação por meio dos enunciados que nomeiam o "Outro" ameaçador. Neste sentido, produzir o negro é fabricar um corpo de exploração, um corpo completamente desprotegido, permanentemente disponível para a violência total.

Ao sintetizar o corpo a uma questão puramente de aparência, de cor e de pele, movemos essas características ao estatuto de uma ficção de aspecto biológico, e os mundos europeus fizeram isso com frequência. Como definiu Achille Mbembe (2014; 2018), a partir da criação de uma necropolítica

pautada na ideia de raça, o branco se tornou o modelo universal de ser humano.

Deveríamos acrescentar que, por sua vez, o Branco é, a vários respeitos, uma fantasia da imaginação europeia que o Ocidente se esforçou por naturalizar e universalizar. O próprio Fanon dizia, aliás, a propósito de ambas as figuras, que o Negro não existe mais do que o Branco. Na realidade não existe propriamente nenhum ser humano cuja cor de pele seja, *stricto sensu*, branca - pelo menos, no sentido em que falamos do branco de papel, do giz, do lençol ou da cal. (MBEMBE, 2019, p. 84).

Ou seja, são múltiplas as formações do coreográfico. E elas se expandem
Formula-se a noção a qual existiriam duas formas de sociedades humanas: as primitivas, dominadas pela "mentalidade selvagem", e as sociedades civilizadas, governadas pela razão e dotadas, entre outros, pela capacidade da escrita. A "mentalidade selvagem" teria uma incapacidade em processos de argumentação racionais. Seria pré-lógica. Contrariamente a nós, o selvagem viveria num universo fabricado por si, impermeável à experiência e sem acesso às nossas formas de pensamento. "A raça branca seria a única a possuir vontade e capacidade de construir um percurso histórico. A raça negra, especificamente, não teria nem vida, nem vontade" (MBEMBE, 2019, p. 84).

Para trazer ao fim essa montagem tão bem articulada da racialidade produzida, na ordem moderna, em que o negro é o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria, sugiro uma manobra nesta composição a partir de uma imagem que encontro ao me aproximar deste sujeito.

Nota: Quero me antecipar dizendo que aqui pensaremos a diferença sem separabilidade, conforme propõe Denise Ferreira da Silva.

Como desmontar a coluna que sustenta o racial como um descritor de diferenças? Questiono para embaralhar a noção de impossível e pensar o mundo outramente – essa pergunta me apavorou no início do trabalho.

Sugiro um ponto de partida possível para delirar o racial, a partir do conceito de não-localidade apresentado por Denise Silva Ferreira em "A dívida impagável". Delirar o racial é o primeiro movimento que devemos mobilizar

rumo a uma coreografia de autodefesa. Uma proposição que compreende pensar a diferença sem os pilares ontoepistemológicos. Para a autora, quando a não-localidade orienta nosso "imagear" do universo, a diferença não é uma manifestação de um estranhamento irresolúvel, mas a expressão de uma implicação elementar.

Apresento aqui, neste instante, um texto que continua a ser escrito a cada vez que eu compartilho o trabalho, apostando em procedimentos para desestabilizar as escoras que suportam este mundo que cumpre a violência racial.



Figura 1 - Iagor Peres. "Ali entre nós um invisível obliterante." 2020. Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/ali-entre-nos-um-invisivel-obliterante>. Acesso em 22 de maio de 2020.

[AGORA A IMAGEM NÃO TEM SOM. APENAS UMA COR NEGRA DIFUSA]

Denise Ferreira da Silva me ensina que as falhas, na cena da física das partículas, oferecem possibilidades de pensar afastado da física clássica. Na filosofia natural de Galileu Galilei (1564-1642), na física clássica de Isaac

Newton (1643-1727) e mais tarde na de Albert Einstein (1879-1955), herdamos uma visão da matéria da Antiguidade, com a noção que compreende o corpo a partir de conceitos abstratos que estariam presentes no pensamento, como solidez, extensão, peso, gravidade e movimento no espaço e no tempo.

Por exemplo, o princípio da não-localidade, para a autora, sustenta um modo de pensamento que não corresponde às bases do sujeito moderno, ou seja, tempo e espaço. Isto se dá porque rompe com os vínculos da temporalidade linear e a separação espacial. Dentro de um universo não-local, nos permite imaginar a sociabilidade sem solicitar os pilares (determinabilidade, sequencialidade e separabilidade) que sustentam o pensamento moderno.

Na proposição de Denise Ferreira da Silva, a determinabilidade é o mais importante dos pilares, por ser a possibilidade de decidir, tanto no ponto de vista do conhecimento, quanto do político. O conhecimento, segundo a autora, resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para decidir a natureza legítima das impressões acumuladas pelas formas da intuição. O sujeito moderno determina e se autodetermina: não existe ninguém maior ou acima dele. A separabilidade reivindicou a retomada da geometria descritiva por Galileu, que possibilitou demonstrar o que ele entendia e não apenas especular sobre o movimento. A separabilidade cria a necessidade de articular através de relações. Para a filósofa, seria a noção de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade). A sequencialidade descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito, a noção que corresponde ao movimento enquanto um gesto de progressivo desenvolvimento. A sequencialidade é responsável por proteger o tempo linear e o Mundo Ordenado em conjunto com a tríade que sustenta o conhecimento moderno.

Nota: Conhecer é rasgar o tempo para todos os lados.

Neste universo apresentado pelo princípio da não-localidade, o deslocamento

e a relação não descrevem o que acontece, porque todas as partículas estão implicadas, isto é, todas as partículas existem umas com as outras, sem espaço-tempo. Para Ferreira da Silva a não-localidade expõe uma realidade mais complexa na qual tudo possui uma existência atual (espaço-tempo) e virtual (não-local).

Como montar um experimento artístico que pensa a diferença sem separabilidade e que ofereça uma equação para anular o espaço-tempo como descritores de tudo que existe neste mundo? No capítulo "A equação do valor", a autora utiliza justamente o programa de conhecimento moderno – que organiza seu pensamento através da matemática. Nesta equação a principal função é utilizar a negritude para perturbar o pensamento moderno sem reproduzir a violência por ele articulada. Contaminado por essas ideias, mobilizo uma equação para precisamente confrontar a diferença. Um programa ético-político que não descreva os efeitos do pensamento moderno terá que repensar a socialização distante da composição moderna.

Nos aproximamos dos procedimentos apresentados em Repertório para desabar o racial como lente que descreve os efeitos de tudo que acontece no mundo. Para isso, recomendo iniciarmos com uma equação:

racial ↔ não-local

A = racial

B = não-local

Portanto, A é o racial que tem como principal matéria-prima a diferença e B é o valor não-local que descreve o social como um emaranhado de relações sob o qual tudo existe.

Nesta equação, A e B são separadas pelo símbolo bicondicional ↔ (se e somente se) que a descreve da seguinte forma: A (racial) desmorona se e somente se em contato com B (não-localidade).

Para expressar a relação entre A e B em termos de efetividade, quer dizer, como o símbolo de ↔ informa, essa dupla associação oferece o efeito de

desabar a diferença, ou seja, o racial. A escolha do \leftrightarrow para expor essa imagem determina sua capacidade de explicar o que Denise Ferreira da Silva denominou como *Corpus Infinitum*:

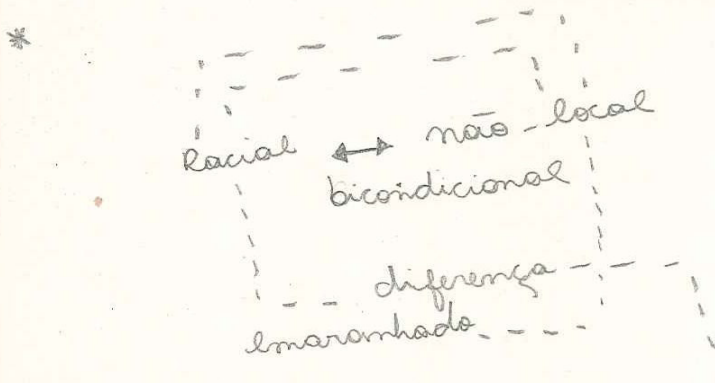
Isto é, quando o social reflete o Mundo Implicado, a socialidade não é mais nem causa nem efeito das relações envolvendo existentes separados, mas a condição incerta sob a qual tudo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais virtuais do universo, ou seja, como *Corpus Infinitum*. (FERREIRA DA SILVA, 2019: 46).

A noção de *Corpus Infinitum*, a que se refere a autora, diz respeito à possibilidade de outra vida, em outras perspectivas onto-epistemológicas, que compreendam a implicação das pessoas e das coisas umas nas outras. A não-localidade irrompe como um gesto capaz de conter os efeitos produzidos pelo pensamento moderno, aparece como uma possibilidade de forjar outras chaves que extrapolam o âmbito da modernidade. Por isso a necessidade de uma formulação atenta que seja responsável pelo que chamo de *Delirar o racial*⁴. (*Delirar o Racial* também é um filme dirigido por Davi Pontes e Wallace Ferreira, obra comissionada pelo programa Pivô Satélite, 2021).

A maneira com que a separabilidade descreve as diferenças entre os grupos humanos e entre entidades humanas e não humanas possui um poder explicativo muito baixo. Uma das características do pensamento pós-iluminista se encontra na capacidade de determinação que podemos notar observando duas estruturas lógicas: condicional e silogismo. A escolha do \leftrightarrow para expor essa imagem aponta para sua capacidade de retirar a determinação de ambos os lados. Ao violar o tempo e o espaço como descritores de desenvolvimento, *Delirar o Racial* aposta numa composição que renuncia à velha assombração do linear como narrativa e surpreende-se com o profundo das incertezas.

4. Disponível em <https://www.pivo.org.br/satelite/25067/> Acesso em 30 de agosto de 2021.

Desmoronar o racial (equação)



Desmoronar o racial ↔ uma figuração
 entre o racial ↔ não-local como
 mecanismos para se aproximar da figura
 que o trabalho solicita. Ao visor e
 tempo e o espaço como descritores de
 desmembramentos.

Coreografia
 imersão
 presença

Virtual
 (não-local)

Dezembro, 2019

Um corpo atento, vigilante, de
 possibilidade, de uma promessa
 que algo pode vir a acontecer, mas
 sem ~~forçar~~ necessariamente o
 saber que vai acontecer

Figura 2 - Davi Pontes. "Página do caderno coreográfico do projeto Repertório n.1 - Equação para desmoronar o racial". Dezembro, 2019.

1.2 Mover o imaginário

Nas horas mais felizes, quando nossos corações se aquietam um pouco e podemos sentir pequenas fagulhas de vida incendiarem tudo dentro de nós, gostamos de imaginar que Palmares é aqui e que, no avesso de todo apocalipse, há uma vida negra que se manifesta e vibra e brilha como aquela luz, que emerge do profundo a cada vez que a gente perde tudo. (MOMBAÇA, 2018).

Como desembaraçar a imaginação e formular uma coreografia para pensar o mundo outramente? Minha proposta não é nova, foi elaborada a partir das leituras de Denise Ferreira da Silva em "A dívida Impagável", do texto de André Lepecki em "Coreopolítica e Coreopolícia", e de uma consideração que Mbembe aciona em sua "Crítica da razão negra", no capítulo "Fabulação e clausura do espírito". Minha manobra aqui é recorrer para alternativas capazes de mover o imaginário. O binômio fabulação-imaginação é fundamental nessa tarefa, pois além das grandes revoltas, teremos que ser capazes de pensar em revoltas menores, gestos de recusas e fugas. Ou seja, mover o imaginário é uma tarefa pessoal e coletiva e requer nada menos que o fim do Mundo Ordenado⁵.

O filósofo Achille Mbembe aponta que nos modos de descrever o humano de outros povos, a Europa, na maneira de pensar, classificar e imaginar os mundos distantes, recorreu à economia ficcional, formulando uma tecnologia do conhecimento criada a fim de explorar os recursos naturais e os outros em seu benefício. Ao apresentar fatos irrealis, desenvolveu uma relação puramente imaginária, mas graças aos procedimentos dessa operação o trabalho dessas fabulações ganha corpo, assim como seus efeitos violentos, que são bem conhecidos atualmente. Em vez de negar o processo de fabulação ou fornecer apenas uma crítica aos modos como esse recurso tem sido aplicado, o procedimento utilizado é recorrer novamente à fabulação, mas a partir de ideias vagas, desordenadas e incertas, como aponta Denise Ferreira da Silva.

5. Este argumento é elaborado em FERREIRA DA SILVA, A dívida Impagável, 2019. Mundo Ordenado resulta da descrição de Newton que aprendeu o universo como constituído por coisas (corpos) sólidos e em movimento, sujeitos às leis abstratas (do movimento), as quais podem ser quantificadas.

Neste exercício, experimento pensar a possibilidade de mover o imaginário para reorientar o movimento, rumo a uma possibilidade de agir no mundo para desmontar as ciladas do significado e apontar para direções onde o sentido possa escorrer. Em outras palavras quero pensar a partir de "fabulações políticas"⁶ – uso aqui o termo cunhado pelo filósofo e professor Jorge Vasconcellos, que utilizou o termo "fabulação" para contrapor a ideia de imaginação, pois a fabulação seria uma tarefa coletiva, enquanto a imaginação estaria restrita à dimensão do sujeito. Trata-se de um exercício de perceber e conjurar as práticas fabulatórias que já existem no mundo, de reconhecer que a fabulação é uma invenção coletiva. Portanto, para aprender a coreografar essas ações, precisaremos também ser capazes de agir e povoar o mundo outramente com fantasias visionárias, isto é, teremos que nos mover coletivamente sem confundir este movimento com um projeto de futuro puramente utópico. A fabulação é uma força política que redistribui os espaços, afinal não se trata apenas de elaborar algo novo, "trata-se antes de tudo, de perceber e afirmar as forças fabulatórias que já estão em jogo!" (Vasconcellos, 2020, p.4). Ela acontece a cada manifestação que um/uma jovem negro é morto pelas mãos da polícia no Brasil, nas revoltas negras ao longo da história e até na possibilidade de vislumbrar uma vida melhor no avesso de todo apocalipse.

Quanto a Denise Ferreira da Silva, no livro "A dívida impagável", a imaginação seria um tipo de abertura ética que só pode ser vislumbrada com a ruptura do jugo do entendimento e a entrega do mundo à invenção.

A imaginação estaria intimamente ligada em fornecer estratégias para pensar além do mundo atual da separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Para Ferreira da Silva, os "fracassos da física quântica" teriam o poder de explicação sem solicitar os pilares onto-epistemológicos, por isso, atende ao "pensamento fractal" – quer dizer, uma consideração de existência que responde aos níveis biológico, histórico, cósmico e quântico, por exemplo.

Em Fanon, vemos a imaginação sendo utilizada como gesto de autodefesa, que recorre às táticas que devemos abraçar para recorrer ao "fim" do colono.

6. O conceito é desenvolvido em "fabulações políticas de um povo preto porvir, um devir-quilombista de uma manifestação". Pandemia Crítica, n-1. Julho/2020.

Nas horas mais felizes, quando nossos corações se aquietam um pouco e podemos sentir pequenas fagulhas de vida incendiarem tudo dentro de nós, gostamos de imaginar que Palmares é aqui e que, no avesso de todo apocalipse, há uma vida negra que se manifesta e vibra e brilha como aquela luz, que emerge do profundo a cada vez que a gente perde tudo. (MOMBAÇA, 2018).

A situação colonial não permite conciliação, porque como está configurada é sempre assimétrica. A violência cria marcas, implica vidas, mobiliza espaços, não pode ser compreendida como um evento simples, é sempre complexa, e por isso requer cuidado. Desse modo, mover o imaginário não pode ser confundido com um projeto de aumento de violência global ou apenas um embrutecimento. É preciso recorrer a outras formas de cuidado, processos de redistribuição da violência e reconhecer que "é tão fundamental abraçar a própria violência quanto tornar-se responsável por ela." (MOMBAÇA, 2016, p.13).

Dada a apresentação de ambos filósofos, considero mover o imaginário como uma combinação do binômio fabulação-imaginação numa trama cuja função é perturbar a formatação cega de gestos, modos e entendimentos, uma recomendação para violar a ansiedade de prever o que virá; isso não significa que devemos abdicar da possibilidade de imaginar, mas que devemos resistir ao desejo projetivo para não repetir os mesmos erros do mundo porvir neste mundo por acabar. Parece-me óbvio que tais posturas tenham consequências diretas para se pensar, por exemplo, a dança atual e suas políticas, bem como algumas performances.



Figura 3 - Davi Pontes. "Página do caderno coreográfico do projeto Repertório n.1 - delirar o imaginário", Dezembro, 2019.

Nota: Mover o imaginário tenta encontrar maneiras de escapar das dicotomias como: interioridade/exterioridade, autodeterminação/afetabilidade. E convoca o "pensamento fractal", ou seja, sobre diversas escalas ao mesmo tempo: cósmica, histórica, orgânica e quântica. Uma alternativa de pensar o mundo sem relação que presume que tudo seja separado e separável.

E se o pensamento recuasse e se encontrasse com uma parte capaz de mover o imaginário, fornecendo alternativas para pensar outras políticas de movimento? Mover o imaginário reformula a imagem do movimento geralmente associado ao político. Em outras palavras: o político como uma "coreopolítica" – para usar a expressão de Andre Lepecki, que em 2012 a utilizou no texto "Coreopolítica e coreopolícia" para descrever o que chamou de "política do chão". Para o autor, uma "política do chão" seria:

Um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. Ou seja, no nosso caso, 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. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (LEPECKI, 2012, p.47).

A relação entre modernidade e movimento já está estabelecida. A crítica de Lepecki decorre na representação de uma "automobilidade" que opera facilitando uma cinética em que os veículos e os flaneurs (os dois grandes representantes modernos) coproduzem uma suposta autonomia política de movimento do cidadão contemporâneo. Em segundo lugar, esse emblema produz "sujeitos" supostamente livres, e me refiro a "sujeitos" no masculino não à toa: estou falando do homem branco cisgênero que se compreende como neutro, um "puro ser-para-o-movimento", na expressão de Peter Sloterdijk (2002). Para Ferreira da Silva, a determinabilidade mobilizada no programa kantiano constitui o âmago do pensamento moderno: conhecer e todas as outras atividades da mente são reduzidas à determinação. Como

vimos anteriormente a determinabilidade, ou seja, o poder de decidir, articulado ao projeto cinético do movimento, produz uma fantasia na qual este sujeito participa e se movimenta aparentemente sem esforço, pois imagina sua topografia abstraído que seu assentamento se deu em terras ocupadas por outros corpos e outras formas de vida. A cansativa mobilização da modernidade funciona como uma expansão da branquitude. Deste momento surge a ligação fundamental entre política x cinética, nos faz compreender que para pensar a política hoje teremos que reformular as relações ontológicas do movimento, ou seja, teremos que delirar o imaginário.

Lepecki aposta na tarefa da imaginação em fornecer possibilidades de construir "tangíveis" e de "agir intangíveis" em concordância com uma coreopolítica, uma que esteja atenta aos terrenos acidentados da cidade e seus relatos. Já que toda criação social e política ocorre já circunscrita pelo colonialismo e suas facetas, sugiro a crítica radical de raça como constituinte fundamental para a observação de como o Repertório confronta a ação cinética da modernidade e suas aparições.

Para tal, teremos que conseguir imaginar, sem solicitar os pilares onto-epistemológicos modernos, a manobra que o delírio ativa/aprofunda/rasga/rompe, ao mesmo tempo que a maneira com que se conhece as coisas do mundo (autodeterminada) e como devemos imaginá-las interrompe a ordem do pensamento moderno. A compreensão, aqui sugerida, reivindica a suspensão de que tudo que existe no tempo e espaço tenha que ser regido pela essência e significação, a forma pela qual tudo é submetido pelas ferramentas na razão universal. Por isso, mover o imaginário reside na reviravolta capaz de pensar o mundo outramente, reorientando todo movimento pela perspectiva racial, reinventado os códigos que já estão no Mundo Implicado. Para Ferreira da Silva, seria a condição incerta sob a qual tudo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais-virtuais do universo. E se, em vez de tentar salvar este mundo, pudéssemos nos dedicar a fabular como acabar com isto?

1.3 E se, em vez de salvar o mundo, pudéssemos nos dedicar a fabular como acabar com isto?⁷

Não tenho medo da morte, e sim da mortificação, do assassinato, do extermínio, do genocídio. Quando por 3 segundos desejei o suicídio, hoje entendo que meu desejo era pelo esquecimento. Então lembrei da macumba que fizeram em minha vida. Brasileiro foi o nome dado ao meu bisavô paterno, e quando no início do Século XX ele fugiu da fazenda onde era escravizado, nomeou-se de Augusto. Seu nome de guerra virou o nome do meu pai e o sobrenome de Castiel. A macumba foi eu cumprir a profecia e também mudar de nome. Estou em fuga, mas continuo mensageira. Eu anuncio o sacrifício, o sangue que deve ser derramado, a matança que deve ocorrer, o corte. Eu anuncio o corte. (CASTIEL, 2020, p.4).

Antes de podermos desenhar outras arquiteturas para este mundo e de pensar em uma coreografia de autodefesa, teremos que ser capazes de imaginar uma nova descrição para a subjugação racial, pois a que temos responsabiliza não-brancos por sua situação social, jurídica e econômica, prevê que apenas com o desaparecimento do "outro" chegaríamos ao fim do problema racial. O racial é uma ferramenta político-simbólica, opera nos níveis jurídicos e econômicos. Esse conceito determina como pessoas e grupos diferentes são posicionados em relação à noção de humanidade. Comecei este capítulo perguntando: por que elaborar uma dança de autodefesa? A explicação que mobilizei estava interessada em compreender, a partir da ideia de "raça", como a concepção de diferença (cultural e racial) está sustentada no conceito do racial: entendimento de diferenciação humana, criado e articulado pelo pensamento moderno. Para desmoronar essa imagem, sugiro uma aproximação entre racial e o conceito não-local apresentado pela filósofa Denise Ferreira da Silva em "A dívida impagável". Como vimos anteriormente, no universo não-local é possível imaginar a diferença sem solicitar os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno, uma vez que todas as partículas existem umas com as outras sem o espaço-tempo. Após convocar o entendimento para direções capazes de desmoronar o racial, recomendei o duo imaginação-fabulação para delirar o imaginário: só assim poderemos desenhar um modelo coletivo e individual de reconstrução sem recorrer ao racional; só assim podemos nos desfazer de um tipo específico de pensamento, o que é necessário para abrir alternativas para um

7. A pergunta se encontra na introdução "Cartas à leitora preta do fim dos tempos", por Jota Mombaça e Michelle Mattiuzzi. *A Dívida Impagável*, (São Paulo:2019).

distanciamento definitivo de um certo tipo de mundo. No entanto, para mover o imaginário é preciso liberar o movimento das garras da compreensão e permitir que ele siga seu trajeto pela imaginação/fabulação.

O que vamos fazer? Como levar ao fim o Mundo Ordenado, no qual a violência racial faz sentido? Nas próximas páginas elaboro um convite que essa pergunta abriga em três etapas: na primeira, revisito o corpo do escravizado e sua capacidade de fabricar futuros, depois aposto na descolonização como um ponto de partida fundamental para a reconstrução do mundo e, por fim, faço uma consideração sobre a opacidade como mecanismo de reivindicação. A opacidade funciona como uma possibilidade de mergulhar num processo misterioso de se constituir sem demandar o princípio da transparência, do qual a perspectiva ocidental dispõe.

Queria reter da abordagem de Mbembe o modo que o autor sinaliza a capacidade do corpo escravizado de preparar futuros. Da perda e da destruição, haveria de surgir uma potência de formação, substância viva criadora de uma nova forma de mundo. Em sua narrativa, ele descreve a plantation como um mecanismo essencial para a produção da violência racial, na qual cumpria três funções. A primeira função visava enfraquecer a capacidade dos escravos de assegurar a sua reprodução social, pois não teriam condições de reunir recursos para uma vida digna. De outra forma, essa brutalidade tinha consequências numa dimensão somática. Buscava paralisar os corpos, fraturá-los, se possível. Por fim, segundo o autor, atingia o sistema nervoso e retirava das vítimas a capacidade de conceber um mundo simbólico próprio. Mas o que estabelecia a relação entre colono e colonizado era, acima de tudo, a capacidade do senhor de controlar o futuro.

O futuro do Negro era sempre um futuro delegado, o seu senhor lhe oferecia como uma dádiva, a alforria. Por isso, a questão do futuro enquanto horizonte a atingir, através de um trabalho seu, que lhes permitia a autoprodução de sujeitos livres, responsáveis por si e para com o mundo, era central nas lutas de escravos. (MBEMBE, 2019, p.267).

De outro modo, o filósofo Mbembe aponta as particularidades do corpo do escravizado em produzir imagens de liberação, fazer-se empreendedor de si

mesmo, se transformar num sujeito capaz de se projetar no futuro e de se dedicar a um desejo. "Para fazer nascer um novo ser humano e conferir consistência à sua vida, devia autoproduzir-se não como réplica, mas como insolúvel diferença e singularidade absoluta" (MBEMBE, 2019, p.87). Para isso requer o fim do mundo, isto é, o fim do Mundo Ordenado diante do qual a decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravizados, é tão improvável quanto incompreensível.

Em seu livro *Os Condenados da Terra* (1979), Fanon discute que a descolonização é um processo de desordem, pois rompe com todos os regimes, estruturas e fantasias arquitetadas pela colonização. Numa sociedade que funciona com aspectos advindos da colonialidade, ela detém seus valores sustentados na relação de exploração. O trabalho da decolonização, segundo Denise Ferreira da Silva, exige uma implementação de outras arquiteturas jurídicas-econômicas de reflexão por meio das quais o capital continua a se beneficiar da expropriação do valor total rendido pela capacidade produtiva do corpo escravo. Para a autora, necessitamos um des-conhecer e des-fazer do mundo que atinja seu interior.

Quando a virtualidade guia a imagem da existência no presente global, a única reivindicação ética-política significativa é a Decolonização (uma reconstrução após): o fim do Estado-Capital com a restauração do valor total expropriado através da apropriação violenta da capacidade produtiva das terras indígenas e da mão-de-obra escrava. (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.87).

Para Jota Mombaça "a luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo – o fim de um mundo." (MOMBAÇA, 2016, p.14). Pelo mundo devastado pela experiência do capitalismo, articulado pela cisgeneridade como padrão, pelo genocídio das vidas negras, indígenas e trans, pela colonialidade, pela distribuição de violência desigual, escalada do autoritarismo e aumento da pobreza no design global. Ao conduzir meu trabalho artístico para pensar uma coreografia de autodefesa, estou, de uma certa forma, obstinado em frear o fim deste mundo ou pelo menos oferecer estratégias práticas para que a violência seja pelo menos socialmente redistribuída. Ao se aproximar das ideias que o Repertório articula, será necessário compreender que trabalho não é uma metáfora para pensar a

violência colonial e seus desdobramentos, pelo contrário, me interessa pensar essas categorias como indícios de continuidade e oferecer uma imagem opaca para estremecer essas questões.

Em busca de um procedimento para pensar esse experimento artístico, pelo caminho, minha intuição encontra inspiração precisamente naquilo que Édouard Glissant denominou "direito à opacidade". Antes de demonstrar o que o autor sinaliza com essa teoria, proponho revisitar uma categoria que está inscrita em cada linha desse texto e auxilia na montagem da ideia de opacidade. O meu ponto aqui é: a diferença humana já considerava a branquitude como medida universal, ou seja, os corpos, mentes e sociedades que retificam a universalidade, assim como os únicos compreendidos pela humanidade, como figura ética. Como argumentei anteriormente, para a filósofa Denise Ferreira da Silva o conhecimento racial produziu mecanismos políticos-simbólicos que constituem a dialética racial que explicam anos de exploração de terras do nativo e do trabalho do escravo, primeiro como diferença racial e depois como diferença cultural. Em outras palavras, tanto a versão sociológica quanto a antropológica explicaram a diferença como um fator de causas eficientes, conforme as próprias operam por meio das formas humanas.

Por esta razão, retorno ao conceito de opacidade, pois para o filósofo, aceitar as diferenças é de alguma forma perturbar a hierarquia de escala. "Compreendo" tua diferença, quer dizer, eu a coloco em relação sem hierarquizar com minha norma. Admito tua existência em meu sistema. Eu te crio novamente. Mas talvez seja preciso que nós terminemos com a própria ideia de escala. Trocar qualquer redução. (GLISSANT, 2008, p. 53)

Ele prossegue afirmando que alternativa é consentir no direito à diferença, mas, antes de tudo isso, no direito à opacidade, que não é o fechamento em uma autonomia inacessível, mas a conservação em uma singularidade não redutível.

O fim desse mundo parece ser, a esta altura, a única alternativa política razoável; a destruição como possibilidade de imaginação política. Por isso, reivindico para todos o direito à opacidade. Esse pensamento nos afasta das verdades absolutas, das quais a racionalidade faz parte. Enquanto uma descritora do mundo, de pessoas e dos lugares, a opacidade examina o processo de "compreensão" dos seres e das ideias na perspectiva do

pensamento ocidental, onde habita no seu âmago a exigência da transparência que carrega consigo uma obsessão por “compreender”. Se a modernidade é um regime da racionalidade, a coreografia de autodefesa é uma rebelião contra esse limite. Coreografar em direção a sobrevivência, passando pelos becos do fim do mundo, para fugir das ciladas que nos empurram para a morte. A imagem que a opacidade convoca me auxilia, mais uma vez, na tarefa de expor e desenhar uma abordagem radical, capaz de confrontar os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno.

A opacidade nos permite pensar que a relação é totalidade aberta em movimento sobre ela mesma. Isto significa que o todo não é, neste caso, a finalidade das partes, pois a multiplicidade na totalidade é totalmente diversa. Em resumo, de modo opaco, a própria ideia de totalidade é um obstáculo à totalidade. Para Glissant, os modos e comportamentos humanos têm uma natureza fractal; apropriar-se da consciência deles, renunciar a trazê-los à evidência de uma transparência, significa talvez contribuir para atenuar o peso que exercem sobre todo indivíduo quando este começa a não “compreender” suas próprias motivações, a se desmembrar desta maneira. Contudo, esta aceitação da opacidade não significa renunciar ao diálogo, mas apenas aceitar a impossibilidade de compreender totalmente o que nos é estranho ou estrangeiro. Se não o fazemos, isto invariavelmente resultará em redução e conseqüente violência.

Toda essa reflexão está assombrada pelo velho fantasma da representação que continua aprisionando a produção de artistas negros dentro da marcação do racial como descritor de diferenças. Existe uma dimensão da representação que artistas subalternos não conseguem escapar, que é a lógica de representar a imagem que o mundo espera de nós. Nos movemos com o peso de representar uma raça. Eu paro aqui, diante deste momento, desta versão de um texto que comecei a escrever há mais de um ano. E sigo tentando responder a pergunta que move esse experimento: como elaborar uma coreografia de autodefesa?

NOTA 2_ COREOGRAFIAS DE AUTODEFESA

Não é a última vez que irei falar isso: precisamos nos defender.

Parece contraditório, em meio ao colapso que estamos enfrentando, enunciar esse título. Quando falo sobre coreografias de autodefesa, estou reescrevendo apenas uma possibilidade de escapar disso tudo com vida. Não escrevo nada novo: essas coreografias são desenhadas pelos becos da impossibilidade desde sempre. Também não me interessa convencer quem me fere. Escrevo aqui para aqueles que ecoam e vivem na radicalidade.

Estou fora do tempo, mas já compreendemos com Denise Ferreira da Silva que o tempo não é apenas uma flecha. Aqui, nesse mundo onde a violência racial faz sentido, fomos empurrados para viver fora das ficções formais de tempo e espaço. Nossas vidas impossíveis se manifestam nessas coreografias radicais. São brechas, máquinas do tempo, campos de força. Por isso, não iremos salvar esse mundo, essas estruturas, ou o quer que seja. Apenas desejamos que essa configuração de mundo chegue ao fim. Aprendemos a nos mover em solos rachados, a tropeçar, somos autodestrutivos, e não há contradição nisso.

Esse texto é um acordo que faço comigo e com vocês. É uma coletânea de formas de defesas de si, para roubar tempo. Não quero criar com isso qualquer esperança no porvir, apenas afirmar vida na intuição. Aqui, não existe qualquer aliança com a performance melancólica da modernidade e o seu desejo de permanecer inscrita no tempo. Atravesso esse espaço assombrado apenas com o desejo de elaborar coreografias que podem desaparecer, ou não, e que sejam provisórias, incertas, pois nesses gestos reside a torção do pensamento, e é no segredo que também nossas vidas se manifestam. Aqui. Apenas aqui.

Peço que esse experimento não se confunda com uma metáfora para tratar da violência e seus desdobramentos. Coreografias de autodefesa não são metáforas. Devem ser percebidas como rebelião contra esse mundo e suas formas de circunscrever a brutalidade. Não quero com isso fazer com que acreditemos que, por pensar diferente, o mundo será um lugar melhor. Isso não é uma decisão, pois já estamos inscritos numa guerra à nossa revelia. Com essas

coreografias assumo o compromisso de pensar criticamente o mundo que vivemos, fazendo a operação de coreografar entre a imaginação e a intuição, tentando libertar o pensamento das ferramentas do entendimento.

Essas coreografias são uma resposta à cisão espacial, momento em que mente e corpo são separados na filosofia de René Descartes, na qual o corpo não tem papel na produção de conhecimento e a mente racional do sujeito moderno passa a definir como conhecer, por causa de sua natureza formal, adquirindo a capacidade de determinar a verdade sobre o corpo. Por isso, mantenho o compromisso de crítica a esse mundo, e ao mesmo tempo descobro que não é apenas possível, mas necessário, começar a imaginar a existência de uma maneira diferente.

Ano retrasado, em maio de 2020, João Pedro Mattos Pinto foi assassinado em São Gonçalo por um policial durante uma operação. Em uma das notas da polícia para justificar esse crime, foi utilizada a palavra "autodefesa". E este não é um caso isolado, assim como no Brasil, acontece também nos EUA, em Portugal e em tantos outros lugares. Essa palavra é acionada para justificar, autorizar e demonstrar o poder de obliteração dado pelo Estado para as polícias continuarem a execução de violência racial por todos os cantos e para além do continente. Digo isso pois nesse texto a palavra autodefesa tem sido usada para promover escapadas, rebeliões e contragolpes, mas sabemos que essa palavra é armadilhada. Nessa contradança tensa, pude testemunhar os limites que esse termo opera, por isso aqui faço apenas rascunhos de rotas provisórias para essa palavra. Começo escavando na história da dança os limites que o termo coreografia pode propor para essa armadilha, entretanto sem oferecer respostas. Preste atenção às novas condições e descubra um caminho. Isso é o que os negros fazem desde sempre.

2.1 Notas para um texto-coreografia

Antes de começar a desenhar uma série de imagens em torno das ideias de coreografia e autodefesa, sugiro começarmos por esse texto que resulta de um exercício comprometido para a elaboração de coreografias que exigem uma transformação radical no nível do pensamento. Para falar sobre a radicalidade, é preciso imediatamente escapar das estruturas lógicas sem impor um sentido ou direção única; as coreografias aqui desenhadas pretendem desestabilizar realidades para que coexistam múltiplas compreensões de nossas situações.

Começo aqui, nesse instante, com um convite para compartilhar um experimento coreográfico, a fim de liberar a imaginação dos limites do entendimento e torcer o pensamento para outras direções.

Arraste o dedo por essas palavras até chegar neste LUGAR. Sim, esse texto pode ser tocado.

Agora sim.

Arraste o dedo por essas palavras até chegar neste LUGAR.

LUGAR como localização que teu dedo percorre até encontrar uma posição nessa página. Se lemos este texto da esquerda para a direita, estamos de alguma maneira criando juntos um tipo de acordo que permite imaginar uma linha reta. Essa linha reta supõe que existe um ponto de partida e que iremos percorrê-la até chegar ao ponto de chegada. O desejo incontornável de continuar lendo cada uma dessas palavras revela que nosso pensamento sempre procura a causa e o efeito em todos os acontecimentos. A escrita linear instaurou a noção tradicional de história e seus efeitos: causa, consequência, crescimento e progresso.

Neste LUGAR, seus olhos continuam articulando essas letras para dar sentido ao texto. Este texto é antítese do progresso. A sequencialidade é responsável por proteger o tempo linear e o Mundo Ordenado em conjunto com a tríade que sustenta o conhecimento moderno. Se a sequencialidade descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito, a coreografia aqui desenhada é um corte contra esse regime. Mantenho o compromisso de crítica a esse mundo em que vivemos e aos modos em que ele opera, ao mesmo tempo em que descubro que não é

apenas possível, mas fundamental, começar a imaginar a existência de maneiras diferentes.

Com o dedo neste LUGAR peço que faça uma pausa e, com a outra mão, desenhe uma linha curva e depois deposite o dedo neste LUGAR.

Podemos continuar.

Em qualquer instante, antes de chegar ao limite dessa página, momento em que seus olhos alcançam a borda desse texto e os teus dedos ansiosos se preparam para revelar o que está a seguir, peço que volte e deposite o dedo neste LUGAR.

Imagine agora duas formas geométricas que tenham 4 lados. Desenhe mentalmente cada lado dessa forma fora da tela e, com os dedos indicadores de cada mão, trace lentamente, e ao mesmo tempo, as bordas dessas formas que estão soltas neste LUGAR que teu corpo compartilha.

Como montar uma coreografia que pensa a diferença sem separabilidade e que ofereça uma equação para anular o espaço-tempo como descritores de tudo que existe no mundo?

Para orientar tal tarefa, vou pensar juntamente com Denise Ferreira da Silva e usar o que sustenta o programa do conhecimento moderno, ou seja, a formalização através do raciocínio matemático, em um procedimento que confronta diretamente a determinação. Nesse exercício que se segue, articulo uma figuração entre racial e a não-localidade e uso o bicondicional entre essas categorias para anular os efeitos que produzem. Na abordagem do pensamento pós-iluminista, podemos notar sua capacidade de determinação observando duas estruturas lógicas: condicional e silogismo.

A escolha do \leftrightarrow (bicondicional) para apresentar essa imagem indica sua capacidade de obliterar a determinação de ambos os lados, pois esse símbolo é uma conjunção de duas condicionais que só podem ser compreendidas em relação. Quero demonstrar também como a coreografia pode interrogar economias do tempo quando colocada ao lado do pensamento fractal, reconhecendo que tudo nesse mundo está implicado em pelo menos 4

categorias: uma consideração da existência que atenda aos níveis biológico, histórico, cósmico e quântico.

Peço que coloque um dedo indicador neste LUGAR e o outro dedo da mesma mão neste LUGAR. Provavelmente o gesto encontrado será um V ou U. Repita esse mesmo gesto na outra mão. Depois encoste as duas mãos apenas com as pontas dos dedos. Desencoste apenas um dedo de cada mão e una novamente para cima ou para baixo repetidas vezes.

Agora solte as mãos e devolva o olhar novamente para essa página.

Emprego este gesto a partir da equação abaixo para fornecer uma descrição distinta para a diferença. O que proponho não segue as lógicas deterministas, mas destaca as incertezas do movimento que estão fora dos limites da representação.

RACIAL ↔ NÃO LOCAL

Como discuti anteriormente, neste LUGAR, o efeito dessa ação quando empregada é desfazer a diferença. Não me interesso por dicotomias e dualidades. Comprometo-me a exceder essas tendências, pois a lógica praticada pela equação não se aplica na contradição, menos ainda na contraposição.

Para falar sobre cisão, é preciso nos afastarmos imediatamente das ideias erguidas sobre coreografia na modernidade. Retomo aqui o pensamento de André Lepecki (2002), que entende a modernidade como um projeto duracional que introduz e multiplica uma cinética incessante. No entanto, não questiona que essa pulsão autônoma, automotivada e espetacular se refere a um sujeito que, como sabemos, é masculino, cisgênero, branco e heteronormativo.

Recomendo para isso uma coreografia que se alastra, expande, divide, que não tem limites para divisibilidade, que desorienta o pensamento para implodir as construções do entendimento, que compactua apenas com o domínio do imprevisível, e que está alinhada com as nossas vidas negras que vibram na radicalidade.

E agora, antes que possa começar a relação com o que acontece do outro lado da página, e antes que chegue ao final desse parágrafo, peço que esconda com o dedo indicador a palavra LUGAR que está na linha abaixo.

Percorra lentamente o dedo por cima das palavras abaixo na direção inevitável que seus olhos perseguem o texto, para que cada palavra seja descoberta à medida em que as letras se revelam por de trás do seu dedo.

LUGAR. Nesse recomeçar se perpetua a promessa de obliterar a diferença.

2.2 Coreografias sem tempo

O tropeço pode vir a ser a queda. Ele é o desequilíbrio. É o instante entre o cair e o não cair. É o quase estar de pé e o quase estar caído. É o movimento que desloca o corpo, que tira o corpo da sua verticalidade. Redireciona e redimensiona o olhar. Pode dar-se em vários níveis e intensidades. Pode ser leve e fazer sorrir. Pode ser violento e levar ao chão. Pode machucar. Ele está entre aquilo que já não é e o que ainda será. É a possibilidade de algo vir a ser. É uma brecha entre a verticalidade e o chão. É a possibilidade da desordem, do caos. (Feliciano, 2020, p. 118).

E se pudéssemos afastar o tempo da coreografia, o que aconteceria? Como poderíamos estruturar uma coreografia sem as descrições formais espaciais? Como não escrever um manual de ética, mas rasgar todas as recomendações que nos impedem de seguir fora do tempo? Primeiro lembrete. Escrever sem garantias de encontrar saídas. Não há nada garantido.

André Lepecki, na introdução de seu livro *Exaurir a Dança* (2017), discute como a obra *Orchesographie* (1589), tratado sobre as danças sociais da França renascentista de Thoinot Arbeau, entrelaçou dança e escrita em um novo neologismo (2022, p.30). Nesse mesmo capítulo, Lepecki aponta os ecos contemporâneos do surgimento da coreografia, momento em que a analisa como uma máquina de subjetivação do começo da modernidade, na qual o solipsismo masculino é o elemento central. Antes de desenhar uma descrição para as ideias de coreografia e tempo, peço que caminhemos mais um pouco com Lepecki. Escrevo não para detectar um bem ou um mal de uma experiência, mas para perguntar que forças, que éticas, que movimentos nos trouxeram até aqui.

A opção de Arbeau, de acordo com Lepecki, pela escolha de um verso do Eclesiastes, "tempo de lamentar" & "tempo de dançar", como epígrafe do *Orchesographie*, anuncia que por não separar o tempo de lamentar do tempo de dançar, esse "&" marcou ontologicamente o tempo de dançar e o tempo do lamento como representação desse novo aparato dançado. Escolha essa que ocasionou profundas implicações no pensamento coreográfico, pois, com esse movimento, Arbeau interligou intrinsicamente o "tempo de lamentar" & "tempo de dançar" como símbolos da temporalidade da nova tecnologia de articulação no tempo, a coreografia. Desse modo, a lamentação da dança em relação à percepção de seu eu como efêmero tornou-se a marca de sua modernidade, segundo Lepecki.

No manual *Orchesographie*, vemos o desejo masculino se construir ao lado da coreografia. Capriol, o advogado, solicita a seu professor Arbeau, mestre de dança, padre e matemático, que lhe ensine a arte de dançar, para que possa viver mais adequadamente. O advogado percebe a coreografia como uma tecnologia, uma máquina do tempo que irá proporcionar que ele se reúna com o mestre após sua partida. A ansiedade frente à morte do mestre torna-se fundamental para a criação do projeto coreográfico. A coreografia aparece como um dispositivo de telepresença que se interliga ao passado para atender aos impulsos desse projeto melancólico. Faz com que os mestres do passado possam se reunir, mais uma vez, com os dançarinos do presente, e vislumbrar um futuro para a dança. E cessar de vez o lamento de que as danças poderiam vir a desaparecer: que não existiria um futuro para a dança e que, a cada vez que uma dança era dançada, ela estava à beira do seu desaparecimento.

Nesse momento denso em que dança e coreografia se entrelaçam, notamos o trabalho sistematizado entre um matemático e um padre Jesuíta. Lepecki segue argumentando que esse encontro forneceu uma aliança inaugural para considerarmos a relação ontológico-histórica da coreografia com a força da lei. O que me interessa sublinhar nesse texto, entretanto, é a correlação da coreografia com o tempo linear, isto é, com uma temporalidade acionada a partir dos pilares ontoepistemológicos em que a determinação e a sequencialidade são

responsáveis por sustentar essa linearidade direta, serial, da qual a modernidade cinética também participa.

Segundo lembrete: Esse texto não é bússola, apenas um sussurro de possibilidades.

Sigamos mais um pouco com Lepecki, pois me interessa compreender como a cinética incansável moderna aciona uma temporalidade fantástica. Não é por acaso que a coreografia, essa arte de exibição de movimento, esteja alinhada com o desenvolvimento do projeto da modernidade e sua consolidação. Lepecki, a partir da proposta do filósofo alemão Peter Sloterdijk, vai afirmar que, desde o Renascimento, ao perseguir sua própria independência como forma artística, a dança conjuga-se à consolidação do projeto do Ocidente que denominamos modernidade. Para Sloterdijk,

Efetivamente, a Modernidade definiria-se, desde o princípio, também por conceitos cinéticos, porquanto caracterizava como progressiva e progressista a sua forma de execução e de realização. Progresso é o conceito de movimento, através do qual a consciência ético-cinética própria dos tempos modernos se exprime em voz mais alta e, em simultânea, se dissimula mais hermeticamente. Quando se fala em progresso, está a referir o fundamental motivo cinético e cenestésico da modernidade, a qual tem apenas em mira desembaraçar os limites do autodesenvolvimento da humanidade (2002, p.31).

Segundo Peter Sloterdijk, a modernidade é um projeto cinético inscrito no tempo que sempre avança rumo ao progresso, rumo a sua modernidade. Sua proposta indica uma crítica da mobilização ao tratar a política cinestésica da modernidade como um longo projeto exaustivo ontopolítico do ser-para-o-movimento (2002:33). Na modernidade, não se pode conceber de maneira alguma o sujeito sem o seu impulso para o movimento. No limite, o que estou afirmando é que a modernidade é um projeto que (re) produz as bases ontoepistemológicas do sujeito moderno. Ou seja, estou falando de uma modernidade em que a coreografia participa e se torna o grande emblema do movimento.

E quando falo do sujeito no masculino não é por acaso. Estou me referindo ao homem branco, cisgênero e heteronormativo, para o qual a experiência da verdade é uma pul-

(2017), discute que o solipsismo masculino é um elemento fundamental na máquina de subjetivação moderna. A partir da ideia do homem solitário, o autor analisa como essa experiência criou ecos para formulação da coreografia na modernidade, ao analisar alguns trabalhos de artistas como Bruce Nauman, Xavier Le Roy e Juan Dominguez. O autor analisa esses artistas porque todos possuem algo em comum: homens solitários movimentando-se em espaços fechados e vazios, a precisão na execução dos movimentos e, juntos, criam o que o autor denomina como excesso de solipsismo.

Nesse sentido, me interessa propor neste capítulo uma coreografia radical que confronte justamente o terceiro pilar ontoepistemológico, a sequencialidade, a partir da atravessabilidade, como proposto por Denise Ferreira da Silva. Utilizo a atravessabilidade pela sua capacidade de atravessar, criar uma rachadura no tempo linear, um experimento que se afasta do entendimento e guia o pensamento para os limites da imaginação.

A premissa dessa proposta é que, sem o tempo, a coreografia não demonstra sua capacidade perante as forças da lei que insistem em figurar um passado. Essa proposição complica a questão, pois essa inclusão não tem procedência lógica nem etimológica, já que coreografia não é, e jamais pode ser, apenas a linguagem do movimento. Minha sugestão é que, ao retirar as certezas da composição coreográfica, podemos, de alguma maneira, abrir espaço para a imaginação e caminhar entre a intuição e o desejo.

2.3 Procedimentos para desenhar uma coreografia

Escrevo agora alguns procedimentos para desenhar uma coreografia. Não quero com isso acenar um tutorial que deva ser seguido. Esses procedimentos devem estar comprometidos apenas com uma ética de pensamento que não afirme o tempo tal como foi construído dentro do pensamento coreográfico. De antemão, peço que leiam esses procedimentos como algo mutante, provisório, que apresenta questões que são paradoxais, mas simultaneamente possibilita aberturas complexas para tratar da coreografia.

01

Esse texto não é um manual

02

Não há possibilidade de essas coreografias determinarem como os corpos podem ou não se mover em um determinado espaço. Não quero fazer da coreografia uma tarefa metódica.

03

Nunca o usar o próprio corpo como medida para os arredores.

04

~~Escolher um lugar, traçar uma (condicional), repetir, encontrar as coordenadas, cruzar os lugares, coreografar as bordas, repetir o procedimento.~~

05

Rumor

06

A coreografia aqui acionada emerge precisamente para contrariar sua condição ontológica. Iremos sumir, mas não desaparecer.

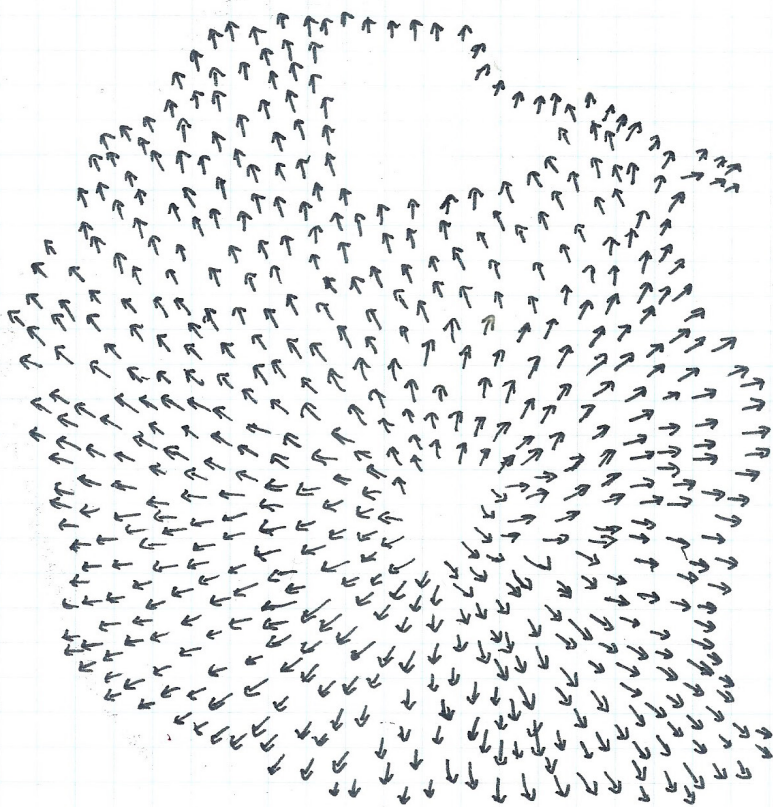


Figura 4 - Desenhos coreográficos 1/10 (2021). Acervo Pessoal.

Figura 5 - Repertório n.2, Foto: Fe Avilla, Itaú Cultural, 2022.





Figura 5 - Repertório n.2, Foto: Fe Avilla, Itaú Cultural, 2022.

07

Escrever uma coreografia sem depender da ideia de localização, escrever desconfiando da própria escrita, escrever com o risco da contradição, escrever e se afogar no ar seco da dúvida, escrever com as duas mãos, escrever em um espaço público, escrever em qualquer direção, escrever sem a ideia de descoberta, escrever pra interromper a performance masculino na modernidade, escrever uma dissertação é o mesmo que escrever uma coreografia.

08

Em maio de 2021, participei de uma exposição no Galpão pela Maré⁹, Maré, Rio de Janeiro. Na ocasião desenhei a coreografia #4QX3+65, a partir do problema da obediência à questão da lei e à misteriosa capacidade da coreografia viabilizar e presentificar forças e vozes de comando de outro modo ausentes, observando o trabalho do artista Bruce Nauman *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*. O trabalho que apresentei na exposição se chamava: Incerteza ao redor do perímetro de um quadrado. E lidava com alguns simples procedimentos: encontrar um espaço na cidade, traçar um quadrado sobre o chão, caminhar sob o quadrado até que as linhas desapareçam. A ação foi realizada por Iah Bahia, em Niterói, e por Idra Maria Mamba Negra, na Maré.

09

Caminhar pela cidade até que ela desapareça

.

10

Como imaginar uma coreografia sem a ideia de relação?

11

Esses desenhos são experimentos para pensar uma coreografia sem a ideia de determinação. O que este texto enseja é, mais precisamente, interrogar os discursos relacionados diretamente à essência do melancólico.

9. Desde 2011 um conjunto de ações relacionadas à arte contemporânea se desenvolve no Galpão Bela Maré, na Favela Nova Holanda, Complexo da Maré, Rio de Janeiro

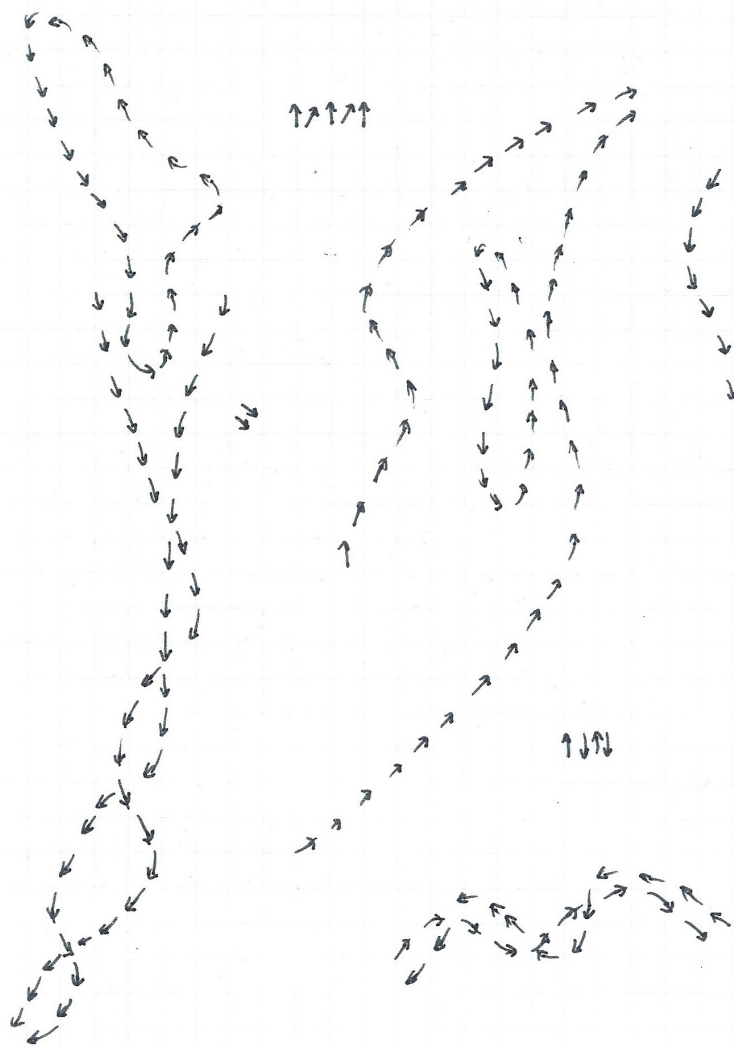


Figura 07 - Desenhos coreográficos 2/10 (2021). Acervo Pessoal.

Figura 09 - Repertório n.1, Foto: Edouard Fraipont, Mostra de performance arte VERBO (2019).



Figura 10 - Repertório n.1, Foto: Edouard Fraipont, Mostra de performance arte VERBO (2019).



12

Entre maio e julho de 2021, participei do Programa Women&Performance Journal: Artist Correspondence Grant do Performance Studies da NYU. Nesse programa, troquei algumas coreografias com o artista Aphiwe Livi (desenhos 1, 3 e 4). Nessas cartas dividimos alguns desenhos e pensamentos sobre coreografias:

Carta#1

Dear Aphiwe,

Sorry for the delay in writing to you, but I was trying to make a good impression. I wanted to stop and write something beautiful for you.

It is now 12:45 here in Brazil. I am not at home, I am in a mountainous region of Rio de Janeiro. It's very cold. I just had breakfast and before I started answering emails, I decided that today my first gesture would be to write to you.

Last week, the Audre Lorde book that I had purchased arrived and the most curious thing about it was that the first poem that chose me is called "Canção do Movimento." "(...) Don't remember me as a bridge or a roof, as a legend maker or a trap door to that world (...)". Although I do not believe that dance and movement are the same thing, there is some mystery in everything that moves these coincidences and that also includes writing a letter.

In the last few weeks, I shot my first movie. I still feel a little bit of backpain from repeating the same action combinations over and over. I keep thinking about this desire to put a film in the world, in this world that is already so full of images, I feel a chill in my stomach just thinking about it. I wanted to make a film without time, I wanted to make a film that was an accident for perception, I wanted to make a film that my mother would like to show to her friends on Facebook, I wanted to make a film for someone to refer to a friend, I wanted to make a film that didn't depend on the idea of location, I wanted to make a film that could rip time all over the place, I wanted to make a film to leave a trail.

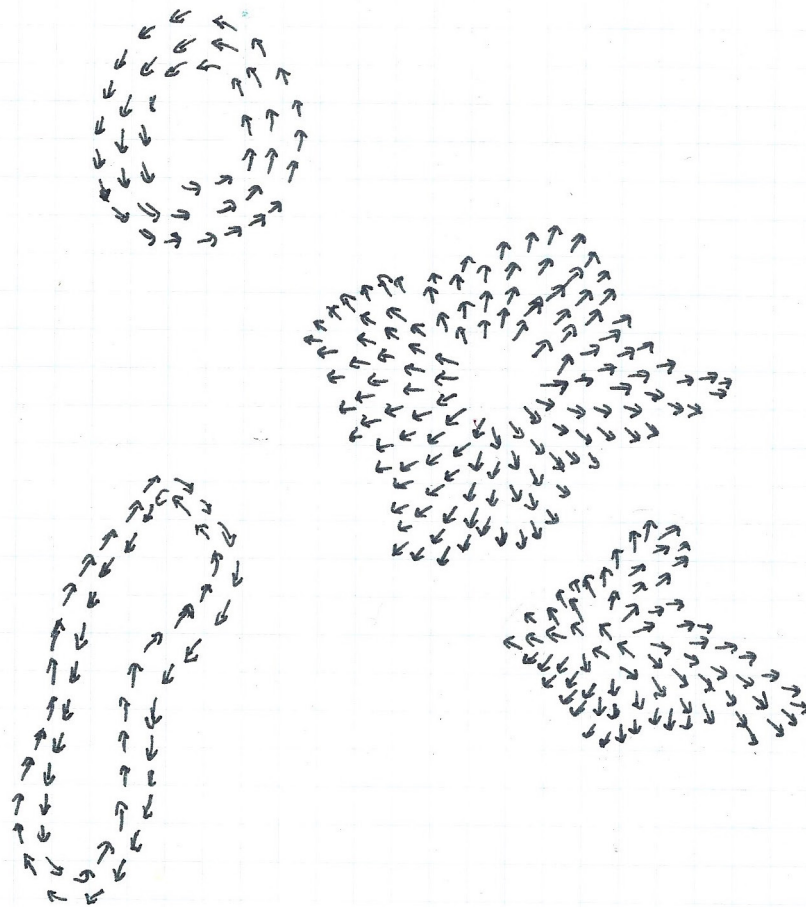


Figura 11 - Desenhos coreográficos 4/10 (2021). Acervo Pessoal.

We haven't met in person yet, but in that first letter I decided not to talk about me exactly. I wonder if we get to know someone through their work, or don't we?

I don't know if you're in Cape Town right now, I don't know if you're awake or asleep, I don't know what time that email will arrive for you, so I hope this email will reach you from fragmentary impressions.

Maybe I missed the opportunity of talking to you about my work partner, but that will come soon.

Best,
Davi

Querido Aphiwe,

Desculpa a demora para te escrever, mas estava querendo causar uma boa impressão. Queria parar e escrever algo bonito para ti.

Agora são 12:45 aqui no Brasil. Eu não estou em casa, estou numa região serrana do Rio de Janeiro. Está muito frio. Acabei de tomar café e antes de começar a responder os emails, decidi que hoje o meu primeiro gesto seria te escrever.

Na última semana, chegou o livro da Audre Lorde que eu havia comprado e o mais curioso disso tudo foi que o primeiro poema que me escolheu se chama "Canção do Movimento." "(...) Não se lembre de mim como uma ponte nem um teto, como fazedora de lendas ou uma armadilha porta para aquele mundo (...)". Embora eu não acredite que dança e movimento sejam a mesma coisa, existe algum mistério nisso tudo que movimenta essas coincidências e que também inclui escrever uma carta.

Nas últimas semanas, gravei meu primeiro filme. Ainda sinto um pouco de dores nas costas por repetir uma mesma ação inúmeras vezes. Eu fico pensando sobre

esse desejo de colocar um filme no mundo, neste mundo que já está tão cheio de imagens, sinto um frio na barriga só de pensar. Queria fazer um filme sem tempo, queria fazer um filme que fosse um acidente para a percepção, queria fazer um filme que minha mãe gostasse de mostrar para as amigas do Facebook, queria fazer um filme para alguém indicar para um amigo, queria fazer um filme que não dependesse da ideia de localização, queria fazer um filme que pudesse rasgar o tempo para todos os lados, queria fazer um filme para deixar rastro.

Ainda não nos conhecemos pessoalmente, mas nessa primeira carta eu decidi não falar exatamente sobre mim. Fico pensando se a gente passa a conhecer alguém pelo trabalho, não?

Eu não sei se você está em Cape Town agora, não sei se está acordado ou dormindo, não sei que horas esse email vai chegar para ti, então espero que este email chegue até você a partir das impressões fragmentárias. Talvez tenha faltado eu te falar do meu parceiro de trabalho, mas isso virá daqui a pouco.

Um forte abraço,
Davi

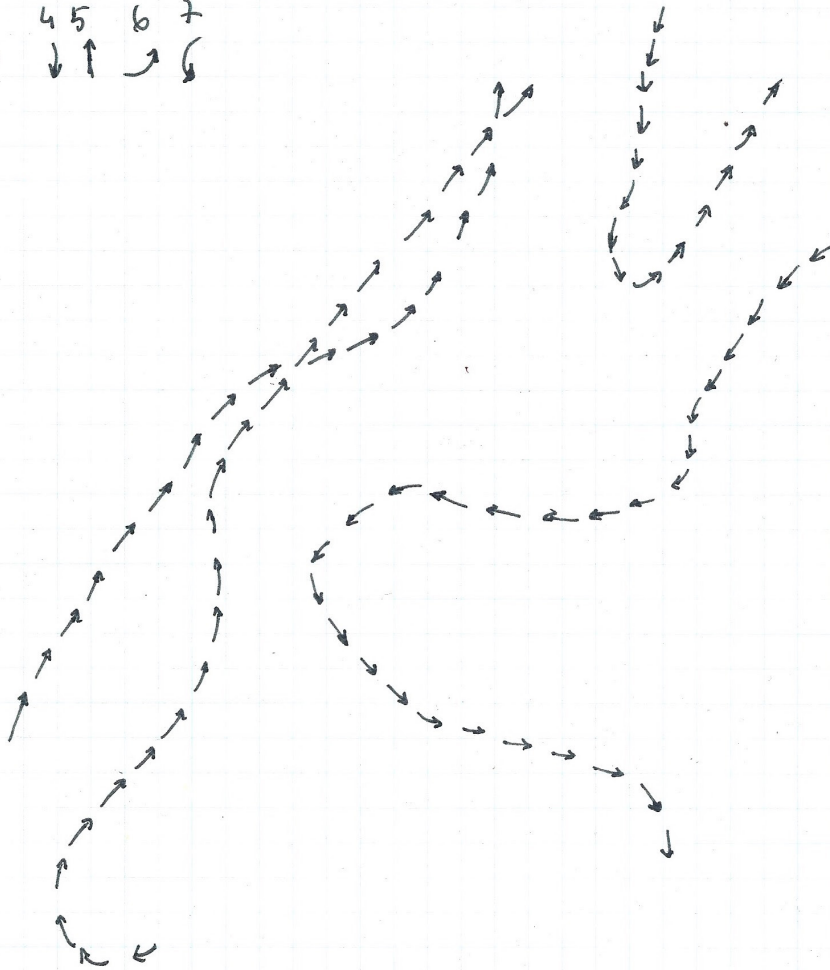
Carta #2
Aphiwe,

I have been sketching a few words to write to you since our last meeting. I have a few things to ask, but I still hesitate. I confess that before you sent me the images of your work, I avoided looking at your photos on social media. I was enjoying inventing an Aphiwe that appears and disappears, that had an unique voice in my head and a particular way of moving. Today I am a little sad and did not want to get lost in sentimental writing. I'm thinking about writing to you about my choreographies, but I'll already answer that I usually do dances that take time to be answered. I don't know why I'm saying these things, but I didn't want to go without writing you for a long time. I hope you and the people who are dear to you are well.

4V4G + H8

P: 87 (A)

1 2 3 4 5 6 7
→ ← → ↓ ↑ → ↺



22° 53' 36.8" 543° 07' 27 .1" W

Figura 13 - Repertório n.1, Foto: Edouard Fraipont, Mostra de performance arte VERBO (2019).



Figura 14 - Repertório n.1, Foto Hudson Rodrigues, Valongo 2020 - Festival Internacional da Imagem (2020).

Aphiwe,

Estive esboçando algumas palavras para te escrever desde o nosso último encontro. Tenho algumas coisas a perguntar, mas ainda hesito. Confesso que antes de você me enviar as imagens do seu trabalho, evitei olhar suas fotos nas redes sociais. Eu estava gostando de inventar um Aphiwe que aparece e desaparece, que tinha uma voz única na minha cabeça e um jeito particular de se mover. Hoje estou um pouco triste e não queria me perder na escrita sentimental. Estou pensando em te escrever sobre minhas coreografias, mas já respondo que costumo fazer danças que demoram para serem respondidas. Não sei por que estou dizendo essas coisas, mas não queria ficar sem te escrever por muito tempo. Espero que você e as pessoas que lhe são queridas estejam bem.

Com carinho,

D.

13

Ao violar o tempo e o espaço como descritores de desenvolvimento, o corpo negro tem a capacidade de efetuar a tarefa autodestrutiva sem repetir a violência colonial, mas também sem se autodestruir.

14

E se a partir de agora pudéssemos pensar o mundo sem o fantasma da linearidade?

15

Quebrar o chão

16

Dissenso

17

Coreografia não é profecia.

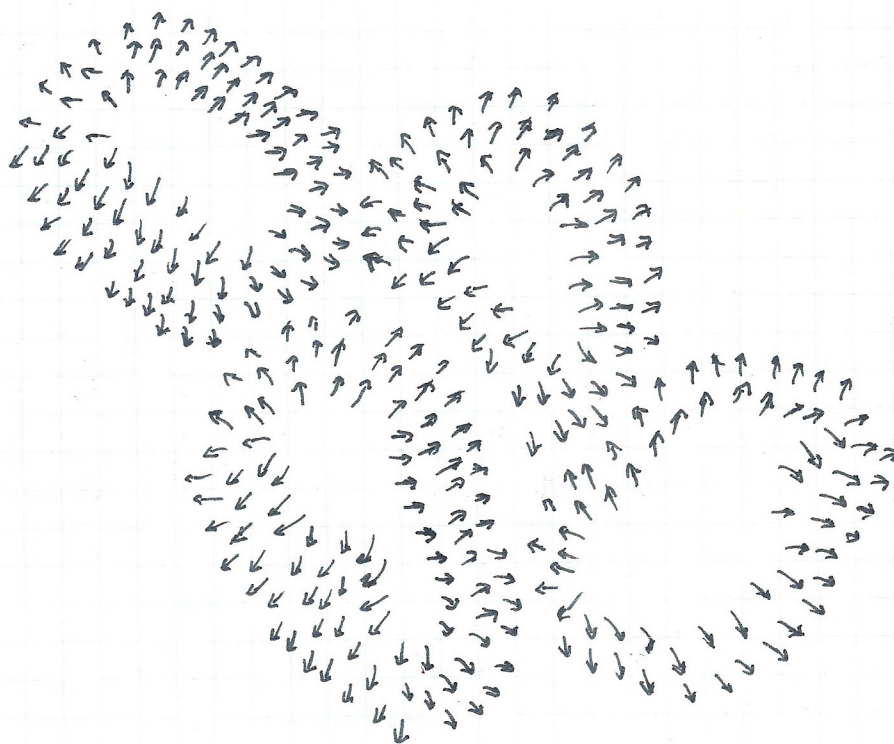


Figura 15 - Desenhos coreográficos 6/10 (2021). Acervo Pessoal. Figura 16 - Desenhos coreográficos 7/10 (2021). Acervo Pessoal.

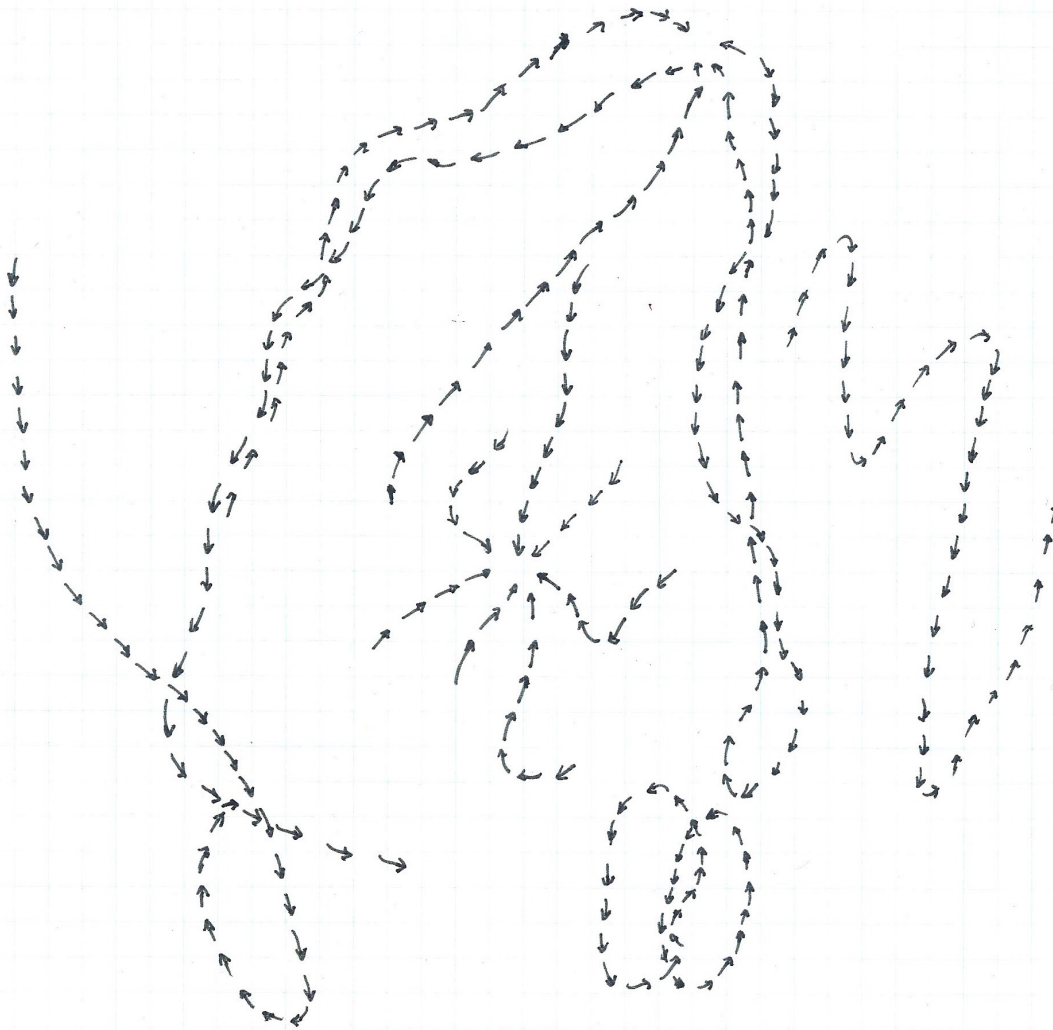


Figura 16 - Desenhos coreográficos 7/10 (2021). Acervo Pessoal.

18

Há algo em coreografar coreografias que não nos pertencem que elimina o problema da identificação num plano individual e transporta a questão da criação para uma dimensão coletiva.

19

Este é um exercício de imaginação. Vou pedir para que imagine rapidamente a última vez que dançou. Pense durante uns momentos, e fique nesse passado, visualizando os detalhes que compõem o momento em que dançaste.

21

Autodefesa, modernidade e racialidade.

22

Como criar um acontecimento dentro de uma estrutura?

23

Nomear o sujeito branco, cisgênero e heteronormativo é desenvolver uma interpelação que obriga o normal a confrontar-se consigo mesmo, expor os regimes que o sustentam, bagunçar as lógicas e seu privilégio, desterritorializar suas grafias, intensificar suas crises e desmontar suas coreo-ontologias dominantes e controladoras.

24

Riscar uma forma geométrica no chão de um espaço público, caminhar sobre a linha e esperar que ela desapareça.

25

Tomo a coreografia como uma brecha, como aparição, como algo que está inventando uma possibilidade temporária e não chegando a uma conclusão.

26

Você lança seu corpo em um buraco, mas o que me interessa é o que está em torno do buraco. É justamente o que pode existir no entorno

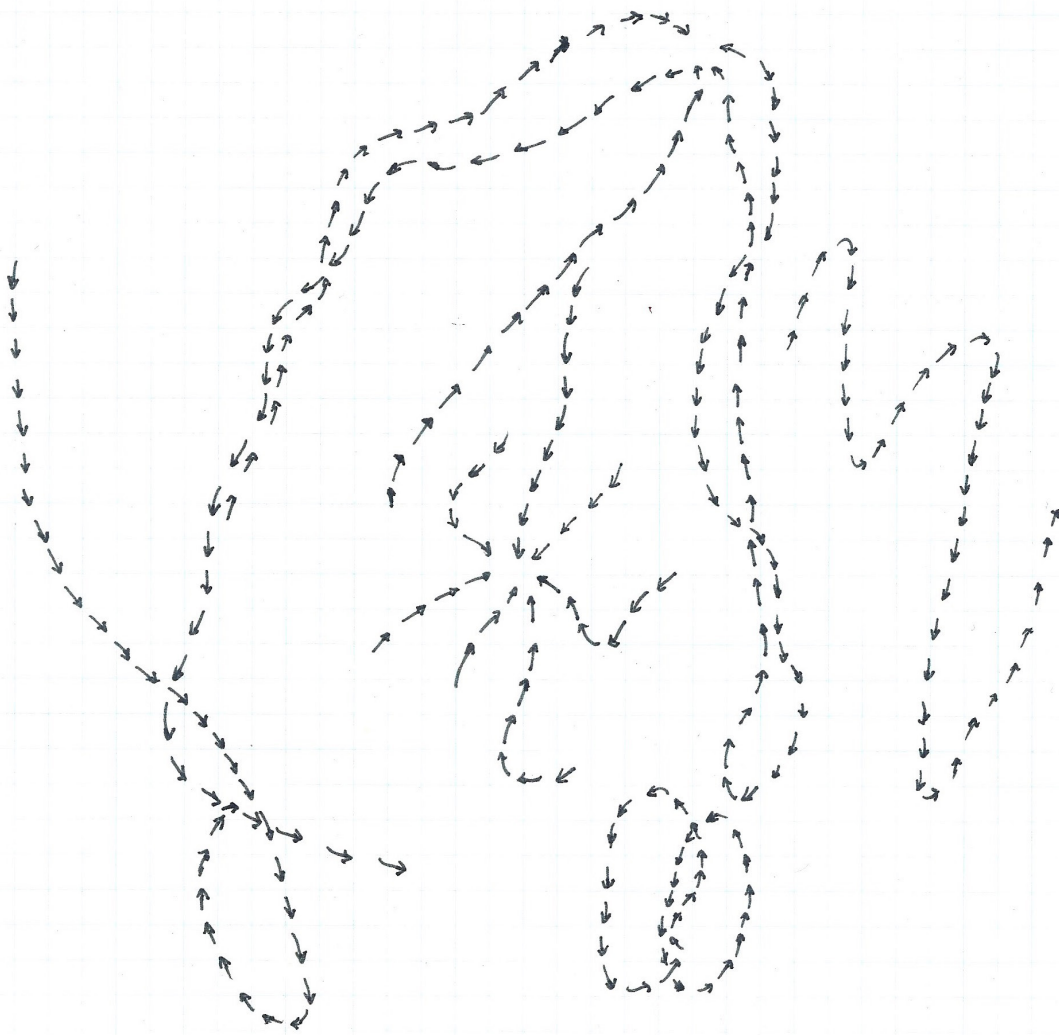


Figura 17 - Desenhos coreográficos 8/10 (2021). Acervo Pessoal.

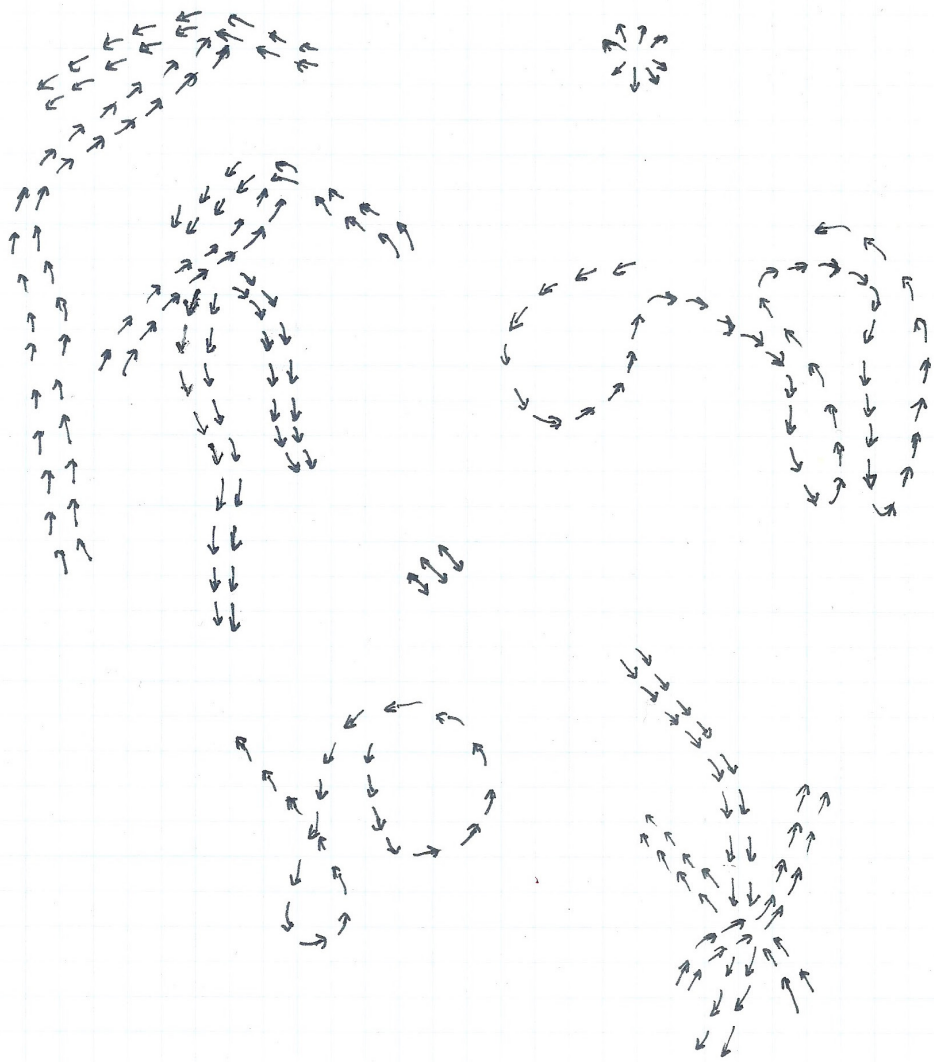


Figura 18 - Desenhos coreográficos 9/10 (2021). Acervo Pessoal



Figura 19- Repertório n.1, Foto Marina Benzaquem, Void (2018)



Figura 20 - Repertório N.2, Lucas Canavaro, 2022, Les Urbaines, Suíça

Figura 21 - Repertório n.2, Foto: Fe Avilla, Itaú Cultural, 2022.

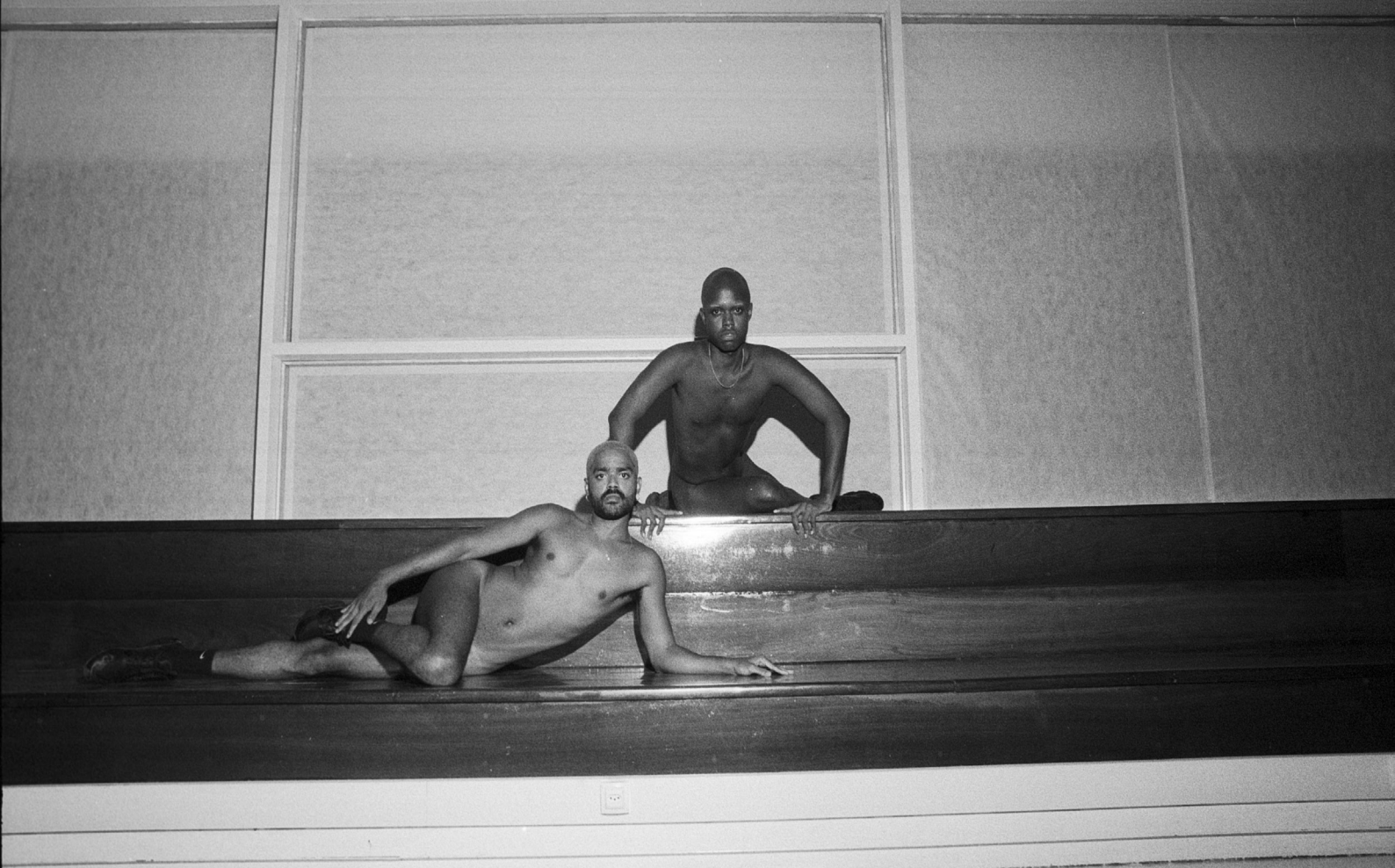


Figura 22 - Repertório n.2, Foto: Fe Avilla, Itaú Cultural, 2022.



27

Tenho interesse por esse lugar atemporal, esse lugar em que nada acontece, esse lugar em que tudo acontece, onde você tem uma experiência de suspensão, uma experiência de sustentar o que é invisível, manter o que não existe, e fazer disso real. Qual a diferença entre cumprir uma tarefa e tornar possível um acontecimento dentro de uma estrutura?

28

A mudança não tem fim.

29

Fazer uma pose é desafiar tempo.

30

Pensar diferente não garante que o mundo será um lugar melhor para nós.

31

O corpo negro tem a capacidade de efetuar a tarefa autodestrutiva sem repetir a violência colonial, mas também sem se autodestruir.

01

Cada linha desse texto foi escrita dentro da pandemia do novo coronavírus. Depois de dar um salto e ficar esgotado dentro de casa, perder a casa, mudar de casa, enfim encontrar uma casa, comecei a escrever esses procedimentos. Esses textos são uma complicação de pensamentos acerca do coreográfico, modos sutis e não sutis de compor uma coreografia para essa dissertação. Como coreografar uma dissertação? Não há receitas, chaves, procedimentos para responder a essa pergunta; são, antes, rascunhos provisórios, sussurros e penumbras daquilo que vibra em dissonância.



Figura 23 - Desenhos coreográficos 10/10 (2021). Acervo Pessoal.

2.4 Coreografias de autodefesa

E, finalmente, dirijo-me a todos os ricos, todas as gentes cuja posição de classe garante acesso privilegiados a confortos, comidas, conhecimento, possibilidades de estrutura de reprodução de injustiça e desigualdade econômica como paradigma de organização social: vamos invadir suas casas, incendiar seus automóveis, apedrejar seus shopping centers e suas agências bancárias, praguejar contra sua polícia, amaldiçoar seus seguranças, esvaziar sua geladeira e escarnecer de suas ilusões de conforto ontológico. (Mombaça, 202, p.35).

No ano final do ano de 2018, comecei a escrever uma versão desse texto. Naquele momento, dividia uma casa bem pequena localizada no Morro do Palácio, em Niterói, Rio de Janeiro. Lembro de não conseguir escrever mais de um parágrafo, no qual dizia:

“Esse texto é um acordo que faço comigo e com Wallace: coreografar para deixar rastro. Da posição que me encontro só me resta escrever que ainda precisamos nos defender. Não se trata, sem dúvida, de discutir quem tem direito, ou não, aos sistemas de defesa e dispositivos jurídicos. Sabemos que autodefesa é um gesto irremediavelmente impraticável pelo corpo que resiste. Então, qual é a formulação possível para essa questão? E se fosse possível considerar um programa ético que levasse em conta a coreografia para pensar essa condição?”

Naquele momento, estava obstinado em compreender os desafios e as implicações da palavra autodefesa. Já considerava essa palavra armadilhada, pois ao mesmo tempo em que fornecia imagens de liberação, escapada, nos convocava a viver o impossível apesar de tudo. Por outro lado, essa palavra também era frequentemente acionada para justificar/autorizar o momento de violência total por parte dos agentes de aplicação da lei e nas cortes de justiça.

No livro *Autodefesa – Uma Filosofia do Violência* (2020), da filósofa e professora francesa Elsa Dorlin, presenciemos a autora percorrer uma história particular da autodefesa. A filósofa traça um caminho que não pretende exatamente encontrar saídas ilustrativas para o tema, mas, sobretudo, buscar uma memória das lutas nas quais o corpo de dominados(as) constitui o principal repertório: saberes sincréticos dos escravizados, práxis de autodefesa feministas ou técnicas de combate elaboradas no leste europeu, entre outros.

Por isso, estou empenhado neste capítulo em compreender as ciladas que essa palavra pode construir. A partir do caso de Rodney King apresentado no livro, me movo nesse sentido, uma vez que não é possível fazer qualquer descrição sobre autodefesa sem fazer uma consideração mínima sobre violência, pois autodefesa e violência estão intrinsecamente interligadas.

Em março de 1991, em Los Angeles, Rodney King¹⁰ foi perseguido pela polícia por excesso de velocidade, e por alguns instantes hesitou em parar. Ao perceber o fato, a polícia da cidade iniciou uma perseguição para deter o veículo de King. Quando os agentes conseguiram parar o carro em Lake View Terrace, no Vale de San Fernando, King saiu do veículo e levou uma surra com chutes, golpes de cassetete e armas de choque elétrico dos policiais enquanto estava no chão e indefeso. King foi deixado inconsciente, amarrado, a mandíbula e o crânio fraturados em vários lugares. Os relatórios médicos posteriores detalharam que King sofreu nove ferimentos na cabeça, uma fratura no tornozelo, lesões por todo o corpo e um olho roxo, além de possíveis danos na visão e no cérebro. Este episódio de violência policial talvez nunca tivesse sido revelado, mas George Holliday registrou todo o incidente em um vídeo amador filmado de uma casa próxima. Na mesma noite a gravação foi divulgada em todo o mundo. Um ano depois, teve início o julgamento dos quatro policiais mais diretamente envolvidos no caso. No entanto, em abril de 1992, um júri de Simi Valley que não contava com nenhum integrante negro absolveu os agentes da maioria das acusações. Os réus alegaram que se sentiram agredidos, e estavam apenas se defendendo.

É comum testemunharmos no Brasil, nos EUA e em tantos outros lugares policiais que vão às cortes de justiça e são absolvidos pela justificativa de autodefesa. Essas coreografias operam sempre pelo processo de exclusão, violência sistêmica e naturalização das mortes. Todas essas formas de violência e brutalização são parte de um design global que visa marcar quem pode ser violento, o que significa ser violento, quem tem poder para sê-lo e contra que corpos a violência pode ser exercida sem prejuízo para a normalidade social.

10. Rodney King, motorista negro cuja violência sofrida pelas mãos da polícia gerou os piores levantes raciais de Los Angeles no início dos anos 1990, foi encontrado morto neste domingo, no fundo da piscina de sua casa em Rialto (Califórnia), aos 47 anos de idade

Em “A Dívida Impagável” (2018), Denise Ferreira da Silva indica duas lógicas de subjugação racial: a lógica da exclusão e a lógica da obliteração. Um dos seus argumentos no livro é que ambos operaram ao longo do século XX e início do século XXI - a lógica da exclusão - a explicação sociológica da subjugação racial -, mas a lógica da obliteração recebeu, por diversos motivos, menos cuidado, principalmente porque sua função foi substituída pelo papel da criminalização, segundo a autora.

Durante a maior parte do século XX, a diferença cultural - de acordo com a tese de que a subjugação racial cria sujeitos sociais patológicos - desempenhou um papel crucial na explicação da violência racial como uma resposta ao comportamento criminoso por parte do subalterno racial. Sabemos muito bem como isso funciona: o número de casos de assassinatos por policiais de pessoas negras desarmadas e a absolvição dos tribunais é muito claro. De qualquer forma, acho que o que está acontecendo no Brasil é uma intensificação da lógica da obliteração, anunciada ao mesmo tempo em que a nova administração traz o fim das últimas proteções trabalhistas remanescentes, bem como a eliminação dos direitos à terra garantidos constitucionalmente para as comunidades indígenas e quilombolas.

Como uma pessoa racializada, oriundo da periferia do Rio de Janeiro, é impossível negar o impacto da violência como ameaça. Ser revistado constantemente pela polícia, simplesmente por não estar portando as roupas adequadas ou pela presença sempre lida como violenta, apenas pelo modo que aparenta e age. Um dos efeitos do monopólio da violência, como tentei demonstrar anteriormente, é não apenas justificar o cumprimento da violência contra corpos racializados, mas também controlar os limites de sua definição - implica, por exemplo, na representação.

No primeiro capítulo do livro, Autodefesa - Uma Filosofia do Violência (2020), a autora considera nossas subjetividades desarmadas como possibilidade de sobrevivência, à medida que podemos nos munir de táticas defensivas. Acredita que essas práticas subalternas formam o que chama de autodefesa, em discordância com o conceito jurídico de legítima defesa. Segue afirmando que, à diferença da legítima defesa, na autodefesa, de maneira paradoxal, não há

sujeitos – isto é, o sujeito que ela defende não preexiste ao movimento que reside à violência da qual se tornou alvo. Entendida nesse sentido, a autodefesa provém do que a autora propõe chamar de “éticas marciais de si.”

A filósofa Dorlin remonta uma breve história das técnicas desviantes, transgressoras e informais, reconhece que existe toda uma genealogia alternativa, subterrânea, de práticas defensivas de si. E essa história não é construída por dentro da linha do tempo, conforme a genealogia da história jurídico-política de legítima defesa. Uma história que foi construída fora dos esquemas do porte de armas, por isso uma história sem “armas nas mãos”, a apreensão de modos de subjetivação que representam confrontamentos que não se adequam a uma temporalidade clássica de enfrentamento, no sentindo em que este é autorizado.

Em “Os condenados da Terra” (1968), Fanon descreve como a colonização consolida o tempo ao compartimentar o espaço. Este mundo é dividido em compartimentos, este mundo cindido em dois, é habitado por espécies diferentes. A originalidade do contexto colonial reside em que as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida não logram nunca mascarar as realidades humanas. (FANON, 1968, p. 29).

Este mundo é dividido em compartimentos, este mundo cindido em dois, é habitado por espécies diferentes. A originalidade do contexto colonial reside em que as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida não logram nunca mascarar as realidades humanas. (FANON, 1968, p. 29).

Para Fanon, o corpo racializado só pode ser reanimado em outra temporalidade. Fora do tempo. Para o autor, a relação dessas pessoas com o tempo, com o espaço, suas experiências vividas, são distorcidas por um si fantasmático. Quando mobilizo um pensamento para conceber coreografias de autodefesa, não estou interessado em um consenso, em ajustar o mundo e conformar a diferença num arranjo pacífico.

Coreografias de autodefesa são uma demanda prática para coreografar nos limites da borda, onde a imagem do movimento não apaga todas as catástrofes ecológicas, tragédias e desastres coletivos provocados pela violência. Não há negociação ou arranjo possível, portanto, isso aponta para a possibilidade de pensar a expansão dos presentes no passado e futuro, suas coexistências – pois ao contrário do que vimos até aqui, isso indica a promessa de um recordar ético

que dispensa as forças mórbidas da melancólica coreografia moderna e propõe possibilidades na beira do abismo temporal. Cortando, expandindo e sempre multiplicando presentes nas danças e performances atuando ao longo e através do tempo e do espaço, acessando graças às fadigas, repetições e contemplações.

Apostando não no que já aconteceu e desapareceu no tempo obliterado, mas numa intimidade com essa coisa qualquer que insiste em continuar acontecendo a cada momento em que uma coreografia é acionada. Que experimenta uma ética do recordar sem violência, sem melancolia, sem ansiedade com o futuro, experimentando expandir as noções do presente para além de seu destino aborrecido. Num mundo devastado pela determinação, pela destruição criativa do pensamento, ordenado pela supremacia branca, distribuição desigual da violência e genocídio de populações racializadas e de tantas outras. Coreografar autodefesa parece ser, a esta altura, uma demanda política razoável.

...nós não sabemos – pelo menos não ainda – como nos mover politicamente (Hannah Arendt, 1950).

...nós não sabemos – pelo menos não ainda – como nos mover livremente (André Lepecki, 2013).

Nós não sabemos – pelo menos não ainda – como nos mover fora do tempo.

Escrever uma dissertação é coreografar uma obra. A escrita abre uma possibilidade de discutir a política do movimento e ultrapassar discussões antigas que sempre retomam a dúvida se algo é ou não político. Para além das convenções, tomo essas páginas que se acumulam como um plano coreográfico. Não quero dizer com isso que iremos apresentar maneiras de nos mover no espaço. A intenção não é tanto o que vamos fazer, mas o aqui, esse aqui onde estamos atravessando e por onde já passamos. O aqui de onde viemos. Essa dissertação foi feita como uma estratégia para garantir o porvir. Se dentro da história a coreografia pode ser lida como uma imagem metafórica do palco, ao tornar essas anotações, conversas, desenhos como notações, recomendamos uma relação entre corpo e escrita em dança que se elabore para além da palavra como uma instrução a ser obedecida.

3.1 Não há respostas fáceis

Começo aqui uma série de conversas com o artista Wallace Ferreira, que tem me acompanhado até aqui e rasgado alguns pensamentos sobre nossa prática. Na verdade são conversas, rabiscos geométricos, linhas, setas, escritas, estatísticas, imagens, trechos de livros, entre outros. Elementos que compõem nossas coreografias, pois é na fuga que a gente se encontra.

Davi,

A história não me permite acreditar num romance com a arte, eu não posso me esquecer de que as negociações que foram feitas pra que eu tivesse de fato alguma chance de sonhar não começaram hoje e não terminam em mim. Repito

uma coreografia que muitas vezes foi executada acreditando que na repetição os caminhos me levem a diferença.

Organizar o gesto, planejando um golpe.

Olhando pra trás e também pros lados é possível perceber as armadilhas e apagamentos causados pela representatividade, os abismos e a solidão que são camuflados em uma falsa política de visibilidade que nos empurram goela abaixo toda vez que nos movemos. São planos muito bem arquitetados pra que tudo permaneça como está. Permanecer fazendo arte no Brasil deve ser encarado como uma missão de batalha que não nos deram a escolha, pois há muito tempo ela está declarada e nós já entramos nela em desvantagem nessa disputa pelas narrativas.

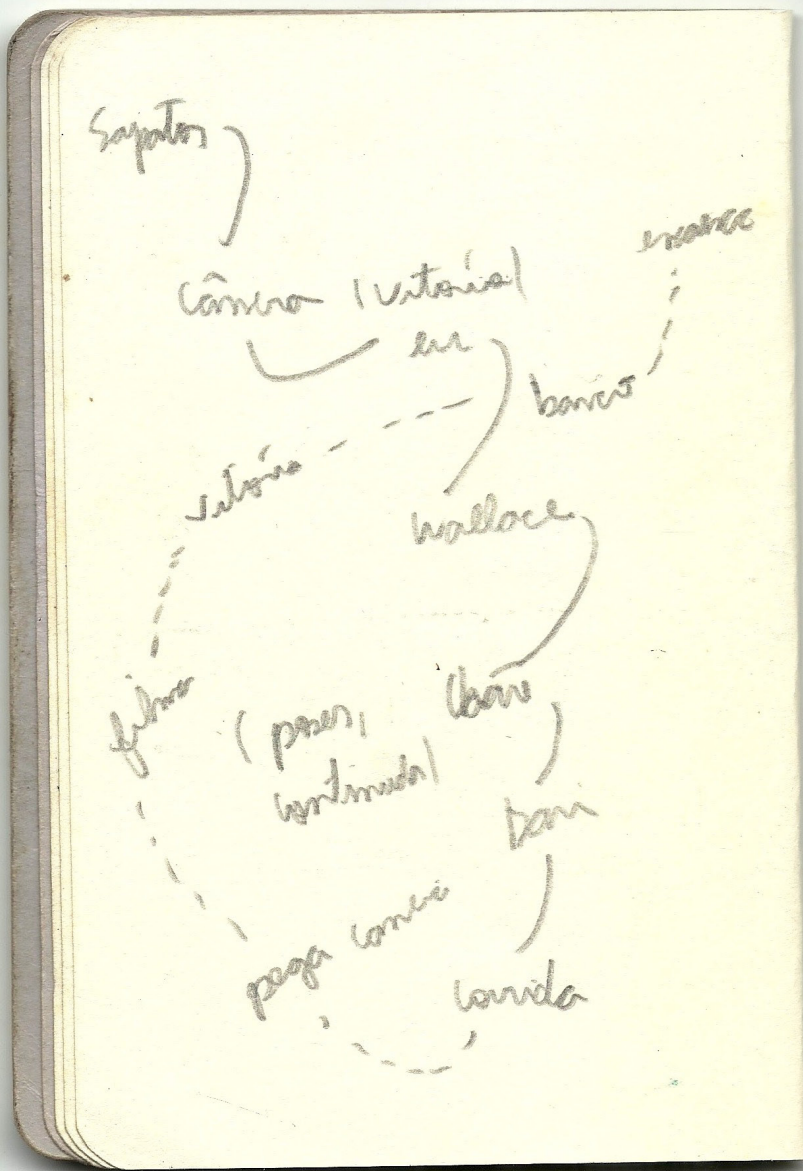
Estratégias para escapar das representações, da pressão imposta pra que nosso trabalho carregue todas as ausências do mercado de arte, do ilusionismo que tenta nos fazer acreditar que somos os únicos melhores ao invés de um dos poucos com oportunidades. Estratégia pra dar o bote e escapar viva.

Um abraço.

Wallace

Figura 24 – Repertório n.1, Foto: Victor De Beija (2020).





Davi,

Meus trabalhos acompanham e acabam refletindo momentos e fases da minha vida, costumo dizer que as pesquisas que me interessam partem também das obsessões que me rondam e às vezes me atravessam e se dissipam. Houve um tempo, logo após eu começar a sentir que minhas urgências não estavam cabendo numa dinâmica de escola de dança, eu começo a criar alguns trabalhos que hoje eu não me prestaria mais, que carregavam uma necessidade de reproduzir, de responder ou de questionar as violências de uma forma muito literal, e isso é uma cilada, um buraco muito fundo que eu estava cavando pra mim, enquanto as pessoas assistiam confortáveis, eu carregava toda dor e drama. Se eu sou a única pessoa sofrendo com este trabalho, será que eu estou movendo alguma coisa? Quem é que goza enquanto eu reproduzo essas imagens? Se eu uso da arte pra reencenar o design global da violência, quando eu descanso? O deboche é um ataque, se o que nós estamos travando aqui é uma disputa pelas memórias, pela invenção e pelas narrativas de poder, eu acredito no deboche como uma tática muito poderosa de transformação, porque quando bem mirado ele incomoda, expõe, causa desconforto e é aí no desconforto que sinto que as relações podem ser negociadas, que o jogo pode virar mesmo que provisoriamente. Uma comunicação é feita entre aqueles que entendem o deboche e uma linha de fuga é traçada por meio dessa energia.

Minha história começa nos sonhos do meu pai, minha primeira e maior referência de vida em arte. Sua paixão pelas danças construiu muito cedo em mim a certeza de que era possível, para o meu corpo, estabelecer relações de afeto através da arte. Na minha família todo encontro é dança, então esse caminho foi edificado antes de ser entendido como carreira. Estudei, durante muitos anos, diversos estilos de danças, não me lembro de ter parado desde o dia que comecei. Hoje o meu desejo enquanto artista é que meus trabalhos reflitam as minhas histórias. Quero projetar outras ficções que não negociem a minha existência e, nesse caminho, aproximo-me de aliadas para conjurar esses botes.

Fazer arte no Brasil agora já não é mais uma questão de vontade e sim de estratégia.

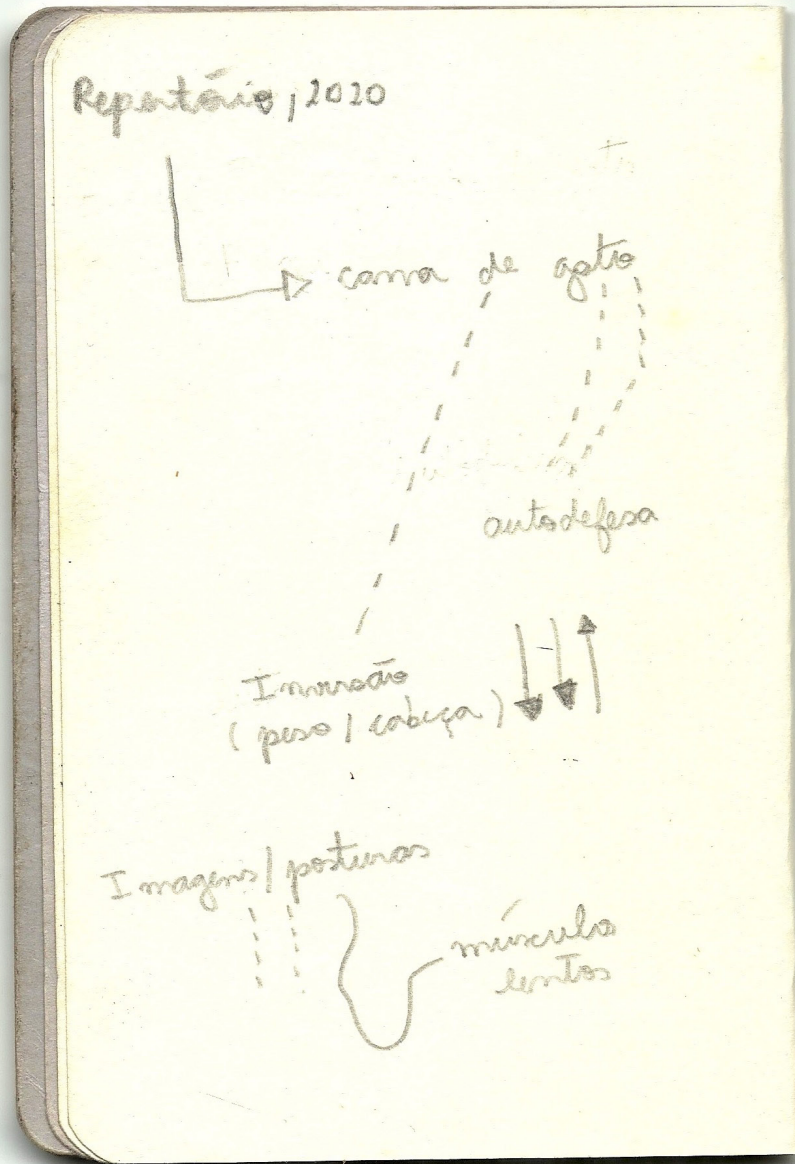
Não tenho como romantizar, se eu pudesse estar fazendo o meu trabalho em outro tempo/espço, eu já estaria lá e sentindo muitíssimo pelo Brasil. No entanto, não é o caso. As forças que me informam e guiam minhas fugas pra existir neste país não são muito diferentes das que guiam e guiaram as que vieram antes de mim. Para algumas de nós, esse país sempre foi um campo de batalha.

Ficamos muito felizes quando surgiu o convite pra estar nesta trienal, era um desejo que nos sondava desde o começo dos nossos trabalhos juntos lá em 2018. A trilogia Repertório tem sido a nossa maior pesquisa até então e sinto que quanto mais nos debruçamos, mais caminhos e desvios são criados. É uma pesquisa que se mantém em fuga, que não almeja um entendimento final. O trabalho está sempre vivo, jogo. Imaginar uma dança de autodefesa e uma forma de escapar nos mantém desejando... Um abraço.

Wallace

Wallace,

São 2 da manhã. Passei o dia todo hoje tentando adiar as coisas que eu tinha pra escrever pra ti, mona, estou muito ansioso nesses dias, pois preciso terminar de escrever a dissertação e vamos sair do Brasil pela primeira vez com o Repertório. Estou te escrevendo agora pois fiquei pensando nas nossas últimas conversas sobre o trabalho e cheguei à conclusão de que é preciso certa distração pra confundir as coisas, lembro de dizer sobre nos permitir sermos tocados pela beleza comum das coisas. Amor e raiva, arte e vida, verdade e ficção. É preciso aprender a confundir as coisas. É preciso aprender também a nos confundir.



Temos ensaiado bastante esses últimos dias, o trabalho exige muito e a gente exige muito do trabalho. O mais difícil é sustentar o desejo em termos de voracidade, sem ultrapassar os limites, nossos limites, sem demandar demais do outro. Sinto que passamos muito tempo tentando equilibrar a trabalho de fazer essas ações, pois quando alguém não se coloca o suficiente fica muito pesado estar em jogo. Lembra quando rompi o tendão da panturrilha? Penso nesse desejo que levamos todos os dias quando vamos ensaiar. Justamente nesses momentos de limite, de tensão, de quando a gente já não pode mais, mas ainda assim consegue fazer o impossível acontecer. Estamos juntos quase todos os dias, no mínimo por 3 horas, fora o tempo que não estamos no ensaio, mas estamos falando sobre o trabalho, durante as festas, por exemplo. Acho que precisamos de alguém pra ajudar na dramaturgia do trabalho, é muito doido, só pelo fato de ter uma pessoa ali assistindo, a gente já não enxerga o trabalho da mesma forma. Do mesmo modo quando vem o público pela primeira vez. Lembra da primeira vez que apresentamos o trabalho? Achamos lento, exigiu mais, tivemos a certeza que não controlamos nada. Nem sei porque estou te dizendo essas coisas, talvez porque nosso trabalho é feito dos outros e de mais ninguém. A gente é só um rastro. Enquanto te escrevo esse e-mail acaba de chegar:

Dear Davi,
Dear Wallace,

We hope you are doing well.

Unfortunately, we aren't bringing good news. We have been having issues about the program for December 10, 2021 in Paris and aren't able to present REPERTÓRIO after all. The venue insists that there are only musical acts as the place isn't known for performance and therefore they aren't willing to co-present a full performance piece.

We do apologize and feel sad about the fact of not being able to give you the support and have you in Paris with us.

Simone and I will still come to Lausanne for Les Urbaines and hope to collaborate soon for another project.

Once again, we are very sorry to not deliver better news and look forward seeing you both very soon.

Hug,
Simone and Marc

Espero que esteja se divertindo por aí. Parece que o sol vai estar mais forte essa semana.

Wallace,

O que acontece ou o que ainda vai acontecer em nossos encontros?

Essa é a última carta a compor o corpo dessa dissertação de mestrado que finaliza hoje. Hoje é domingo e depois de um longo período de chuvas, o sol resolveu aparecer. Estou me preparando para ir para um churrasco na casa de Deize Tigrana com Castiel e Gê. Escrita pra você a partir do que você movimenta em mim, só poderia mesmo sair dessa forma: feita em ação e com pressa.

Estava conversando com Erika esses dias que eu gosto desse trabalho porque ele fala de buracos e parceria, fala de uma tentativa sem lógica. Por que fazer uma ação que não vai levar a lugar algum? Eu lembro quando eu era criança e brincava de me esconder e ficava por horas escondido sem ninguém me encontrar. Uma vez só resolvi sair à noite e percebi que já não havia ninguém me procurando. Eu acho que vem dessas brincadeiras esse desejo insistente em perder tempo fazendo alguma ação.

Esse lugar de ser um duo sem ser um duo, um corpo que não está sozinho, um corpo que está vestindo apenas uma meia e um tênis me fascina. A gente literalmente coloca em jogo essa autoria dividida, esse encontro que está partido, que não é inteiro, que tem ficção ali dentro.

Com carinho.

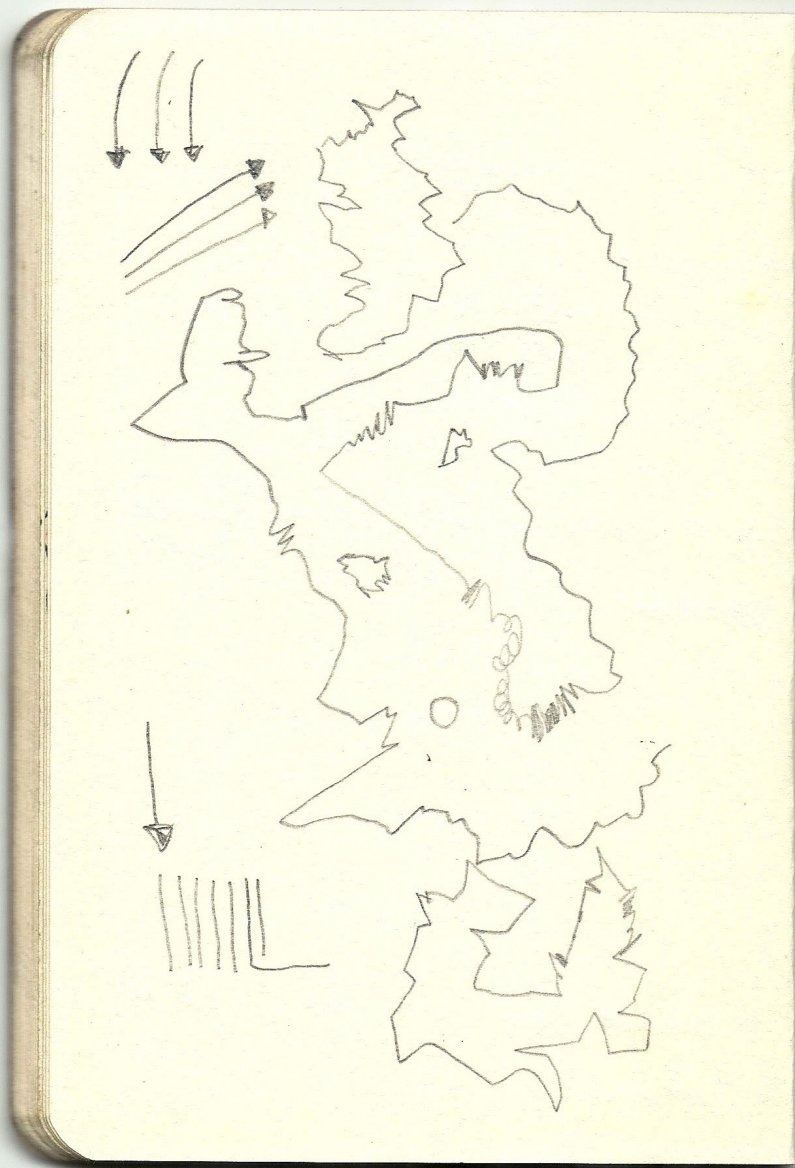


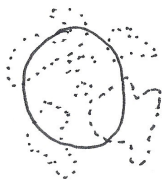
Figura 27 - Desenhos coreográficos 03/04 (2021). Acervo Pessoal.

Escrever uma coreografia sem depender da ideia de localização, escrever desconstruindo da própria escrita, escrever com o risco da contradição, escrever e se afogar no ar rico da dúvida, escrever como as duas mãos, escrever em um espaço público, escrever em qualquer direção, escrever sem a ideia de descoberta.

Coreografia não é manual

#4V4G + H8

Como criar um acontecimento dentro de uma estrutura?



• preso na repetição

• nunca usar o próprio corpo para

P: 87 (A)

Da posição que me encontro só me resta dizer que ainda precisamos nos defender.

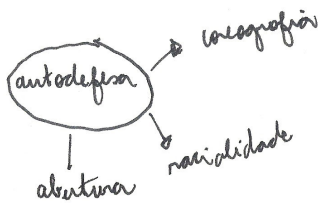
mediar os arredores.



Virtual
Virtual
Virtual
Virtual

Racial → não local ≠ autodefesa

• tenho muita raiva a consigo



Riscar uma forma geométrica no chão de um espaço público, caminhar sobre a linha e esperar que ela desapareça.

• Quebrar o chão
• Dinheiro

Escolher um lugar no espaço, traçar uma → (condicional), repetir, → → →, encontrar as coordenadas, marcar os lugares, coreografar os passos, repetir o procedimento.

Coreografia não é repetição

* O futuro é uma coreografia sem nós

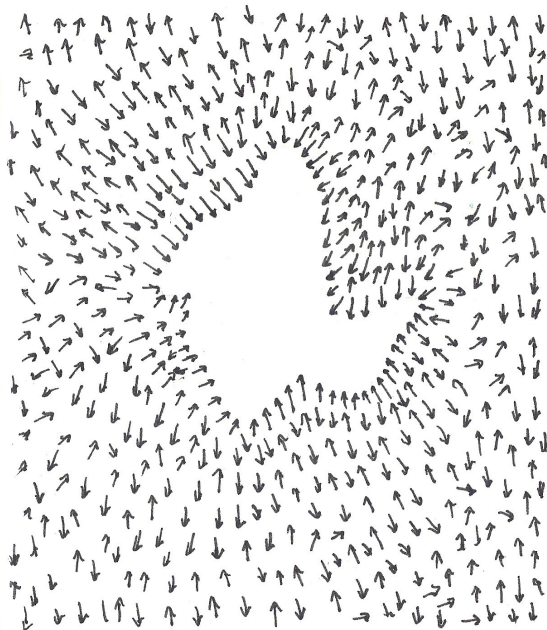




Figura 29 e 30 - Repertório n.2, Foto: Matheus Freitas, Frestas - Trienal de Artes 2020/21 (2021).



Isso que nunca cessa

Ensaiei algumas ideias para atravessar essa escrita, antes que seus olhos se movam para o final dessas páginas e o seu pensamento siga para outras direções em que o tempo não deixa de chegar. Não quero aqui me render a certas formalidades e desenvolver algumas ideias sobre o fim de algo que nunca se encerra.

Alguns desses textos podem ser tocados, para recordar que ao encostar nas palavras elas se desfazem, e é quando obliteram que percebemos os mistérios da coreografia, a destreza de perturbar o tempo. Deixar a palavra cumprir o seu propósito, correr pela cidade, romper o duro chão do urbano, bagunçar a lógica do linear, retirar a sedimentação histórica empoeirada do corpo, deixar o texto fazer o que precisa ser feito, dar um passo atrás.

Dançar coreografias de autodefesa não é um convite, não tenho a intenção de ensinar qualquer estratégia sobre atravessar esse tempo, embora esteja aqui deixando rastros sobre a travessia. Gosto de pensar que estou traçando um caminho sem mapa, carrego apenas a certeza que algo vai se revelar, sem norte, sem sul, mas experimentando uma sequência de gestos precisos que se repetem, repetem, pois o contrário do movimento não é a pausa.

Repertório é um lembrar constante de pisar contra o chão, rachar o chão, um lembrar de que não existem fórmulas, lembrar da implicação com o mundo vivo, um lembrar de uma coragem que nada tem a ver com heroísmo, lembrar que existem grandes ruínas e um lembrar que nossas vidas são impossíveis neste tempo.

E se, a partir desse momento, conseguíssemos pensar sem a diferença, o que aconteceria?

Garantir com essa pergunta a possibilidade de imaginar, e que as dúvidas possam existir, disvirtuar, confluir, manobrando o pensamento para direções intelectuais que possam lidar melhor com o presente global. Quando desenvolvo a equação Racial ↔ Não-Local, estou recorrendo à impossível missão de pensar o mundo sem a diferença. Em algum momento neste texto, assumo o compromisso em meio a tantos outros que ainda insistem em escrever

como movimento de (des)confiança. Escrever como alguém que acaba de apresentar um trabalho e recorre ao papel para gravar com pressa as ideias que começam a desaparecer na medida que isso que chamamos de tempo não para de acontecer. Escrevo esse texto com suor nas mãos, respirando o ar denso que a repetição provoca, me recuperando da dor por não distribuir o peso corretamente pelos pés.

Contrariando o que disse inicialmente, penso nesse texto como o momento próximo ao fim de uma apresentação que ninguém sabe ao certo o que fazer, onde o silêncio toma o espaço, a ansiedade, a incerteza irresolúvel se apresenta, momento em que o trabalho escava outros significados, assim se movendo em todas as direções rumo ao fim da significação, momentos antes da primeira pessoa chocar uma mão contra a outra e anunciar o fim.

Repertório mudou tudo em mim. Em outras palavras, me forneceu um projeto ético em relação à possibilidade de existir mais uma vez, já que as pegadas para essa outra vida estão sendo anunciadas em nosso cotidiano. Um projeto que me impulsiona a escapar das ciladas e dos contornos discursivos que acreditamos regular. Acredito que várias perguntas ficam ao longo dessa empreitada. O fim de certa maneira não existe. O movimento que ensaio nestas linhas anunciam algo precioso sobre a travessia: abrir mão para encarar o porvir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Exú Tranca-Rua das Almas**. Projeto Echo: 2020. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/5ea302c8362c6d101944b61e/t/5e d113018302042c26b63803/1590760199386/ExuTrancaRuadasAlmas_Castiel.pdf> Acesso em 28 de julho de 2020.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Lembrar daquilo que esqueci**. Vitória, 2020. Documentário.

BRANNIGAN, Erin. **Dancefilm: choreography and the moving image**. Oxford, NY: Oxford University Press, 2011.

DODDS, Sherril. **Dance in screen: genres and media from Hollywood to experimental art**. NY: Palgrave MacMillan, 2009.

DORLAN, Elsa. **Autodefesa: uma filosofia da violência** - 1ªed. Editora: Ubu. 2020

FANON, Franz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileiro, 1968.

_____. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Trad.: Renato da Silveira. EDUFBA, Salvador: 2008.

FELICIANO, Anderson. **Tropeço**. Belo Horizonte: Javali, 2020.

GLISSANT, Édouard. **Pela opacidade**. Keila Prado Costa Universidade de São Paulo; Henrique de Toledo Groke Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoe critica/article/view/64102/66809>> Acesso em 28 jul. 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEPECKI, André. Exaurir a Dança: performance e a política do movimento. São Paulo: Anablume Editora, 2017.

_____. **Coreo-política e coreo-polícia**. In: Ilha – Revista de Antropologia, UFSC, Florianópolis/SC, v. 13, n.1,2, 2011, p. 41-60. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-804.2011v13n1-2p41/23932>> Acesso em 27 de junho de 2020.

LEPECKI, André. **9 variações sobre coisas e performances**. Revista Urdimento, v.2, n. 19, p. 93-99, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194> Acesso em 01 dez 2020.

LEPECKI, André. **Moving as thing: choreographic critiques of the object**. Revista October, n. 140, p. 75-90, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar de memória**. [S. l.: s. n.], 2003.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** 32a Bienal de São Paulo, Incerteza Viva, Oficina de Imagem Política, 2016.

_____. **Não se nasce monstra, tampouco uma se torna: sobre inexistência social e fim de mundo**. Dissertação de mestrado. UFRN, 2017. _____. **Pode um cu mestiço falar?** 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>

_____. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. São Paulo: MASP, 2020.

MATTIUZZI, Michelle; **Merci beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance**. oficina de imaginação política, São Paulo: 2016.

SILVA, Denise Ferreira da. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina da Imagem Política e Living Commons, 2019.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: vicissitudes de um negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983

_____. **Sobre Diferença Sem Separabilidade**. Catálogo da 32a Bienal de Arte de São Paulo, Oficina de Imagem Política, São Paulo: 2016a.

_____. **A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo**. Oficina de Imagem Política, São Paulo: 2017a

_____. **À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo**. In Estudos Feministas, UFSC V. 4. N. 1. 2006b.

_____. **1 (vida) ÷ 0 (negritude) = ∞ - ∞ ou ∞ / ∞ = sobre a matéria além da equação de valor**. Oficina de Imagem Política, São Paulo: 2017b.

SLOTERDIJK, Peter **A mobilização infinita: para uma crítica da cinética política** / ; trad. Paulo Osório de Castro. - Lisboa : Relógio d'Água, 2002

TAVARES, Julio Cesar (de S.). **Dança de Guerra: Por uma Teoria da Corporeidade Afrobrasileira**. 1. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VASCONCELLOS, J. L. R. **Fabulações políticas de um povo preto porvir, um devir-quilombista de uma manifestação**. Pandemia Crítica, n-1. Julho/2020. Disponível em:<<https://n-1edicoes.org/110>> Acesso em 27 jun. 2020.

WILSON, Julia Bryan. **Histórias da dança: antologia. [vol 2] antologia**,Org.: Olivia Ardui com colaboração de André Mesquita. São Paulo: MASP, 2020.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Arjuna Neuman, Denise Ferreira da Silva, *Serpent Rain*. Noruega: 2016 Disponível em <https://ehcho.org/conteudo/serpent-rain>

Arjuna Neuman, Denise Ferreira da Silva, *4 Waters-Deep Implicancy*. 2019. Disponível em <https://ehcho.org/conteudo/4-waters>

MATTIUZII, Michelle. *Experimentando o Vermelho em Dilúvio II*. Rio de Janeiro: independente: 2017.

