



Luís Silva

Es cu ta

uma abordagem
sensório-afetiva-afirorreferenciada



LUÍS EDUARDO SOUZA E SILVA

Escuta: uma abordagem sensório-afetiva-afrorreferenciada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Dra. Andrea Copeliovitch

Niterói
agosto de 2023

ATA DE DEFESA DE MESTRADO

Em **26/08/2023**, às **14h**, no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, reuniu-se presencialmente e em teleconferência a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, para examinar a dissertação intitulada “**Escuta: uma abordagem sensório-afetiva-afroreferenciada**”, apresentada por **Luís Silva**, realizada sob orientação da Professora Doutora **Andrea Copeliovitch**, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, área de concentração em Corpo, cena e crítica da representação. Aberta a sessão pública, o(a) candidato(a) teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, foi arguido(a) oralmente pelos membros da Banca que, após deliberação, decidiu pelo seguinte:

NOTA e/ou CONCEITO: 10

RESULTADO FINAL: Aprovado (com recomendação para publicação)

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida, julgada e assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Andrea Copeliovitch

Profa. Dra. Andrea Copeliovitch/PPGCA UFF
Orientador(a) e presidente da banca

DocuSigned by:
ANA PAULA VEIGA KIFFER
7ED8B66FA80843F...

Profa. Dra. Ana Kiffer/PPGCA UFF
Examinador(a) Interno(a)

Documento assinado digitalmente
 TATIANA MARIA DAMASCENO
Data: 01/09/2023 12:43:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Tatiana Damasceno/PPGDAN UFRJ
Examinador(a) Externo(a)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586e Silva, Luís Eduardo Souza e
Escuta : uma abordagem sensório-afetiva-afroreferenciada /
Luís Eduardo Souza e Silva. - 2023.
114 p.: il.

Orientador: Andrea Copeliovitch.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Dança. 2. Corpo. 3. Afroreferenciado. 4. Escuta. 5.
Produção intelectual. I. Copeliovitch, Andrea, orientadora.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



Dedico este trabalho à periferia, aos artistas que lutam e dão vida a manifestações artísticas afroubanas e aos dançarinos, que me impulsionam para novos caminhos de movimento.

AGRADECIMENTOS

Há tanto a agradecer, que faltariam palavras para expressar tudo que é preciso. Gostaria de deixar minhas palavras para algumas participações importantes neste trabalho:

Agradeço, primeiramente, à Terra e ao Universo, por seus saberes, seu cuidado e orientação. Não seria ninguém, se não existisse essa conexão entre meu corpo e esse solo sagrado que me dá vida.

Agradeço à minha mãe, Jackeline Sarah, que, continuamente, impulsiona-me a crescer e nunca desistiu de acreditar na dança como meu caminho. Sua presença é mais que lembrada, o meu mover expressa o seu ser. Somos um, sempre e para sempre!

Agradeço ao meu pai e aos meus irmãos, que foram suporte em cada etapa de minha caminhada. Embora acreditem que não dançam como eu danço, estão movendo essa cultura tanto quanto eu poderia fazer. É o amor pela arte que existe nessa família que me faz criar e recriar caminhos.

Agradeço à minha mãe carioca, Tatiana Damasceno, por todo cuidado, proteção e direcionamento que dedicou a mim. Sua energia e seus saberes são preciosidades em minha trajetória.

Agradeço à minha companheira, Rafaella Olivieri, pelo ouvido atento, olhar esperto e troca sincera que abrem espaço para reflexões e cuidados importantes para a manutenção dessa pesquisa e do pesquisador.

Agradeço aos meus amigos, Pedro Avlis, Ana Leopoldino, Mare Braga, Julie Nasser, Mirian Miralles, Vitória Pedro e Natália Oliveira, por serem minha base de vida, acompanhando, motivando e andando de mãos dadas durante todo esse trajeto.

Agradeço à minha companheira de pesquisa e orientadora, Andrea Copeliovitch, por aceitar esta corrida e compartilhar suas experiências e reflexões, potencializando cada vez mais esta construção.

Agradeço à minha inspiração e amiga, Aline Teixeira, que me carrega lado a lado, com seu amor e carinho. Sua dança me inspira e sua existência me fortalece!

Agradeço aos dançantes do Coletivo NUDAFRO, Coletivo Urbano e Coletivando Cia de Dança, artistas que dão vida a pesquisas e obras que expressam esta sociedade.

Agradeço ao meu avô, Jackão, minha avó, Iolanda, e a todos os meus familiares, que construíram, junto comigo, as experiências que embasam a minha vida.

Agradeço à equipe de revisão e construção textual, que trabalhou comigo, intensamente, para estruturar esta pesquisa. A vocês, minha eterna gratidão: Jackeline Sarah, Rafaella Olivieri e Cassiani Silva.

Agradeço à Ana Kiffer, pelas trocas e afetações que nossos encontros me proporcionam.

Agradeço aos pesquisadores do GruPar - Grupo de pesquisa Ancestralidades em Rede, especialmente a Katya Gualter, pelo trabalho que abre portas para que pesquisas como esta se aprofundem e se fortaleçam nos saberes populares.

Agradeço à incrível artista Nicolý Paixão, que contribuiu com suas artes para a composição desta obra.

Agradeço a todos os artistas, dançarinos, pesquisadores e amantes do movimento que atravessaram meu caminho. Na verdade, vocês continuam nele, em memória e em vida.



A elite da sociedade sempre foi a periferia!

RESUMO

Palavras-chave: escuta; corpo; ambiente afrorreferenciado; dança.

Este trabalho tem como objetivo central refletir sobre a construção de processos criativos que deem visibilidade às questões relativas ao corpo, aos saberes presentes em cada artista e às práticas que se embasam em pensamentos contracoloniais. A partir de uma percepção sobre práticas e saberes presentes na periferia e em movimentos culturais afrouurbanos, este trabalho busca entender ferramentas e questionamentos importantes, para que coreógrafos, dançarinos e criadores possam debruçar-se e potencializar suas obras, partindo das memórias presentes em seus próprios coletivos e do reconhecimento das diversas camadas de cada corpo. O intuito é que nos aproximemos de nossas raízes, de nossos ritos de cura e de ambientes que possibilitem uma criação que expressa o indivíduo, a sociedade e sua ancestralidade. Este trabalho realiza uma pesquisa que surge através da abordagem *escuta*, utilizando como campo de estudos as experiências e memórias particulares do pesquisador e dos processos criativos do Coletivo NUDAFRO, da Coletivando Cia de Dança e outros, em diálogo com as experiências de outros pesquisadores e artistas. Este processo descreve as reflexões que encaminham como aproximar suas práticas desse tipo de abordagem utilizada pelo pesquisador.

ABSTRACT

Keywords: listening; body; afroreferenced environment; dance.

This work has as main objective to reflect on the construction of creative processes that give visibility to questions about the body, the knowledge present in each artist and in practices that are based on counter-colonial thoughts. As from perceptions about practices and knowledges present in the periphery and in Afro-urban cultural movements, this work seeks understand important tools and questionings to choreographers, dancers and creators to lean over and enhance their works from the memories present in their own collectives and recognition of each body. The aim is for us is to get closer to our own roots, our healing rites and environments that allow a creation that expresses the individual, the society and their ancestry. This work carries out a research that arises through the listening approach, using as a field of study the experiences and particular memories of the researcher and the creative processes of “Coletivo NUDAFRO”, “Coletivando Dance Company” and others, in dialogue with the experiences of other researchers and artists. This process describes the reflections that guide how to approximate their practices to this type of approach used by the researcher.

SUMÁRIO

1	É DE MIM MESMO	14
2	HIP HOP: UM MOVIMENTO POPULAR	23
2.1	O que o LifeStyle nos traz?	26
2.2	O urbano no movimento Hip Hop	28
3	QUAL O LUGAR DO MEU CORPO AQUI?	33
3.1	Uma origem ancestral	34
3.2	Qual história está sendo contada?	41
4	ABORDANDO A DANÇA	47
4.1	O processo criativo	48
4.2	A dança como campo de saber	51
4.2.1	Sobre a ideia de abordagem	54
4.3	A conversa entre a obra e o apreciador	55
4.3.1	O movimento Naízes	59
5	UM PENSAMENTO AFRRREFERENCIADO	65
5.1	Passos para um ambiente afrorreferenciado	69
6	A <i>ESCU</i> TA E SEUS FAZERES	73
6.1	Eu-você-terra	75
6.2	Um corpo criativo	79
6.2.1	A <i>escuta</i> em processos coreográficos	84
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PRÁTICA DA ATENÇÃO	89
	REFERÊNCIAS	97
	ANEXOS	101
	ANEXO A – O COLETIVO NUDAFRO	103
	ANEXO B – O COLETIVO URBANO	105
	ANEXO C – A COLETIVANDO CIA DE DANÇA	107
	ANEXO D – DIÁRIOS E ESCRITAS AUTOMÁTICAS	109



1 É DE MIM MESMO



Aldeia Marak'ana. Fotografia de Carolina Fernandes.

Quando eu era criança, sempre fui uma pessoa extremamente quieta e a minha comunicação dava-se muito a partir da observação. Era percebendo como se portavam as pessoas, como as pessoas tratavam a si mesmas e como as situações aconteciam que, a partir dali, colocava-me ou não em determinados espaços e ações. É importante ressaltar isso, porque muito do que vamos falar aqui, seja em reflexões ou em realizações, parte dessa construção de vida, que vem desde a infância, desde meus primeiros anos, e que acompanha todos os estudos e pesquisas que atravessam a minha trajetória. Ser uma criança e um jovem observador traz algumas percepções diferentes e, com certeza, foi uma das particularidades que me fizeram perceber, cada vez mais, como é importante que nos escutemos, percebamos e demo-nos um momento para nos distanciarmos dos nossos desejos, das nossas vontades e entendermos o que está acontecendo naquele espaço, naquele coletivo ou naquela situação.

A percepção fez-se presente em toda a minha trajetória e não somente em aspectos mentais, como pensamentos e observações, mas, também, presente em perceber por onde eu estava geograficamente, qual era aquele caminho físico que eu trilhava. Essa reflexão surge devido a, em grande parte da minha infância e adolescência, ter passado grandes momentos pelas ruas da cidade onde morava. É uma cidade chamada Ribeirão Preto, que fica no interior de São Paulo, e, embora seja do interior, não é tão pequena, pois possui em torno de 700 mil habitantes e grandes movimentações empresariais, como eventos e festivais durante todo o ano. Foi nessa cidade que eu caminhei durante muitas horas do meu dia, algo muito comum em minha família: íamos de um espaço para o outro andando, principalmente porque não tínhamos outro meio de transporte particular e nem sempre tínhamos recursos financeiros para pagar um transporte público, que, na verdade, não é tão público assim. Essas caminhadas, na verdade, não eram caminhadas como as que costumamos ver hoje em dia, em algumas famílias, as famosas caminhadas matinais, nas quais acordamos cedo e damos uma volta no quarteirão para melhorar nossa saúde. Era, na verdade, uma caminhada de, no mínimo, 8 km entre o local onde morávamos e a escola ou algum trabalho e atividade do dia. Como caçula da família, sempre acompanhei meu pai, minha mãe ou meus irmãos mais velhos nos afazeres do dia a dia; quando não estava na escola, estava acompanhando algum membro da família e acompanhá-los queria dizer ir de um ponto a outro. Fazíamos caminhadas desse nível, no mínimo, duas vezes ao dia, considerando a ida e a volta, e, na verdade, sempre que precisávamos ou quiséssemos sair, tínhamos caminhadas longas, mesmo que, às vezes, menores e para lugares mais próximos; ou seja, passar pela rua sempre foi uma ação presente no meu dia a dia, de modo que, certamente, em alguns anos da minha trajetória passei mais tempo nas ruas do que dentro de algum espaço ou dentro da minha residência. Estar na rua foi e continua sendo, na verdade, ser constantemente bombardeado por informações e atravessamentos.

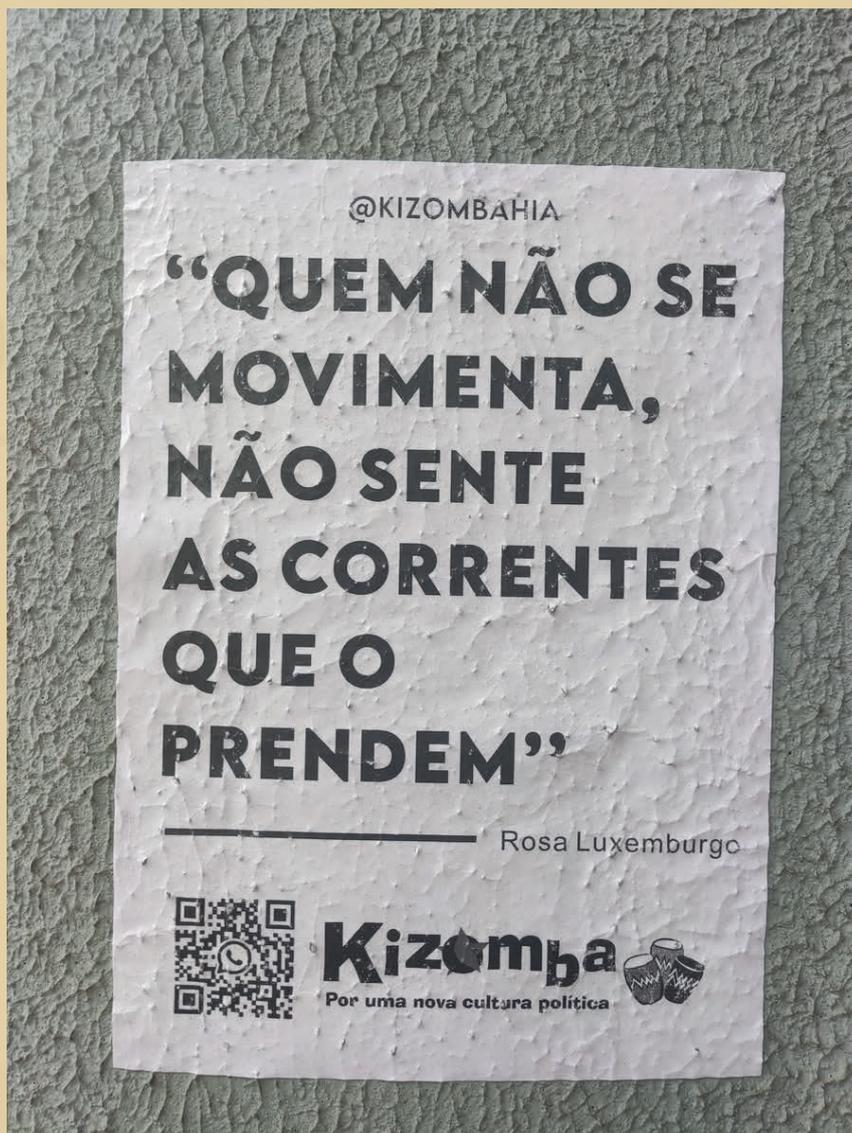


Registro de Ribeirão Preto. Acervo Pessoal.

É difícil você se deparar com uma rua silenciosa, com construções estéticas parecidas, que não tenham diferença entre uma e outra, ou, até mesmo, que não deixem perceber que você está em uma rua. O mais comum é vermos, na verdade, ruas com intensas informações visuais, com muitas movimentações e muitas sonoridades diferentes. Para quem vai pela primeira vez em um trajeto que tenha pelo menos 90% dessas informações, pode soar como uma confusão mental muito grande. Porém, para nós que, de certa forma, já nos acostumamos com essa quantidade de informação, acaba tornando-se uma percepção inconsciente do nosso corpo e da nossa passagem por esses espaços. Embora seja inconsciente, somos constantemente atravessados pelas informações que nos são apresentadas, cada uma delas, em cada rua, em cada esquina, em cada bairro.

Mas, por que falar sobre isso se torna tão relevante? Neste momento, fico pensando em dois pontos muito importantes, embora pudéssemos ficar aqui refletindo sobre vários outros. O primeiro é que essa atividade diária faz com que qualquer pessoa que a está realizando desenvolva uma capacidade de filtrar algumas informações e conseguir focar ou silenciar o que não é de interesse ou que não se deseja perceber naquele momento, ação essa que, embora pareça simples e fácil de ser acessada, nem sempre é uma prática tranquila para todas as pessoas, pois existem pessoas muito sensíveis a todas as informações que temos no dia a dia e que sofrem constantemente por não conseguirem silenciar essa grande quantidade de atravessamentos que passa pelo nosso corpo. O segundo ponto é pensarmos na quantidade de informações que são gravadas em nossa pele, em nosso corpo e na nossa memória, diariamente, por esses encontros urbanos-geográficos-realísticos ou como pudermos chamá-los. Mesmo que tenhamos essa capacidade de silenciar algumas informações para focarmos em uma específica, ainda assim, estaremos sendo atravessados por tudo aquilo que está presente na estética daquelas casas, nas informações visuais diversas presentes nas ruas, nos sons, nos ritmos que compõem aquele espaço, nas movimentações e tantos outros elementos que, constantemente, ficam gravados em nossa memória. São informações que ficam em nossa pele e que, de certa forma, somam-se com toda nossa bagagem e a forma como construímos e lidamos como nossos estudos, vivências e criações, formando uma única expressão do nosso ser.

É importante percebermos que, no momento em que estamos criando uma movimentação ou realizando práticas formativas em dança, aquela criação não parte somente de movimentos estabelecidos naquele ato e naquele encontro presente, mas parte, também, de uma bagagem histórica ancestral, que é enraizada em nosso corpo, diariamente, através de diversas fontes diferentes. Aqui falamos sobre uma fonte que provém da interação com espaços geográficos diversos, mas poderíamos pensar, também, em outras interações, como o encontro corpo a corpo, a interação emotiva, os relacionamentos no seu complexo/base familiar e diversas outras interações, que, constantemente, afetam a nossa construção de corpo, de ideias, de características e, conseqüentemente, de modos de criação e de leitura dos espaços e das possibilidades.



Acervo pessoal

Esse processo de caminhadas e trajetos foi um primeiro espaço ou momento, que me deu a oportunidade de praticar a *escuta*. Essa *escuta*, sobre a qual vamos refletir, não se resume ao conceito geral que muitos de nós conhecemos, como o de ouvir com atenção ou estar consciente do que está ouvindo, que são definições que encontramos quando pesquisamos o significado dessa palavra, mas, neste processo, vamos tentar entender *escuta* como um aglomerado de ações, sensações e afetações, fugindo, talvez, de finalizá-la somente como uma ação física, no sentido de uma percepção sonora e reconhecimento de sons diversos.

Seria interessante pensarmos em alguns pontos do que pode ser essa *escuta*. O primeiro deles é pensarmos ser uma escolha, pois, antes mesmo de qualquer outra coisa, é necessário tomarmos uma atitude consciente de exercermos a *escuta*, tarefa que, muitas vezes, fazemos inconscientemente, mas, nesse processo, a primeira coisa que penso é ser necessário gerar

consciência dessa ação, pois só assim poderemos perceber os pontos a seguir. O segundo ponto é pensarmos que ela abre espaço para uma sensibilização, pois é a partir de um corpo sensível que praticaremos essa *escuta*. O terceiro ponto que quero destacar até aqui, pois aprofundaremos essas reflexões um pouco à frente, é a habilidade de afinar o foco, ou seja, quando praticamos a *escuta*, abrimos um portal que vai perceber diversas coisas que estão à nossa volta e, para consolidarmos essa prática, é necessário que consigamos lidar com toda essa informação que nos é dada. Não é somente sobre perceber tudo, mas é conseguir dialogar com aquilo que você está percebendo e escolher conscientemente quais pontos deseja acentuar.

Poderíamos pensar nesse processo como o ato de boiar numa piscina ou no mar, para quem tem esse privilégio: embora seja necessário trazer uma calma para o corpo e entrar em um fluxo de respiração específico para aquele momento, não deixamos de permitir que o ar entre e saia, não deixamos de perceber o som do mar, não deixamos de bombear sangue por todo o nosso corpo e, também, não deixamos de movimentar esse corpo; apenas afinamos e traçamos um caminho mútuo entre todas essas relações, com o fim específico de boiar. Uma outra imagem que podemos usar é pensar em um espaço pouco iluminado e que, para chegar lá, passássemos por um espaço com luzes fortes, daquelas que deixam um brilho intenso nos olhos; quando entrássemos no outro espaço, que possui uma luz mais fraca, em um primeiro momento até poderíamos ver as formas ou silhuetas presentes naquele espaço, porém só conseguiríamos, de fato, perceber o que é cada forma, os detalhes de cada imagem e a diversidade de informação visual presente ali quando o nosso olho começasse a afinar um pouco mais esse olhar, retirar a luz que nos foi colocada anteriormente, acalmando toda essa sensação e deixando o espaço ser percebido por esse olho com aquele grau de luz e com todas as necessidades que aquele espaço precisa; quando isso acontece, o nosso olho se acostuma com tudo presente ali e as definições tornam-se muito mais evidentes.

As caminhadas pela rua foram a preparação crucial para esse modo de percepção consolidar-se nos meus processos criativos, educacionais e de vida. Foi crucial desenvolver a capacidade de estar nesses espaços que possuem tantas informações e tantos saberes e, a partir dali, estar aberto a ser afetado e a visitar cada memória daquelas ruas em processos posteriores. Por isso, sinto ser importante iniciar esta reflexão voltando alguns anos na minha trajetória, pois, quando vemos um jovem adulto ou um adulto não tão jovem, enxergamos um reflexo de diversas histórias, trajetórias, memórias e raízes em que essa pessoa, esse corpo, essa energia atravessou ou foi atravessado. Não podemos acreditar que quem somos hoje ou quem nós vemos, hoje, na nossa frente, formou-se naquele instante, mas, sim, que é o mosaico composto por diversas ações, atividades, encontros, desencontros, pensamentos, reflexões, ideias e tantos outros elementos que se somam ao decorrer do tempo e vão lapidando uma imagem, que é vista por nós, no presente. Então, para entender um pouco das reflexões que estamos aprofundando aqui, é importante entender, também, a partir de qual memória, história e raízes estamos falando. Reconhecer, em minha trajetória, os processos e caminhos que tornaram possível entender a *escuta* a partir desse olhar sobre o qual estamos dialogando aqui, é um ponto crucial para que novas conexões sejam

feitas e aprofundadas.



Acervo pessoal.

Embora falemos dessas memórias com um olhar um tanto quanto positivo, tendo em vista onde chegamos e o que estamos discutindo, durante a minha infância nem tudo fluiu com a mesma tranquilidade com que falamos aqui; nos trajetos, por exemplo, eram dias de intensos desgastes e reconhecimentos de estruturas que, em nenhum momento, privilegiam ou facilitam o dia a dia de uma pessoa preta, periférica e de classe social baixa. Talvez eu possa dizer que, desde a época daquelas intensas caminhadas, surge o incômodo em perceber a desigualdade e a ineficiência que a sociedade tem para afirmar e consolidar um ambiente, uma estrutura e tantas outras bases que precisam existir para que todos os corpos possam coexistir. Esse corpo, que luta diariamente para continuar seguindo, caminhando, respirando, é um corpo que aprende a seguir em frente, aprende a fazer o necessário para tentar ter o mínimo daquilo que precisa para sobreviver; é um corpo que, desde que se entende existindo, nunca deixou de batalhar. Não é como se os outros corpos não tivessem dificuldades ou que pessoas que não se identificam com as características ditas acima também não tivessem suas questões particulares, mas pode ser que algumas delas não tenham questões como as refletidas aqui; porém, uma pessoa que possui na pele as raízes e características exemplificadas, desde seu nascimento esteve sujeita às diversas situações de vulnerabilidade presentes nessa sociedade. Pergunto-me: um corpo, que

constantemente precisa provar o seu valor, em algum momento saberá qual é o valor que ele tem? Talvez essas intensas batalhas que trilhamos diariamente sejam um dos principais agentes que afastam diversas pessoas pretas e/ou que vivem à margem da sociedade de conquistarem espaços e ambientes em que sintam que têm valor.

Nesse sentido, entendo que, de certa forma, nasci recheado de facilitadores, não como esses privilégios que a branquitude possui, mas como consequência de ter uma família que: em primeiro lugar, sempre lutou suas batalhas dando a mão a todos que estão ao seu redor e, em segundo lugar, que viveu toda a sua trajetória expressando-se e fomentando a arte e cultura em todo o meio. Sou filho de um músico, comunicador e mestre em relacionar-se; meu pai, que, desde sempre, foi quem me mostrou que se relacionar era a base de toda produção coletiva, seja ela em qual linguagem for, é o conhecido Carlão, que, por onde passa, todos sabem que veio para mostrar algo a que todos precisam se conectar. Já minha mãe, uma escritora, pintora, curiosa dos processos de aprendizagem e mestre no ensino, foi uma figura extremamente importante no percurso formativo de toda a família nas diversas formas de linguagem e criações artísticas; embora não soubesse sobre todas as artes, sempre soube indicar os melhores caminhos para a aprendizagem e prática dos saberes diversos. Com uma base familiar que respira arte, eu, meus irmãos e todos os agregados dessa família também respiramos e produzimos arte por onde passamos, seja em música, dança, escrita, desenho e tantas outras formas de expressão artística presentes em nosso meio. Nascer em uma rede de afetos e de interações artísticas proporcionou-me estar, desde pequeno, em ambientes com diversas culturas e manifestações artísticas diferentes. Além disso, desenvolveu em mim uma curiosidade em aprender sobre os diferentes modos de expressão presentes em nossa sociedade. Existindo como um observador nato, não foi difícil estar sempre atento às relações e encontros que se davam em cada ambiente pelo qual passava.



Acervo pessoal

2 HIP HOP: UM MOVIMENTO POPULAR

Embora tenha me conectado, em modos diversificados, com muitas linguagens diferentes, sinto que somente me entendi um artista, seja como estudante e muito depois como profissional, a partir do encontro com a cultura Hip Hop, que foi e continua sendo um importante modo de ver o mundo e traz um diálogo intenso em todas as minhas formas de criação e expressão de minhas memórias. Quando falamos desse grande movimento cultural, é importante entendermos que toda esta reflexão parte de vivências presenciais e pessoais, partindo de uma visão particular, que não tem a pretensão de dar conta do que é o fenômeno do Hip Hop no Brasil e no mundo, principalmente por se tratar de uma cultura que foi passada de geração a geração, através da oralidade e das expressões corporais, o que nos deixa em um local de conhecimento e desconhecimento, simultaneamente. Dito isso, faço um convite para ingressarmos em uma breve viagem histórica sobre a Cultura Hip Hop e as danças ligadas direta e indiretamente a ela.

Para entendermos o contexto atual dessa cultura no Brasil, precisamos voltar alguns anos atrás e entender a origem e o desenvolvimento dela em seu país de origem. O Hip Hop foi um movimento que surgiu em meados dos anos 70, possuindo como principal localização o Bronx, bairro da cidade de Nova Iorque, em um período de intensa agitação política e social no país, com acontecimentos antes nunca vistos, como a renúncia do então presidente Richard Nixon, que governou nos anos de 1969 a 1974 e tornou-se o primeiro governante a renunciar a um mandato nos Estados Unidos. Devido à extrema situação em que se encontravam as periferias e pela dificuldade de acesso a oportunidades e informações que possibilitavam o desenvolvimento social e financeiro das famílias residentes nos bairros mais pobres da cidade, um ambiente caótico e, de certa forma, violento, instaurou-se nesse período, como ressalta Spensy Pimentel:

Gente pobre, com empregos mal remunerados, baixa escolaridade, pele escura. Jovens pelas ruas, desocupados, abandonaram a escola por não verem o porquê de aprender sobre democracia e liberdade se vivem apanhando da polícia e sendo discriminados no mercado de trabalho. Ruas sujas e abandonadas, poucos espaços para o lazer. Alguns, revoltados ou acovardados, partem para a violência, o crime, o álcool, as drogas; muitos buscam na religião a esperança para suportar o dia-a-dia; outros ouvem música, dançam, desenham nas paredes. (PIMENTEL, 1999, p. 1)

Como forma de resistência e protesto a esses acontecimentos relatados, o Hip Hop surgiu como um movimento que levantava um diálogo sobre o respeito à vida, a diversidade e a união dos corpos marginalizados, desenvolvendo caminhos que não se utilizam da violência, da exclusão e do silenciamento da população desses bairros. Em uma ação quase que simultânea, diversos encontros começaram a acontecer com jovens e lideranças da região, formando grupos que deram início a algumas manifestações artísticas, as quais utilizavam linguagens nas áreas de música, dança e artes visuais, que se tornaram conhecidas mundialmente, um tempo depois, como os quatro elementos do Hip Hop.

Após esse período, o movimento pequeno de jovens periféricos foi ganhando espaço pelo país e dando luz a outros caminhos possíveis para aqueles que praticavam sua ideologia, estruturando uma base e dando espaço e voz a criações e dinâmicas dos diversos tipos de corpos

presentes nessa grande rede. O Hip Hop, como cultura, atravessou fronteiras e viajou para países como a França, Alemanha, China, Brasil e tantos outros.

No Brasil, há diversos relatos de como o Hip Hop ingressou nas comunidades e periferias do país. O mais comum é ouvirmos que tudo partiu da cidade de São Paulo, que é conhecida, nos dias atuais, como a capital do Hip Hop no Brasil. Embora não queira negar que São Paulo é uma importante cidade para o desenvolvimento da cultura no país, faz-se, também, importante entendermos que a chegada não aconteceu de forma sucessiva, ou seja, indo de cidade a cidade, uma depois da outra. Deu-se no mesmo formato do surgimento dos primeiros encontros em Nova Iorque, com ações simultâneas espalhadas geograficamente, devido ao fato de que viajantes, que passaram pelos Estados Unidos e vieram ao Brasil, traziam as informações vivenciadas e as compartilhavam nas cidades por onde passavam. Dessa forma, a ideologia do Hip Hop começou a fazer parte de diversas cidades do Brasil, ao mesmo tempo. O grande marco, que acontece na cidade de São Paulo, é a primeira vinda de personalidades importantes da cultura afro-estadunidense, como o grupo musical Public Enemy, em meados dos anos 90, ampliando e aprofundando o conhecimento e o acesso às estruturas e fundamentos do Hip Hop, disseminando cada vez mais a cultura entre os jovens de São Paulo e, conseqüentemente, do Brasil.

É importante ressaltar que os espaços ocupados pelo Hip Hop sempre foram espaços “abertos”, como: terrenos, quadras, praças, parques, construções, espaços abandonados, estações e esquinas de ruas, característica essa que formata um código, utilizado até hoje, de mapeamento dos coletivos e espaços físicos onde a cultura é praticada, criando uma rede de informações e conexões dos seus praticantes, de forma que, temporalmente, as mudanças e aprofundamento dos elementos eram gravados de acordo com esses espaços onde eram desenvolvidos.

O Hip Hop chegou ao Brasil no momento em que a era da tecnologia estava começando a ter grandes modificações; por esse motivo, muitos materiais de vídeo e músicas sobre a cultura eram negociados constantemente nas principais capitais do país, gerando uma alta procura sobre qualquer material que falasse um pouco mais sobre os fundamentos e as práticas envolvidas na cultura. Esse movimento fez de algumas cidades polos importantes de informação, criando um tráfego constante de pessoas e coletivos de cidades mais afastadas, em busca do acesso a essas informações. Cidades como Ribeirão Preto/SP, que se localiza geograficamente longe da capital, possuíam uma prática cultural diferente da desenvolvida na capital paulista, principalmente devido ao fato do atraso da chegada da informação.

A mídia teve um papel importantíssimo na expansão cultural e formação de pequenos nichos do hip-hop. Na década de 1990, os discos e fitas K 7 eram especialmente adquiridos em lojas ou mãos de pessoas que recebiam encomendas de São Paulo, Rio e outros estados, e revendiam em pequenas quantidades. Pessoas interessadas no movimento adquiriam o material dessa maneira. Hoje, faz-se download, obtém-se arquivos musicais na internet, produzem-se cópias, emprestam-nas para os colegas e assim se vai propagando. (MESSIAS, 2015, p. 27)

Naquela época, toda informação sobre o Hip Hop acabou sendo centralizada em poucas pessoas, que tinham acesso a ela, seja por mídias físicas ou por viagens, e tornou-se comum

acontecerem rodas de conversa para compartilhar essa informação com outras pessoas, visto que, naquela década, ainda não existiam ferramentas, como a internet, que tornariam acessível a comunicação entre lugares distantes. Isso ocorria nos espaços de encontro dos praticantes da cultura, que eram fixos, e através do famoso “boca a boca”. Todos sabiam onde aconteciam e quando, tornando-se uma espécie de evento semanal. Essa era uma das ações que aconteciam nesses espaços, pois o lugar tornava-se uma espécie de centro de treinamento, desencadeando várias atividades, simultaneamente.



Ensaio do espetáculo Bora Treinar no espaço aberto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotografia de Julius Mack.

Em cada cidade era usado um tipo de espaço urbano para esses encontros. Para exemplificar, vamos abordar as práticas na cidade do Rio de Janeiro. Em uma cidade com mais de 6 milhões de habitantes, seria difícil acreditar que exista um local geográfico único para o encontro dos praticantes da cultura Hip Hop; de certa forma, seria esperado que cada um se encontrasse no seu bairro ou perto de sua casa, mas não é assim que acontece. Uma das essências da cultura é o agir coletivo, ou seja, você pode até ter a sua individualidade, mas você não está vivendo o Hip Hop se não respirar coletivamente.

A ideia de inserir outros elementos como fundamentais na cultura Hip Hop não é nova. Alguns consideram o conhecimento como o quinto elemento da cultura, outros consideram a moda de rua e até o empreendedorismo. Minha primeira ideia foi a de que a comunidade deveria ser o quinto elemento e que foi um erro considerar o conhecimento como o quinto, sucedendo DJ, MC, Grafitti e o Breaking. Mas pensando

um pouco mais, não foi difícil chegar à conclusão de que nenhum desses elementos tem valor se não houver uma comunidade viva e próspera para usufruir desses elementos. (AGYEMANG, 2022)

Esse fundamento faz com que uma ação que acontecia no nascimento da cultura seja presente até os dias atuais, em que a tecnologia reina e os espaços fechados querem cada vez mais ter um pedaço da cultura presente em suas estratégias comerciais; ainda assim, essa ação nada mais é que o ato dos encontros mencionados acima. Para respirar coletivamente, é necessário estar em coletivo, ativamente, trocando energias e sensações corporais com os que circulam em seu espaço.

2.1 O que o LifeStyle nos traz?

Chegando em 2023, podemos perceber que o Hip Hop tornou-se responsável pela transformação social, econômica e cultural de milhares de pessoas pelo mundo, dentre elas moradores de periferias, pessoas pretas e diversos corpos, que são marginalizados pela sociedade. Tal cultura ressignificou o modelo de vida que nos era dado, aproximando-nos de nós mesmos. Uma comunidade que possui pessoas que sabem quem são consegue criar caminhos para reexistir. Como diz um provérbio africano, “antes de saber para onde vai, é preciso saber quem você é”. O LifeStyle Hip Hop torna-se, então, um agrupamento de conceitos e filosofias de vida, de modo que o estilo de vida proposto por essa cultura acolhe ideologias provindas de uma percepção afrodiáspórica e focando suas atenções na preservação da vida de seus praticantes e de seus iguais.

Esse movimento social seria conduzido por uma ideologia (ou pelo menos por certos parâmetros ideológicos) de autovalorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados a essa juventude, imersa em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial. Sua principal arma seria a disseminação da ‘palavra’: por intermédio de atividades culturais e artísticas, os jovens seriam levados a refletir sobre sua realidade e a tentar transformá-la. (ROCHA, 2001, p. 18)

Se pensarmos que o “LIFESTYLE” conduz à forma como lidamos com tudo em nossa caminhada, da vida pessoal à vida profissional, das construções dos fundamentos e do modo como percebemos o mundo, é importante entendermos que, até aqui, grande parte dos nossos modos de vidas foram embasados em epistemes embranquecidas. O modo como os brancos agem entre si e entre os seus diferentes não pode continuar sendo o modo que seguimos. Será que as filosofias africanas¹, os princípios indígenas e os padrões de relações dos quilombolas condizem com a base estabelecida pelos brancos? Embora estejamos aqui refletindo sobre o saber da dança

¹ No que diz respeito a filosofia seguimos a seguinte reflexão proposta por Mogobe Ramose (2011) em “Ensaio filosófico”: Trata-se de um fato curioso de nosso tempo que subsistam dúvidas sempre que a expressão Filosofia Africana é utilizada. O mesmo não acontece quando se fala de filosofias presumivelmente “normais”, como a filosofia ocidental. Esta incerteza concernente à existência da Filosofia Africana inclui referências a filosofias historicamente aparentadas, como a Filosofia Aborígine ou a Latino-americana. Tendo em vista esta dúvida infinita, a legitimidade e a possibilidade do estudo dessas filosofias são o assunto do presente ensaio, cujo objetivo é assegurar a legitimidade do estudo da Filosofia Africana por africanos e não-africanos.

e muitos pesquisadores não considerem tais questões para dialogar com seus questionamentos, sinto ser de extrema importância debruçarmo-nos sobre tais temáticas, para podermos começar a nos perguntar como respirar uma dança que estabeleça suas bases de construção em estilos de vida que dialoguem com os corpos plurais que a estão produzindo.

É importante percebermos, também, que estamos fazendo parte da cultura Hip Hop toda vez que colocamos em prática, diariamente, os conceitos presentes nela. Dessa forma, não estamos falando aqui de uma pessoa que somente reproduz coreografias ou decora músicas baseadas nessa cultura, pois essa pessoa está consumindo uma parte da expressão da cultura, mas para tornar-se, de fato, um praticante integral da cultura, entendo ser necessário assumir que cultura é aquilo que nos acompanha diariamente, de modo que o LifeStyle Hip Hop esteja presente como um padrão de vida em todas as nossas ações. Esse estilo de vida tem possibilitado que diversas pessoas pelo mundo encontrem ferramentas para resistir aos constantes ataques opressores e colonizadores que disseminam o ódio e a violência entre as diferentes etnias, visto que “colonização é uma tecnologia que visa esvaziar a população do seu próprio sentido, da sua própria experiência histórica” (RIBEIRO, 2022). À medida que nos aproximamos, cada vez mais, de culturas afrorreferenciadas, conquistamos um caminho antes negado para nós e apagado da nossa história, um caminho que reconhece a pluralidade de povos e não prega a hierarquia racial como regra de vida. É necessário nos debruçarmos em pensar, sentir e repensar modelos de filosofia de vida, para rompermos com as realidades vigentes que não dão conta de todos nós por completo (RIBEIRO, 2019).

2.2 O urbano no movimento Hip Hop



Registro realizado durante o Rio Hip Hop Kemp. Fotografia de Luís Silva.

Esse movimento cultural introduziu uma nova forma de pensar o urbano, fruto de uma intensa desinformação presente nos diversos coletivos que fizeram essa cultura estabelecer-se no Brasil. Vanessa Garcia destaca alguns termos que foram utilizados até a chegada de dança urbana:

a titulação das práticas de dança ligadas ao Hip Hop no Brasil sempre foi instável, desde seu surgimento até então. Essa dança permaneceu por um tempo sem nome, pois os praticantes não sabiam como nomear aquela nova forma de dançar que surgia. No decorrer do tempo os termos mais utilizados foram: Hip Hop, Street Dance, Dança de Rua, Funk Style, BreakDance, Break, entre outras expressões, até a chegada do Danças Urbanas. Muitos desses termos tidos como errados pelos próprios praticantes foram veiculados por muitos anos, e apenas a partir do estudo é que se pode verificar as terminologias mais adequadas. (GARCIA, 2019, p. 40)

Quando falamos das danças urbanas, referimo-nos a algumas práticas de dança conectadas ou atravessadas pelo movimento Hip Hop. “Este é um termo guarda-chuva, utilizado pela comunidade de dançarinas/os/es dessas práticas” (TEIXEIRA, 2022). Embora haja muitas discussões sobre esse termo e, em muitos casos, seja utilizado de forma equivocada, interessa-me, aqui, perceber como esse grande guarda-chuva tornou-se, para muitos praticantes, uma casa acolhedora.

Hoje, há uma certa dificuldade em nomear todas as danças que fazem parte desse imenso guarda-chuva; talvez seja até inalcançável encontrar um senso comum para isso, visto que, ao longo dos anos, mais danças foram achegando-se e agregando-se a esse movimento, apropriando-

se do termo. Vemos danças, como Passinho Foda, House Dance, Vogue, Hells, Wacking, Locking, Popping e outras diversas, presentes nessa grande família. Porém, quando tive meus primeiros contatos com esse movimento, o guarda-chuva era um pouco menor e contava com algumas poucas danças, algumas nascidas em solo brasileiro e outras não, mas, em ambos os casos, tinham algo em comum: lutavam para conquistar um espaço e respeito na sociedade. Sinto que o desejo de que essas danças se mantivessem vivas, somado às dificuldades e preconceitos que cada uma passava diariamente, foram fatores importantíssimos para uma aproximação e fortalecimento desse termo, que deixou gradualmente de ser somente um termo e tornou-se algo mais, uma forma de identificar-se e de valorizar-se.

Existem algumas problemáticas sobre essa utilização massiva, que, principalmente, a mídia teve, ao utilizar esse termo e invisibilizar a história e essências de cada dança individualmente; nem sempre os praticantes gostariam de ser rotulados como um grande guarda-chuva, mas era a forma mais utilizada pelos meios de comunicação. Hoje, já há algumas discussões sobre caminhos para o não apagamento das histórias específicas e, gradualmente, estamos andando para novos rumos. Sobretudo, o que gostaria de ressaltar é que esse acolhimento das danças urbanas com os praticantes diversos espalhados pelo Brasil, retirou, talvez de forma inconsciente, um significado comum do termo urbano, que podemos entender como algo relativo à cidade ou afastado da área rural. Para muitos praticantes, não há essa nomeação que entrelaça o Urbano x Rural, há, na verdade, uma ideia de ações, movimentos e encontros que acontecem na rua, fora de espaços fechados e em prol dos movimentos sociais populares; nesse sentido, quando utilizo o termo urbano, não me refiro somente à cidade, mas, sim, a esse aglomerado de danças e ambientes que formam essa grande rede.

De certa forma, essa ideia de urbano tem sido minha casa, desde antes do termo ter sido apresentado a mim; as minhas caminhadas, o modo como trilhava e escolhia minhas ações, tudo se aproxima das práticas presentes nessas diversas danças urbanas e, talvez, essa identificação seja o motivo que coloca o movimento Hip Hop como um importante mecanismo de r-existência em minha vida, afinal, não estamos falando somente de resistir, estamos continuamente insistindo em existir, por isso r-existimos (PORTO-GONÇALVES, 2010). Assim como muitos músicos, pintores, estilistas no mundo dizem: o Hip Hop salvou a minha vida. Foi o acolhimento presente nessa cultura que nunca me deixou só, mesmo sendo o menino tímido na escola e nos eventos, a pessoa de poucos amigos ou, até mesmo, quando escolho abandonar minha cidade natal e deixar toda minha família e conhecidos, para estar a uma distância de aproximadamente 640 km, em todas essas situações sempre me senti pertencente e acolhido, mesmo em grandes dificuldades. Foi através dessas trajetórias que fazia entre um espaço e outro que conheci a possibilidade de uma graduação em dança e, a partir disso, decidi, sem instrução alguma, dedicar minhas energias e foco para a Universidade Federal do Rio de Janeiro e, em sequência, para a Universidade Federal Fluminense.



Foto para exposição Corpo em Arte da fotógrafa Sabrina Bernardo

Conversando com alguns amigos e parceiros de profissão, decidi trazer alguns relatos de pessoas, atravessadas por esse urbano que exemplifico aqui. O primeiro relato é bem interessante e mostra-nos um lado íntimo e, também, um lado receoso. Veja o que nos diz:

Eu costumo separar minha pessoa em um ser regular, comum, ordinário e uma pessoa artista, por mais difícil que tenha sido ultimamente. A razão é simples: não nasci com olhar artístico. Ninguém nasceu. Todos nós desenvolvemos essa qualidade que muitas das vezes é atrelada a crítica. E nem sempre eu quero ser uma pessoa artista. Às vezes, eu só quero ser uma cidadã ordinária absorvendo criações de uma cidadã artista. Por alguma razão, o urbano não se separa nesses dois casos.

A palavra urbano reflete dança, reflete o Rio de Janeiro, nascida e criada dentro da minha Baixada Fluminense, reflete meu estilo de vida. O urbano sempre esteve presente, é onde eu me sinto confortável. Sem trazer todo o contexto histórico e cultural das danças urbanas e sem querer soar muito clichê, mas o ritmo da cidade inspira o meu corpo, que inspira a minha dança. Minha paixão pelo urbano veio antes da dança, mas foi essa dança que ajudou a moldar a forma que eu enxergo toda construção, todo som e todo desvio como um caminho, como poesia e como arte. É a minha zona de conforto.

O perigo do urbano é que ele pode te devorar na correria do cotidiano, pode devorar o cidadão ordinário, pode até ser um pouco demais para o cidadão artista. É romantizar o que o capitalismo faz como o urbano, que não permite que ele seja sempre inspirador e poético, porque precisamos sobreviver. A pressão que o urbano traz não é para todos e a opressão gera sequelas, porque esse mesmo urbano não vai ser igualitário a todos. (relato de Mare Braga²)

A ideia de trazer esses relatos não é para encontrarmos uma definição para encaixar em certo e errado, mas é para percebermos como essa ideia chega para diferentes pessoas. Neste

² Mare Braga é dançarina, nascida e criada na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro. Bacharelada em Dança pela UFRJ, também atua como produtora cultural e em produções audiovisuais.

segundo relato, percebemos a presença da comunidade bem evidente:

Para mim “urbano” é um conjunto de manifestações da realidade das comunidades para a comunidade e para o restante da sociedade. Tipo, eu consigo enxergar a formação de manifestações políticas através das danças, pinturas, poesias, linguagens, onde todas conversam entre si e falam da vivência das pessoas que transitam nesses espaços, e isso me traz uma sensação de um “quilombo” para quem está inserido nessa cultura. (relato de Thayná Gonçalves³)

O acolhimento que sinto existir na minha trajetória, também aparece de formas sutis, em alguns relatos, ou em evidência, como no relato a seguir:

Me lembrei das nossas discussões no Coletivo Urbano da UFRJ que, pensamos e pensamos e não chegamos a lugar nenhum, acho que isso é uma das coisas do urbano, ele te traz para roda, nós temos uma troca e cada um leva o que ficou dessa conversa. Pensando nisso, urbano para mim, seria mais próximo de um estado, estado de transação, estado de troca. As pessoas das urbanas já se apropriaram mesmo e afirmam: sim, somos urbanos, somos de rua. Acho que isso é uma coisa boa, por isso que falo que é um estado de troca, se pensarmos na história e nas gerações que vieram antes de nós vemos que muitas coisas já nasceram na rua. É um estado de transação, por sempre estar se movimentando, mesmo que cheguem coisas novas sempre haverá as antigas e elas entram em um diálogo e seguem. (relato de Verônica Vieira⁴)

E de formas mais intensas, na trajetória desse relato:

são atravessamentos de história em movimentos corporais, questionamento e pensamentos.

Quando penso no urbano imagino vias como as estradas que tem diversos caminho que me conecta comigo, através de histórias, olhares, cheiros, gestos e sons, urbano para mim é o dia a dia que me faz me movimentar, uns dias calmos outros agitados com pausas e respiros. (relato de Jéssica Cristina⁵)

Em todos os casos, o urbano não é atrelado ao oposto de rural, é um entrelaçamento de coisas, dentre elas, um espaço de acolhimento e de valorização da vida. É essa ideia de urbano que potencializa as questões levantadas aqui e que foi, para muitos, o primeiro incentivador de pesquisas, produções e de vida!

³ Thayná Gonçalves é pesquisadora e estudante de dança da Universidade Federal da Bahia.

⁴ Verônica Vieira é Bacharel em dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁵ Jéssica Cristina é diretora do Criar e Recriar Company, bolsista de pesquisa no Coletivo Urbano UFRJ e estudante de dança na UFRJ.



Registros da Ocupação EntrEspaços da Coletivando Art, encontro de grupos e coletivos das Danças Urbanas. Fotografia de Luís Silva.

3 QUAL O LUGAR DO MEU CORPO AQUI?

Embora tenha me formado em uma universidade conceituada, antes de meu ingresso nela, a minha primeira escola e, até hoje, a mais indispensável, foi a periferia. Essa periferia que conta com as ruas e trajetos que percorri, com essa ideia de urbano e com um estilo de vida que só se encontra nela. Não é como se as outras atividades que realizei tenham sido ruins ou desnecessárias, mas, sem dúvida nenhuma, sem essa escola, que chamo de periferia, não teria chegado até aqui. Nela, encontrei as pessoas mais fortes que conheci e, mesmo com as situações infelizes que grande parte vive, foi através dos encontros e partilhas de saberes que a periferia proporciona que desenvolvi reflexões importantes, aprendi linguagens artísticas únicas, desenvolvi um corpo atento e criativo e tantas outras coisas. É por isso que a periferia é minha escola, minha universidade e minha profissão. De certa forma, foi a periferia que desenvolveu esse corpo político que, hoje, utiliza a dança como forma de expressão, para gritar tudo aquilo que tantos outros corpos desejam, mas não conseguem. Qualquer questionamento, reflexão ou caminho apontado aqui não parte de qualquer corpo, parte de um corpo que tem em sua pele as marcas do preconceito. Falar sobre a dança que esse corpo faz é falar sobre as práticas políticas atreladas a ele.

Inclusive, um questionamento que sempre me acompanhou nas diversas companhias e grupos de dança de que participei era, na verdade, uma pergunta que nunca saiu da minha cabeça: “qual o lugar do meu corpo aqui?”. Embora sempre tenha participado de companhias que utilizavam linguagens próximas às que eu praticava, ainda assim, não era o suficiente para sentir que o meu corpo estava sendo percebido naquele espaço, por inúmeros motivos, mas, principalmente, pela ausência de práticas formativas que se atentassem à diversidade de corpos.

Afinal, o que um corpo carrega? Será que esse corpo é somente uma jarra vazia, que é preenchida conforme a vontade de cada momento? Será que há nele bagagens que não são facilmente descartadas? O corpo, talvez, seja uma das coisas menos percebidas dentro dos processos de que participei, a não ser que estejamos falando das capacidades físicas dele; isso é percebido desde antes de começarmos a mover-nos, mas, o corpo se esgota nisso? Ele não carrega suas próprias histórias, linguagens, corporeidades? Fazer uma dança com diversos corpos é somente organizar as valências físicas que serão utilizadas? Quais outros elementos não estão sendo percebidos?

Sendo assim, sempre que chegava em um espaço em que acontecia uma construção cênica e/ou coreográfica ficava desconfortável em não saber onde poderia me encaixar. Eu não tinha as mesmas capacidades físicas que muitos, meu alongamento sempre foi reduzido, minha memória não era tão rápida quanto as outras; normalmente, era um dos maiores do grupo, não tinha o mesmo “swag” que os outros; será que isso quer dizer que não posso estar em uma construção coletiva? Antes mesmo de ser barrado por outras pessoas, já me sentia barrado pela minha própria mente e toda essa trajetória da periferia que eu passava diariamente, naquele momento, era apagada do meu corpo. Era como se a jarra estivesse vazia, mas nunca esteve.

Nesse sentido, entender e questionar as relações sociais e políticas que acontecem durante os processos formativos pelos quais passamos, dentro de qualquer espaço de criação de que participamos, é, também, uma forma de criar ferramentas que valorizam e integram a vida, com toda a diversidade e pluralidade que existe nela.

Quando penso em corpo, a primeira coisa que vem é a frase que "o corpo é como uma máquina" por ouvir algumas vezes esse termo, mas analisando o que penso: imagino o corpo como uma caixa misteriosa que a cada dia está aberta a ser explorada, que o corpo que transforma, que cura, o corpo que atravessa o outro, o corpo movimento, a mesma forma que penso no urbano ter muitas vias penso que dentro dessa caixa existem diversas possibilidades exploratória do corpo que poucos momentos acessamos, para mim o corpo precisa ser explorado e não ser somente um executor. (relato de Jéssica Cristina)

Foi abrindo essa caixa e partindo de partilhas que acontecem dentro de alguns processos criativos, que são momentos de compartilhamento de ideias, saberes, relatos, percepções e caminhos, que me atentei a perceber o que o meu corpo estava gritando, há muito tempo; ali, nasceu uma busca por conhecer nossas raízes e nossa ancestralidade.



Foto da exposição "Ta gritando Porque?" do Festival Artes em Rede. Fotografia de Thais Ayomide

3.1 Uma origem ancestral

A busca pela ancestralidade leva-nos a refletir sobre aquilo que já conhecemos e aquilo que nem imaginávamos ser possível conhecer, as nomeações que foram dadas, as descrições

e os sentidos de cada vírgula nesse grande livro que chamamos de vida. É fato que, para que se obtenha controle sobre nós, é necessário apagar e banir as memórias e conhecimentos que possibilitem que tenhamos acesso a vastos universos de saberes presentificados em nossa história. Limitar e reduzir nossas possibilidades torna-nos cada vez mais dependentes daqueles que ditam quais são os saberes e os caminhos “corretos”. Afastaram-nos da terra, da espiritualidade, das nossas raízes ancestrais e de tantas outras coisas que ainda não descobrimos e o sistema instaurado foi tão eficaz que, ainda hoje, sofremos com as amarras impostas pelo opressor. Édouard Glissant (2022) diz que “um racista é aquele que recusa o que ele não compreende”. Uma parte da população é constantemente ensinada, mesmo que de forma inconsciente, como, por exemplo, quando as religiões que catequizaram essas terras colocam escolhas estéticas como tipos de vestimentas, cortes de cabelo ou utilização de acessórios em lugares como pecado e encaixam tais diversidades em lugares negativos.

Como poderemos combater uma prática tão enraizada como o racismo, sem questionar o significado limitante, dado a tantas coisas plurais existentes em nosso universo? O próprio conceito de universalidade tem a ver com uma padronização única, ou seja, aquilo que é de uma mesma maneira em todo lugar, como explica o filósofo Mogobe Ramose.

Considerando que “universal” pode ser lido como uma composição do latim unius (um) e versus (alternativa de...), fica claro que o universal, como um e o mesmo, contradiz a idéia de contraste ou alternativa inerente à palavra versus. A contradição ressalta o um, para a exclusão total do outro lado. Este parece ser o sentido dominante do universal, mesmo em nosso tempo. Mas a contradição é repulsiva para a lógica. Uma das maneiras de resolver esta contradição é introduzir o conceito de pluriversalidade. Deve-se notar que o conceito de universalidade era corrente quando a ciência entendia o cosmos como um todo dotado de um centro. Entretanto, a ciência subsequente destacou que o universo não possui um centro. Isto implicou na mudança do paradigma, culminando na concepção do cosmos como um pluriverso. Parece que a resistência do “universo” mostra uma falha que aponta para o reconhecimento da necessidade de um deslocamento do paradigma. Neste ensaio optamos por adotar esta mudança de paradigma e falar de pluriverso, ao invés de universo. (RAMOSE, 2011, p. 10)

Essa ideia de universalidade não dá conta nem da diversidade existente nos diversos territórios da Terra, imagine dar conta de filosofias, conceitos, corporalidades e tantas outras características pertencentes a nós! Seguindo este pensamento, uma das primeiras coisas que busco questionar é sobre o significado e as definições dadas para algo que é presente em cada segundo de nossa existência: o corpo.

Corpo segundo o dicionário é “*estrutura física de um organismo vivo (esp. o homem e o animal), englobando suas funções fisiológicas*” e, no que diz respeito à anatomia humana, é “o conjunto formado por cabeça, tronco e membros”. Não é a partir dessas definições que seguiremos refletindo; esse modelo de corpo serve para aqueles que entendem que estamos na Terra apenas consumindo coisas e cumprindo funções: esse corpo descrito serve para completar os serviços e desejos de quem o consome. O corpo que proponho investigarmos não se encerra no que é “funcional” para nós, não é somente aquilo que entendemos estar vivo ou o que podemos consumir; o corpo pode ser uma coisa só, mas, também, pode ser um conjunto de coisas indescritíveis em nossos conceitos humanizados. Na verdade, talvez não possamos nem

encontrar um ponto final nessa reflexão e o que me interessa é o oposto disso; precisamos entender que muitas coisas não podem ser fechadas em uma definição e precisamos estar abertos para encontrar um lugar de sensibilidade e percepção contínua, para experimentarmos cada momento com significados provindos unicamente daquele encontro. Jorge Larrosa nos coloca uma importante reflexão ao dizer:

A experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. Para nós, a opinião, como a informação, converteu-se em um imperativo. Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresenta, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião. Depois da informação, vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça. (LARROSA, 2002, p. 22)

Provavelmente, mesmo que fizéssemos um recorte e limitássemos nossa reflexão somente nesse corpo que possuímos (ou que nos possui), ainda assim, não saberíamos dizer o que ele é, visto que nos foi negado perceber-nos, constantemente, através das estratégias desse sistema colonial impostas à sociedade, com o objetivo de que fôssemos corpos-máquinas, dominados e sem vida. Quem você seria, se tentassem apagar a sua memória e colocassem no lugar experiências e sentidos de outra pessoa? (RIBEIRO, 2022). Será que somos nós mesmos ou somos robôs sem nada dentro e fora, apenas cumprindo as funções impostas a nós?

Os desafios para acessarmos nossas raízes são muitos, principalmente para os corpos pretos e indígenas, impedidos de expressar sua própria existência. Pensar somente nesse corpo físico que, atualmente, utilizamos, quase que exclusivamente, para cumprir nossas tarefas ou demandas, já pode nos levar a diversos questionamentos, como por exemplo: será que o corpo preto pode andar, mover e se expressar fisicamente da forma como ele é? As estéticas, roupas, penteados e afins são plurais ao ponto de abraçar todos os corpos? Os exercícios físicos que conhecemos conseguem dar conta de todas as individualidades corporais? Essas e tantas outras perguntas que podemos fazer sobre nossa estrutura física nos levam a perceber que há um único padrão corporal existente e os outros corpos precisam se encaixar ao máximo nesse padrão. Se nem mesmo no modelo de corpo ao qual a sociedade dá valor conseguimos ter a noção de pluralidade aplicada, se buscarmos um modelo de corpo que foge às normas e regras impostas por esse sistema colonial, encontraremos uma barreira gigante que nos afasta e dificulta o acesso a essa reflexão. No entanto, talvez, essa reflexão seja algo que nos falta, perceber o que é corpo, o que faz parte desse nosso corpo e quais outras tantas coisas, também, são corpos. Ampliar a noção de corpo para além do consumo é ampliar nossas possibilidades de existências. Entender que a Terra é um corpo, nossas plantas e tantos outros organismos também são corpos que vivem nesse planeta. Vivo e morto é uma binaridade que nos atrapalha constantemente, a partir do momento em que damos mais valor ao que é dito como vivo e “necessário” para nós; a Terra e tudo que a compõe são tão vivos e importantes quanto um dedo do nosso corpo e deveriam ser tratados com

todo o cuidado necessário para sua preservação. Aliás, o cabelo é uma das coisas sobre as quais mais discutimos e cuidamos em nosso corpo e é um tecido morto, mas, mesmo assim, damos um valor altíssimo, para mostrarmos ao mundo que possuímos os melhores penteados da atualidade. Em um momento, perceberemos que esses corpos vivem em um ciclo contínuo e é necessário todos estarem em harmonia e, nesse momento, talvez consigamos encontrar um equilíbrio físico e espiritual e, talvez, alcançaremos o bem viver de Ailton Krenak.

Sobre o que nós temos na nossa cultura que pode dar pistas para o Bem Viver, para estar nesse mundo de uma maneira criativa, corpo vivo em uma Terra viva, talvez seja observar ao seu redor, muito provavelmente tem uma floresta, uma montanha, então tem tanta vida gritando ao seu redor. Escuta essa vida, dialoga com ela, estabelece relação com ela. (KRENAK, 2022, p. 26)

É evidente que, talvez, não estejamos preparados para repensar tudo de uma só vez; é necessário caminharmos um pé de cada vez e descobriremos, etapa por etapa, para darmos conta, física e emocionalmente, sobre essas temáticas. Um questionamento possível para nós é buscarmos entender a ancestralidade como parte integral do nosso corpo e que nos molda tanto quanto qualquer exercício físico que pratiquemos e sabermos que, desse modo, conhecer nossas raízes é tão fundamental quanto fazermos uma série de abdominais ou nos alimentarmos ao longo do dia. A ancestralidade é vista como passado, mas as filosofias africanas mostram-nos que viver a ancestralidade é conectar o passado, o presente e o futuro, ou seja, ancestralidade é passado tanto quanto é futuro. Ailton Krenak (2022) nos fala que *“os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui.”* Esse ciclo existente nos rios também é um ciclo pertencente aos nossos corpos; não temos uma existência corporal em linha reta, com início, meio e fim: nossa existência é circular e foi moldada por aqueles que vieram antes e seguirá moldando aqueles que virão depois.

Um dos grandes desafios dos diretores, coreógrafos e agentes do movimento em geral é reconhecer, em seus processos criativos, que o artista que participa daquela construção tem, em seu corpo, uma camada física, uma camada ancestral e tantas outras camadas diversas, que não são separáveis, são partes de um mesmo corpo. Um exemplo disso, que sempre me vêm à cabeça, é pensar em minha afilhada, que sempre expressou corporalmente coisas que não foram ensinadas por mim, por sua mãe, por seus avós ou por outras pessoas que fazem parte desse ciclo; ela aprendeu com suas raízes ancestrais. Abro um parênteses para dois relatos de minha Mãe, Jackeline Sarah:

Em 2018, minhas raízes me direcionaram a começar um curso livre de Tupi Antigo. No mesmo ano, em maio, nasceu minha neta, Poliana. Foi em fevereiro de 2019 que percebi que as mesmas raízes, que estão em mim e me puxavam para entender o que viera antes de mim, estendiam-se já para mais duas gerações. Foi assim: estava estudando Tupi Antigo e aprendi o fonema MB (m com pronúncia nasal e b oclusivo) sendo que a vogal que vier depois dele, deve ter som aberto; quando fiz o teste do som, percebi que a Poliana falava isso o tempo todo! Consegui registrar em áudio essa preciosidade, que me mostrou a força das raízes ancestrais se estendendo. (relato de Jackeline Sarah, 2023)

Ou seja, Poliana já aprendia desde seus primeiros passos e continuou nos mostrando isso

em situações como essa:

Poliana é minha neta que gosta dos meus chás e os solicita para ajudá-la em situações específicas, que presta atenção quando faço conexões em alguém, que quer saber, sempre, o que determinado alimento faz, enquanto o come.

No começo de 2023, quando estava com quatro anos, Poliana demonstrou um conhecimento intuitivo, algo que estava dentro dela. Sua mãe, Cassiani, foi picada por uma abelha e começou a dar sinais de alergia. Como precisávamos esperar pela condução, para que fosse ao hospital, pedi que minha filha se sentasse no sofá e eu e as três netas fizemos conexões de emergência, de eliminação, para a respiração ficar normal e para diminuir o inchaço.

As conexões estavam fazendo efeito lentamente, quando Poliana sugeriu que a mãe comesse um tomate. Falou duas vezes e Cassiani disse pra deixar os tomates pra vovó comer. Continuamos a fazer as conexões, mas Poliana saiu da sala e foi para sua casa, que ficava no mesmo quintal, vindo com um tomate lavado, e insistiu que a mãe o comesse. Diante de nova negativa, pedi à minha filha que seguisse a orientação da Poliana, pois, certamente, suas raízes ancestrais estavam falando dentro dela.

Dito e feito: Cassiani não precisou ir ao hospital, mas melhorou com as conexões e os tomates que comeu, pois, como pesquisei depois, os tomates auxiliaram na desintoxicação do corpo e no combate ao inchaço.

Poliana não havia aprendido isso, mas acredito que o conhecimento está dentro dela, porque seus ancestrais praticavam o poder curativo dos alimentos, das plantas, da natureza. E isso é lindo de viver! (relato de Jackeline Sarah, 2023).



Jackeline Sarah e Poliana. Acervo pessoal.

Poliana, agora, sabe andar, sabe falar, sabe respirar, mas, também, tem saberes ancestrais que não podem ser definidos nessas capacidades físicas do modo que conhecemos. A ancestrali-

dade é peça chave para nossa existência e nela há raízes culturais que moldam nossos modos de expressão e de criação e ignorar isso é ignorar nossa existência. De fato, enquanto sociedade, ainda estamos aprendendo sobre o que é corpo, ainda estamos acostumados a defini-lo a partir da ideia de máquinas e não entendemos que

do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência torna forma através da fisionomia singular de um ator, Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade. (LE BRETON, 2007, p. 7)

Por isso, debruço-me tanto em falar e pensar corpo, pois entender sobre o meu próprio corpo me foi negado, toda vez que esse sistema colonial, em que grande parte das práticas formativas está ancorado, inviabilizou todas as questões relativas ao meu corpo; não pude me entender pessoa enquanto não aprendi sobre meu corpo.

Isso pode até parecer distante, mas é a realidade de muitas pessoas, se pensarmos nos aspectos físicos. Quantos jovens não se olham e não reconhecem características únicas que têm? Em minhas práticas docentes, sempre indico atividades que necessitam do manuseio de partes do corpo, os pés, as mãos, cinturas e outras; uma boa parte de meus alunos fica surpresa ao perceber o seu corpo, perceber magrezas ou gorduras, perceber cores, pintas, buracos e curvas que antes não eram percebidas, tudo isso por levarem à consciência esse corpo e por o tocarem. Assim como no aspecto físico, perceber a ancestralidade que esse corpo carrega também necessita de um olhar consciente e de uma ação em prol disso, pois o corpo em movimento é a expressão da ancestralidade (RIBEIRO, 2022). São muitas camadas que precisamos conhecer sobre nós e, quando as conhecemos, encontramos uma ferramenta de libertação importantíssima para a nossa r-existência nesse mundo.

Esse afastamento corporal presente na sociedade causa grandes adoecimentos; afinal, como poderíamos cuidar de algo que pouco conhecemos? Mesmo sendo algo que tem tantas camadas e afetado por muitas outras diariamente, ainda assim, não percebemos esse corpo com toda essa riqueza de detalhes e deixamos de cuidá-lo da melhor forma para seguirmos caminhando. José Oiticica vai dizer que:

O mundo é um jorro de energias. Essas energias manifestaram-se sob vários aspectos: luz, calor, eletricidade, magnetismo/gravitação, etc. O corpo humano, como o de qualquer ser vivo, é também um equilíbrio de energias universais, ou, mais claramente, é uma máquina transformadora de energias cósmicas, absorvidas no alimento e no ar respirado. Quando a máquina, por algum defeito, se torna incapaz de operar convenientemente essa transformação, dá-se o depauperamento do corpo e a morte. (OITICICA, 1983)

Poderíamos pensar que aqueles que não praticam essa conexão com seu corpo, não o olham e sentem, talvez estejam experimentando o adoecimento em vida? Como alcançar o equilíbrio, se nem mesmo percebemos o desequilíbrio? Nem todas as perguntas possuem respostas aparentes, mas todas apontam para um lugar em comum: precisamos nos (re)conhecer e saber quem somos, para podermos seguir caminhando com plenitude.

Esse (re)conhecimento que buscamos, ao nos aproximarmos cada vez mais do nosso

corpo, não influencia somente a nossa corporeidade individual, mas reflete e traz consequências para toda a comunidade que é atravessada direta e indiretamente por nós. Essa rede de atravessamentos é um fator muito presente no movimento Hip Hop e em outros movimentos populares. O corpo a corpo nos impulsiona a uma transformação social, transformação no sentido de realmente gerar outras formações e estruturas. Talvez por ter essa característica tão presente, o Hip Hop tenha se ramificado para diversos países e tenha sido acolhido fortemente pelas periferias do mundo, surgindo como uma ferramenta de impacto para abrir novas possibilidades de direções a seguir.

Essa característica ideológica, presente no Hip Hop, influencia diretamente na construção corporal de seus praticantes, principalmente se pensarmos que nosso corpo reflete e absorve nossas vivências e experiências diárias, através dos atravessamentos e entrelaços que percorremos. Como pontua a pesquisadora Letícia Teixeira:

O esquema corporal é o resultado das associações gradualmente estabelecidas na infância, juntamente com a unidade espacial e temporal desenvolvidas pela experiência sensório-motora do corpo. E a tomada de consciência da postura no mundo intersensorial do fenômeno e da forma (Gestalt), no qual o todo é anterior às partes. O esquema corporal é dinâmico e adquire uma postura na ação: 'É a situação do corpo em face de suas tarefas' (1994, p. 146). É atual e depende do possível para cumprir certa tarefa dentro da espacialidade do ambiente oferecido. É dentro da ação que a espacialidade do corpo se realiza temporalmente. (TEIXEIRA, 2021, p. 42)

Pensando o corpo a partir desta perspectiva, podemos analisar a história da corporeidade do Hip Hop através das características presentes no corpo coletivo que o mantém vivo diariamente. Como características, podemos destacar elementos físicos e geográficos que impactam diretamente na construção motora do corpo, mas podemos olhar, também, para a construção ideológica e política desse corpo, ao entendermos que o corpo não é só construído por aquilo que o toca de forma sólida. Nesse sentido, o treino técnico para desenvolvimento das valências físicas não é o único responsável pela metamorfose presente na corporeidade do Hip Hop; questões relacionadas a reflexões e posicionamentos sociopolíticos também estimulam na construção dessa corporeidade.

O pesquisador brasileiro Douglas Agyemang traz um conceito importante como o principal fundamento da cultura Hip Hop, ressaltando o objetivo que fez esse movimento cultural emergir e o que o mantém até os dias atuais: a comunidade. Agyemang ainda pontua:

A ideia de comunidade é a ideia mais forte no que diz respeito a resistência e contra-ataque às penúrias que vivemos. Talvez seja o expoente da função que define o valor que damos a nós mesmos, ao ponto de nós nos tornarmos capazes de nos criticar sem precisar partir para recursos extremos de violência contra nós mesmos. (AGYEMANG, 2022)

Pensar no conceito de comunidade sendo a base dos fundamentos do Hip Hop evidencia, ainda mais, a importância da conscientização corporal presente de forma efetiva no nosso dia a dia, pois a construção dessa comunidade não pode ser tangenciada somente por questões relativas ao corpo padrão masculino, visto que, normalmente, é ele que conduz os diversos processos e que direciona o caminho a seguir. É necessário que as questões que atravessam os outros corpos também estejam presentes em nossas produções e criações, não para somente validar a vida e

a pluralidade, mas para, realmente, combater as práticas sociais que matam, não só um desses corpos, mas todos os corpos jovens periféricos, sobretudo os de origem afro.

3.2 Qual história está sendo contada?

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

Uma das preciosidades que o Hip Hop ensinou-me foi perceber como há uma história tão linda em cada pessoa e que a nossa história coletiva é feita de várias outras poesias individuais, afinal somos um mar de afetos, criações e raízes em crescimento. Perceber que somos essa grande rede é um ponto importante para podermos olhar para cada história como uma parte relevante para o equilíbrio permanecer acontecendo. Uma rede com uma parte cortada ou quebrada de algum modo vai acabar cedendo e se desfazendo; agora, uma rede que possui todas as linhas e conexões dela inteiramente conectadas e fortes resistirá por muito mais tempo. O movimento Hip Hop trouxe-me essa grande rede e acredito que a sociedade é regida por diversas redes e conexões diversas. Embora olhemos constantemente por uma visão macro, é extremamente necessário percebermos quais são as histórias que estão construindo essa grande comunidade em que vivemos. Será que hoje, de fato, percebemos essa pluralidade de histórias? Em muitas situações ainda há uma história única sendo contada, uma história que foi privilegiada por anos e que, de forma violenta e sem diálogo, apaga todas as outras histórias que sempre existiram ao nosso redor. Talvez não haja uma maneira de contar todas essas histórias, mas começar contando as nossas histórias é um caminho para a preservação de muitas vidas.

O Hip Hop, desde sempre, impulsionou-me a perceber as histórias de quem fazia a cultura acontecer. Era através desse diálogo corpo a corpo, com muita oralidade e que partia de partilhas e memórias pessoais, que pessoas que chegavam na cultura, como eu, aprendiam sobre todo o funcionamento desse sistema e, nesse sentido, não falo somente sobre aprender passos de dança, letras de música ou formas de pintura, falo também sobre esse sistema que rege a sociedade e que está constantemente atravessando as nossas escolhas e visões de mundo. Foi a partir desses aprendizados que, gradualmente, a cada diálogo e a cada encontro, fui construindo a minha própria forma de perceber o meu corpo, a minha vida e como ele se relacionava com esse mundo em que nós estamos; por isso, sempre tive um olhar muito atento ao que cada história trazia para os ambientes que eram formados, seja o ambiente educacional, profissional, familiar ou outros encontros que fazemos e refazemos ao longo do nosso dia a dia. De fato, quando colocamos as histórias individuais como foco em nossos processos criativos, temos a oportunidade de perceber coisas que fogem da capacidade de um indivíduo isolado; cada corpo traz consigo o caminho, as memórias, raízes, encontros e saberes diferentes, mesmo que provindo de zonas parecidas ou que tenha trajetórias próximas; ainda assim, cada corpo é um corpo e cada história é uma história.

Embora nas diversas culturas populares-urbanas e periféricas as histórias sejam um ponto de partida crucial, quando chegamos nos espaços de criação, formação e produção artística nem sempre encontramos uma abordagem que tenha como base um olhar atento para essas histórias. É muito comum encontrarmos um afastamento dessa percepção individual, principalmente no que diz respeito a processos criativos a partir de movimentos, como o Hip Hop e outras danças que utilizam bastante de células coreográficas em suas composições.

E se nos perguntássemos: qual é a história que está sendo contada? Não somente a história temática de uma obra cênica, mas, mesmo que seja uma temática como os espetáculos que utilizam temas fictícios, que relatam criações, como o Rei Leão, Princesas da Disney e contos diversos, ainda assim, há uma memória individual que foge desse roteiro temático e que foi base para a criação do trabalho, indicando qual o caminho e quais serão os procedimentos utilizados naquela criação. Na sociedade, já temos uma história, que foi contada como a história universal do mundo, que narra as pessoas brancas, sobretudo europeias, como o centro de todos acontecimentos importantes com os quais temos contato; não podemos ignorar que isso, também, causa uma grande influência dentro dos processos criativos e, principalmente, em se tratando de quais ferramentas são utilizadas para dar vida a essas criações. Se não pararmos para pensar sobre qual abordagem utilizamos, muito provavelmente estaremos sujeitos a seguir utilizando uma abordagem eurocentrada, mesmo que não seja uma escolha consciente, pois é um padrão que foi naturalizado em nosso corpo e deixa-nos, continuamente, conservando práticas que contribuem para a manutenção da colonização. Acabamos reproduzindo 1500 em todas as nossas práticas (GUAJAJARA, 2022).





Aldeia Maraka'na. Acervo pessoal.

Nossas referências culturais, o cotidiano, as festas, as religiões, estão imbricadas em nossos corpos (NÓBREGA, 2017). Então, se vamos pensar corpo, precisamos entender que não há um corpo sem memória; nossas raízes, histórias, lembranças compõem o nosso corpo tanto quanto os nossos músculos e peles. O trabalho corporal, seja ele do dançarino ou do ator, não é um trabalho estritamente físico, no sentido de um trabalho de força e resistência física, exclusivamente, mas é, também, um trabalho que atravessa diretamente essa construção cultural e social do indivíduo. Mesmo que esse corpo esteja participando de um processo que não olha para ele, ou seja, que deixa as questões relativas às raízes e ancestralidades do seu corpo invisíveis durante todo o caminho, ainda assim, esse corpo está sendo continuamente afetado enquanto um corpo que não é dividido. Não há como virarmos uma chave para escolher se utilizaremos só as características físicas, se utilizaremos as características ancestrais ou outras: tudo está intrinsecamente entrelaçado no corpo. Se analisarmos processos criativos que se utilizam de

sequências coreográficas preestabelecidas por uma única pessoa e em que o papel dos dançarinos daquela companhia seja somente decorar aquela movimentação e executá-la com as valências físicas que o diretor considerar importante para aquela obra, esse trabalho, embora pareça deixar distante as características individuais ali presentes, ainda assim, está afetando e sendo afetado pelas histórias das pessoas que formam aquela rede de dançarinos. O que me chama atenção, nesse caso, é refletir sobre qual a consequência desses processos. Onde e como está o corpo quando utilizam esse tipo de abordagem e, de certa forma, não geram uma percepção sobre a diversidade dos corpos presentes ali? Será que, nessa situação, o corpo se configurou conforme uma máquina? Ele recebe a informação e a executa de maneira a “tentar” não a modificar com os seus próprios atravessamentos.

Não estamos aqui pensando a partir de um jugo de valor, não há uma maneira certa e outra errada, porém há maneiras que dão abertura para essas temáticas e outras que não. O que interessa, aqui, é percebermos o que cada tipo de abordagem pode proporcionar para o indivíduo que participa dela e como podemos pensar abordagens que olhem, ao mesmo tempo, para as questões físicas e estéticas do movimento e para as questões ancestrais e culturais do corpo. Não há problema em se coreografar, a questão sobre a qual precisamos refletir é quanta violência e apagamento estamos proporcionando para os corpos que fazem parte dos nossos processos criativos. Se pensarmos em uma companhia com trinta dançarinos, que ensaiam, diariamente, para apresentações e temporadas que duram meses, será que realmente uma única pessoa dará conta de construir uma proposta que dê voz para todos os corpos ali presentes, sem que haja uma comunicação entre esses corpos? É nesse sentido que reflito sobre qual história está sendo contada, pois, se, na criação de uma obra cênica, há apenas uma pessoa percebendo, pensando e refletindo sobre qual caminho e quais são os atravessamentos que vão ser expressos por essa companhia, será, realmente, que há uma pluralidade de histórias sendo contadas ali?

Um processo criativo que se atenta a perceber quais são as histórias, as memórias, as ancestralidades presentes ali, naquele encontro coletivo, é um processo que articula uma ferramenta importantíssima contra o apagamento histórico que diversos povos e etnias vêm sofrendo por um grupo dominante, que mantém viva a sua própria história acima de qualquer outra. Talvez, nesse sentido a memória expressa pelo corpo seja uma das maiores preciosidades que encontraremos no processo criativo e, de tal importância, não somente para a criação em dança, mas para criação de vidas, pois na memória encontraremos todas as ferramentas que precisamos para existir e resistir. A memória tem sido presente em toda nossa construção de sociedade. Olga Simson fala um pouco sobre a memória:

Memória é a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmití-los às novas gerações através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagem, textos etc.). Existe uma memória individual que é aquela guardada por um indivíduo e se refere às suas próprias vivências e experiências, mas que contém também aspectos da memória do grupo social onde ele se formou, isto é, no qual esse indivíduo foi socializado. Há também aquilo que denominamos de memória coletiva, que é aquela formada pelos fatos e aspectos julgados relevantes pelos grupos dominantes e que são guardados como memória oficial da sociedade mais ampla. Ela geralmente se expressa naquilo que chamamos de lugares da memória que são os memoriais, monumentos,

murais, arquivos, bibliotecas, hinos oficiais, quadros e obras literárias e artísticas que exprimem a versão consolidada de um passado coletivo de uma dada sociedade.

Existem as memórias subterrâneas ou marginais que correspondem a versões sobre o passado dos grupos dominados de uma dada sociedade. Estas memórias geralmente não estão monumentalizadas e nem gravadas em suportes concretos como textos, fotografias, CD rooms, obras de arte e só se expressam quando conflitos sociais as evocam ou quando os pesquisadores que se utilizam do método biográfico ou da história oral criam as condições para que elas emergam e possam então ser registradas e analisadas. Depois desse processo, elas passam então a fazer parte da memória coletiva de uma dada sociedade. (SIMSON, 2003, p. 14 e 15)

Pensar corpo é pensar em memória, afetos, ancestralidade, movimento, caminhos e reflexões, que compõem toda a expressividade que uma pessoa pode ter. Quando esse pensamento conquista mais espaço em nossos processos, pode aproximar-nos desse corpo-história, como relata Mare Braga:

Hoje eu vejo que corpo é história. Cada corpo que cruzamos na loucura que é a vida está exalando uma história sem emitir uma palavra. Nas cicatrizes, nas manchas, no suor, no jeito em que está coberto ou amostra, no cheiro, na força. Independente das circunstâncias que trouxeram aquele corpo aonde ele está, se ele deseja ou não deseja estar ali, o corpo reverbera, respira, e faz o que precisa fazer. Se aquele corpo teve dificuldades para sair da cama naquele dia porque esse corpo é ansioso e tem seus problemas, ou se aquele corpo trabalhou em escala 6x1 e implora por um descanso, ele vai marcar algo ou alguém por onde passar, ele vai imprimir ali sua história, mesmo de forma microscópica, mesmo sem dizer uma palavra.

O corpo que dança tem o privilégio de exalar o que ele absorve, o que o incomoda ou o que inspira através desse movimento. Como funciona o corpo que não sabe como aliviar as pressões dessa nossa existência?

É impossível para mim não relacionar o corpo com a minha visão do urbano porque ao sair de casa, a cidade conta sua história através dos corpos em que estão expostos a ela. (relato de Mare Braga)

Se o corpo é esse emaranhado de coisas, a ideia de um corpo criativo também parte de como esse emaranhado está. A potência do corpo é irrefutável. Como diz a pesquisadora Cintia da Silva (2018), a potência do corpo é a capacidade que ele tem de produzir efeitos no mundo, de agir e de ser afetado por outros corpos e pelo ambiente. Na perspectiva dela, a potência do corpo é a única causa adequada da arte, ou seja, é a partir da potência do corpo que surgem as obras de arte.

4 ABORDANDO A DANÇA



Ensaio da Coletivando Cia de Dança. Fotografia de Mare Braga

4.1 O processo criativo

Quando penso no dançarino, direciono-me a pensar o processo criativo e entendo como uma das partes mais importantes do dia a dia desse profissional, seja ele o dançarino professor, intérprete coreógrafo, diretor ou em qualquer área em que esteja atuando, ainda assim, o processo de criar está muito presente no seu fazer profissional. Processo criativo é muito mais do que somente o ensaio, é um ambiente de investigação, de conhecimento, de partilhas, de tomadas de decisões, de posicionamento político, de organização coletiva e de outras coisas, pois, dentro desse processo, há diversos encontros que vão construindo todas essas características ditas acima.

Vamos pensar nesse processo como um estado que o dançarino precisa acessar sempre que se encontra debruçado em seu trabalho, isso porque o processo não se encerra quando você sai da sua sala de ensaio ou da sua sala de aula, é um processo contínuo no seu dia a dia, que vai entrelaçando os pensamentos-pesquisas-ações e fica em um círculo contínuo desse entrelaçar. Então, estando ou deixando de estar dentro de uma sala voltada para dança, ainda assim podemos estar em um processo criativo, de forma que não há limite de espaço físico para ele. Nesse sentido, quando olhamos para o processo criativo enquanto estado, percebemos que o dançarino, em sua grande maioria, passa a sua maior parte do tempo em um - ou vários - processo criativo. Não é somente no ensaio, em uma apresentação ou em uma aula que ele dedica parte do seu tempo de trabalho; seu papel é ocupado intensamente por esse momento de criação e investigação.

Como seria ótimo se, nesse processo, além da criação de cenas e esquetes coreográficas, criássemos, também, ambientes que questionassem com as perguntas feitas até aqui. Embora não seja o objetivo do processo criativo, ele tem um grande potencial de responder questões. Se já estamos nele grande parte do nosso dia, por que não abraçar os nossos incômodos e colocá-los em questão nessa partilha de investigação e criação tão profunda que o processo criativo nos possibilita? Pensar esse processo na minha trajetória foi uma descoberta de um importante ponto de inflexão¹ em minhas ações. Afinal, como seria possível trazer todas essas informações das minhas trajetórias, essas imagens que ficam gravadas em nossa mente, até mesmo aquelas que vemos uma vez e logo passam, como, por exemplo, aqui, neste nosso encontro, passamos por algumas imagens que, com certeza, atravessaram o nosso entendimento e acessaram memórias pessoais de cada um?

Essas informações que vemos a partir de imagens, estéticas, gravuras são parte crucial para construir a forma com a qual vamos ler determinados conteúdos ou espaços; se, nessa escrita, a imagem que eu escolho e trago influencia na forma como cada pessoa lerá, imagine, em nossos processos de criação, o quanto nossas trajetórias, compostas de diversas informações visuais, sensitivas, sonoras e que são reafirmadas diariamente, influenciam o rumo e como lidamos com esse momento. Em alguns casos, pode causar uma confusão ou uma dificuldade de silenciar o corpo, após ser bombardeado por tanta informação, mas, também, pode trazer questionamentos

¹ Nas palavras de Flávio Augusto (2018): “decisões que tem o poder de mudar o rumo do roteiro de nossa vida. A elas eu dou o nome de ponto de inflexão.”

de algo que parte do que você vê ou que o/a afetou durante seu trajeto; em todos os casos, temos a certeza de que tudo isso fica presente em nossa pele e entender como podemos utilizar esses elementos para comporem, também, nossa criação é um caminho importante a trilhar. Para isso, precisamos estar abertos a essa percepção coletiva sobre os indivíduos, pois, se não olharmos para esses momentos que trilhamos em nosso dia a dia, não há como acessar esse caminho.

Esse papel transformador presente nos processos criativos, também pode atuar diretamente na identidade de cada pessoa. À medida que nos conectamos e trazemos à consciência nossas marcas do dia a dia, entramos em um processo de aprendizagem sobre nós mesmos. Na minha trajetória até aqui, um dos momentos mais importantes e marcantes foi quando ingressei no Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2016. Na época, não sabia o que estava acontecendo, mas, hoje, consigo perceber o peso do processo criativo na formação de minha identidade. O Coletivo NUDAFRO realizava encontros semanais que contavam com: aulas de movimentação; laboratórios corporais; pesquisas em dança; debates coletivos; partilhas de memórias; experimentações e criações artísticas. Em todas as atividades do Coletivo, estava muito presente uma abertura para que cada corpo se colocasse em cena, trazendo todas as suas memórias e linguagens consigo.

O estudo de técnicas, expressividades e controle de valências físicas surgia bastante, mas não sozinho: era somado a partilhas e pesquisas de si. O objetivo não era somente cuidar e preparar esse corpo físico, mas olhar para esse corpo total, que tem partes físicas, mas, também, partes invisíveis e que trazem raízes e ancestralidades diversas. Quando ingressei, assumi a posição de produtor, mas não demorou muito para estar, também, interpretando e ingressando nos palcos, junto aos outros dançarinos. Poder questionar, ser questionado de volta, ouvir sobre trajetórias singulares, ao mesmo tempo que similares às suas, aprender a encontrar um caminho para receber as informações, digeri-las e expressá-las a partir da dança são experiências que tive pela primeira vez no NUDAFRO. Ali, de fato, não era somente sobre a minha estética corporal, era sobre tudo que eu carregava comigo durante esses anos de vivências.

A partir desses encontros, passei a ter uma atenção maior às minhas raízes e aos atravessamentos que eu tinha no dia a dia; mesmo que em passos lentos, vão aparecendo informações que, às vezes, ficavam perdidas em um plano de fundo no nosso dia. Reconhecer-me, enquanto pessoa, com minhas próprias ancestralidades e pluralidades, é uma ação importante para me identificar. Mesmo coisas que já “sabemos” aprofundam-se, como, por exemplo, embora sempre soubesse que era uma pessoa preta, nem sempre soube o que isso significava e o quanto minha vida era atravessada por questões étnico-raciais; e, também, descobertas que surgem quando começamos a nos questionar. Hoje, identifico-me como um preto originário, devido à minha descendência evidente dos povos originários; esse DNA sempre existiu, mas não era falado entre minha família e passou a ser, após algumas inquietações que esse processo criativo nos traz. Meu posicionamento, minha identificação, minha forma de ver o mundo, tudo foi atravessado pelo processo criativo e, uma vez que esse encontro aconteceu, nada em minha vida seguiu sendo o mesmo. Esse é um exemplo do potencial que essa parte profunda do trabalho do dançarino tem

em sua vida.



Jackeline Sarah e Luís Silva na Aldeia Marak'ana. Registro de Rafaella Olivieri.

4.2 A dança como campo de saber



Espectáculo InCorpo no Teatro Angel Vianna em 2017. Fotografia de Julius Mack.

A importância de pensarmos em qual modelo optaremos para conduzir nossos processos está nesse exemplo da experiência do Coletivo NUDAFRO. Não seria possível acessar esse mesmo lugar se estivesse em um processo criativo que utiliza o corpo somente como máquina de reprodução de movimentos, que não percebesse as histórias de cada corpo e que não fosse embasado em práticas afrorreferenciadas, das quais falarei mais adiante. Esse encontro é sobre afeto, sobre ferramentas de cura e cuidado coletivo, essa é uma das principais ações que possibilita que nos aproximemos de nossa potência, assim como a importante reflexão que Tatiana Damasceno expõe:

Tenho pensado muito na sensorialidade afetiva. Um arquivo afetivo que o corpo tem e que acessa em diferentes experiências. Um arquivo que é memória, mas que, em diferentes situações e informações, se restaura, gerando outras sensorialidades afetivas. Sensorialidades que ajudam o indivíduo a sobreviver e se entender como parte importante do coletivo.

O objetivo é que cada dançarino se reconecte com as potências criativas do seu corpo, invocando sua ancestralidade por meio do movimento, e que, no estado de encantamento, possa construir rituais curadores, potencializando o axé individual, o poder de realização, ativando a vitalidade do corpo físico, mental, emocional e espiritual. (DAMASCENO, 2021, p. 107)

É necessário entender a dança como um grande campo de conhecimento e não somente como um campo de manutenção do entretenimento. A dança, enquanto campo de saber, não

possui limites, modos ou lugares fechados e super delimitados nos quais ela possa acontecer; o saber da dança está tão atrelado às nossas vidas quanto o modo como nos alimentamos. Isso também faz com que os encontros para se produzir dança não se encerrem em um produto que vai ser apresentado, mas continuem produzindo conhecimento em áreas diversas da nossa vida, o tempo todo. Entender a dança por esse viés é o que me faz olhar com um certo carinho e atenção aos detalhes dentro dos processos criativos, pois não estamos falando somente de uma produção conteudista que se finda no produto, estamos falando sobre uma partilha de saberes sobre a vida, que tem potencial para mexer com quaisquer estruturas preestabelecidas.

Durante meu estágio docente, ministrei uma oficina sobre Conformações através do Corpo e, após muitas experiências e encontros, perguntei para a turma o que é a dança para eles. Foi interessante ver algumas palavras que surgiram:

A dança é: complexidade; dimensões; manifestação; É CORPO; um processo de cura; construção geográfica e cultural; conexão - comigo, com quem dança, com quem já dançou e com quem vai dançar; linguagem; sagrado; expressão; energia; transmissão; não é sobre ser pertinente; é o ápice da expressão; sentimento; um CORPO que DANÇA não sai da mesma forma que entrou. (relato dos alunos da disciplina Conformações através do Corpo do IACS-UFF)

Em outras práticas formativas de que participei, essa ideia de dança não era enxergada pelos diretores, coreógrafos e pela maioria da companhia; era instaurada, na verdade, uma ideia de uma dança comercial, que só existe com o intuito de gerar um entretenimento para outras pessoas, principalmente utilizando movimentos virtuosos e temáticas “confortáveis” para cada contexto. Essa ideia de dança não faria sentido na reflexão proposta aqui; é uma ideia fechada e que tem uma visão de dança muito diferente do que é a amplitude desse campo. Não há um problema em se criar um espetáculo ou uma obra com esse intuito de entretenimento, mas, quando a reduzimos a ser unicamente dessa forma, para mim, estamos deixando de perceber a dança.

Se a dança é esse campo de saber tão vasto, ela está em todas as formas nas quais me posiciono no dia. Gosto de pensar em uma imagem, como se a dança fosse uma lente dessas câmeras profissionais, que se desprendem do corpo da câmera; embora exista só um corpo, há várias lentes diferentes que podemos utilizar para enxergar o horizonte; à medida que trocarmos a lente que estamos usando, mesmo que estivermos naquela mesma posição, olhando ao horizonte, outras coisas nele começariam a se destacar. A dança é como uma dessas lentes: podemos olhar para várias coisas a partir desse campo de saber e, também, conectar com outros campos (lentes) de saberes, gerando infinitas reflexões sobre o mundo, sobre a nossa sociedade, sobre as nossas produções artísticas e sobre nós.

O corpo é, portanto, um elemento portador de conhecimento e de expressão, levado em consideração na comunicação da dança. Cada pequena parte desse instrumento tem sua importância no processo. Conhecê-lo possibilita ao indivíduo uma consciência dos seus poderes e de sua limitação. (FALCÃO, 2002)

Se dança é corpo, como minha turma, de forma unânime, definiu, que dança é essa que estamos produzindo que não fala sobre as questões que atravessam nossos corpos? Que espaço é esse que somente usa o corpo e não o observa? Não é só na dança que colocamos todo o peso no

corpo e seguimos andando como se isso não fosse nada relativo a nós.

Na exploração, é o “corpo” que é usado e consumido no trabalho e, na maior parte do mundo, na pobreza, na fome, na má nutrição, na doença. É o “corpo” o implicado no castigo, na repressão, nas torturas e nos massacres durante as lutas contra os exploradores. Pinochet é um nome do que ocorre aos explorados no seu “corpo” quando são derrotados nessas lutas. Nas relações de gênero, trata-se do “corpo”. Na “raça”, a referência é ao “corpo”, a “cor” presume o “corpo”. (QUIJANO, 2010, p. 126)

Na dança, temos uma oportunidade de redirecionar o modo com o qual lidamos com nossa existência e dialogar com maneiras mais orgânicas e significativas para nossa construção de pessoa. Embora o corpo tenha sido negligenciado, explorado e usado, não significa que ele precise sempre estar atrelado a algo negativo; o corpo direciona-nos e, se reorganizássemos nossas bases de modo a ouvi-lo e respeitá-lo, talvez alcançássemos lugares que ainda não foram acessados, inclusive em nossa dança. Se meu corpo move, minha dança reexiste.



Registro do trabalho "Véu Capital" de Ana Leopoldino. Acervo pessoal.

O potencial de crítica social que a dança tem é gigantesco. É lindo vermos as danças com técnicas afloradas e desenhos de movimentos “impecáveis”, mas é ainda mais bonito ver tudo isso atrelado a uma movimentação social e cultural. Encontramos, na arte, um papel importante ao longo das décadas: o de registrar e questionar. Registrar os fatos que passamos diariamente,

cada um em seu contexto e com as suas percepções, e questionar tudo que for preciso para continuarmos avançando, rumo a uma sociedade plural e respeitosa.

Validar esse campo de conhecimento é afirmar que a dança não existe somente quando damos play naquele vídeo comercial ou quando entramos em um lindo teatro e escutamos os três sinais; a dança existe no dia a dia de cada pessoa, ela faz que nos movamos pelo tempo, expressa nossas mais íntimas ideias e conecta-nos a todo esse sistema, chamado Terra.

A dança é a mãe das artes. A música e a poesia existem no tempo; a pintura e a arquitetura no espaço. Mas a dança, acontece simultaneamente no tempo e no espaço. O criador e a coisa criada, o artista e a obra são ainda uma unidade e a mesma coisa. - Curt Sachs. World History of the Dance

4.2.1 Sobre a ideia de abordagem

Mesmo a dança, enquanto campo inteligente de vida, estando presente sempre, não é uma tarefa usual acessar todas essas possibilidades de imbricações que ela proporciona. Afinal, foi naturalizado em nossas práticas que o corpo é só uma máquina e que o objeto maior dos nossos processos criativos é gerar um produto; o sistema de criação de conteúdo instaurou-se e vemos muitas obras que falam sobre diversas temáticas, mas não falam sobre as que atravessam aquele coletivo singular. Exercitar uma dança que percebe seu próprio coletivo, que não se assusta com a diversidade de corpos, que levanta críticas importantes e que dá ferramentas para que a vida continue reexistindo, poderia dizer-se que é uma tarefa talvez difícil, mas extremamente necessária. Como introduzir essas ideias nos processos criativos? Quais são as metodologias e técnicas que poderiam apontar para isso?

De fato, é necessário mais do que uma ideia para criar um ambiente afroreferenciado, sensível e poético coletivamente. Não faria sentido escolher uma maneira fechada e com seus conceitos estritamente desenhados e que não dão abertura para outros modos. Para gerarmos essa *escuta*, será necessária uma maneira que indica um caminho, mas não limita suas possibilidades. Proponho que pensemos na *escuta* enquanto uma abordagem. O mais importante nesse processo é como iremos tratar esse momento. Abordar é uma maneira de chegar, conectar-se e propor; criamos uma borda e deixamos que o meio se defina da maneira que cada contexto desejar. A maneira como lidamos com as possibilidades que o encontro corpo a corpo nos traz diz muito sobre que tipo de ambiente podemos construir coletivamente. Junto a essa abordagem, cada criador pode somar seus métodos de criação, técnicas e linguagens em que atua; quanto mais diversos, mais interessante a abordagem fica. A *escuta* é esse modo de relacionamento e de atenção; é a primeira coisa a chegar e a última a sair.

É importante nos conscientizarmos de que propor um ambiente de criação que utiliza os parâmetros dialogados aqui é uma ação que necessita de uma escolha. Romper com sistemas e práticas que seguem invisibilizando nossos corpos é uma prática diária, que não se finda, independente de seu tempo no mercado de trabalho, de seus títulos acadêmicos e de suas conquistas passadas. Um pensamento contracolonial, só é de fato contracolonial quando se

consolida na prática diária. Escolher de que forma abordaremos nosso corpo, nossos artistas e nossas criações é escolher o que terá relevância em nossos processos. Possibilitar que a chegada, o primeiro encontro, seja um momento de percepção coletiva, independente de qual metodologia em dança se utiliza, é possibilitar que nos reconectemos com nossos corpos e com tudo aquilo que está gravado em nossa pele. Uma abordagem sensível, afrorreferenciada, plural e respeitosa é algo que precisamos reafirmar em nossa dança.

Torna-se ainda mais relevante questionarmos qual modelo de relações estamos propondo nesses encontros artístico-formativos, quando entendemos que a dança tem um papel crucial na sociedade. Uma dança bem feita, nesse sentido, não é aquela dança que tem movimentos impactantes, sincronizados e com muito virtuosismo; é aquela dança que expressa, questiona, propõe e interage com as questões que estão na pele de todo ser vivo, de tal forma que ela permanece ecoando em momentos distantes da sala de ensaio, de espetáculos ou do lugar onde aquele produto de dança foi exposto. Vejo dança nas minhas caminhadas enquanto criança, vejo no modo como me relaciono com minhas sobrinhas, e ela existe, também, nas minhas posições políticas. Se estamos falando de dança, estamos falando de um fio condutor permeado em nossa vida; por isso, sigo afirmando: a dança é um campo vasto de conhecimento, não somente um produto final.



4.3 A conversa entre a obra e o apreciador

É muito interessante a capacidade que a dança tem de contar histórias e criar um laço de conexão entre o artista e quem o assiste. Podemos criar a partir de tudo, sobre contos, sobre ficções, sobre momentos históricos, sobre uma parte do meu dia, sobre uma nova tecnologia e, em todas essas, conseguiremos criar uma obra que se conecta. O corpo é conexão pura, interna e externamente; conecta-se, inclusive, com o nosso tempo e com outros tempos passados. É muito bonito pensar nessa capacidade artística que possuímos e que nos possui durante todo o dia. Agora, será que todos os corpos acessam esse lugar? Será que todos sabem criar a partir de qualquer um desses elementos? Quais são os momentos históricos que estão se eternizando através dessas criações em dança? A capacidade existe, mas é necessário saber acessá-la.



Registro do trabalho "Otatnoc Oiopa" de direção de Tatiana Damasceno - na foto estão Zulu Gregorio e Luís Silva. Acervo pessoal.

Em minhas passagens pelos palcos, seja ele um teatro fechado ou uma esquina de uma rua, há uma fala que aparece sempre nos trabalhos que produzi e que buscavam refletir sobre as questões relatadas aqui. Com palavras diferentes, todos falavam: “não consigo descrever como esse trabalho me tocou, nunca vi algo que falasse sobre essas questões dessa forma”. Frases assim têm se tornando bem presentes nas produções em que eu dirijo e coreografo, mas, também, naquelas em que atuo como intérprete. Quando tenho a oportunidade de conversar um pouco mais sobre essa frase com as pessoas, percebo que, na verdade, não há um espanto pela qualidade, como se fossemos “a melhor companhia do Brasil”; embora haja qualidade técnica nos trabalhos, o espanto das pessoas, normalmente, parte de um momento de conexão que elas tiveram com alguma questão que o espetáculo aborda; para cada pessoa, a questão difere e não necessariamente era algo explícito ou narrado de forma literal, mas a essência estava presente ali. Os espetáculos em que ouvi esse tipo de retorno tinham pesquisas de criação variadas, passando por reflexões sobre a identidade, amor, gênero, água, terra, etnias raciais, folhas, laços, o corpo preto e outras. Algumas dessas temáticas falavam sobre questões que precisam estar em debate, outras, sobre elementos da natureza e havia, também, aquelas que traziam um recorte de um acontecimento, mas todas elas tinham algo em comum: eram construídas a partir de uma reflexão e *escuta* do que cada corpo presente no processo criativo carregava consigo. Não eram danças construídas somente com formas e ritmos, como se víssemos ali um corpo, mas que não tem nada dentro, só uma moldura. Era uma dança que tinha forma, ritmo, memória, sensações, marcas e

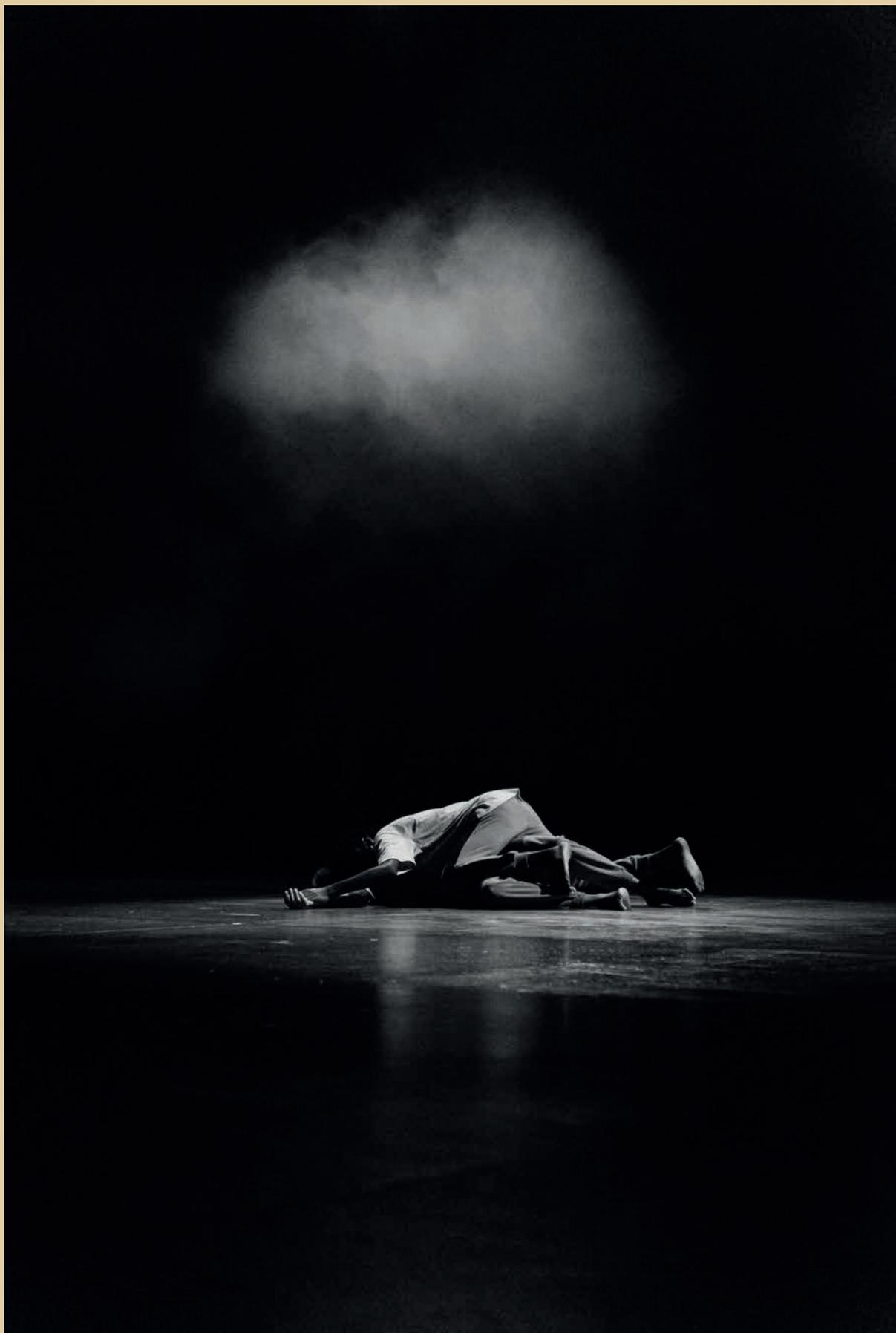
que, quando olhávamos, víamos um corpo completo, com sua pele, seus órgãos, sua respiração, sua ancestralidade e suas diversas marcas. As pessoas que assistiam a esse trabalho ficavam tocadas com a beleza das formas, mas, com certeza, continuavam impactadas pela beleza da presença dessa dança.



Espetáculo Miolo, fruto da disciplina de Montagem da turma de 2019 da Dança-UFRJ. Fotografia de Wagner Cria.



4.3.1 O movimento Naízes



Espectáculo Naízes no Teatro Municipal de Ribeirão Preto. Fotografia de Marcus Caetano.

O último longo processo criativo do qual participei foi para o espetáculo *Naízes*, da Coletivando Cia de Dança, estreado em 2022, pelo Complexo Cultural Funarte SP, e dançado por Luís Silva (intérprete-criador), Pedro Avlis (intérprete-criador) e Rafaella Olivieri (iluminadora). *Naízes* é um espetáculo que se utiliza de jogos de improvisação para sua estruturação, de modo que, a cada transformação que o corpo de cada integrante dessa obra sofre, o espetáculo também se modifica, mesmo existindo estruturas solidificadas. O próprio nome surge desse jogo de construção espontânea: durante os laboratórios, praticamos exercícios de escritas automáticas e de construção de palavras, a partir da conexão de duas ou mais palavras que refletem a pesquisa que estamos fazendo e, desse encontro, surge o nome *Naízes*.

Durante o processo criativo desse trabalho foram vivenciados momentos de partilha diversos, refletindo sobre práticas de movimentação, sobre histórias pessoais e, principalmente, sobre o corpo preto no trânsito da periferia e da cidade. Embora tenhamos acessado muitas memórias de situações cotidianas que passamos, o espetáculo não tem nada literal; na verdade, sempre exercitamos uma criação oposta a isso, que utiliza nossas memórias, escolhas e sensações como motor para nossa expressão corporal. Nunca narramos o que vimos e ouvimos em nossas pesquisas, mas sempre ouvimos muitos relatos que definiam exatamente momentos que passamos durante nossas reflexões para a criação de *Naízes*. É sobre esse tipo de conexão que gostaria que refletíssemos. Trata-se de algo que se mantém mesmo após aquele encontro, que ficará presente enquanto um conhecimento, um saber, uma experiência. Tive oportunidade de encontrar alguns relatos de pessoas que assistiram ao espetáculo. Vamos ver alguns:

Ficaram, especialmente, duas marcas do *Naízes* em mim: A primeira é a memória de que, em nós, os nossos que vieram e que virão, antes e depois de nós, ainda (ou já) lutam se lutamos, ainda (ou já) se alegram se nos alegramos. E isso é dinâmico e a forma como o texto é encenado parece assumir que há uma luta para ser possível lembrar disso tudo. A segunda é sobre as cenas, em que vi pessoas ora se apoiando em lutas, ora lutando em disputas. Outra dinâmica! E essa parece traduzir raiva, tristeza, alegria e chamar para pensar e lembrar de coisas que aconteceram e acontecem, comigo e com outros.

Foi interessante assistir em lugares e ocasiões diferentes. A primeira vez foi muito impactante, muito forte. Ver meu texto encarnado em movimentos, falas, expressões e perceber a realidade de pessoas se resistindo e se apoiando com intensidade, nos intérpretes, foi bastante provocante, trouxe lembranças pessoais. Aliás, naquela apresentação em São Paulo, pude ver pessoas pessoalmente impactadas e emocionalmente comovidas com *Naízes*. Isso ficou gravado. O público de São Paulo me pareceu ter forte ligação com o que estava em cena.

Em Ribeirão Preto, foi marcante ver como os estudantes foram capturados pelo desenrolar de *Naízes*, passando do deslumbramento da primeira vez no Teatro, com todo barulho a que tinham direito, a uma atitude generalizada de concentração e busca por entendimento e identificação com o que se passava no palco. Eles se alegraram com a alegria do Pedro, no começo, e, ao longo das danças, começaram a repetir os movimentos em suas poltronas e explicar o que percebiam aos professores e colegas, na hora em que viam.

Também me impressionou que houvesse tanto estudantes de primeira vez no Teatro, como docentes doutores na plateia. E esses aproveitaram e foram cativados tanto como aqueles. Notei pessoas com experiências de vida diferentes e que foram igualmente impactadas pela elogiada execução dos movimentos e pela mensagem que receberam em *Naízes*: professores de educação básica, mães de pessoas autistas, políticos, hair

stylist, historiador, cientista. E todos mencionaram, em algum momento, que tiveram a percepção de que abordava racismo, preconceito. . .

Outro detalhe impressionante: crianças pegaram alguns movimentos e ainda os repetem, sejam as nossas, em casa, ou as da escola. (relato de Jackeline Sarah², em maio de 2023)

Esse primeiro relato parte de uma pessoa que acompanha, desde sempre, os meus dois lados, que compõem uma única pessoa, o pessoal e o profissional. Ele contém o impacto de uma escritora que vê suas percepções de mundo acessarem outros espaços; a poesia escrita por ela hoje é repetida em várias cidades e gravada em várias memórias diferentes. Fico me perguntando se isso seria possível, se, enquanto diretor, não estivesse atento e com uma percepção aguçada para escutar o que a rede em que estou inserido está gritando pelas entrelinhas. A poesia utilizada no espetáculo não foi encomendada, roteirizada ou algo do gênero: ela surgiu pelo espaço e pela necessidade da partilha.

Independente de quantas vezes eu tenha assistido o Naízes, algo é certeza para experiência do espectador e para a experiência do intérprete: o estado em que esses se encontram. O estado mental ou físico, o dia de ontem, de hoje ou de amanhã. Ter assistido o Naízes como um recém-nascido e depois em uma versão mais madura, assim como eu em lugares e momentos diferentes da vida, me faz concluir que são experiências diferentes, mas não pela forma que ele é feito ou apresentado, não se trata da estrutura. Eu acredito que exista uma dependência desses estados quando intérprete e público conversam.

O Naízes é fruto da consequência de um jogo em que aquele espectador não sabe que faz parte da jogada. Esse espectador não precisa estar ali para o espetáculo existir, mas é parte fundamental na forma em que os intérpretes se submetem ao jogo. É possível ver durante os ensaios que os corpos no mesmo palco brilham diferente no momento que o espectador existe. São momentos significantes na vida dos intérpretes que somam ao jogo. O que o espetáculo causa naquele que o assiste é pessoal, mas o que o espectador causa em Naízes se torna o espetáculo. Não sabemos quais atravessamentos aqueles intérpretes tiveram naquele dia, mas também não sabemos que, como público, podemos nos tornar os atravessamentos que alteram a dinâmica do jogo de Naízes, quem sabe no dia seguinte.

Não é possível para mim, relatar como eu me sinto assistindo, porque a minha experiência vai ser diferente de todo o restante do público. As conexões, as histórias, o contexto, o momento e a mente de cada um sentado ali, assistindo. Assim como o jogo muda a dinâmica e transforma o Naízes em uma apresentação única a cada vez que é realizada, o público é responsável pela resposta desses corpos em palco ao jogo. Não é uma relação de comando do intérprete com o espectador, mas uma relação de troca daquelas energias sem ao menos quem está ali sentado, assistindo, saber que foi responsável pela reação desses artistas em palco. Aquele improviso nasceu de uma palavra, um atravessamento, um outro corpo. Não existe Naízes sem um coletivo de vivências, seja essa de quem o faz ou de quem o assiste. (relato de Mare Braga³, em junho de 2023)

Neste segundo relato, embora haja uma tentativa de deixá-lo somente na visão profissional, visto que parte de uma pessoa que acompanhou o processo como produtora da temporada, podemos perceber o quanto Naízes traça uma conexão com qualquer pessoa que entra em contato com ele. Não buscamos nos relacionar somente com quem está “sentado na cadeira à nossa frente”; todas as pessoas que atravessam o Naízes são partes iguais e cruciais para o

² Jackeline é professora e escritora, moradora de Ribeirão Preto - SP, Assistiu ao espetáculo em sessão no Complexo Cultura Funarte SP em setembro de 2022 e no Teatro Municipal de Ribeirão Preto em março de 2023.

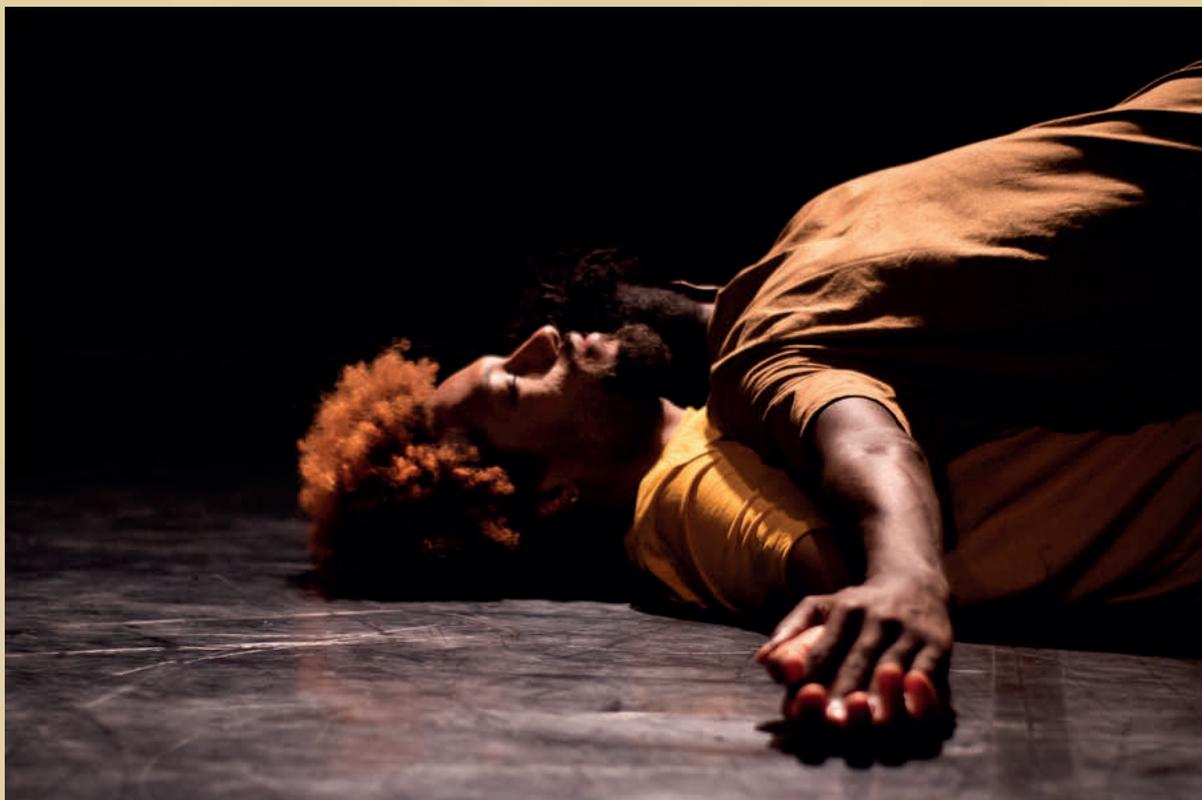
³ Mare Braga é dançarina e produtora, moradora de São João de Meriti- RJ. Participou e assistiu as sessões no Teatro Angel Vianna (RJ) em julho de 2022 e no Complexo Cultura da Funarte SP em setembro de 2022.

trabalho acontecer. Ao longo de nossas temporadas, encontramos com muitas pessoas, que não estavam ali exclusivamente para assistir ao nosso espetáculo, desde a chefe da portaria, os técnicos, os professores e coreógrafos dos trabalhos de outros horários; todas essas pessoas relacionam-se com esse espetáculo e poderiam trazer um relato com suas experiências.

Assisti ao espetáculo Naízes, pela primeira vez, quando ainda estava grávida. Foi uma experiência muito impactante. Mesmo sem voz, a dança conseguiu mexer dentro da alma, trazendo sentimentos que ora foram escondidos e lembranças de momentos vividos. Tive a sensação de ver meu eu NEGRO brigando dentro de mim por um espaço que é dele e que foi suprimido pelas vivências numa sociedade que, ainda hoje, diminui o preto. E, depois, sentindo-se tranquilo ao conseguir resolver esses conflitos internos. Dentro de mim, estava minha pequena Marjorie, que também vibrou durante todo o tempo, respondendo aos sons e às minhas reações.

Quando assisti ao espetáculo pela segunda vez, a mensagem foi diferente, mesmo sendo o mesmo espetáculo. Senti mais calma, mais compreensão, como se a mensagem passada já tivesse sido entendida e, agora, lembrada. O espetáculo foi mais brando, mas, ainda assim, profundo e direto. Dessa vez, minha Marjorie já estava fora da barriga, com meses, e assistiu ao espetáculo todo, vibrou em meu colo e dormiu tranquila. (relato de Cassiani Silva, em julho de 2023)

Sinto que esse movimento que o espetáculo Naízes promove é fruto de uma pesquisa que partiu de uma abordagem que dava ênfase nas percepções e reflexões do corpo a corpo. Não é somente um espetáculo bem ensaiado e com boas técnicas de execução, mas carrega em sua dramaturgia a pele de quem o pesquisou, desenhou e estruturou e, no caso do Naízes, não a pele de uma única pessoa. Essa *escuta* foi instaurada desde o primeiro encontro em nossos processos, antes mesmo de nos propormos criações.



Espectáculo Naízes no Teatro Cacilda Becker. Fotografia de Rafaella Olivieri.

O que propus na criação do Naízes é fruto de encontros e desencontros com outros espetáculos e diretores. Foi percebendo a potência da poética do corpo e a insatisfação com o modo como minha presença era lida nos processos criativos que entendi a necessidade de buscar outra abordagem nos processos que pude conduzir. O primeiro espetáculo que me trouxe essa reflexão de forma muito forte e que, a partir dali, não pude mais deixar de pensar nessa abordagem foi o espetáculo InCorpo do Coletivo NUDAFRO⁴. Assistir todo o processo de estreia, temporadas e manutenção dessa obra foi como ver crianças virarem adultas. As criações desse espetáculo envolviam muitas sequências, criadas pela diretora e pelos intérpretes, intensas rodas de conversa sobre a vida, sobre as temáticas que o espetáculo estava pesquisando, sobre o corpo e a identidade de cada um. Ao mesmo tempo em que existia um trabalho muito técnico de movimentação, também existia uma percepção muito profunda sobre o indivíduo, de modo que pude ver pessoas se descobrindo ao longo da construção e apresentações de InCorpo; nenhum dançarino que integrou a companhia e dançou esse espetáculo permaneceu com as mesmas percepções sobre si. Quando essas pessoas entravam em cena, essa energia também era conectada com quem estivesse ali apreciando aquele trabalho. Nessa conversa, não é explicada cada reflexão realizada nos processos criativos, mas ela faz um convite para que todos encontrem sua própria reflexão.

É necessário entendermos que cada pessoa encontra-se em uma encruzilhada diferente (MARTINS, 2003) e o fazer artístico pode contribuir para que essas encruzilhadas encontrem caminhos para ecoar seus questionamentos e reflexões. À medida que olhamos para isso como uma possibilidade de conhecimento e de criação, deixamos uma porta aberta para que a pluralidade étnico-racial, a diversidade cultural e qualquer coisa deixada à margem, ganhe espaço e visibilidade em nosso dia a dia.

Naízes é também, muito algo que se vive, né? A gente está ali enquanto telespectador, mas não é só um telespectador, de alguém que se está na plateia de um teatro, de alguém que está assistindo algo, mas quando a gente se depara com Naízes, Naízes é uma cena de retrato de situações cotidianas, retrato de situações sociais. E a gente, enquanto comunidade, enquanto pessoas que vivem num espaço em comum, que é o mundo, a gente se depara com muitas questões que Naízes se relaciona, Naízes se propõe se relacionar. Então, quando eu olho para Naízes, eu vejo um retrato de muitas coisas. (relato de Ana Leopoldino⁵, em julho de 2023)

⁴ O Coletivo NUDAFRO é o Grupo de representação artística da UFRJ - GARINS/UFRJ e atua como Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira e Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ.

⁵ Ana Leopoldino é Bacharel em Dança pela Universidade Estadual do Paraná, produtora e professora de dança.



Registro do espetáculo Naízes no Teatro Municipal de Ribeirão Preto. Fotografia de Marcus Caetano.

5 UM PENSAMENTO AFROREFERENCIADO

Há muitas discussões sobre a necessidade de lutar contra esse sistema colonial; alguns focam na ideia de ser uma pessoa com uma postura contracolonial (BISPO, 2015) , outros buscam práticas antirracistas.

O que seria adotar essas práticas em procedimentos de criação em dança? Bastaria somente falarmos da importância dessas práticas no nosso dia a dia, sem analisarmos as nossas práticas dentro de nossos trabalhos? Afinal, as práticas que fazemos e vivenciamos em nossos trabalhos e estudos nos afetam tanto quanto nossas práticas de relacionamentos pessoais e de outros ambientes. É algo comum vermos muitos professores e coreógrafos introduzirem essa temática como uma pauta necessária e de estudo, mas será que todos refletem sobre suas próprias bases? Ou será que muitos deles ainda realizam essa ação somente em uma fala?

Precisamos pensar como é, de fato, assumir uma postura contracolonial e antirracista. Não é uma postura fácil, principalmente tendo em vista que isso pressupõe que, algumas vezes, ao longo do nosso dia e da semana, reproduzimos modelos que precisam ser repensados para, de fato, consolidar esse movimento que dizemos ser importante. Há uma diferença entre dizer ser importante e agir com essa importância. Um exemplo disso é, se analisarmos as diversas práticas educacionais que encontramos dentro da universidade, não só na graduação em dança e em artes, é comum ouvirmos professores falando da importância dessa prática utilizando referências brancas, eurocêntricas ou ocidentais. Será que, realmente, não há nenhuma outra referência que podemos buscar para falar sobre essas práticas e para trazer ferramentas possíveis para os diversos processos educacionais, de modo que dialoguem de fato com essa temática, a partir de uma perspectiva entrelaçada com a realidade desses corpos? Ainda que você utilize referências que fogem dessa norma, falar sobre essas práticas é também repensar como você lê esses corpos nos ambientes em que os encontra. Para que esses corpos possam falar, precisam ter espaço e sentir-se potências dentro desse ambiente; não é, simplesmente, falarmos: “agora todos podem falar o que pensam” e continuarmos com as mesmas métricas de avaliação, os mesmos pedidos de produção de conteúdo, as mesmas formas de construção de saberes e acharmos que isso já vai dar conta de toda uma população que foi afastada dessas possibilidades.

Uma pessoa preta, periférica, trans, PCD, quando se encontra nesse ambiente e em outros, percebe uma dificuldade muito grande de permanecer ali; todos os parâmetros possíveis formam uma estrutura que somente favorece a uma parcela da população, aquela que conta com as características embranquecidas e padronizadas pela sociedade por muitos anos. São vários os fatores que causam esse afastamento. Poderíamos pensar, por exemplo, no fato da grande quantidade de leitura que está presente nesses meios de produção. A leitura, embora seja uma coisa que possibilita um conhecimento muito rápido e profundo sobre determinadas temáticas, não é uma ferramenta que foi, ao longo das décadas, disponibilizada para pessoas que moram, por exemplo, nas periferias da cidade; enquanto a possibilidade de saber ler estava concentrada em uma pequena parte da cidade, a conhecida burguesia, outra parte continuou desenvolvendo

seus próprios saberes e seus modos de se relacionar com os diversos conhecimentos que os atravessavam. Isso continua acontecendo quando as pessoas começam a saber ler, tornando-se necessário saber escrever, e quando começam a saber escrever, tornando-se necessário ter acesso aos diversos livros que guardam essas informações valiosas; e, assim, continua esse grande ciclo, em que essa população marginalizada precisa sempre correr atrás e sempre de algo que foi dado prioritariamente à burguesia da cidade.

Hoje, por exemplo, percebo que tenho uma intensa dificuldade em leituras, mesmo que tenha um acesso muito mais facilitado do que alguns companheiros de onde nasci e cresci. Isso se dá porque, durante a minha trajetória, todas as culturas, danças, encontros e qualquer outra manifestação coletiva em que participei, não discutia nada a partir de leituras e não tinha essa prática como algo presente em meu dia a dia; era, na verdade, muito mais próximo de modos de partilha em que a oralidade era muito presente e, um pouco depois, com a chegada da tecnologia e surgindo acesso a registros documentais e videográficos, também foram tornando-se presentes as discussões que partiam desses materiais. Então, não é somente uma escolha de querer ou não ler um livro, é um hábito muito mais enraizado nesses corpos, de modo que se criou uma certa facilidade em se relacionar com esses conhecimentos a partir de outras ferramentas, causada pela ausência dos livros em nossa criação. Quando essa pessoa chega em um ambiente em que precisa dar conta de diversos autores, livros e conteúdos escritos que, de certa forma, não existiam dentro da bolha “individual” dela, só nesse quesito já temos um afastamento gigante da sua permanência nesse ambiente. Não estou, aqui, julgando, se a pessoa deve ou não ler o livro ou se deve ou não se aproximar dessas práticas de pesquisas escritas; trata-se, somente, de mais uma constatação de um fato que faz parte da realidade de muitos periféricos e pessoas que vivem à margem da sociedade, assim como muitos outros fatos, que dificultam essa vida diária da pessoa que se coloca em ambientes que não foram estruturados para ela.

Em se tratando de uma prática contracolonial e antirracista, é necessário considerar esses fatores, que foram consumados ao longo de muitos anos e que dificilmente sumirão em sete ou oito semestres de uma graduação, de meses de aulas e ensaios ou qualquer tempo em outro processo educacional. Fico pensando: como é entender, dentro do processo criativo, a possibilidade de criar um ambiente em que se fuja dessas normas, que são eurocentradas e que continuam fazendo a manutenção desse sistema colonial? Acredito que somente negar o que a colonização naturalizou não seja o suficiente; é necessário buscarmos outras bases e epistemes de saber. Quando mudamos o nosso foco e buscamos encontrar outras filosofias de vida, que dão caminhos para encontrarmos nossa ancestralidade, nossas raízes e as nossas confluências enquanto sociedade, aí, sim, acredito que estamos em um caminho que possibilita criar uma rede que modifica esse modo de existir no mundo.

Uma possibilidade, então, seria buscarmos a construção de um ambiente afrorreferenciado, de modo que encontrássemos, nas filosofias e saberes afrodiaspóricos, um caminho possível para esse outro tipo de diálogo social. Quando falamos de um ambiente afrorreferenciado, não estamos falando somente sobre ter no ambiente pessoas pretas; não basta somente decidirmos

uma cota em uma companhia ou em um projeto e dedicarmos aquela vaga exclusiva a uma pessoa preta, isso não questiona as práticas coloniais que podem estar presentes naquele ambiente.



Espectáculo Agô do Coletivo NUDAFRO no Teatro Angel Vianna em 2018. Fotografia de Julius Mack.

Assim como ter uma pessoa preta não torna um ambiente afrorreferenciado, ter majoritariamente pessoas pretas também não é um denominador definitivo para isso. Não basta somente as pessoas pretas estarem dentro de um processo criativo, por exemplo; é necessário que toda uma construção estrutural esteja convergindo para esse mesmo pensamento que a ideia de afrorreferenciar coloca para nós.

Lembro-me de um relato que um amigo, coreógrafo e dançarino, fez em um evento institucional em que ambos fomos palestrantes; falou para quem estava ali, assistindo, sobre como foi sua participação em uma das companhias pela qual passou. Não vou dar muitos detalhes sobre o relato, por se tratar de uma fala pessoal, mas algumas coisas chamaram minha atenção e podemos refletir sobre isso: a companhia da qual fazia parte era formada totalmente por dançarinos e dançarinas pretas, porém a pessoa que criou e atuava na direção artística da companhia era uma pessoa branca e moradora da parte burguesa da cidade, que formou a companhia partindo do interesse de criar a partir de uma linguagem das danças urbanas, embora ela mesma não tivesse prática e/ou estudos nessa área. Após algum tempo de existência,

a companhia criou os seus espetáculos e dançou em circuitos nacionais e, principalmente, internacionais, construindo um nome e levando essa dança e a estética da companhia para muitos festivais importantes. Até aí, vemos pessoas pretas conquistando circuitos de importância e isso é muito relevante; a questão está na parte do relato em que ele contou sobre como eram os ensaios, os processos criativos e a relação entre os dançarinos e a direção da companhia. Embora se tratasse de uma companhia que falava sobre pessoas pretas, utilizando linguagem de pessoas pretas e que levava a imagem de pessoas pretas, tanto nos espetáculos, quanto em outras criações artístico-formativas, atrás disso tudo, eles estavam vivendo um processo totalmente embranquecido, que contava com uma hierarquia e uma ação colonial de roubar os saberes desses corpos e não dar nenhuma visibilidade real para os questionamentos que provinham deles; além disso, esses dançarinos não recebiam o devido crédito sobre aquilo que criavam e dançavam. Essa descoberta surge quando um deles percebe que, nos espaços em que eles passavam, seja em festivais, temporadas internacionais ou oficinas, as pessoas somente conheciam o nome da direção da companhia, mal sabendo o nome da companhia e muitos menos quem eram aqueles dançarinos que compunham aquelas movimentações, que a direção da companhia não saberia fazer sozinha. O papel dessa direção era nos pontos finais do trabalho e, neles, ainda escolhia caminhos que, talvez, não fossem os que os dançarinos apontariam, mas, nessa etapa, não existia uma ação coletiva. Uma outra parte do relato falava sobre as percepções do dia a dia e das visões de mundo, sobre entender o contexto em que aqueles corpos vivem e saber como criar uma estrutura que entenda e encontre ferramentas para potencializar o processo desse profissional; não dá para pensar sobre esses corpos utilizando as bases de uma pessoa que mora em outra zona da cidade e que possui outras características sociais; o contexto social deveria ser algo importante para garantir a permanência desse corpo, de forma saudável e justa.

Será que esse realmente era um ambiente em que o corpo preto estava sendo valorizado, escutado e conseguia propor, de fato, os seus modos e estilos de vida? Será que os caminhos escolhidos realmente expressavam o que aquele coletivo tinha interesse em mostrar? Ou será que as escolhas eram puramente para encontrar uma estética que era vendável para esse produto? Não saberemos todas as respostas, principalmente por estarmos falando somente a partir de um relato, e não tenho a pretensão de saber o que está correto ou incorreto nesse caso específico, mas podemos perceber que há mais de um fator para se criar um ambiente que olhe de fato para esses corpos.

Quando falamos de práticas ou ambientes afrorreferenciados, não estamos pensando em algo feito exclusivamente por e para pessoas negras, mas, sim, de uma mudança de lógica e de onde parte a base para suas ações, de algo que tem as pessoas negras como parte crucial, mas que atravessa toda a construção de sociedade, independente de sua raça ou etnia. Assim como acontece com a branquitude, que é uma dimensão subjetiva das relações raciais, referindo-se aos traços da identidade racial do branco, é algo que se torna consciente apenas para as pessoas negras, pois possui um silêncio em torno da raça, não sendo um assunto a ser tratado pelos brancos, e possui características que destacam o medo que alimenta a projeção do branco sobre

o negro, os pactos narcísicos entre os brancos e as conexões possíveis para a manutenção do branqueamento da sociedade (BENTO, 2002).

5.1 Passos para um ambiente afrorreferenciado

Estive presente no evento *Corporeidades Pretas em Trânsito: Partilhas de saberes com os Mestres Manoel Dionísio e Clyde Morgan*¹, que aconteceu enquanto Intercâmbio institucional entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Universidade Federal da Bahia e contou com a escola de dança da UFBA sediando grande parte do evento, durante as atividades da residência artística, conduzida pelos mestres. Estive pensando sobre o ambiente que se formou ali.

Participando desse processo formativo, havia pessoas negras, de diversas tonalidades, pessoas não negras, pessoas com diferentes orientações sexuais, com diferentes identidades de gênero, moradores do subúrbio, moradores do centro, professores, estudantes, homens, mulheres, jovens, adultos e crianças; a diversidade exalava nesse encontro de corpos. Durante as provocações dos mestres e dos convidados especiais, que compartilharam suas propostas e práticas corporais, alguns pontos eram cruciais para se encontrar uma organicidade entre essa pluralidade de pessoas presentes.



Residência artística do Corporeidades Pretas em Trânsito na UFBA, 2023. Fotografia de Luís Silva.

¹ Link para mais informações e visionamento de registros do evento: <https://www.instagram.com/ogrupar>

- O primeiro deles era a percepção dessa pluralidade: todos, naquele ambiente, estavam, mesmo que alguns de modo inconsciente, atentos às diferenças corporais, culturais e sociais que cada pessoa trazia consigo; essa atenção não era no intuito de julgar ou negatar alguma característica, pelo contrário, trazia consigo um ar curioso para aprender com o que difere da sua própria realidade;
- Existia um respeito muito grande e soberano sobre as diferentes características que cada corpo expressava, não somente as características físicas e estéticas, mas, também, as raízes e bagagens sociais que existiam ali;
- Tudo que era percebido ali era algo que compunha com o encontro, tanto quanto a organização prévia dos provocadores: as histórias e memórias que cada pessoa podia demonstrar ao longo dos encontros eram carregadas como uma preciosidade e, quase sempre, utilizadas nos processos criativos que aconteciam em cada encontro;
- As escolhas eram tomadas a partir de uma ideia horizontal e, embora existisse uma estrutura temática que deveria ser abordada em cada dia, a percepção coletiva nunca deixava de acontecer: se algum apontamento surgisse ali e não tivesse sido pensado pela organização, mas pudesse contribuir com os caminhos da residência, ainda assim, eles eram escutados e colocados em prática, ou seja, a escolha final não era feita a partir de uma rigidez do plano preestabelecido, mas dependia de uma conexão e interesse coletivos;
- Havia sempre um momento dedicado a ouvir e falar sobre as provocações feitas ali: essa partilha era uma importante ação de alinhamento entre a proposta preestabelecida e a proposta que ainda seria estabelecida, de forma que nada prosseguia sem que houvesse uma percepção de como cada temática atravessou e foi recebida pelas pessoas que participaram desse encontro, sejam os estudantes, os produtores, os professores, os músicos ou qualquer outra pessoa que estivesse ali;
- As pessoas ali presentes, de certa forma, sentiam-se confortáveis para expor suas impressões sobre si, sobre o encontro e sobre o mundo e essa liberdade de expressão disponibilizava um caminho de fortalecimento entre todos os presentes;
- Embora existissem diversas linguagens e técnicas corporais sendo estudadas ali, em todas as atividades havia um apontamento muito forte para uma conexão entre a Terra, o corpo e o sagrado, de modo que impulsionava cada pessoa a refletir sobre suas raízes, memórias e percepções de si, não para responder alguma coisa dentro da residência, mas para potencializar sua própria existência, e isso não seguia o padrão de uma pessoa específica: ali encontrávamos falas que passavam do catolicismo ao candomblecismo,

da dança clássica às danças populares e outras falas que carregavam a pluralidade que aquele coletivo formava.

Esses pontos, andando juntos, formavam um ambiente que chamo de afrorreferenciado; cada pessoa envolvida na produção desse evento buscava refletir sobre suas práticas e repensar suas visões de mundo, a partir de pensamentos e filosofias que partem dos saberes afrodiaspóricos. Significa entender tudo que há de afro em nossas raízes como referência para nossas ações. Independente de sua cor de pele, do local de seu nascimento, todos ali estavam embaçadas em um pensamento afrorreferenciado. Isso não quer dizer que não pudessem, ainda, acontecer práticas preconceituosas ou que não validassem a vida dessas pessoas, pois essas práticas estão naturalizadas em nosso fazer e podem aparecer mesmo que busquemos mudar nossa base de pensamento; a diferença é que, na medida em que aconteça algo assim, a reação para isso caminha por outro lugar, diferente dos caminhos que a branquitude utiliza.

Poderíamos aqui discutir sobre outros pontos que compõem esse ambiente, visto que não há uma receita de bolo que nos mostra tudo que é necessário fazer para acessar esse lugar, mas o importante é entendermos a necessidade de refletir sobre quais são as bases que estamos usando para ler o mundo: estamos, de fato, olhando para a vida com respeito, pluralidade e valorização das nossas raízes? Essa é uma pergunta que precisa estar agregada diariamente às nossas percepções de mundo.

Se a branquitude é o apontamento da presença da lógica branca em nossas ações, afrorreferenciar nossas práticas nos aponta para a presença de nossa ancestralidade afro, indígena e quilombola em nossa vida. É a busca por mudarmos nossos objetivos e desejos de vida, tirarmos do foco os padrões ocidentais e, de fato, olharmos para nossa terra e os saberes presentes nela. Como diz AD Junior (2023) “*o brasileiro precisa aprender a valorizar suas origens e entender que não é europeu*“. Afrorreferenciar é uma ação para todas as pessoas, não é exclusiva a nenhum grupo social, assim como a branquitude não está presente somente em pessoas brancas, como relata Bayo Akomolafe:

A branquitude não são pessoas brancas, porque as pessoas brancas também foram capturadas pela branquitude. Branquitude é um arranjo material social que também tomou corpos e leva corpos e usa esses corpos para um processo de moldagem do mundo. A Nigéria é a nação mais preta do mundo, mas a Nigéria é uma das nações mais brancas da Terra, porque a branquitude não é como aparentamos, a branquitude é sobre o que nossos corpos estão fazendo, como estamos nos relacionando com a terra e como estamos fazendo isso no meu país neste momento? Estamos tentando alcançar os Estados Unidos da América, é chamado de “imperativo do alcance”, porque nossa imaginação foi tão roubada pelo mito do progresso e crescimento, que essa é a régua e a fita métrica pelas quais determinamos nosso próprio valor. (AKOMOLAFE, 2023)

Essa reflexão sobre os ambientes que construímos se encaixa em todos os espaços em que atuamos, sejam eles artísticos ou não. Um dos espaços mais importantes, durante minha trajetória no curso de Mestrado do PPGCA da UFF, foi nos encontros com a escritora e professora Ana Kiffer. Ao chegar, no primeiro dia de aula, sem conhecer previamente nem a turma e nem a professora, deparei-me com uma mulher branca e, como toda pessoa preta e pesquisadora, fico

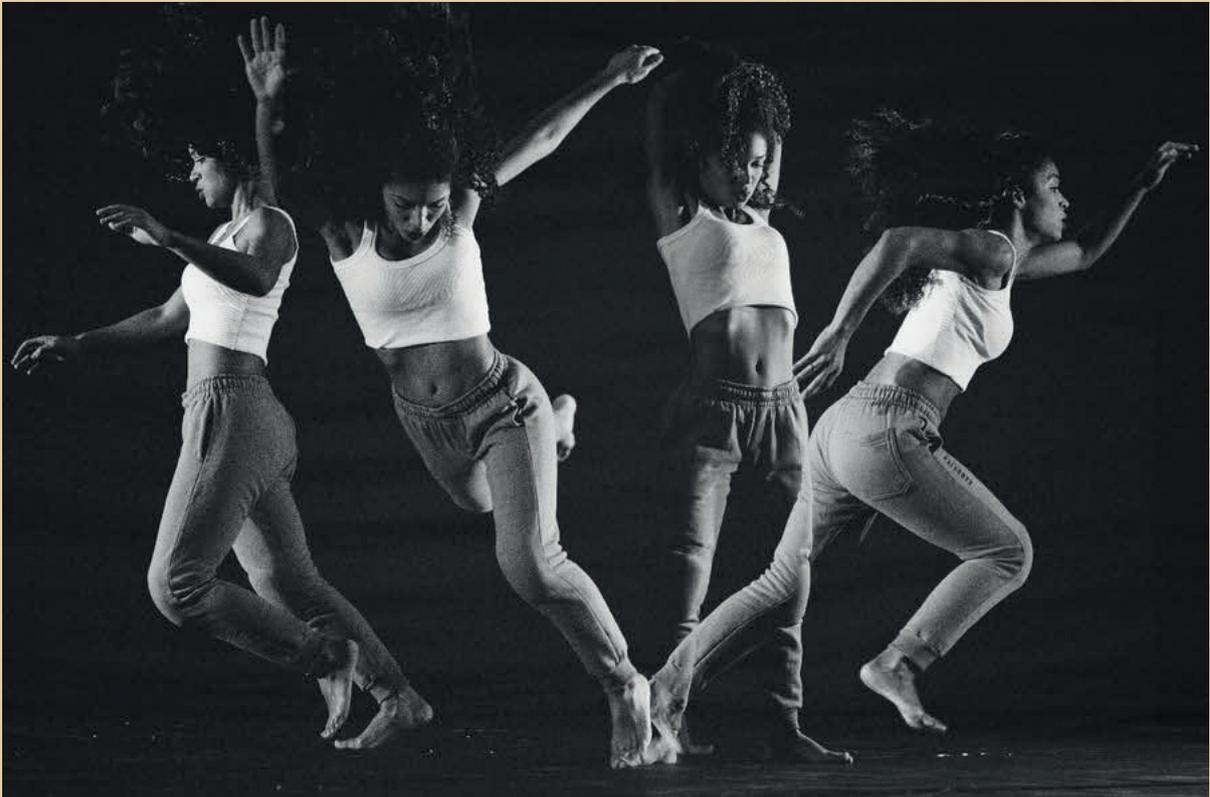
receoso sobre como se darão os encontros. O que não estava exposto até aquele momento é que a professora e grande parte dos discentes que compunham aquele espaço também estavam inclinados a essa busca por ambientes afrorreferenciados, mesmo que ali não soubessem ou usassem esse mesmo termo. Era um ambiente que falava a partir de perspectivas diversas e que questionava essa normativa eurocentrada presente nos ambientes, sobretudo acadêmicos. Ana Kiffer, embora fosse uma mulher branca, contribuiu intensamente para essa reflexão que fazemos aqui. Isso aterra ainda mais a ideia de que todos precisamos afrorreferenciar nossos saberes e refletir sobre de onde partem as nossas próprias práticas. A sociedade só tem a ganhar com essa reflexão.

**“A LUTA NÃO É
CONTRA BRANCO,
FOGO É SÓ NO
RACISTA”**

Nicão, 2022

6 A ESCUTA E SEUS FAZERES

A abordagem utilizada na residência do Corporeidades Pretas em Trânsito, principalmente pelo Mestre Clyde Morgan, também era essa *escuta* sobre a qual estamos refletindo aqui; ele conduzia suas práticas a partir de uma percepção coletiva, um olhar para as histórias e memórias de cada corpo, um respeito mútuo e, com isso, encontrava um ponto de partida que trazia uma organicidade para qualquer prática que surgisse através desse encontro. As poéticas de cada vivência ganhavam espaço nas criações e compunham cenicamente uma obra, que atravessava cada pessoa que se conectava com ela. Essa mesma abordagem aparece nos processos do Coletivo NUDAFRO, mesmo que somando outras noções e técnicas de movimentação, a *escuta* permanece muito presente.



Performance "Instabilidade Urbana" da Coletivando Cia de Dança, na foto Emilly Guimarães. Fotografia de J Ballas.

Ela aparece, também, na Coletivando Cia de Dança, companhia da qual assino a direção, e é a partir dessa vivência que quero me debruçar aqui. A *escuta* está na abordagem e no motor da nossa criação, é uma importante ferramenta para encontrarmos as estruturas e roteiros de cenas.

A Coletivando, assim como a maioria das companhias provindas de zonas periféricas e espaço suburbanos, existe enquanto uma companhia independente, ou seja, não há recursos financeiros que fazem a manutenção mensal para sua existência. Isso quer dizer que os dançarinos, artistas e outros profissionais que integram a companhia não possuem nenhum vínculo empregatício e nenhuma certeza de recebimento de valores financeiros ou qualquer relação com

uma quantia fixa. Além disso, é uma companhia que não cria a partir de objetivos muito bem fechados, visto que não se sabe, de fato, onde o espetáculo será lançado, qual será o público e outros fatores que as companhias, que já possuem lugares de apresentações previamente definidos e regulares, conseguem listar e organizar. Quando encontramos uma equipe que trabalha nesse contexto, esbarramos em algumas escolhas para fazer, principalmente sobre quais serão os tipos de produção, de pesquisa e de desejo que seguiremos. Existem vários caminhos possíveis, mas o que escolhemos foi encontrar, nessa rede que forma a companhia, um espaço de visibilidade para as temáticas e os atravessamentos diários que sentimos na pele.

A companhia é formada, exclusivamente, por pessoas residentes em zonas periféricas e/ou suburbanas e majoritariamente por pessoas pretas e indígenas. Visto que buscamos refletir sobre temáticas que lutam para uma consolidação de práticas antirracistas e contracoloniais, não seria possível realizar os nossos encontros sem questionar os nossos próprios fazeres. Esse questionamento não surge enquanto julgamento, com uma finalidade de apontar um erro ou algo parecido, mas é algo que precisa estar em nosso consciente, indicando uma busca contínua em reafirmar nossa própria ancestralidade, e reafirmar a ancestralidade de um corpo preto, indígena e periférico é negar quaisquer resquícios que o sistema colonial deixou impregnados em nossas peles. Essa não é uma tarefa que se finda e estamos longe de a colocarmos como algo bem-sucedido, porque ela não é algo que fazemos como um trajeto, finalizamos e está pronto; é uma ação necessária, tanto quanto a escolha dos nossos alimentos, das nossas vestimentas. Se chegarmos no final da rota, ainda teremos um longo caminho para percorrer. É necessário encontrarmos uma filosofia de vida que afine o nosso olhar para as coisas que fazem, de fato, bem para nós.

A *escuta*, nesse lugar, constrói uma borda de possibilidades para que essa reflexão continue acontecendo, inclusive em nossos processos criativos, processos esses que, normalmente, são etapas cruéis e injustas com esses corpos colonizados. Na Coletivando, antes mesmo de escolhermos as músicas e as sequências que usaremos nos aquecimentos, escolhemos ouvir o coletivo. Não é uma ação de paralisar, sentarmos e cada um falar uma coisa, é uma escolha de percepção mútua. Essa percepção deixa os nossos sentidos atentos às ações, características e noções que podem aparecer a partir do seu próprio corpo e do corpo do outro. Realmente, é uma escolha aparentemente singela, mas que constrói outro tipo de relacionamento profissional, de modo que não estamos somente atentos às qualidades físicas daqueles que estão conosco, mas nos atentamos, também, às relações sociais, ancestrais e culturais de cada pessoa. Integrar, em um único ambiente, todas essas características é entender que não existe um corpo com uma casca e vazio por dentro. Um corpo carrega todos esses elementos, de modo entrelaçado, em sua existência.

Se entendermos as significações da existência desse coletivo, encontraremos um caminho para refletirmos sobre aquilo que precisa ser olhado durante esse processo criativo. Mesmo em momentos em que escolhemos uma temática previamente definida para a criação de uma performance ou espetáculo, essa abordagem possibilita que a estructuremos a partir das percepções

únicas desse coletivo. Embora não sejamos lembrados disso no dia a dia, o mundo não pode ser visto a partir de um ponto de vista único. Existem diversos modos de se relacionar com a Terra, com o outro e não há como definirmos um único caminho para as significações que cada temática pode ter. Quando escolhemos estar atentos a perceber como o que estamos propondo é atravessado por toda pessoa que compõe esse processo, nesse momento, vivenciamos uma ação extremamente rica em qualquer ato criativo.

“O DEVER DE UM ARTISTA É REFLETIR OS TEMPOS”

Nina Simone (1970)

Na Coletivando, escolhemos ser esse artista, que reflete sobre o seu tempo, criando um diálogo entre a obra e os contextos em que vivemos, de modo a eternizar, a partir de nossa criação em dança, falas que não falam só sobre o nosso movimento, falam sobre o movimento da sociedade.

6.1 Eu-você-terra

Entendermos como receber e propor uma criação para uma pessoa periférica, principalmente se for preta, trans e PCD, é uma ação que devemos, cada vez mais, trazer para algo urgente em nossas práticas. Muitos amigos e colegas da dança revelam que uma das principais dificuldades, ao chegar nos ensaios e processos criativos, é não existir proposta que tenha como base a pessoa que a está integrando.

Nesse caso, precisamos considerar quais são os parâmetros de base que essas pessoas possuem, não no sentido de quais técnicas elas dominam ou qual é a experiência de cena dela, mas quanto aos pesos que esses corpos carregam diariamente e que, muitas vezes, são invisibilizados, embora precisem ser percebidos, se quisermos garantir um trabalho empático, justo e eficaz. Estamos falando aqui de um mapeamento das possibilidades e barreiras que cada pessoa tem. Um exemplo seria: como olhamos para uma pessoa que mora em uma zona muito afastada do espaço onde realizamos a atividade e não olhamos para o trajeto desgastante que essa pessoa passa toda vez que precisa cumprir o ensaio, encontro ou apresentação. A ideia desse mapeamento não é para limitar quem deve/pode ou não participar de nossas produções; não precisamos limitar somente para as pessoas que estejam próximas ao local da atividade. O mapeamento surge para nos orientarmos e escolhermos quais serão os caminhos que vamos trilhar com esse coletivo, de modo a entendermos ferramentas que possibilitem uma produtividade eficiente e que não invisibilize questões tão íntimas e importantes que cada pessoa carrega consigo.



Registro de Thaina Iná. Acervo pessoal.

Esse conjunto de ações que a *escuta* estabelece cria uma relação com esse mapeamento, de uma maneira orgânica; não é como se, agora, fôssemos criar um questionário, em que cada um teria que listar diversas características da sua vida, e passaríamos horas lendo essa lista; é um conhecimento e reconhecimento cotidiano dessas pessoas, tanto da direção para os dançarinos, dos dançarinos para a direção e dos dançarinos consigo e com outras pessoas; é uma relação de conscientização das nossas próprias questões. Se uma pessoa demora três horas para chegar ao local de ensaio, durante esse trajeto é abastecida com muitas informações contidas nas ruas; quando indicamos o início desse encontro corporal, quais seriam as maneiras possíveis para conduzir nossa aula ou criações? Essa simples informação já nos dá um parâmetro importante para escolhermos se começaremos com o processo de sensibilização, um processo de percepção coletiva ou alguma outra possibilidade de conexão com aquele espaço e com aquelas pessoas. Criar, em dança, é criar a partir das memórias presentes em nossa pele; podemos aprender passos,

técnicas ou exercícios, mas em nenhum momento estaremos distantes dessa memória enraizada em nossos poros. Podemos não perceber conscientemente a presença delas, mas não podemos existir sem nossas memórias.

O que sentimos quando dançamos? O que dançamos quando sentimos? Qual é o sentido do movimento? Existe um movimento sem sentido? As nossas ações dançantes seriam, talvez, um grande espaço de sensações, tanto de expressão quanto de percepção. Essa ação sensória é uma parte importante quando nos debruçamos em criar a partir de diálogos com nossos caminhos. Muitas vezes, nem nos damos conta de quantos atravessamentos são feitos em cada dia e em cada espaço pelos quais passamos! Essa pesquisa sensitiva, que realizamos quando nos debruçamos, por exemplo, em um laboratório ou em uma prática de estudo de movimento, é uma atividade que parte muito mais de uma pesquisa de si do que de uma busca por informações externas a nós.

Na Coletivando, em nossos últimos processos, tivemos pessoas que têm origens e histórias diferentes, algumas do Rio de Janeiro, outras de outro estado, pessoa branca, preta, indígena, com relações culturais distintas; mas, quando entrelaçamos essas questões, encontramos alguns pontos unificadores, que se encaixam em algum lugar. Essa tem sido uma escolha de criação para nossos espetáculos: escutamos o nosso corpo, escutamos o corpo do outro e escutamos as ruas e os espaços pelos quais passamos; a partir desse encontro, entendemos motivações e elementos que vão apontar uma direção para nossa pesquisa corporal e criação cênica. Esse mapeamento não é o objetivo temático de uma obra, é uma motivação ou um elemento para impulsionar esse caminho de criação.

A conexão que se dá entre o nosso próprio corpo - o corpo do outro - o corpo da sociedade lembra a ideia de conexão de uma concha: quando a encontramos na praia e colocamos no ouvido, é um momento atemporal, a experiência de ouvir o que “achamos” que tem dentro daquela concha. Ali, estamos num fluxo de simbiose muito forte, todo o nosso corpo está direcionando sua percepção para um único local, ao mesmo tempo em que nos damos para a concha. A concha nos dá muitas outras coisas e podemos não saber o que de fato estamos ouvindo, mas o simples fato de ouvir traz-nos muitas relações com o agora, o passado e o futuro. É essa conexão com a concha, que, na verdade, é uma conexão com a Terra, que busco ter sempre que me encontro em uma ação criativa, seja ela com quem for e onde for.

A organicidade ou esse pensamento do que é orgânico, do que é próximo de certas “ordens” naturais do nosso corpo começou a aparecer bastante quando passei a refletir sobre o improviso, principalmente o improviso no contexto de um processo estrutural de uma obra. As minhas bases de pensamento de movimento e construção corporal partem de manifestações culturais que se utilizam da espontaneidade para criar e estabelecer suas linguagens expressivas, ou seja, o ato de improvisar é muito constante nessas danças em que mergulhei desde a minha infância. Pensar esse movimento improvisado é primeiro pensar como ele surge e quais são os caminhos que é necessário estimular para encontrarmos, de fato, a possibilidade de improvisar. Digo isso porque, aqui, estou pensando o improviso não como uma ideia de se fazer qualquer coisa para tampar um buraco, como em alguns casos, quando vamos ouvir a frase “*na ausência*

de uma ferramenta, improvisa outra“; essa frase coloca o improviso em um lugar de substituição de caminho principal e não é essa ideia de improviso que quero trazer para nossa conversa.

O improviso sobre o qual venho refletindo fala muito mais sobre a capacidade de percepção e conscientização da experiência através do movimento, é uma ação orgânica de criação presente e sensível; é aqui que encontramos a palavra orgânica aparecendo fortemente. Desde que ela apareceu, sempre me aproximou, cada vez mais, de práticas corporais que conscientizam métricas e ferramentas, para criar esse caminho de respeito e cuidado com o corpo. Para encontrarmos esse movimento orgânico, é necessário que estejamos atentos ao nosso corpo, estejamos conscientes das possibilidades que ele tem, não no sentido de vocabulário de passos, mas de quais são os caminhos possíveis, a partir de valências físicas, modos de execução ou outros parâmetros de movimentação. O improviso entrelaça a nossa vontade de comunicação com os nossos recursos corporais e expressa, a partir dessa confluência, o movimento que é feito neste agora e que se conecta com muitos outros momentos passados. Essa, para mim, é uma grande diferença do movimento espontâneo e de um movimento preestabelecido, sequenciado e memorizado anteriormente. Improvisar é viver, é estar atento aos elementos que nos tocam e influenciam constantemente, mesmo que de forma inconsciente, muitas vezes.



Espectáculo Naízes no Teatro Municipal de Ribeirão Preto. Fotografia de Marcus Caetano.

Não teria como nos aprofundarmos no improviso sem pensar em qual é a presença dessa organicidade em nossos processos criativos, em como encontramos o ambiente que reflete o ambiente que construímos em nossas rodas nas manifestações culturais populares e urbanas. Os encontros e desencontros, laços e energias e todos os atravessamentos que vivenciamos em uma

roda cultural, principalmente dessas danças afro-urbanas-populares, possui uma simbiose que não é preestabelecida e, ao mesmo tempo, geram respeito mútuo e uma organização equilibrada. Os movimentos que acontecem ali não foram, de certo modo, escolhidos anteriormente, eles simplesmente acontecem, porque aquele corpo coletivo entendeu ser a hora dele acontecer. Essa é uma magia que encontramos quando vamos em uma cypher do movimento Hip Hop ou até em uma roda de Jongo e de outras danças que possuem essa prática de conexão em roda muito presente.

Seria muito difícil dizermos que há como reproduzir, de forma idêntica, essas características em um processo de construção cênica, seja de uma companhia ou de um projeto. Talvez, seja muito difícil chegar nesse mesmo tipo de simbiose que há nessas manifestações populares-urbanas, mas podemos pensar em algumas características que são presentes nelas e que constroem esse caminho de criação orgânica, que, inclusive, não reproduz práticas que violentam o corpo, práticas que constroem uma ideia de perfeição, que introduzem um padrão específico que precisa ser alcançado, que invisibilizam qualquer corpo e questões relativas à diversidade corporal. Embora, ainda assim, estejamos sujeitos a realizar práticas coloniais e preconceituosas em qualquer situação, nessas manifestações vemos um trabalho que aponta um caminho que segue outra via de raciocínio, de forma sensitiva e coletiva.

6.2 Um corpo criativo

A *escuta* cria esse estado atento e traz, de certa forma, essa sensação do “seguro” de que falamos até aqui e o interessante é que ela não se esgota nisso. É interessante pensarmos nas possibilidades de criação que a *escuta* nos traz.

A comunicação inconsciente dos corpos na dança induz uma certa relação com a consciência que difere da que um corpo em situação normal supõe. Digamos que na posição vígil habitual, a consciência controla (ou crê controlar) o sentido e o comportamento do indivíduo. É o contrário do que se passa na dança: aqui, o inconsciente do corpo ganha uma força que subjuga a consciência pura de si. Ora, esta inversão da ordem de subordinação representa a própria condição do nascer do movimento dançado. É necessário que a espontaneidade, a vida, a fluência do movimento possam jorrar e desabrochar; e a consciência de si constitui sem dúvida um sério entrave ao desenvolvimento do movimento. (GIL, 2001, p. 157)

José Gil traz-nos um apontamento muito importante. O que acontece quando nos deparamos com esse momento da criação em dança? Como fazer para essa poesia presente em nossos corpos ganhar espaço, em meio a tantas despoesias racionais que nos acompanham diariamente? Fomos acostumados a realizar práticas que nos afastam dessa criatividade, o que é uma ação tão presente em nossa construção quanto o bombear dos nossos corações. Somos seres criativos o tempo todo; se fôssemos analisar, tanto de forma micro, quanto de forma macro, a história de diversas civilizações, perceberíamos que, a todo momento, as nossas ações estão criando diversas coisas. A própria palavra nos leva para esse pensamento, de modo que estamos falando sobre criar uma atividade, e atividade é tudo isso que fazemos durante todo o dia. Então, se a

criatividade está presente em cada passo que damos, por que temos tanta dificuldade quando decidimos, conscientemente, entrar em um “momento de criação”?

Existem várias questões que nos fazem, hoje, encontrar um caminho turbulento para nossas ações criativas conscientes; sobre uma delas já falamos aqui: as práticas eurocêntricas que visam o afastar do corpo e de suas possibilidades. Outra questão é a “racionalização” como A FORMA de conhecimento, que nos fez parar de perceber outras possibilidades de conhecimento presentes em nossa vida.

De fato, a nossa percepção não está em tudo aquilo que fazemos; muito do que executamos no dia a dia tornou-se uma ação inconsciente, que, muitas vezes, fazemos, mas não sabemos por que fazemos. A dança, por exemplo, é uma grande demonstração disso em nossa vida, é uma prática que está presente em toda a sociedade, não havendo uma definição de pessoa que pode ou não pode dançar: todos estamos atravessados pelo corpo e pelo movimento que encontramos na dança. Porém, se colocarmos uma pessoa no centro da cidade para fazer uma pesquisa, mesmo que simples, sobre o que as pessoas acham sobre dançar e se elas acham que elas podem ou não serem consideradas pessoas dançantes, evidentemente iremos perceber que muitas pessoas acreditam não ter nascido para dança ou não serem capazes de praticar uma dança. Mesmo aquelas pessoas que participam de momentos de danças populares de modo informal, seja um forró num barzinho, um samba em casa com a família ou alguma outra situação parecida, ainda assim não quer dizer que essas pessoas têm a consciência de que aquilo de fato é a dança e de que, pelo menos naquele momento, elas são dançarinas. Fomos afastados dessas percepções e isso nos coloca em um lugar muito distante de nos reconhecermos pessoas dançantes, o que vai cada vez mais se complexificando à medida que pensamos se essa pessoa é preta, se é trans e outras questões. Assim como acontece nessa situação da dança, também acontece em outras coisas da nossa vida; uma delas é quando olhamos para a criatividade: embora sempre estejamos criando, não nos percebemos seres criativos, devido à forma como a criatividade é vendida, majoritariamente como algo seletivo e que somente grandes mentes conseguem realizar. Não geramos a consciência de momentos sutis em que isso está acontecendo e, desse modo, torna-se ainda mais difícil acessá-los quando escolhemos criar conscientemente. Afinal, qualquer coisa que fazemos fortifica-se na medida em que passamos várias vezes por aquele mesmo caminho.

Pesquisar o si mesmo é pesquisar a vida inteira; o mestre queria fazer a vida acontecer no palco. Que vida é essa que acontece no palco? O acontecimento da vida no palco não está relacionado com a estética do realismo-naturalismo, como um olhar superficial pode entender. A vida no palco é o acontecimento desse si mesmo com todas as suas complexidades. É tornar-se linguagem própria ao palco. (COPELIOVITCH, 2016, p. 79)

A *escuta* nos leva para essa atenção às sutilezas presentes em nossa bagagem, que é formada pelas diversas ações do nosso dia a dia, pelas linguagens culturais que nos atravessam e pelas possibilidades do nosso corpo. Não se trata de levar à consciência esse modo de racionalização mental que conhecemos; é sobre conscientizar as nossas próprias ações e entendê-las como possibilidade de criação em dança. Quando chegamos a esse momento que José Gil nos relatou, em que as partes inconscientes do nosso corpo ganham espaço e expressão, ali encontramos

uma vasta possibilidade de criações que dizem respeito às histórias, raízes e marcas de cada pessoa, entender como utilizá-las e acessá-las, de modo a mantê-las em nossas criações do início ao fim, é um caminho que necessita ser escolhido e precisa dessa atenção consciente. Acredito que, quando encontramos esse caminho e o estimulamos, cada vez mais possibilitamos que uma potência se construa em nossa expressão corporal: é o reconhecimento da sua própria identidade, a identidade que faz que Você se mova ou o movimento que constrói sua identidade.



Registro do espetáculo Naízes no Telab da Faculdade de Artes do Paraná. Fotografia de Ana Leopoldino.

No processo de construção do Naízes, aconteceu um exemplo que retrata bastante essa situação: para a construção de cada jogo que utilizamos dentro do espetáculo, realizamos algumas ações importantes para acessar a história de cada pessoa, havendo momentos de reflexão e bate-papos diversos, conduzidos pelas temáticas que estamos escolhendo para nos atentarmos, laboratórios corporais de investigação de movimento e de memórias, as quais são partes cruciais para a nossa criação; mesmo que não as utilizemos como algo literal dentro do trabalho, são elas que nos conectam com os sentidos e significados de tudo sobre o que estamos falando no espetáculo.

O ser humano tem essa capacidade da memória. Uma memória que vai além de lembranças involuntárias ou traumas. Há memórias que podem ser ativadas de acordo com nossa vontade. Memória, Musa e Mímesis têm o mesmo radical grego mni' (JARDIM, 1994). Essas três palavras associadas – poiesis, ação física e imaginação – compõem a arte do ator, seu repertório. Memória diz respeito a quem somos existencialmente. A criação do ator é imbuída de seu repertório, do vocabulário que ele construiu ou aprendeu ao longo dos anos. Esse vocabulário se constitui da memória da pele, da memória das histórias, das tradições do ofício aprendidas, praticadas, ressignificadas, memória da vida imitada – mímesis. A inspiração vem das musas; Musa é a inspiração e as Musas são filhas de Mnemosine/ Memória. Memória é a capacidade de lembrar, é o que nos faz ser no tempo, que nos torna históricos. Temos passado, temos memórias ainda não vividas no devir, memórias imaginadas em tempos imemoriáveis e somos no presente. (COPELIOVITCH, 2016, p. 84)

Em um jogo em que queríamos trabalhar um momento dedicado às questões levantadas pelo dançarino Pedro Avlis, debruçamo-nos em fazer esses laboratórios e essas reflexões, para construir o jogo a partir dos resultados desse encontro. A maior dificuldade que encontramos foi conseguir que Pedro acessasse esse lugar espontâneo do movimento, para que, de fato, pudéssemos ver a potência da história dele sendo expressa.

A dificuldade inicial se deu porque Pedro estava muito acostumado a racionalizar o movimento, ou seja, se ele precisava fazer um improviso, antes de realizá-lo, coreografava cada passo mentalmente e somente executava o plano que estabeleceu, mesmo que fosse um laboratório de criação ou alguma outra coisa em que estivéssemos propondo um movimento improvisado. Outras situações, como jogos de criação em que temos alguns parâmetros e regras para executar, também eram extremamente racionalizadas pelo Pedro, que encontrava dificuldades em deixar essa organicidade do corpo e do momento se dar. Fomos percebendo que ainda faltava algo no jogo, mesmo que as movimentações que aconteciam fossem bonitas ou dessem conta das regras que estipulamos; ainda existia algo em falta nessa criação. Foi preciso que nos debruçássemos bastante em práticas que fizessem o Pedro silenciar toda essa razão mental que o acompanhava, para que pudesse *escutar* e atentar-se ao que o corpo dele de fato gostaria de expressar **naquele momento**, para percebermos o que o tinha afetado, através das provocações e dessas reflexões que partilhamos.

A cada encontro que fizemos, Pedro foi conscientizando-se sobre suas próprias possibilidades. Ouvimos isso muito, através dos momentos de partilha sobre os nossos processos, em que Pedro sempre trazia uma nova questão que tinha percebido sobre si, pois se reconhecera e identificara um pouco mais. Essa identificação trouxe uma potência para o movimento dele, algo que não era gerado por nenhuma outra proposição feita por mim ou por outra pessoa dentro da Companhia. Foi preciso que tivéssemos esse ambiente afrorreferenciado, que se atenta às sutilezas corporais, que tem uma abordagem que dá espaço para as criações particulares acontecerem, mas, também, foi preciso que o dançarino em questão se reconhecesse e olhasse para si, com esse olhar artístico e poético que encontramos quando vamos criar alguma obra. Essa ação consciente possibilitou, ao final do nosso processo criativo, encontrarmos um jogo potente em todas as questões sobre as quais conversamos. Pedro era o artista que levava horas no trânsito para chegar nos encontros e, quando chegava, estava carregado de informações de todos os cantos e acredito que o exercício da *escuta* tenha sido muito importante para que o processo acontecesse, como Pedro expõe neste relato:

Muita coisa ficou, acredito que é como você olhar alguém, mas olhar com cuidado, na esperança dos detalhes, perceber o corpo para além da técnica, perceber o corpo alma. O processo de criação me colocou em relação com diferentes partes de mim, dentro desta trajetória artística que se constrói.

Durante o processo pude olhar para o meu interior, o revirei, com cuidado, dando atenção devida para o que se era possível destacar, para posteriormente ser levado à cena.

Chorei, sorri, me indignei, me critiquei, revisei memórias, definitivamente adquiri novos conhecimentos e pude confluenciar saberes.

Através desse trabalho, pude ampliar a minha relação com o espaço e tempo, a atenção

no jogo que rola entre os corpos, o olhar, a energia que o lugar propõe, a tentativa de conexão, a confiança no outro, a escuta. Um exercício constante, que se desenvolve ao passo que vamos nos permitindo ser atravessados sem prejulgamentos.

Fico com as conversas sobre alimentação e cuidados com o corpo, também com os momentos de respeito ao corpo, com os momentos de descanso, e de desafios, de risadas e de nervosismos, as nuances, em conjunto com os laboratórios de improviso foram essenciais para que o trabalho se tornasse cada vez mais forte.

A Imersão nos jogos de improviso me permitiu criar relações sinceras entre meu corpo, meus sentimentos e minha dança.

Apesar de sentir muitas sensações positivas no desenvolvimento artístico em particular, o que fica de mais forte é que “Naízes” não é sobre um só corpo, é sobre um conjunto, que se apoia, se ergue, se conecta, se posiciona, pressiona, abraça, cuida, lembra. Vários em um, ou em dois, nunca estamos sós, mesmo com tantos nomes diferentes e singularidades, nossas raízes ainda vibram na mesma frequência. (relato de Pedro Avlis, em julho de 2023)

A *escuta* é essa ação consciente, que pode ser utilizada enquanto abordagem abrangente coletiva, mas, também, pode estar presente em uma ação individual, que gera uma percepção sensitiva sobre si. É difícil acessarmos esse lugar sem críticas e julgamentos, que, de uma maneira geral, acompanham-nos em tudo o que fazemos, principalmente nesta geração, que se compara muito com outras pessoas. No momento do movimento improvisado, por exemplo, às vezes, tentamos dar conta de uma criação que, muitas vezes, é mais voltada para impactar o outro do que para expressar a si próprio. Inclusive, podemos entender a *escuta* como uma ação de cura, quando dedicamos um tempo a nos percebermos e, com essa percepção, encontramos as nossas próprias belezas; estamos realizando uma ação que nos cura dessa comparação enraizada em nosso olhar e de tantas outras coisas que não damos conta de perceber.

Escutar o nosso corpo é perceber aquilo a que precisamos nos atentar, o modo como estamos hoje, nossas possibilidades, nossas dificuldades, nossas intensidades, e entender como entrelaçar tudo isso em uma única expressão, que demonstra aquilo que somos naquele instante.

Qual é a matéria-prima de seu trabalho? Ele mesmo, não é o corpo nem a mente separados, nem o texto, nem o palco; mas ele mesmo, com todo o seu repertório.

O que é o repertório de um ator? O que é o repertório de uma pessoa? São as experiências, vivências, aquilo que foi aprendido e o que foi esquecido também; o consciente e o inconsciente, a herança genética, cultural. . . (COPELIOVITCH, 2016, p. 81)



Espectáculo Naízes, no Telab da UNESPAR. Fotografia de Ana Leopoldino.

6.2.1 A *escuta* em processos coreográficos

O movimento improvisado é um caminho muito acessado pela Coletivando Cia de Dança; entretanto, há outras companhias e coreógrafos que utilizam diferentes modos de criação, como, por exemplo, o trabalho a partir de sequências coreografadas. Mesmo nesse tipo de trabalho, a *escuta* se faz muito presente. Não podemos atrelar a importância da *escuta* exclusivamente ao tipo de trabalho que utiliza o movimento espontâneo; a *escuta* é uma escolha que dá visibilidade, em qualquer tipo de trabalho e linguagem.

Um exemplo disso são os trabalhos do coreógrafo Joseph Toonga, um importante artista que integra o The Royal Ballet em Londres e dirige a Just Us Dance Theatre, uma organização sobre dança e Hip Hop. Tive o prazer de acompanhar algumas residências e apresentações de espetáculos que ele fez no Brasil, entre 2019 e 2023. O trabalho do Toonga requer uma atenção e um cuidado muito especial para a identidade de cada pessoa que está envolvida, é um trabalho extremamente técnico, que utiliza o Hip Hop como sua base e aproveita qualquer outra linguagem artística que o dançarino tenha em sua bagagem.



Joseph Toonga e o Just Us Dance Theatre Company em ensaio no Royal Opera House, 2021. Fotografia por Danielle Patrick

Durante as residências, das quais participei apenas como observador, para conhecer o modo de trabalho que esse coletivo desenvolvia, percebi que as ferramentas que o Toonga e sua equipe escolhiam utilizar eram propícias para a participação de qualquer tipo de corpo, de história ou de capacidades físicas. Isso ficou muito evidente quando analisávamos quais dançarinos estavam compondo as residências criativas do “Novo e Notável”¹; havia pessoas que possuíam uma bagagem profissional de anos, outras que estavam iniciando no campo profissional; havia alguns com facilidade para movimentações no chão, outros com facilidade para movimentações com os pés e outros, com as mãos; algumas pessoas que tinham força física para qualquer tipo de movimentação e outras que não tinham; ou seja, o coletivo que se formava ali possuía uma diversidade corporal muito evidente. Antes de presenciar, pela primeira vez, a residência, assisti ao espetáculo *Born To Manifest*, em 2019, e vi nele uma experiência de movimentações intensas, fortes e que diziam muito sobre os corpos que estavam ali, dançando aquela obra. Essa imagem acompanhou-me, enquanto ia para o primeiro dia da residência que ele fez em 2021. Fiquei pensando em como ele conduziria aquele momento, de modo a não perder a linguagem que sua companhia carregava em suas produções, mas que, também, desse conta de perceber as particularidades de cada corpo que estava ali e tornasse essa prática acessível para eles. É importante ressaltar que a maioria das pessoas ali presentes não eram pessoas que tinham uma prática profissional dedicada exclusivamente aos aperfeiçoamentos da dança, mas tinham fazeres diversos, que se diferenciavam do contexto dos dançarinos de Joseph Toonga, os quais tinham uma dedicação exclusiva para aprimoramento técnico, físico e dramático, que lhes possibilitava uma capacidade física bem aflorada, para a construção intensa proposta na residência.

¹ Programa de residência em dança conduzido pelo Joseph Toonga e seus artistas.

Foi interessante ver a sequência de trabalhos que a residência propunha em um único dia. Nela percebi esse mesmo ambiente afrorreferenciado que cito nessa reflexão e percebi essa escolha consciente de estar atento a si e ao outro. Embora o coreógrafo já possuísse uma concepção do que seria construído em cena, ainda havia muitos momentos de partilha e roda de conversa, voltadas a entender o que cada pessoa ali tinha para expressar, as vontades, as dificuldades e as possibilidades que cada um conhecia sobre si e, a partir disso, escolhia-se o caminho para melhor conduzir o coletivo aos exercícios e ferramentas que visavam aproximar esse corpo da proposta preconcebida do espetáculo que iriam compor e apresentar ao final dos encontros. Ali, a *escuta* estava ativada conscientemente, como uma via de mão dupla, que contava com a percepção aflorada para entender quais os pontos que necessitavam de atenção naquele momento para que aquela construção presente fluísse da melhor maneira.

Esvaziar o espaço é tirar toda a significação e todos os ruídos anteriores àquele momento para utilizar esse espaço como origem de algo novo – novo no sentido de que é nascido e revivescido naquele instante, no momento presente, na cena: presença. (COPELIOVITCH, 2016, p. 84)



Apresentação final da residência Novo e Notável, em dezembro de 2021. Acervo pessoal.

Nessas idas e vindas do Joseph Toonga ao Brasil, pude assistir aos três espetáculos dele, que formam a trilogia que tem apresentado nos festivais e espaços pelos quais passa. O primeiro foi o *Born To Manifest*, dançado por ele e outro integrante de sua companhia; o segundo foi o *Born To Protest*, espetáculo apresentado ao final da residência que cito aqui; e o terceiro e mais recente foi o *Born To Exist: The Woman I Know*, que é uma sequência de obras que falam sobre o corpo preto, o corpo feminino, o corpo suburbano e todas as questões que atravessam diariamente esses corpos. Embora sejam espetáculos parecidos, modificam-se em cada país e a cada dançarino que os compõem, de modo a expressar as particularidades compostas pelas

questões que atravessam as pessoas que estão ali, naquele instante, o que aproxima ainda mais o espetáculo de quem o assiste.



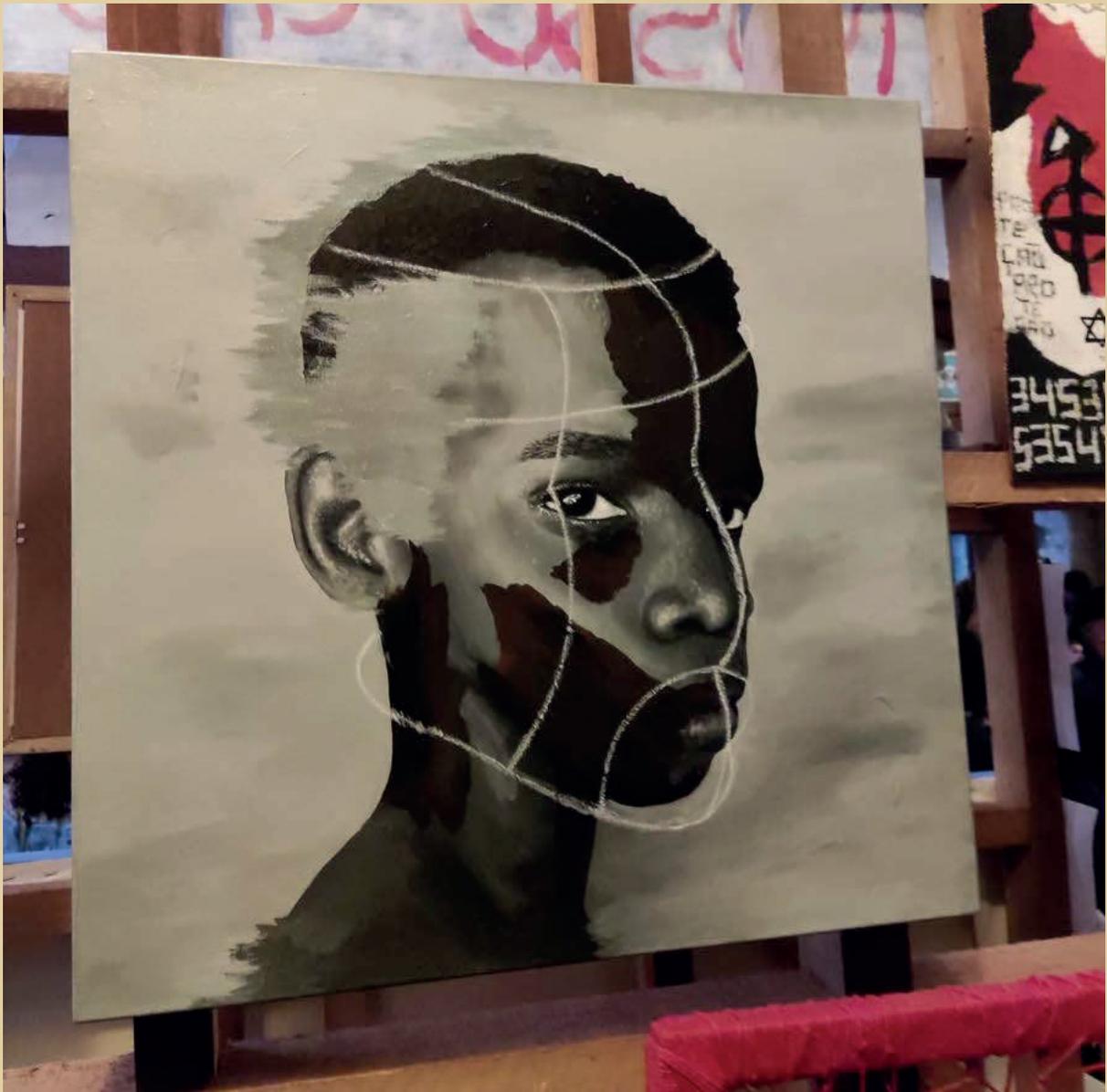
ESCUA PRA MIM, É UM ESTADO DE CONHECIMENTO DO CORPO QUE PERMITE A ELE ESTAR ATENTO A TODOS OS OUTROS. O EXERCÍCIO DA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL QUE É, SENSIVELMENTE, TRANSFORMADA EM UMA EXPERIÊNCIA E VALORIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA COLETIVA.

A ESCUTA É UM AMBIENTE, QUE É CONSTRUÍDO EM UM OUTRO ESPAÇO-TEMPO, COMO SE NOS TELETRANSPORTASSE PARA UM LUGAR QUE FAZ SER LATENTE OS SENTIDOS DO CORPO, PRINCIPALMENTE, A PELE E A MEMÓRIA.

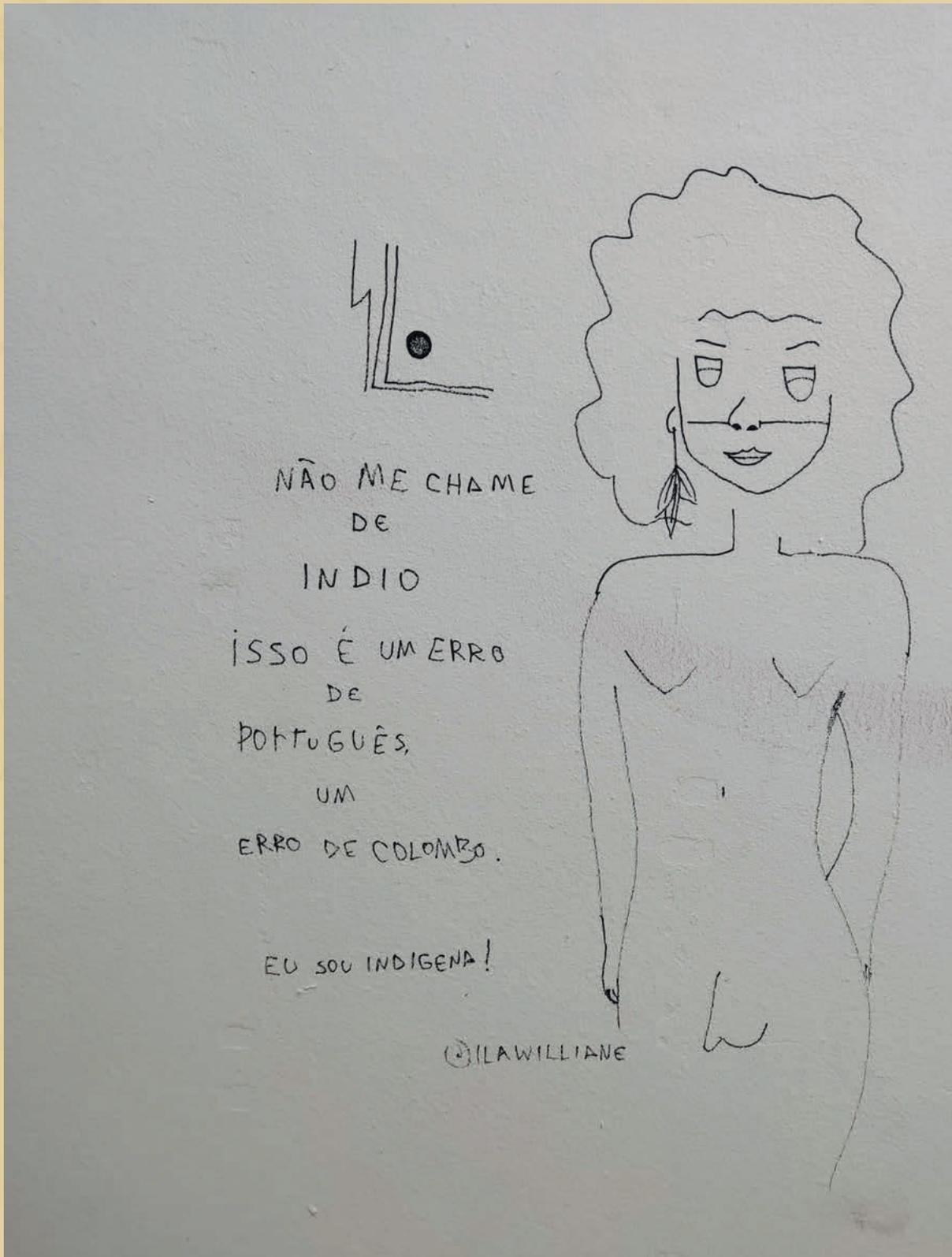
- RELATO DE RAFAELLA OLIVIERI, DANÇARINA E PESQUISADORA DA COLETIVANDO CIA DE DANÇA

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PRÁTICA DA ATENÇÃO

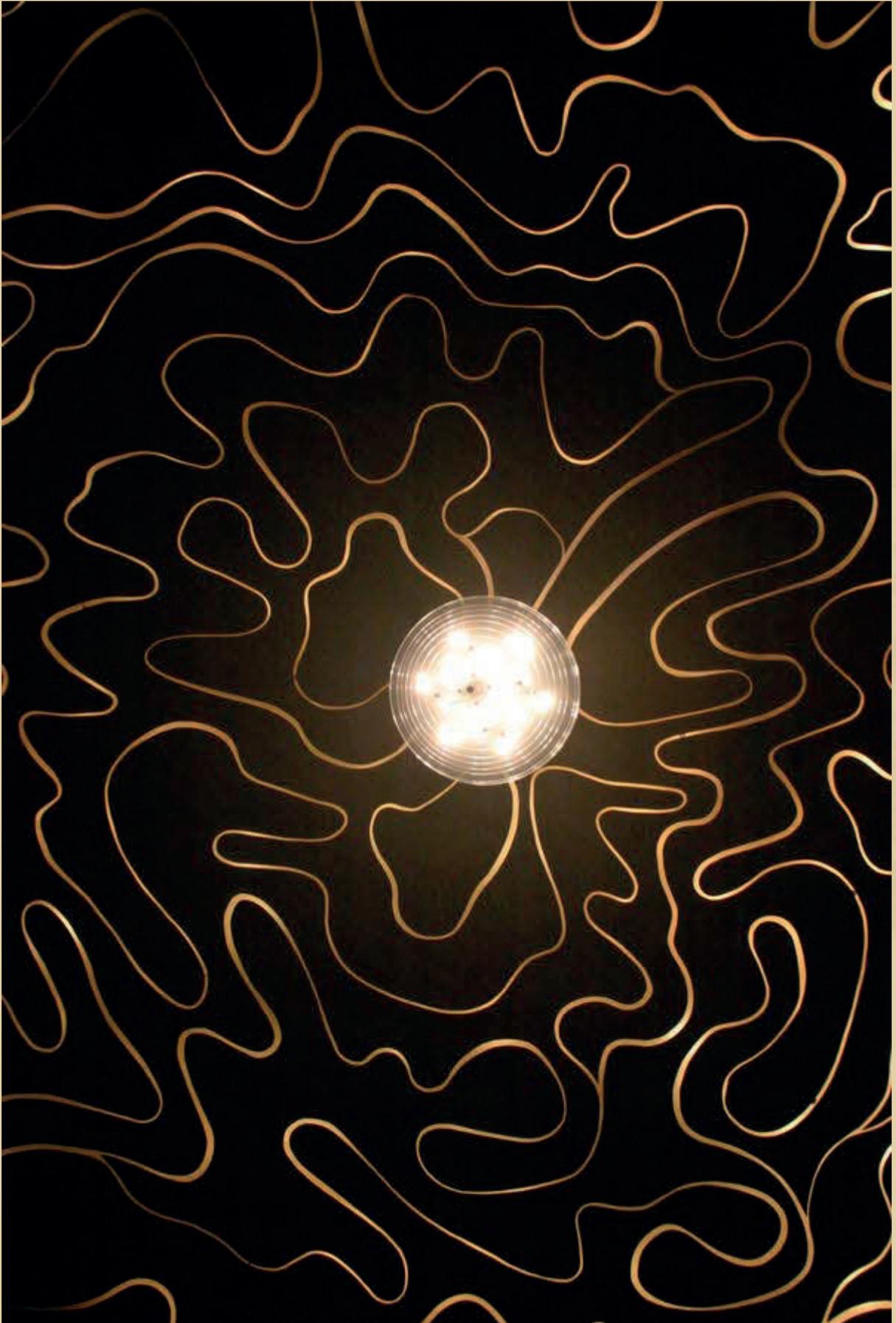
O aglomerado de ações que ronda a *escuta* leva-nos a aguçar bastante a nossa atenção, basta nos lembrarmos daquelas intensas informações que recebemos quando caminhamos pelas ruas. O trabalho da *escuta* não muda os elementos presentes na rua, mas nos atenta a essas coisas, principalmente no que diz respeito a um olhar curioso sobre esses elementos. Vamos perceber as imagens a seguir:



Exposição na Semana de Arte Favelada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Acervo pessoal.



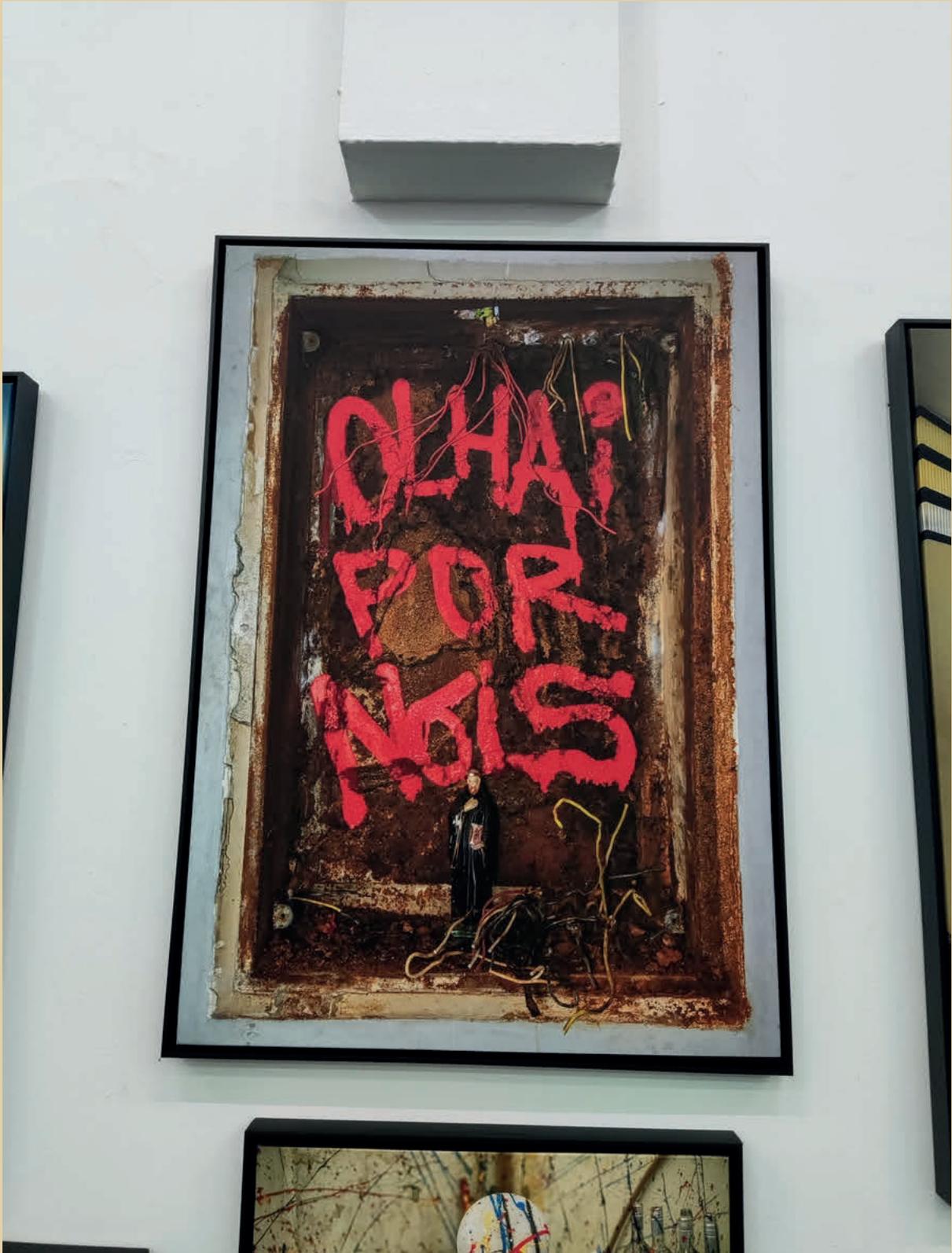
Escola de Dança da UFBA. Acervo pessoal.



Teto do Teatro Pedro II em Ribeirão Preto. Fotografia retirada do site oficial do Teatro: <https://www.theatropedro2.com.br/fotos-download-galeria.php?id=3&theatro-pedro-ii>



Cantina da FAP-Unespar. Acervo pessoal.



Exposição Casa NFT no Complexo Cultural Funarte SP. Acervo pessoal.

Talvez, se eu não tivesse solicitado que olhássemos essas imagens e passássemos por elas em algum momento do nosso dia, não estaríamos com a curiosidade que a atividade despertou aqui e não seríamos atravessados da forma como fomos agora. Muitas vezes, passamos por coisas muito potentes e não as percebemos, por estarmos em um fluxo inconsciente do nosso dia. É essa atenção que buscamos na prática da *escuta*, um estado curioso sobre o que estamos percebendo. Certa vez, ouvi que, para um diálogo realmente acontecer, é necessário que você esteja interessado em perceber o que o outro lado está expressando; não é somente sobre se informar, é necessário ter um grau de curiosidade e estar aberto ao que aquilo pode gerar.

Quantas poesias não percebemos em nosso dia, por não estarmos interessados pelos caminhos que trilhamos?

Estar atento é, de certa forma, estar vulnerável aos diversos elementos e informações que irão nos atravessar. Ter essa atenção consciente é saber receber e direcionar todos esses atravessamentos. Para a criação artística, esse é um estado de procura ou “pró-cura” constante, é uma ponte de acesso às poéticas da vida, que ficam gravadas em nosso inconsciente, em nossas peles e em nossas memórias.

Poderíamos destacar alguns pontos importantes que essa abordagem sensório, afetiva e muito atenta nos mostra, embora não seja possível definir a *escuta* em uma caixinha fechada. Acredito que as reflexões que essa percepção nos traz poderão conectar-nos com muitas outras temáticas e, com isso, levar-nos a muitos outros lugares. Desse modo, não há um lugar final a que a *escuta* nos leva, há algumas impulsões iniciais, que não se findam.

Durante meus encontros com os dançarinos e pesquisadores dos coletivos e companhias mencionados aqui, esses pontos se destacaram:

- **Atenção a si:** como a *escuta* é uma escolha consciente, a primeira ação que aparece é a percepção sobre sua própria trajetória, sobre seus modos de vida e sobre o seu corpo. É reconhecendo-se que a *escuta* começa a acontecer. Gerar momentos e encontros de pesquisa sobre si, sejam eles formais ou informais, é o primeiro passo para gerar consciência sobre seu próprio DNA, sobre sua ancestralidade e sobre coisas que andaram sempre com você, porém estavam guardadas em seu inconsciente.
- **Atenção ao outro:** Como em um diálogo, só acontece a conversa se existir mais de um lado expressando algo; por isso, estar aberto às sensações e percepções que virão de outra pessoa é a forma de levar a *escuta* para fora da nossa bolha particular. Essa é uma ação que leva nossa curiosidade para o coletivo, para o corpo da sociedade, é ser afetado pela história, pelas características e pelas marcas de outro corpo. Para isso, é necessário ouvir sem julgamentos e preconceitos. Precisamos entrar nessa conversa como um copo vazio e deixar que ele se encha com águas dos rios que cada pessoa carrega dentro de si.

- **Olhar curioso:** Se estamos voltados para dentro e para fora, nossa atenção pode estar em muitas coisas, mas onde está nossa curiosidade? Se encontrarmos um olhar que, não se finda em rótulos e conceitos preestabelecidos, mas que olha para a frente, com uma inquietação curiosa atrás da orelha, possibilitaremos que nossas percepções de mundo caminhem tanto quanto nossos pés. Será através da curiosidade sobre o mundo que encontraremos poesias inesperadas em diversos locais, situações e memórias.
- **Reflexões do agora:** Se a curiosidade nos leva a refletir sobre o que vemos, é necessário que encontremos no agora um espaço de reflexão sobre os contextos em que vivemos, como uma ação política de preservação da vida, de posicionamento artístico e presentificação de questões que nos atravessam a cada minuto que respiramos. É um respeito ao que cada pessoa vive no presente e não só ao que ela viveu até aqui.
- **A poética da vida:** Uma das coisas mais bonitas que a *escuta* nos possibilita é encontrarmos, em nossa própria existência, poéticas que dão vida a obras que expressam a nossa própria temporalidade. É como se virássemos uma chave e tudo aquilo que fazemos pudesse tornar-se valioso, o que é, de fato. Em nossa memória estão gravados os melhores espetáculos de nossas vidas; precisamos possibilitar que essas preciosidades ganhem espaço e visibilidade em nossas práticas.

Essas ações que destaco são algumas que apareceram várias vezes em práticas que observei, conduzi ou das quais participei, mas é uma lista que pode continuar, à medida que mudamos os espaços, as pessoas, as linguagens utilizadas. Cada encontro gerará uma série de afetações diferentes. O importante é que nos debruçemos em inserir esses cuidados em nossas ações, gerando atenção sobre si e sobre o outro e desenvolvendo esse olhar curioso, poético e respeitoso sobre a vida.

Que consigamos *escutar*, seja em ensaios, em residências, em aulas, em bate-papos, em abraços, em jantares ou olhares, e gerar vida através de nossas ações! Que nossos passos, trabalhos e projetos andem em direção a um lugar de respeito à existência e tudo que há nela! Que a *escuta* nos ensine a admirar nossos trajetos e eternizá-los em nossas criações, a partir da potência que é nossa expressão de vida!



REFERÊNCIAS

- AD JUNIOR. **Mídia Ninja**. 2023. Disponível em: <https://midianinja.org/andremenezes/o-brasileiro-precisa-aprender-a-valorizar-suas-origens-e-entender-que-nao-e-europeu-diz-ad-junior/>. Acesso em: 1 de jul de 2023.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- AGYEMANG, Douglas. **A comunidade como o primeiro elemento do Hip-Hop**. 2022. Portal online. Disponível em: <https://kalamidade.com.br/2022/07/15/o-primeiro-elemento-comunidade/>. Acesso em: 17 de julho de 2022.
- AKOMOLAFE, Bayo. **Schumacher Center for a New Economics: Por que precisamos do Pós-Ativismo hoje**. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CuWzlltu0Wu/?igshid=Y2IzZGU1MTFhOQ%3D%3D>. Acesso em: 5 de julho de 2023.
- AUGUSTO, Flávio. **Ponte de inflexão: uma decisão muda tudo**. São Paulo: Buzz Editora, 2018.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. BRANQUEAMENTO E BRANQUITUDE NO BRASIL. **Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**, Vozes, Petrópolis, p. 25 – 58, 2002.
- BISPO, Nêgo. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: UNB, 2015.
- BRETON, David Le. **A sociologia do Corpo**. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2007. Tradução de Sonia M. S. Fuhmann.
- COPELIOVITCH, Andrea. O trabalho do ator sobre si mesmo: memória, ação, linguagem e silêncio. **Conceição|Conception**, Campinas, v. 5, n. 2, p. 76 – 89, jul 2016.
- DAMASCENO, Tatiana. Para saber que ainda posso dançar: ancestralidade, cura e processo artístico. In: FAGUNDES, Igor (org.). **Viral: dança e outras disseminações**. Guaratinguetá: Penalux, 2021. cap. 2, p. 103 –.
- FALCÃO, Inaicyra. **Corpo e Ancestralidade**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- GARCIA, Vanessa. **Danças Urbanas no Brasil: Terminologias, profissionalização e festivais**. Uberlândia: Composer, 2019.
- GIL, José. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. Tradução: Miguel serras pereira. [S.l.]: Relógio D'Água Editores, 2001.
- GLISSANT, Édouard. **Direito à opacidade**. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qu9dHpzSeNQ>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.
- GUAJAJARA, Kaê. **Redes sociais da artista**. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CmEaocoAUPM/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.
- KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do Bem Viver**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2022a.
- KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022b.

- LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Língua e literatura: limites e fronteiras**, v. 26, n. 01, p. 63 – 81, 06 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>.
- MESSIAS, Ivan dos Santos. **Hip Hop: Educação e Poder**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015.
- NICÃO. **Batalha da Arte**. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/5ShfQ7DvOCY>. Acesso em: 10 dez 2022.
- NÓBREGA, Nadir. Tentando definir a estética negra em dança. **Revista ASPAS**, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da USP, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 35 – 50, setembro 2017.
- OITICICA, José. **A Doutrina Anarquista**. São Paulo: Economica Editorial, 1983.
- PIMENTEL, Spensy. **O livro vermelho do hip hop**. São Paulo: Independente, 1999.
- PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência Latino-Americano Carlos Walter Porto-Gonçalves. **GEOgraphia**, v. 8, n. 16, p. 41 – 55, 02 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2006.v8i16.a13521>.
- QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder e classificação social**. São Paulo: Cortez, 2010.
- RAMOSE, Mogobe. **Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana / On the legitimacy and study of African Philosophy**. Tradução: Dirce eleonora nigro solis, rafael medina lopes e roberta ribeiro cassiano. [S.l.]: Ensaios Filosóficos, Volume IV, 2011.
- RIBEIRO, Katiúscia. **(Re)ancestralizar as vozes a partir das filosofias africanas**. 2019. TEDxUnisinos. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=7rsIUDAMJI4&si=EnSikaIECMiOmarE>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.
- RIBEIRO, Katiúscia. **Ancestralidade | O futuro é ancestral**. 2022a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h03cAD1EKNw>. Acesso em: 4 de dezembro de 2022.
- RIBEIRO, Katiúscia. **O conceito de cultura | O futuro é ancestral**. 2022b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aK9K-jWgygQ&t=115s>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.
- ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: a periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- SILVA, Cíntia Vieira da. Corpo e individuação: percursos espinosistas pela dança. **dois pontos:**, Curitiba, São Carlos, v. 15, n. 2, p. 135 – 143, Setembro 2018.
- SIMONE, Nina. **O dever dos artistas**. 1970. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cpn4QV0jYW5/>. Acesso em: julho de 2023.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento**. São Paulo: Augusto Guzzo Revista Acadêmica, 2003. Disponível em: http://www.fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/57. Acesso em: 25 de junho de 2023.

TEIXEIRA, Aline; MONNERAT, Luciana. Coletiva de dança: o Coletivo Urbano da UFRJ estuda a presença de mulheres nas danças urbanas e no movimento Hip Hop. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7., 2022, Salvador. **Anais eletrônicos**. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022.

TEIXEIRA, Leticia. **Conscientização do Movimento**: uma prática corporal. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

ESPETÁCULOS

Agô do Coletivo NUDAFRO - <https://youtube.com/shorts/cVqTkozu0cU?feature=share>

Born to Manifest de Joseph Toonga - <https://youtu.be/5YUWePfttCE>

Born to Protest de Joseph Toonga - <https://youtu.be/9jZCtIcY3MI>

Born to Exist de Joseph Toonga - <https://youtu.be/0TjLlrKr-c8>

InCorpo do Coletivo NUDAFRO - https://youtu.be/_Dy75nlJ0Pg

Interfaces da Coletivando Cia de Dança - <https://youtu.be/EFhmOatDAI4>

Naízes da Coletivando Cia de Dança - <https://youtu.be/Qr7MLTT3ILI>

Anexos

ANEXO A – O COLETIVO NUDAFRO



Coletivo NUDAFRO em 2022 pelo Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Acesso em: <https://www.flickr.com/photos/forum-ciencia-cultura-ufrj/52454269687/in/dateposted-public>

O Coletivo NUDAFRO - Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira - Grupo de Representação Artística da Universidade Federal do Rio de Janeiro - Garins/UFRJ - é formado por artistas e pesquisadores da UFRJ e parceiros de outros projetos e simpatizantes. Originou-se do projeto Memória Corporal da Cultura Afro-Brasileira, ativo de 2003 a 2007. Na encruzilhada de múltiplos saberes e experiências, pesquisamos, refletimos e disseminamos práticas e pensamentos de dança contemporânea afroreferenciada, com enfoque nos estudos da performance, práticas performativas afro-urbana-ancestral, corporeidade negra e elaboração cênica.

Ingressei no NUDAFRO em dezembro de 2016 e, desde então, tem sido um importante polo de pesquisa e aprofundamento artístico em minha trajetória. Ao longo de nossos encontros, pude participar da criação de diversos espetáculos, performances, filmes e oficinas de dança, que expressam a realidade de cada participante, a partir das linguagens afro-brasileiras.



Registro de encontros do Coletivo NUDAFRO em 2023. Acervo pessoal.

ANEXO B – O COLETIVO URBANO



Atividade da Coletiva de Dança em outubro de 2022. Acervo pessoal.

Em 2017, junto a outros estudantes dos cursos de dança da UFRJ, iniciamos uma série de encontros, para conversar e trocar experiências sobre as danças urbanas na interface com as práticas formativas presentes na graduação. O objetivo era criar um espaço de visibilidade para essas danças, visto que não havia projetos e iniciativas voltadas, especificamente, para a reflexão dessas culturas.

Com a crescente dos participantes e a conquista de espaços dentro e fora das salas, a professora, artista e pesquisadora Aline Teixeira propôs que tornássemos esse coletivo um projeto de pesquisa do Departamento de Arte Corporal, para ampliarmos as possibilidades de pesquisas e atuação junto aos alunos. Desde então, o *Coletivo Urbano* tem sido um importante espaço de reflexão sobre as temáticas que atravessam esse grande guarda-chuva, chamado Danças Urbanas, desenvolvendo iniciativas, abertas ao público em geral, as quais questionam padrões e práticas dentro e fora da universidade, buscando caminhos que ampliem e fortifiquem as linguagens e filosofias presentes nessas manifestações artísticas.



Pesquisadores do Coletivo Urbano. Acervo pessoal.

ANEXO C – A COLETIVANDO CIA DE DANÇA



Espectáculo Interfaces no Teatro Angel Vianna, na foto os dançarinos Lenice Viegas, Wagner Cria e Luís Silva. Fotografia de Alexandre Martins.

A Coletivando Cia de Dança nasceu com intuito de articular, em suas obras cênicas, temáticas que atravessam o dia a dia do corpo periférico e que tem em sua pele padrões, que são constantemente questionáveis, de corpos sábios e belos, abordando temáticas que trazem reflexões sobre questões raciais, questões de gênero e tantas outras temáticas que nos envolvem a cada passo que damos pelo caminho da vida.

A companhia teve sua estréia em 2019 e, desde então, assinou sua direção artística, produzindo espetáculos apresentados em importantes equipamentos culturais, como: Teatro Municipal de Ribeirão Preto; Teatro Cacilda Becker, Sala Renée Gumiel e outros.

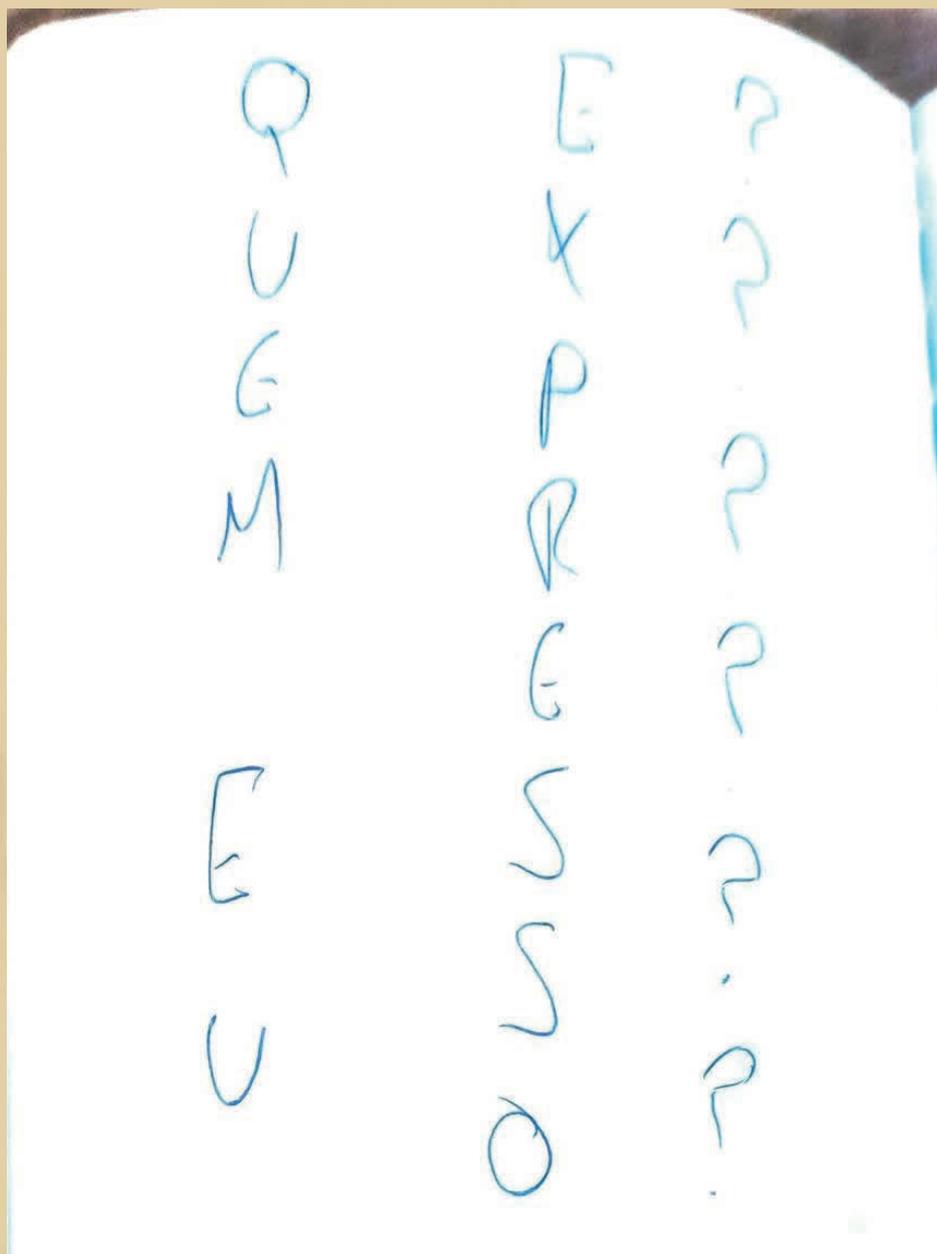
Entre 2019 e 2022, a Cia pesquisou e estreou os espetáculos Interfaces (2019) e Naízes (2022), que percorreram estados como Rio de Janeiro, Espírito Santo, São Paulo e Paraná, pautando temporadas em parceria com a FUNARTE e Secretarias Municipais de Cultura. Além desses trabalhos, a Cia desenvolveu performances e residências criativas, com ênfase em linguagens afrouurbanas.



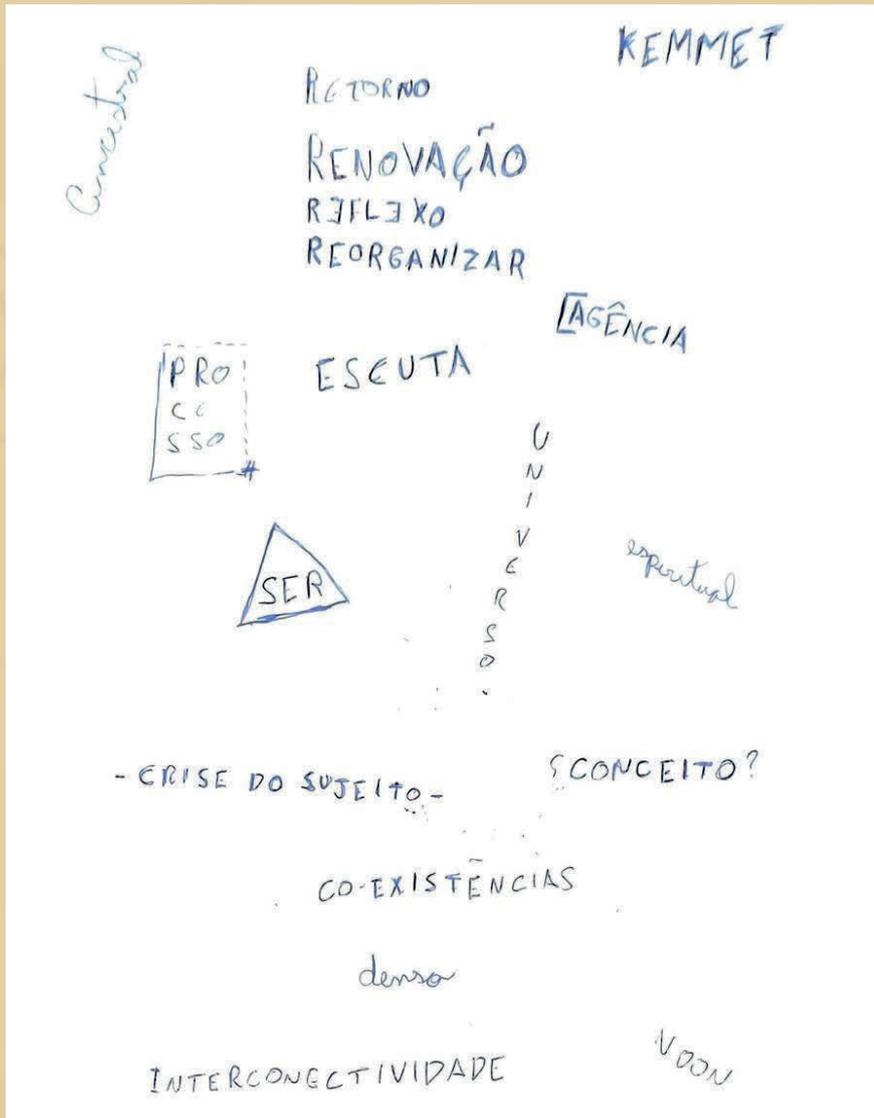
Performance Zero no Teatro Cacilda Becker, na foto a dançarina Rafaella Olivieri. Fotografia de Coletivando Art.

ANEXO D – DIÁRIOS E ESCRITAS AUTOMÁTICAS

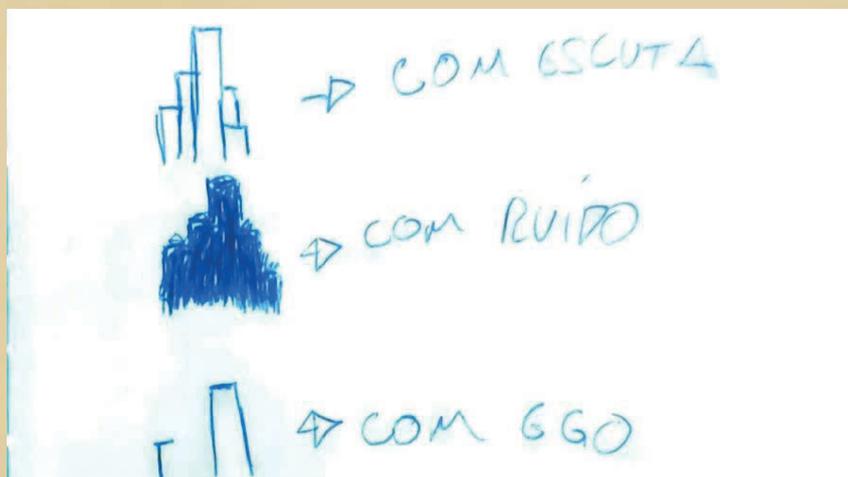
Durante os processos de pesquisa, a escrita é uma importante parceira, principalmente a escrita automática e criativa. Deixo, aqui, alguns registros desse diário de reflexões.



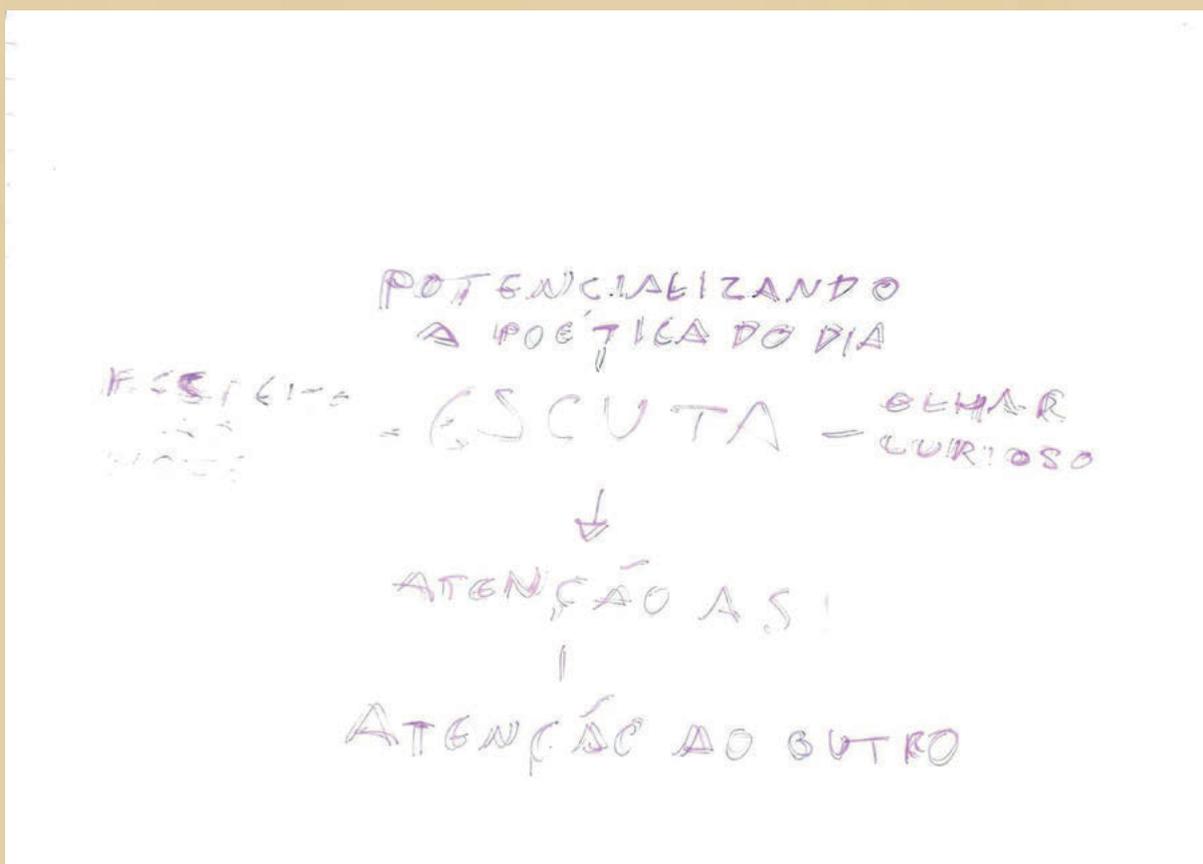
Acervo pessoal.



Acervo pessoal.



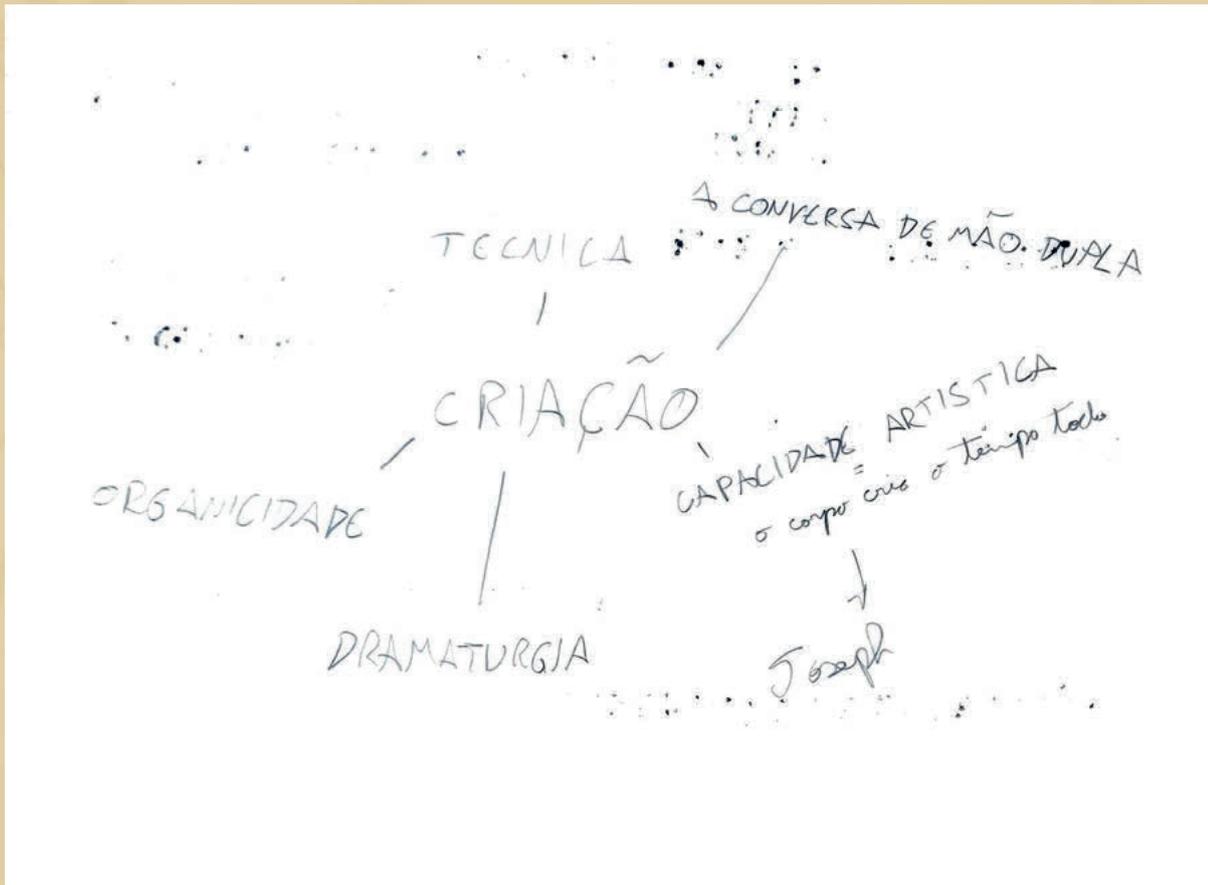
Acervo pessoal.



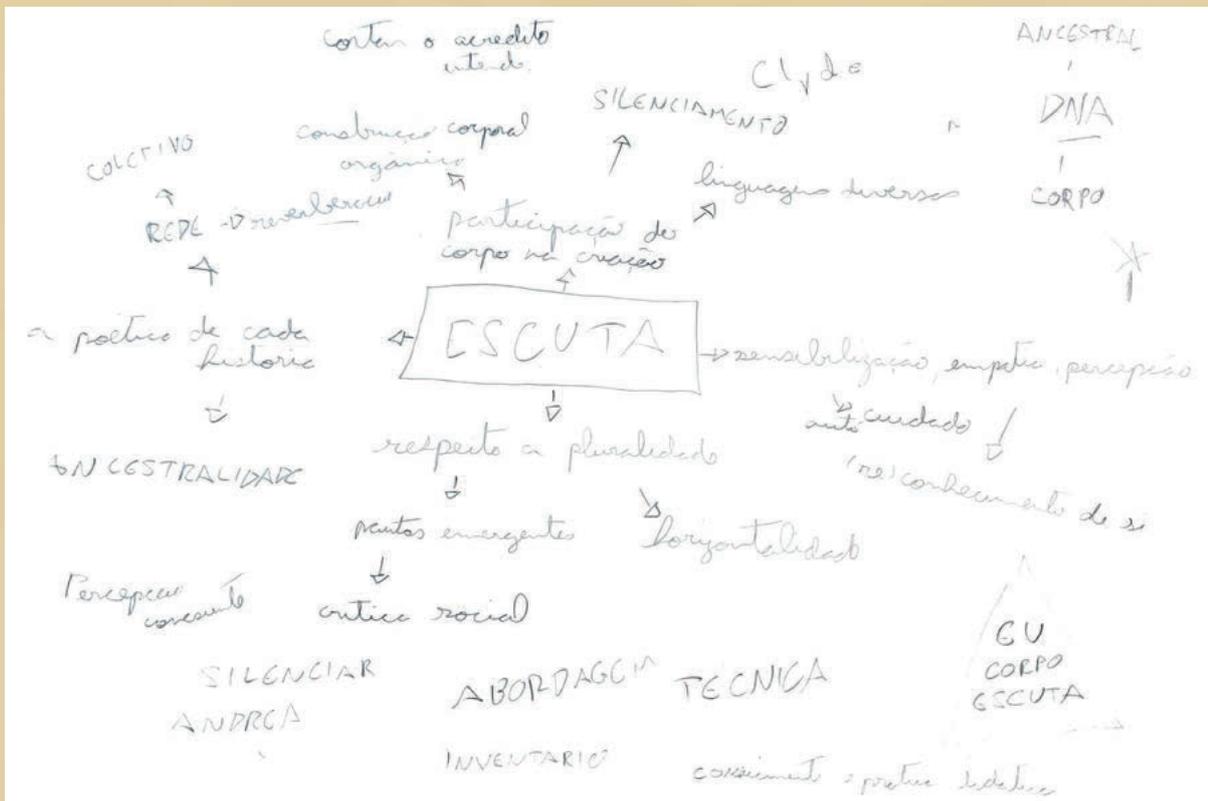
Acervo pessoal.



Acervo pessoal.



Acervo pessoal.



Acervo pessoal.