

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG**

**ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA**

Lívia Mara Gomes do Espírito Santo

**FINITUDE EM DANÇA:**

Poéticas do depois

Belo Horizonte  
2024

Lívia Mara Gomes do Espírito Santo

**FINITUDE EM DANÇA:**  
Poéticas do depois

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga

Belo Horizonte  
2024

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

793.3  
E77f  
2024

Espírito Santo, Livia M. G. do, 1984-  
Finitude em dança [recurso eletrônico] : poéticas do depois / Livia  
Mara Gomes do Espírito Santo. – 2024.  
1 recurso online.

Orientador: Arnaldo Leite de Alvarenga.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola  
de Belas Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Dança – Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc) – Teses. 3.  
Finito – Teses. 4. Experiência – Teses. 5. Poética – Teses. I. Alvarenga,  
Arnaldo, 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de  
Belas Artes. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna  
**LIVIA MARA GOMES DO ESPIRITO SANTO** - Número de Registro **2020680933**

Título: "Finitude em Dança: Poéticas do Depois"

  
Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga – Orientador – EBA/UFMG

  
Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel – Titular – UFOP

  
Prof. Dr. José Márcio Pinto de Moura Barrós – Titular – UEMG

  
Profa. Dra. Raquel Pires Cavalcanti – Titular – EBA/UFMG

  
Profa. Dra. Rosvita Kolb Bernardes – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 25 de outubro de 2024.

(Via do aluno)

*Finitude e Dança* são, ao mesmo tempo, um tema, um luto e uma celebração.

Escrevi essa passagem depois de ler Jean-Luc Nancy.

Dedico à minha mãe, Maria Inês (*em lembrança*),  
por ter me apresentado a vida, a dança e a finitude.

## **Agradeço**

À minha família pelo acolhimento, apoio e respeito durante o processo desse doutoramento.  
Amo vocês.

Ao meu pai, Gilson, e à Cida pelo olhar atento, carinhoso e cuidadoso com minha chegada na casa de vocês. Agradeço aos meus irmãos, Marquinho, Gilsinho, Nandinha e Bia, pelo reencontro afetuoso e construtivo. Aos sobrinhos Marcus Vinícius e Maria Clara, pela doçura, alegria e espontaneidade de sempre. À Vivian e Natália, pelo carinho. À tia Elci e à Vó Maria, pela ternura e amor a cada encontro. À Larissa, pelas delicadezas e amizade.

Ao Jagger, meu cão, pela companhia e amor incondicional.

Aos amigos Ana Clara Buratto e Carlos Fernandes, Pedro Romeo, Tiça Pinheiro, Denizard Dennis, Renata Massote, Renata Hespanhol, Raielle Pereira, Cristina Rangel, Gaya de Medeiros, Tuca Pinheiro, Alex Silva, Renata Alice, Ariane Freitas, Christiano Castro, Helena Baronet e José Márcio Barros. Obrigada por serem tão especiais!

À Jussara Vilaça, pelo carinho, paciência e apoio.  
Uma alegria contar com seu companheirismo e amor. Te amo!

Agradeço à Maíra Públio, ao Matheus Polaco e à Dora Sá por me acolherem e me aconchegarem em suas casas com tanto carinho.

Ao Igor Drey, Luan Castro e à Greici Souza pelas gentilezas.

À Gaya de Medeiros, à Helena Baronet, à Raquel Pires, à Monica Medeiros, à Dudude Herrmann, à Marcia Neves, à Marise Dinis, à Carol Vilela por me fazerem dançar quando a dança estava em luto.

Ao Gregório Pimenta pela presença sempre tão poética e alegre.

À Débora Pazetto pela amizade, parceria e admiração sincera que cultivamos.

Ao Pedro Romero, meu eterno namorado, pelo companheirismo, sensibilidade e confiança. Suas delicadezas e apoio com meus processos me encorajam. Te amo!

Ao meu orientador, Arnaldo Alvarenga, pela paciência e delicadeza em lidar com o tempo. Mas não só, por acreditar em meu trabalho, pelas conversas e amizade cultivada. Uma honra estar com você nesse processo e dar vida a essa pesquisa.

Aos professores Raquel Pires, Rosvita Kol-Bernardes, José Márcio Barros e Paulo Cardoso Maciel pela generosidade, sensibilidade e contribuição com essa pesquisa.

Agradeço, com muita alegria e admiração, a confiança e a disponibilidade dos/as/es entrevistados/as/es: Ana Paula Oliveira, Benjamin Abras, Dudude Herrmann, Éden Peretta, Gabriela Christófaro, Ian Habib, Joelma Barros, Márcia Neves, Renata Mara e Rodrigo Antero.

Agradeço aos professores José Márcio Barros, Lúcia Pimentel e Carla Andrea, pela contribuição e participação na banca de qualificação deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes – PPGArtes/UFMG, pela oportunidade, diálogo e compreensão com meu processo.

À CAPES-PROEX pelo financiamento de parte deste trabalho.

À Escola de Belas Artes – EBA/UFMG, em especial, aos estudantes, funcionários e professores do Curso de Graduação em Teatro. Parte dessa pesquisa foi gestada com vocês.

Às professoras Tânia Mara Meireles, Bya Braga e Marina Marcondes pela oportunidade de convívio e troca afetuosa na Escola de Belas Artes – EBA/UFMG.

Ao TU – Teatro Universitário da UFMG e ao LIC – Laboratório de Iluminação Cênica pela parceria e apoio.

À Escola Estadual Santo Antônio (Ibertioga/MG) pelo acolhimento e apoio na reta final da escrita desta tese.

## RESUMO

O presente estudo de doutoramento, intitulado *Finitude em dança: poéticas do depois*, teve por objetivo investigar e discutir as relações entre experiências de finitude, percursos profissionais e processos de construção de poéticas autorais no contexto da dança teatral. Para tecer essa reflexão e discussão foi realizada uma pesquisa bibliográfica e conceitual que permeou os seguintes temas: *morte, corpo, existência, experiência, dança e poéticas autorais*. Tais temas foram abordados, de modo transversal, nos campos da Filosofia, da Antropologia e das Artes. Além dessa etapa, no que tange à metodologia, a pesquisa é de natureza qualitativa e de caráter biográfico, autobiográfico e performático. Foram entrevistados 10 artistas da dança com atuações, habilidades e trajetórias distintas, considerando: a diversidade etária, étnico-racial e de gênero, a pluralidade de corpos, as diferentes experiências artísticas e formações em dança. O intuito dessas entrevistas foi investigar como artistas da dança dimensionam e relacionam suas experiências de finitude com seus processos de criação e produção de poéticas autorais na dança teatral. Os materiais das entrevistas foram organizados em 10 cadernos biográficos e os dados levantados foram analisados com base no recorte temático e teórico-conceitual da pesquisa. A pergunta eixo deste trabalho foi: relativamente às experiências de finitude, a que perguntas a sua produção em dança tem sido uma resposta? Nesse percurso investigativo, concluiu-se que as poéticas autorais em dança, como respostas a questionamentos relativos a experiências de finitude, têm sido gestos de (r)existência e encorajamento de corpos e subjetividades que contribuem tanto para uma cena artística mais diversa, quanto para um contexto profissional com novas e/ou outras perspectivas de atuação.

**PALAVRAS-CHAVE:** dança; experiência; finitude; poéticas autorais.

## **SUMMARY**

The aim of this doctoral study entitled *Finitude in Dance: Poetics of the After* was to investigate and discuss the relationship between experiences of finitude, professional journeys and processes of constructing authorial poetics in the context of theatrical dance. To carry out this reflection and discussion, a bibliographic and conceptual research was launched, and approached the following themes: death, body, existence, experience, dance, and authorial poetics. Such themes were addressed, in a transversal way, in the fields of Philosophy, Anthropology, and Arts. In addition to this phase, regarding methodology, the research is qualitative by its nature and has a biographical, autobiographical and performative character. Ten dance artists with different performances, skills, and career trajectories were interviewed, considering: age, ethnic-racial and gender diversity, the plurality of bodies, diverse artistic experiences and dance training. The purpose of these interviews was to investigate how dance artists measure and relate their experiences of finitude with their creation processes and production of authorial poetics in theatrical dance. The interview materials were organized into 10 biographical notebooks and the data collected were analyzed based on the thematic and theoretical-conceptual focus of the research. The central question of this work was: regarding experiences of finitude, to what questions has your dance production been a response? In this investigative path, it is concluded that authorial poetics in dance, as answers to questions related to experiences of finitude, have been gestures of (r)existence and encouragement of bodies and subjectivities that contribute both to a more diverse artistic scene and to a professional context with new and/or other perspectives of action.

**KEYWORDS:** dance; experience; finitude; authorial poetics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 - <i>Querida Pesquisa</i> .....              | 30  |
| Figura 2 - <i>Estudos de anotações dançadas</i> ..... | 35  |
| Figura 3 - <i>Tarefa de Escrita</i> .....             | 40  |
| Figura 4 - <i>Renata Mara</i> .....                   | 75  |
| Figura 5 - <i>Dudude Herrmann</i> .....               | 85  |
| Figura 6 - <i>Ian Habib</i> .....                     | 96  |
| Figura 7 - <i>Gabriela Christófaro</i> .....          | 103 |
| Figura 8 - <i>Joelma Barros</i> .....                 | 110 |
| Figura 9 - <i>Éden Peretta</i> .....                  | 121 |
| Figura 10 - <i>Rodrigo Antero</i> .....               | 132 |
| Figura 11 - <i>Márcia Neves</i> .....                 | 140 |
| Figura 12 - <i>Ana Paula Oliveira</i> .....           | 147 |
| Figura 13 - <i>Benjamin Abras</i> .....               | 158 |
| Figura 14 - <i>Dança instalada em folha A4</i> .....  | 160 |

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

CAPs – Centros de Atenção Psicossocial

CDPA – Companhia de Dança do Palácio das Artes

CEFAR – Centro de Formação Artística

CEFART – Centro de Formação Artística e Tecnológica

CEFEC – Centro Ferroviário de Cultura.

ECA – Escola de Comunicação e Artes

ELA-Arena – Escola Livre de Artes Arena da Cultura

FCS – Fundação Clóvis Salgado

FID – Fórum Internacional de Dança

FMC – Fundação Municipal de Cultura

USP – Universidade de São Paulo

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| NOTAS DE ABERTURA.....   | 15  |
| Dos começos.....   | 15  |
| Um retrato em movimento.....   | 18  |
| Outras raízes.....   | 21  |
| Delineando o tema.....   | 23  |
| <br>   |     |
| 1. INTRODUÇÃO .....  | 27  |
| <br>   |     |
| 2. FINITUDE E DANÇA.....   | 39  |
| 2.1 Breves notas sobre a morte e a existência .....  | 43  |
| 2.2 Belas Artes e o Resto .....  | 54  |
| 2.3 Dança como categoria e conceito operatório .....   | 57  |
| <br>   |     |
| 3. CADERNOS: CONVERSAS COM ARTISTAS .....  | 62  |
| 3.1 O fim de enxergar com os olhos.....  | 66  |
| 3.2 Não economizo nada, eu tenho fome .....  | 76  |
| 3.3 Sou uma mulher correndo milhas nas ruas de Tóquio .....  | 86  |
| 3.4 Tinha uma desobediência dentro de mim, uma dança em que a leitura não é um crime .....   | 97  |
| 3.5 Visibilidade .....   | 104 |
| 3.6 Corpo que se desfaz em dança – encontro entre carne e imagem .....   | 111 |
| 3.7 Por trás de um copo branco .....   | 122 |
| 3.8 Era para que a dança não escapasse .....   | 133 |
| 3.9 Perdi minha profissão, como bailarina, num <i>entrelacé</i> ... não tem como ensinar alguém a atravessar seu próprio deserto ..... | 141 |
| 3.10 Furar um véu grosso - a benzedeira me ensinou as coisas não em seus estados, mas em seus moveres .....                            | 148 |
| <br>   |     |
| 4. ERA UMA VEZ.....  | 159 |
| <br>   |     |
| 5. EXPERIÊNCIAS DE FINITUDE E AS POÉTICAS DO DEPOIS .....  | 163 |
| 5.1 Pesquisa enquanto experiência.....   | 163 |
| 5.2 Linguagem da dor.....  | 167 |
| 5.3 Atos de Travessia .....  | 170 |
| 5.4 Poéticas do depois .....   | 186 |

|  |     |
|--|-----|
| 6. FINITUDE COMO CONCLUSÃO .....   | 191 |
| REFERÊNCIAS .....  | 193 |
| ANEXOS.....  | 201 |
| <i>Anexo I</i> – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Entrevista) ..... | 201 |
| <i>Anexo II</i> – Termo de uso de imagem.....                                  | 202 |
| <i>Anexo III</i> – Tabelas .....   | 203 |
| <i>Anexo IV</i> – Roteiro de Entrevista .....                                  | 204 |

*Como começar?*

*Esta pesquisa começa com um pedido de demissão.  
(Diário de pesquisa – Lívia, 2020)*

## NOTAS DE ABERTURA

### Dos começos...

“Como começar?” tem sido uma pergunta recorrente. Às vezes, me pergunto quando eu me tornei tão fasciculada. Costumo pensar que a profundidade não pode e nem deve ser atrelada apenas ao que se associa à verticalidade, à raiz principal, ao eixo axial das coisas e, portanto, às imagens de firmeza, foco, força, eixo único e/ou aterramento. Eu cresço pelas ramificações, não sobrevivo em vasos e tenho vida curta. Tenho urgências.

“Como começar”, quando o que me conecta à terra é tido como “frágil”? “Como começar”, quando o que me conecta à terra, essa que nesse exato momento se move debaixo dos meus pés (dos nossos pés), tem profundidade na horizontalidade? “Como começar”, quando me percebo como parte da natureza que caminha, e que a minha vivência de corpo não está na literatura na qual fui letrada? “Como começar”, se tudo está em constante transformação? Há tanto volume no que eu penso ser o “meu enraizar” para “estar de pé” que talvez eu precisasse voar. Recordo-me de Steve Paxton (2022, p. 19): “no caminhar humano, cada movimento começa com um pouso sobre a superfície da terra”. E, por lembrar dessa passagem, talvez não se trate aqui de lógicas verticais e horizontais, mas de diferentes direções, sentidos, eixos e modos de negociar, modular e explorar gravidade. Um corpo em movimento expressa a soma desses vetores. Impossível acreditar que “o chão é o único lugar que se cai” (Louppe, 2012, p. 106), assim como acreditar que o céu é o único lugar que se voa e os rios e mares que se mergulha. Relacionar com a gravidade para encontrar superfícies (e o chão é uma delas) “registra em nós a experiência de corpo” (Louppe, 2012, p. 106).

Falar do que me move é angustiante, pois me vejo pobre de vocabulário. Talvez seja por isso que comecei a plantar letras e desenhos no meu quintal (Sim! Criei um jardim de letras para colher novas palavras). Falar do que me move é angustiante, pois é difícil esquecer do poder e da força axial das palavras na elaboração de sentido e construção de realidades. Falar do que me move é atravessar muitos processos de subjetivação. Falar do que me move é quase um exercício de pausar o que me move e fazer um retrato, mas pode ser também como entrar em uma “kombi em movimento”<sup>1</sup> com várias pessoas dentro, que também entraram nela em movimento. Falar do que me move é, em alguma medida, me questionar a todo o momento.

---

<sup>1</sup>Imagens que trago da minha infância.

“Como começar” (Lispector, 1998), quando as coisas já começaram antes mesmo de acontecer? Desconfio que falar do que me move é um exercício de presença (para voltar ao léxico da gravidade). Quero dizer, um exercício de reconhecer e sentir o meu peso (neste instante de negociação com a gravidade), para encontrar a minha presença e reconhecer meu corpo hoje, meu corpo no espaço-tempo, meu corpo na história, meu corpo com a vida (humana, outra-que-humana, mais-que-humana). Falar do que me move é falar a partir do meu corpo, com meu corpo e por ele.

Começar talvez seja reconhecer que *início* e *fim* são questões de posicionamento no movimento. O que me indica que criar pontos, fazer marcações e escolher posições faz parte (ou deveria fazer) do processo de se ter posicionalidade no curso que está em constante movimento. Como disse um amigo querido, Luiz Garrocho, “a posição vem do movimento” (entendam aqui, “da experiência”). Seriam os posicionamentos um dispositivo de orientação, localização, codificação e elaboração de linguagem? A mudança, então, passaria pelos posicionamentos? É possível um corpo construir sua verticalidade sem posicionamentos? Sem encontrar seu peso? Sem resistir (na modulação) à gravidade? Nas poéticas do peso, “é impossível pensar o corpo se não o pensarmos como pesável” (Nancy *apud* Louppe, 2012, p. 103). Rememoro Rudolf Laban<sup>2</sup> e seus fatores do movimento.<sup>3</sup> O “peso”, como um dos fatores, afeta nossa sensação e percepção de corpo e movimento; com isso, atua na intenção e auxilia na assertividade (Rengel, 2006). Encontrar o peso para encontrar presença. E nada disso significa rigidez, mas movimento.

Começar então não se trata de começo, mas de presença. Presença essa que dimensiona (o peso das) experiências de finitude, que impulsiona processos de posicionamento e que inaugura travessias. Começar, como um rito de passagem, não é tarefa fácil, pois nos tornamos *os sujeitos da ex-posição* (Larrosa, 2002). Talvez, para o que intenciono tratar nessa pesquisa, o “como começar?” seja um constante exercício de posicionamentos do que se passa no agora, no que eu convoco da minha história e do que eu me responsabilizo em “empacotar”<sup>4</sup> para deixar às futuras gerações.

---

<sup>2</sup> Rudolf Laban (1879-1958) considerado o “pai da dança-teatro” e a principal referência no século XX em estudos sobre a sistematização e notação da linguagem do movimento.

<sup>3</sup> A partir da Teoria do Esforço (*Effort*), elaborada por Rudolf Laban, o *esforço* como expressão/materialização de uma atitude interna, tem-se a dimensão que um movimento pode não ser puramente mecânico e físico. Desse modo, uma ação pode ter e imprimir esforços distintos. Noção que diz das qualidades/fatores – *fluxo, espaço, peso, tempo* – que, por sua vez, variam conforme intensidade e intenção (Fernandes, 2006). Desse modo, são qualidades e combinações que assinalam modos singulares de expressividade.

<sup>4</sup> “Há duzentos, trezentos anos ansiaram por esse mundo. Um monte de gente decepcionada, pensando: ‘Mas é esse mundo que deixaram para a gente?’. Qual é o mundo que vocês estão agora empacotando para deixar às gerações futuras?” (Krenak, 2019, p. 33)

Sem dúvida, essa pesquisa poderia começar de vários modos, de vários posicionamentos. E, só por isso, confesso com todo o movimento que me faz tremer os dedos da tecla do computador, falar com todos os livros que me cercam nesse momento e dançar “*com as mãos*” escutando Schubert,<sup>5</sup> que toca baixinho uma introdução que há muito me acompanha na sala de aula, essa pesquisa é um movimento contínuo, não linear e provisório de posicionamentos, que diz de cortes, quebras, rasgos, rupturas, fissuras, fendas, costuras, rasuras, fragmentos, dobras, feridas, supuras, queloides. Ela se faz como parte e pedaços de muitas que fui, sou e que ainda estão por vir.

Desses muitos começos, dancei o impossível, mas sempre dancei o acréscimo. Nessa poética, “mesmo uma subtração, uma retirada de matéria, uma diminuição de elementos narrativos, um esvaziamento, pode, na poética dessas finitudes, significar um aumento de sentido”<sup>6</sup> (Tessler, s/d, p. 1).

Desconfio que o inquieto da existência tem potência de transformar a impotência (quando a força existencial está enfraquecida) em impossível. O impossível, como colocado por Safatle (2015, p. 44), “é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar uma situação. Tudo o que realmente amamos foi um dia impossível”.

“Como começar?” pulsa na ordem do impossível, pois agir no impossível impulsiona desejos e sonhos, e me tira da melancolia da impotência. Sonhos, aqui, “como uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada” (Krenak, 2019, p. 32). Sonhos, aqui, “como instituição que prepara as pessoas para se relacionarem com o cotidiano” (Sztutman, 2022, p. 9). Sonhos, aqui, para escapar do habitual-familiar e para atualizar a teia do coletivo, como nos apresenta Hanna Limulja (2002) em sua pesquisa sobre os Yanomami.

“Como começar?” trata-se de uma tarefa limiar de reconhecer os limites (limite como potência) e a relação de força de ir além, de atravessar fronteiras (que, por sua vez, são multivetoriais). “Como começar?” trata-se de encarar as pequenas mortes no curso da vida, as *experiências de finitude*, e corajosamente escolher fazer andanças no terreno do desconhecido. Começar é duplamente um *sim* e um *não*. É um salto no e para o desconhecido. É o meu *salto no e para o vazio*<sup>7</sup> de Yves Klein.

---

<sup>5</sup> Nota para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=X-MeGVvhTtA>

<sup>6</sup> Texto de Elida Tessler sobre Louise Bourgeois.

<sup>7</sup> Trabalho fotográfico do artista francês Yves Klein (1928-1962) conhecido como *Leap into the Void* (“Salte para o vazio”), de 1960. Foi um trabalho de manipulação da técnica fotográfica realizado no contexto da arte conceitual (1960). Com *Leap into the Void*, Yves Klein desperta outras maneiras de pensar a fotografia (Fineman,

## Um retrato em movimento...

Nasci em Barbacena, interior de Minas Gerais, em 16 de julho de 1984, quando a cidade estava prestes a comemorar seus 193 anos. Barbacena é uma cidade de aproximadamente 135 mil habitantes, está localizada no eixo BH-RJ<sup>8</sup>, na Serra da Mantiqueira, em um antigo aldeamento do grupo indígena *puri*, região hoje conhecida como Campo das Vertentes, na Zona da Mata. Cidade fria, úmida e alta, condições que favoreceram tanto para o plantio de flores e frutos, quanto para a instalação de muitos hospitais psiquiátricos, o que rendeu ao município as notoriedades de: “Cidade das Rosas” e “Cidade dos Loucos”. Uma cidade com história intimamente ligada às rosas, à loucura, ao coronelismo e à disputa política entre, principalmente, as famílias Bonifácio Andrada e Bias Fortes. Histórias que permeiam minhas histórias, minhas memórias, meu corpo.

Chego então nesse mundo, nessa vida, nessa cidade, em uma família de mecânicos, queijeiros e mulheres. Chego e vou morar em uma casa, anos depois em um apartamento, ambos colados na oficina mecânica do meu pai, lugares que tinham como paisagem de frente um asilo de idosos com um lindo jardim com pomar e de fundo um antigo matadouro. Um contexto cheio de signos axiais que atravessou minha carne, minhas vísceras, meus tímpanos, meu olfato, minha imaginação, minha rotina, minhas tarefas, minhas elaborações de mundo, minhas noções de tempo e espaço, meus afetos, minhas brincadeiras, meus trabalhos de escola, meus modos de vestir e de me comportar.

Era comum escutar, durante o dia, berros de animais sendo abatidos e a orquestra de sons que uma oficina mecânica produz, e à noite, o silêncio de um interior somado com os choros e gritos de muitos que foram esquecidos e/ou abandonados nessa casa de repouso. Minha rua era movimentada devido à oficina e por ser uma rua de ligação de bairros, mas nada que impedisse crianças na década de 80/90 de brincar nela. Houve dias em que conseguimos ter uma partida inteira de queimada sem sermos interrompidos por carros.

Lembro-me agora que era comum também durante o dia o trânsito de pacientes dos hospitais psiquiátricos – nessa época estava acontecendo a reforma psiquiátrica. A saber, um fechamento gradual dos manicômios e hospícios e a criação dos Centros de Atenção Psicossocial – CAPs até o estabelecimento das residências terapêuticas. Por isso, nessa

---

2013), e, também, outras maneiras de pensar os conceitos imagéticos que a própria imagem apresenta, sugere e desencadeia. Imagens e outras informações podem ser acessadas em:

<https://www.dobrasvisuais.com.br/tag/mia-fineman/>.

<sup>8</sup> Belo Horizonte – Rio de Janeiro.

transição promovida pela reforma, era comum ver pacientes vagando pelas ruas, pois estavam vivendo a abertura dos portões que por anos os privaram da vida social. Mais tarde fui entender que para além desse “vagar”, alguns estavam procurando seus lugares de “origem/afeto”. E só soube disso quando minha amiga de infância, a Renata, um dia me disse que era adotada e que sua mãe, tida como “louca”, era aquela que passava sempre com o “Zé das Couve” no horário do almoço, por volta das 11h. Mas, sobre a história da loucura, fato é que nada disso foi assunto até eu sair de Barbacena aos 18 anos. Tudo isso era normal para mim. Até lá, nossa criação (incluo aqui muitos barbacenenses) era na régua do conservadorismo, e, a qualquer sinal de “desvio”, as frases que habitualmente ouvíamos eram: “se continuar assim, vou te internar”, “você tá parecendo uma doidinha do hospício”, “vou comprar uma camisa de forças pra você”, “arruma esse cabelo; está parecendo doida”. Falas cotidianas e naturalizadas em vários contextos.

Fato é que eu sequer dimensionava o que os hospitais psiquiátricos de Barbacena representavam na história do nosso país e muito menos o que eles impactaram no contexto em que fui criada. Chega ser estranho pensar que a minha raiz primeira está localizada em um lugar que, por conta de uma política nacional, instituiu e validou, através desses hospitais, o ódio à diversidade, à censura e manipulação dos fatos, à opressão da mulher, à hegemonia masculina e uma necropolítica, que fomentou intolerâncias, preconceitos e perseguições às minorias e aos considerados diferentes.

É estranho pensar que nasci, cresci, comecei a dançar, etc., na cidade em que um dia existiram os *puris* e que foi território do *holocausto brasileiro*<sup>9</sup>. Talvez eu tenha morado em um grande matadouro; porém, próximo aos jardins com pomar, à oficina mecânica e aos queijos. Talvez essa família de mecânicos, queijeiros e mulheres também não soubessem disso.

Venho de uma família que desfiava queijo cavalo na escada do terreiro, que fazia verdura refogada na gordura de porco, que jogava colchão na carroceria da Kombi para viajar até as praias do Espírito Santo, que vendia flores no dia de finados, que comumente chegava atrasada nos eventos, que não era muito de abraços e beijos, que pouco descansava e falava de política, que lavava as mãos com gasolina e sabão em pó para tirar o excesso da graxa, que transformava a garagem em abrigo, que tem formação escolar que separa corpo e pensamento, que faz grandes panelas de arroz e quitanda toda vez que chega uma visita.

---

<sup>9</sup> *Holocausto brasileiro* é o título do livro da jornalista Daniela Arbex.

Sou a segunda filha de 5 irmãos. Minha mãe, Dona Maria Ignez, teve 4 filhos com meu pai, Sr. Gilson, e morreu aos 39 anos. Meu pai alguns anos depois se casou com a Dona Cida e nasceu a minha irmã mais nova. Minha mãe se formou no magistério e meu pai concluiu a quarta série de grupo. Minha mãe adorava escrever e meu pai era ótimo em contas. Eles trabalhavam juntos e, por conta disso, minha casa parecia a extensão da oficina, era barulhenta e movimentada. Não era um hábito passar a chave na porta, nem sermos avisados com uma companhia ou um grito no portão quando alguém estava chegando. “Bater à porta” e “pedir licença” não foram tratamentos cultivados e comuns naquele contexto. Por muito tempo, eu não usei pijama, saias e shorts em casa e não sabia elaborar meus incômodos e meus desejos.

Das coisas mais divertidas e libertadoras que eu fazia quando criança, dançar escondida as músicas que meu irmão mais velho editava para suas festinhas foi, sem pestanejar, minha transgressão preferida. Foi ele também que um dia fez e me deu de presente um microfone de madeira e confeccionou um figurino de saco de linhaça. [Aqui, nessa parte do texto, entendam que houve uma pausa e uma emoção diferente, pois esse gesto dele não foi qualquer coisa.] Aos poucos, a dança saiu do quarto e caminhou para a sala, depois para a garagem, onde me reunia com algumas primas e colegas para montar coreografias. Formamos um grupo de dança e começamos a dançar em aniversários. Nessa época, tudo era dança.

Dancei andando de bicicleta e de skate. Dancei soltando pipa, brincando de pique esconde, cortando os cabelos das bonecas, jogando vareta, fazendo guerra de mamona, subindo e descendo morro. Dancei imitando minha mãe e meu pai. Dancei indo para a escola bem cedinho comendo biscoito Maria com trocentos cachorros atrás de mim. Dancei *Paquitas*, sim. Dancei *Macarena*, também. Até *É o Tchan!* eu já dancei. Dancei com Daniela Mercury, Michel Jackson, Antônio Nóbrega, Madona, Mick Jagger, Larry Anderson, John Travolta, Jennifer Beals, Olívia Newton John. Dancei com as chacretes. Dancei os anos 80 e 90. Dancei escutando a sanfona arretada do vizinho. Dancei por que não sabia fazer outra coisa.

Aos 11 anos, por conta de um carro de propaganda que passava na minha rua anunciando aulas de dança por R\$4,50, eu comecei a fazer balé em um projeto da prefeitura, no Centro Ferroviário de Cultura – CEFEC. Dizem que minha mãe adorava dançar e que devo ter puxado esse gosto dela. Eu mesma não tenho nenhuma lembrança de vê-la dançando até meus 13 anos, apenas de escutar Raul Seixas. Na época, o que eu mais gostava nas aulas de dança era o contato com a música e com todo o ritual que envolvia essa prática. Concomitante às aulas de dança, aconteciam as aulas de música no conservatório. Eu nunca tinha escutado

piano, violino, violoncelo, contrabaixo, oboé, vários outros instrumentos. Eu adorava passar algumas horas na estação ferroviária observando aquela paisagem e escutando tudo que aquele ambiente me proporcionava. Gostava de como as pessoas eram respeitadas, criativas, ousadas e comprometidas. Eu era silenciosa, tímida e insegura.

Aos 13 anos, com a morte da minha mãe, a dança foi a minha ocupação mais significativa – não me lembro de parar. Eu já não tinha tanto tempo para contemplações, timidez, silêncios e inseguranças, pois em casa as demandas se tornaram outras e a vida nesse contexto me solicitou outras e novas posturas e responsabilidades. Talvez minha relação com a dança começa a ganhar um novo contorno nesse momento, mas eu realmente não soube os motivos que me fizeram continuar dançando até meus 18 anos. No entanto, agradeço Valerinha, Helena, Waguinho, Anne, Stella, Clarinha e Carlos pela presença e por fazer da dança em minha vida um lugar de existência e afeto.

Em síntese, nesse primeiro momento da minha formação em dança, estive atrelada aos cursos livres de balé, sapateado e dança contemporânea. Através da dança contemporânea, me aproximei do contato improvisação, da improvisação como ferramenta de criação e da abordagem somática. Nesse percurso, dancei em duas escolas, o CEFEC e o Espaço Livre. Foi em Barbacena que entrei em um teatro pela primeira vez, na época para assistir *Roda que Rola* do grupo Ponto de Partida<sup>10</sup>. Me lembro do meu encantamento.

## **Outras raízes**

Em 2003, aos 18 anos, me mudo para Belo Horizonte para estudar no Centro de Formação Artística – CEFAR<sup>11</sup> do Palácio das Artes, escola abrigada pela Fundação Clóvis Salgado – FCS, ingressando no Curso Profissionalizante em Dança. Nesse curso, com duração de 3 anos, tive aulas de dança clássica, de repertório, de dança contemporânea, de danças folclóricas, de criação e composição, de metodologia e terminologia da dança, de história da dança, de musicalização, de teatro, de caracterização cênica, de anatomia, de antropologia cultural, cultura brasileira, elaboração de projetos e produção cultural, além dos espaços destinados ao fomento e incentivo à criação e experimentações autorais. Foi nesse período que passei a acompanhar a cena cultural e artística da cidade e a desejar e dimensionar a dança como profissão.

---

<sup>10</sup> Grupo de teatro fundado por Regina Bertola, Ivané e Bertola, Lourdes Araújo e Ana Alice Souza em 1976. Sua sede é em Barbacena/MG.

<sup>11</sup> Com a mudança de governo em 2015, a nomenclatura Centro de Formação Artística – CEFAR, foi alterada para Centro de Formação Artística e Tecnológica – CEFART.

Minha primeira experiência profissional como bailarina e como artista-criadora começa em 2005, aos 20 anos, quando ingresso no Camaleão Grupo de Dança,<sup>12</sup> grupo no qual atuei até 2009. Nele, tive a oportunidade trabalhar com diferentes coreógrafos e diretores, além de fazer laboratórios de pesquisa, experimentação e criação, que provocaram em mim o interesse pela dramaturgia, pela criação enquanto gesto autoral e pela criação em contextos colaborativos. Dos trabalhos coreográficos dos quais participei como bailarina-criadora, cito alguns a seguir.

*Zona de transição*, trabalho dirigido por Adriana Banana,<sup>13</sup> foi meu primeiro contato com uma outra lógica de pensar-fazer dança e de me relacionar com o espaço. Com Adriana, a pesquisa corporal estava atrelada ao desenquadramento do espaço euclidiano da cena. *Tá Passando*, com direção de Jorge Garcia, foi um trabalho que me fez retornar à Barbacena, às lembranças e situações cotidianas do meu contexto, como caminho de investigação de corporalidades e poéticas. Nesse processo de criação, pude experimentar uma certa dimensão lúdica em “seu caráter potencialmente transgressor” (Pupo, 2001, p. 183). Trabalhei com rosas, margaridas e bonecas a partir de uma tentativa de subversão dos signos.<sup>14</sup> Imagens como: segurar um ramo de margaridas secas como quem caminha para o altar, despertar margaridas agressivamente até machucar alguém, recolher uma flor amassada do chão e colocar em um túmulo, sangrar pétalas depois de um abuso, arrumar as bonecas e depois arrancar suas cabeças, dançar em uma estação e parar quando o trem passa para mudar o foco da cena. Em *Continue Reto, sempre em Linha Reta e Vai com Deus*, dirigido por Tuca Pinheiro, vivenciei um dos processos mais intensos como bailarina-criadora. Foram quase 2 anos de laboratório. Vi nascer um trabalho, um grupo de amigos e uma despedida. Vi nascer corpos, vozes, sonhos, erotismo. Minha criação permeou, dentre muitos assuntos que o trabalho envolvia enquanto temática, o “não”, o “adeus” e a exploração das gestualidades da mão, dentre elas, os diferentes modos de tocar e acenar. Ressalto que durante todo o meu percurso no Camaleão, tive em convívio e em troca, pela própria rotina e dinâmica do grupo, com muitos artistas e professores-artistas que também me afetaram e me moveram.

---

<sup>12</sup> Grupo de dança profissional de Belo Horizonte/MG fundado em 1984 pela bailarina Marjorie Quast.

<sup>13</sup> Artista-pesquisadora mineira, doutoranda na Escola de Comunicação e Artes – ECA da Universidade de São Paulo – USP, mestre em dança pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, bacharel em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Idealizadora e diretora artística do FID - Fórum Internacional de Dança. Co-fundadora da Cia de Dança Burra (1988). Para mais informações, ver verbete em: <https://spcd.com.br/verbete/adriana-banana/>

<sup>14</sup> “[...] um signo teatral, presença que representa algo, comporta um significante – seus elementos materiais – um significado – seu conceito – e um referente, objeto ao qual remete na realidade.” (Pupo, 2001, p.02)

Em 2009, integro o elenco da dança da Cia de Dança Palácio das Artes – CDPA<sup>15</sup>, onde fico por quase 12 anos. Período de muitas realizações, descobertas, aprendizados, oportunidades, mas também de conflitos. Vi/senti minha dança mudar e meu corpo se machucar. Com esse grupo, participei de montagens, de remontagens, de performances, ocupações performáticas, intervenções, óperas e diversos processos de criação com diferentes diretores/as; além da rotina diária de trabalho, com aulas, ensaios, reuniões, entre outros. Esse contexto não só se tornou minha experiência profissional mais substantiva como bailarina e artista-criadora, como também me possibilitou uma formação e atuação continuada (e em alguma medida, transformada), em dança. Com a CDPA, pude vivenciar momentos de criações autorais e experimentar uma linguagem própria de movimento. Dançar nessa Cia foi, sem dúvida, a experiência mais intensa e visceral que já vivenciei até hoje. É dessa experiência que elaboro parte dos questionamentos e reflexões que permeiam essa pesquisa.

Concomitante à minha formação em dança (desde Barbacena) e à minha atuação como bailarina de companhias, trabalhei como professora em escolas e projetos sociais, tais como Quik Cidadania<sup>16</sup> e Escola Livre de Artes Arena da Cultura<sup>17</sup>. Paralelamente a esse percurso nas artes, mas não de modo tangencial, me graduei em ciências sociais, me especializei em gestão pública e fiz mestrado em artes cênicas.

## **Delineando o tema**

Em meus anos de graduação em ciências sociais, pesquisei o “envelhecimento na dança”, especialmente sobre os impactos desse processo na vida profissional do bailarino. Inquietava-me saber por que tantos bailarinos desistiam, outros silenciavam e/ou tinham vergonha dos seus corpos, outros saíam de cena, outros aceitavam “o tempo de validade” na profissão. Ressalto que nesse momento de inquietação eu ainda não me atentava para os

---

<sup>15</sup> A Cia de Dança Palácio das Artes, antigo Ballet Minas Gerais (1948), é uma companhia pública de dança do Estado de Minas Gerais, inaugurada em 1971. O grupo está sediado no Equipamento Cultural Palácio das Artes, em Belo Horizonte/MG, e é gerido pela Fundação Clóvis Salgado. Ver: Espírito Santo, 2018.

<sup>16</sup> Quik Cidadania é um projeto social idealizado em 2002 pelos bailarinos Letícia Carneiro e Rodrigo Quik. Com objetivo de democratizar o acesso à arte em suas diferentes manifestações artísticas e linguagens, o projeto é sediado no bairro Jardim Canadá do município de Nova Lima/MG e conta o apoio da prefeitura, incentivos fiscais (via Leis de Incentivo) e parcerias locais e municipais para o desenvolvimento de suas atividades.

<sup>17</sup> A Escola Livre de Artes Arena da Cultura – ELA – é criada por decreto, em 2014, a partir do desdobramento e consolidação do Projeto Arena da Cultura (1998). A escola está inserida na política de formação e descentralização da Fundação Municipal de Cultura – FMC do município de Belo Horizonte/MG. Desde sua fundação desenvolve diversas ações formativas gratuitas em arte e cultura nas modalidades: cursos de longa duração, oficinas de curta duração, laboratórios de pesquisa e encontros de brinquedos e brincadeiras. Sua abordagem artístico-político-pedagógica se fundamenta nas diretrizes: democratização do acesso, diversidade, descentralização e participação social. Para mais informações, acessar:

<https://drive.google.com/file/d/1LP7HckeQuOGzXjHV9gJLmDL3sfQIGKtr/view>.

muitos corpos que foram historicamente excluídos e negados. Por uma perspectiva antropológica, discuti “*envelhecimento na dança*” a partir de entrevistas realizadas com alguns profissionais da dança sobre as experiências que vivenciaram ao longo de suas carreiras. Foi a partir dessa pesquisa que comecei a me interessar pela *Finitude* enquanto temática, pois nos relatos as/os bailarinas/os, curiosamente, traziam experiências fins (“mortes simbólicas”), para falar sobre o envelhecimento e para dimensionar os impactos dessa sensação de finitude na vida profissional. Por exemplo: uma lesão, mobilidade reduzida, ganho de peso, falta de agilidade e força, entre outros, apareceram em algumas falas como marcadores de uma morte simbólica. Por morte simbólica entende-se, aqui, desestruturação e reorganização de um padrão. É a passagem do conhecido para o desconhecido. Em síntese, os caminhos dessa reflexão me levaram a pensar na potência do envelhecimento enquanto exercício de presença, presença na cena, presença como existência, presença de corpos que transformam espaços, estéticas e poéticas. Envelhecer, enquanto processo que se dá entre o nascer e morrer, diz muito mais sobre a nossa disponibilidade para lidar com as transformações, do que com a permanência.

Na Especialização em Gestão Pública, meu foco esteve em entender, sobretudo, a relação do artista com o mundo do trabalho, suas representações sobre essa realidade, seus contextos de vulnerabilidade, informalidade e precarização, tomando como referência os parâmetros do Plano Nacional de Cultura de 2010. Um interesse de estudo motivado, em um primeiro momento, em compreender a dinâmica do ciclo das políticas públicas e como elas poderiam ser mais representativas, uma vez que reconhecia naquele momento que elas, as políticas endossadas para o campo das artes em específico, não correspondiam com muitas realidades e contextos profissionais de trabalho com os quais eu me deparava. Por meio dessa pesquisa, comecei a entender a importância da mobilização e participação dos artistas em instâncias políticas, como, por exemplo, nos conselhos de cultura municipais e estaduais, para estabelecer canais de diálogos entre o setor público e os diversos atores sociais inseridos no campo cultural-artístico. Uma mobilização que poderia sustentar (ou não) pautas em agendas políticas. Condição que impacta diretamente nos processos de formulação, execução, monitoramento e avaliação de políticas públicas na área da cultura. Ou seja, no caso específico do recorte dessa pesquisa, um processo de articulação e participação do setor artístico no contexto do ciclo de política que impacta diretamente na cena cultural-artística que temos acompanhado, que é também reflexo do nosso exercício como artistas-cidadãos. Nesse sentido, fica dessa pesquisa o compromisso de pensar em como podemos, enquanto artistas-cidadãos, atuar nos espaços que ocupamos para fomentar uma cena artística

democrática, inclusiva e diversa e fortalecer uma atuação profissional digna que seja continuada, mas transformada (para não esquecermos do exercício de presença e para não pulsarmos na impotência pelo simples hábito de permanecer, custe o que custar).

No Mestrado em Artes Cênicas, a pesquisa decorreu do interesse em investigar a dança e as instituições que a abrigam, em especial a dança realizada profissionalmente no contexto de instituições públicas, contextos esses que, em sua maioria, têm suas produções artísticas, pensamento estético e perspectivas de atuação e continuidade profissional intrinsecamente atrelados às discontinuidades das políticas de governo, à realidade ocupacional do quadro de funcionários administrativos (em sua maioria, não familiarizados com as questões artísticas) e às narrativas conservadoras sobre o que venha a ser considerado e legitimado como Arte. Para realização desse trabalho, realizei um estudo de caso do *corpo artístico estável* de dança do Estado de Minas Gerais, gerido pela FCS, a CDPA, a Cia na qual dancei por quase 12 anos. Costumo pensar que essa pesquisa foi a minha elaboração silenciosa e tardia de uma carta de demissão. No Doutorado em Artes, a pesquisa reúne esse percurso – pessoal, artístico e acadêmico – para investigar experiências de finitude no processo estruturante das poéticas autorais em dança.

## 1. INTRODUÇÃO

Historicamente, a dança realizada profissionalmente no Brasil, sobretudo no âmbito das grandes companhias de dança, dialoga com determinados valores estéticos dos moldes clássicos e neoclássicos (romantismo), nos quais a beleza, a harmonia e a verossimilhança despontam como norteadores para o fazer artístico. Pode-se pensar que há uma política de “enquadramento” da produção de sentido, no qual o bailarino é visto como um ser dotado de talento inato; onde um determinado corpo e uma determinada dança passam a revelar expectativas, contradições e/ou desvios dessa construção simbólica. Nessa perspectiva, um certo corpo inatingível, possível apenas para “escolhidos” e/ou “possuidores de um dom”, e um certo formato de dança e expectativa estética ainda habitam o imaginário popular do que é ser bailarino e de como e quem pode exercer tal escolha profissional.

Tais entendimentos contribuem, quando não validam, para uma cultura perceptiva de que a carreira profissional do bailarino deve ser exercida por determinados corpos tidos como aptos (contexto capacitista). Logo, que uma certa atuação artística tenha prazo de validade e um modelo de dança a ser seguido. Como se dançar fosse vetado ao corpo que envelhece, que tem dobras, que é racializado, que traz e/ou adquire alguma lesão, que tem alguma deficiência, que, genuinamente, tem outras corporalidades, conseqüentemente, outras técnicas. Me recordo de Laurence Louppe (2012, p.79), quando diz “a obra coreográfica é abordada com frequência e, infelizmente, avaliada a partir de uma percepção indiferenciada do corpo”. Ou seja, como se a dança ou um projeto coreográfico limitasse e desse ênfase, apenas, a figuras, formas ou propostas explícitas; como se o corpo fosse neutro e confinado “a um volume firme cuja epiderme seria o derradeiro limite, a ‘a fronteira do eu e o não-eu’” (Louppe, 2012, p.75). Como se dançar fosse algo distanciado do corpo que dança. Como se para dançar fosse possível se despir da própria história.

Sabe-se que no contexto brasileiro a dança institucionalizada deriva de uma paisagem composta por uma tradição colonial do norte global<sup>18</sup>. Digamos que dessa paisagem um contexto profissional foi projetado e junto com ele noções de hierarquia e poder, e uma fronteira culturalmente naturalizada do aceito e não aceito, do dentro e do fora, do apropriado e do obsoleto. Noções e fronteiras que, certamente, pelo equívoco de polarizar, classificam e limitam modos e fluxos de experienciar o corpo, o movimento, a dança. Essa paisagem que gerou espaços institucionalizados não são lugares inocentes, genuinamente bons. A história da

---

<sup>18</sup> Ver, Alvarenga (2002), Pereira (2003), Teixeira (2010) e Espírito Santo (2018).

dança no Brasil, essa que institucionalizou a dança enquanto profissão, esteve intimamente atrelada ao colonialismo e a manutenção das sociedades de cunho norte-ocidental e, portanto, às relações de violência, “sejam elas histórias coloniais ou a violência de um sistema de arte organizado capitalisticamente, ou ainda a ação conjunta de ambos” (Mörsch, 2011, p. 8).

[a dança que me legitima como artista da dança e que me autoriza a falar aqui, por esse texto, é a mesma que me silencia.]<sup>19</sup>

Idealizar o artista da dança despido de sua história, deslocado de sua cultura ou invariável no tempo é uma concepção que enfraquece os debates a respeito da dança no contexto da produção autoral e da perspectiva de uma atuação continuada, diversa e transformada. Deixar que as histórias, as identidades e o tempo atuem no devir-dança de um corpo me parece necessário para continuar pensando e existindo na dança. Caso contrário, muitos corpos continuarão sendo, como disse Laurence Louppe, “eclipsados pelo corpo anatômico, obedecendo aos cânones de um ideal único glorificado na estética clássica” (2012, p.75).

A partir dessa discussão, cabe ressaltar, segundo Louppe (2012), que o mérito da dança contemporânea no curso histórico da dança tem sido revisitar e repensar o corpo, suas anatomias, arquiteturas, texturas, funções e de explorar outras técnicas e outras paisagens corporais considerando a interface entre o sujeito e o mundo e as textualidades ilimitadas desse devir-corpo. Um fazer dança que revela, em alguma medida, “todos os outros corpos fracos, irrisórios e insensatos, que a história e o mundo retiraram à nossa percepção e até, por vezes, rejeitaram na inutilidade da existência” (Louppe, 2012, p. 75).

No caso da dança realizada no âmbito profissional, mesmo com todas as aberturas e diálogos provenientes da cena contemporânea<sup>20</sup>, cabe salientar, ainda que com exceções, que

---

<sup>19</sup> Fazendo uso do texto acadêmico como um possível espaço performático, recorro a um recurso presente no trabalho da artista-pesquisadora Débora Pazetto (2022). A partir desse momento, ao longo dessa tese, farei uso de uma voz entre colchetes – [minha voz]. Uma voz que vazou durante a escrita dessa pesquisa e que não foi trabalhada e/ou assumida como linguagem acadêmica convencional. As partes entre colchetes – [minha voz, meus vazamentos] – são independentes do texto, mas transbordamentos da pesquisa. O leitor pode optar por não ler e/ou não adentrar nessas passagens performáticas. Destaco que, excepcionalmente, no capítulo 2 a minha voz entre colchetes – [minha voz] – refere-se a informações complementares e a minha escuta diante as entrevistas realizadas nessa pesquisa.

<sup>20</sup> Espaço de experiências artísticas onde com “o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante” (Fernandes, 2006, p. 11). Por conta disso, podemos notar um “transbordamento dos gêneros e das linguagens” (Cohen, 2003), que, por sua vez, fomenta experimentações estéticas, pesquisas, outros formatos de trabalho e treinamento, processos criativos colaborativos pautados na interdisciplinariedade e transversalidade, e produções autorais. Contexto que favorece e fortalece para um alargamento de poéticas autorais.

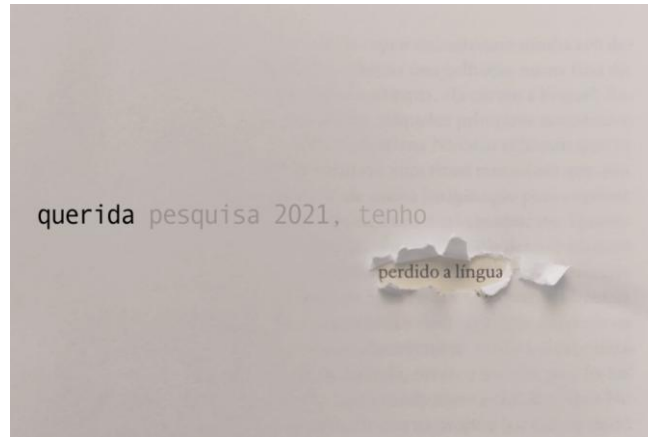
a presença diversa de corpos e as proposições contemporâneas mais “radicais” e experimentais ainda sofrem retaliações devido, em sua maioria, às narrativas conservadoras que “desenham” suas atuações, às políticas que validam subsídios legais para que um trabalho possa ser realizado e, se pensarmos na esfera privada e também nas parcerias público-privado, à “lei/regra” de mercado que diz (nos diz) do que é quisto e esperado como resultado. Em todos os casos, tudo que causa ou pode causar estranhamento, desconforto e/ou não agradar um grande público torna-se alvo de crítica e de corte no que se refere aos apoios e investimentos. Somados a isso, temos um contexto trabalhista precário e vulnerável, no qual a atuação do artista é marcada, em sua maioria, por vínculos informais de trabalho, por contratos intermitentes, por trabalhos temporários, por instabilidade profissional, por acúmulo de funções (muitas delas não artísticas), por editais com baixos orçamentos, por falta de perspectiva de atuação transformada e continuada, dentre outros. Entretanto, ressalto que quaisquer narrativas, conservadoras (ou não), romantizadas (ou não), flexíveis (ou não), implicadas no contexto de trabalho, impactam e tencionam uma certa produção artística, assim como, participam das políticas de produção de sentidos.

Por essa discussão, para não cair na ingenuidade, destaco que as instituições, os grupos artísticos, as políticas, os editais e seus formatos, as escolas e suas pedagogias de ensino, os artistas e suas proposições, todos, como pertencentes dessa cadeia produtiva, exercem um poder formativo, político e performativo. Suas atuações são modos de pensar e agir materializados. Constatação que me indica que pensar *dança* e *corpo* a partir da *finitude* pode ser um caminho para problematizar a perspectiva de atuação de um artista da dança e a inserção do *diverso* e ao mesmo tempo do *singular* no campo profissional. A respeito disso, ressalto que, comumente o que foge do familiar, do habitual cotidiano está – por falta de conhecimento crítico, ou quando os movimentos são capturados por pautas e/ou agendas de patrocinadores – sendo atrelado ao universo do excêntrico e do exótico, portando, de um acontecimento pontual e/ou factual carregado de estigmas e rótulos. Nessa paisagem, o *diverso* e o *singular*, quando apropriados por discursos generalizantes e performados e/ou mercantilizados, são enfraquecidos.

Dito isso, trabalhar com opções e ideias estéticas já eleitas (hegemônicas) e reconhecidas como “Arte”, “Dança” e “Corpo”, em alguma medida, para a reflexão que se pretende nessa pesquisa, pode pasteurizar e ofuscar, ao mesmo tempo, os conflitos e a diversidade de representatividades, práticas, atuações e narrativas que possam emergir do encontro e contato entre os diferentes modos de existir e fazer dança no campo profissional. Nesse sentido, ressalto que a diversidade “resulta das trocas entre sujeitos, grupos sociais e

instituições a partir de suas diferenças, mas também de suas desigualdades, tensões e conflitos” (Barros, 2008, p.18). Diversidade aqui como expressão de um encontro. Quero dizer, ela não está dada, precisa ser constantemente construída e tensionada.

Figura 1 - *Querida Pesquisa*



[Lívia Espírito Santo – série: *relatório de produção acadêmica*, 2021. Fonte: acervo pessoal]

Nesse momento, atrelando essa reflexão às esferas de produção de sentido (Rolnik, 2002) e referindo o corpo como suporte desse processo, segundo Helena Katz (2003, p.261), “para compreender dança é preciso olhos que vejam aquilo que não porta visualidade plena”. Quer dizer, um passo de dança não revela totalmente seu processo, pois ele é uma materialização (resultado estruturado de um processo) do pensamento de um corpo. Por esses pressupostos, o movimento materializado (expressado) pode ser pensado como metáfora por sinalizar sempre algum aspecto e/ou capacidade de uma estruturação de *experiência*. Experiência que tanto diz do modo como um sujeito lida com o ambiente por meio de sua organização e necessidades biológicas, como da construção do universo subjetivo, mundo experienciado pelo sujeito (o *Umwelt*). E é por essa perspectiva, que o corpo, em um “contexto irrigado por informações plurais e capazes de promover novas percepções para velhas questões” (Katz, 2003, p.265), será pensado como suporte, nos termos utilizados por Katz, como *mídia*.<sup>21</sup> Para a autora, “pensar não é uma percepção imaterial de uma mente ou espírito, e sim um processo fisiológico do corpo. [...] a cognição está encarnada, é corpo” (Katz, 2003, p.266) – noção que retira o caráter de que a sensação é algo que está fora do corpo. E é na capacidade de fazer distinções num espaço-tempo que o trânsito do dentro e fora revela um processo ininterrupto de significação (noção de *semiose*), no qual *o corpo, o*

<sup>21</sup> *Corpomídia* é uma expressão utilizada por Helena Katz e Christine Greiner (2002).

*movimento e a dança* dizem desse processo semiótico de construção de sentido e elaboração de mundo. “Dançar consistiria, assim, em tornar legível a rede sensorial que o movimento explora e cria a cada instante” (Louppe, 2012, p.85). E, retomando o léxico da diversidade, pode-se dizer que o corpo (como um território que caminha) carrega a diversidade que produz. Ele, o corpo, é a nossa primeira relação com o simbólico. Nesse sentido, a dança – e aqui me refiro a todas as danças imaginadas – por mais abstrata ou literal que ela possa parecer, diz, conscientemente ou não, de padrões de pensamento, de emoções, de comportamentos, de movimentos, de sobrevivências, etc.

Dialogando com esse pensamento, conforme Eleonora Fabião (2009, p. 238), “o corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. [...] Corpo não é separado de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional”. Desse modo, se considerarmos que o que um sujeito experimenta em seu corpo é sua experiência *de e com* o mundo, “a dança exprime [então] visões do mundo e materializa formas de experiência” (Fazenda, 2014, p. 71). Quero dizer, a dança materializa performativamente a experiência vivida ao mesmo tempo em que atribui sentido à experiência materializada. Nesse sentido, “a realidade do corpo humano provém tanto da sua função semiótica como da sua forma ou motricidade” (Bernard *apud* Louppe, 2012, p.85).

Para não perder de vista do *porquê* dessa breve reflexão, o convite aqui é de colocarmos nossos corpos corajosamente no “entre-lugar”, para escaparmos do conforto do símbolo fechado, datado e codificado que confere, sem muito engajamento, quase que de modo obediente, o sentido e o sentir corpo. O que está em jogo, em termos de uma leitura poética, reside nos indícios, e não nos signos apoiados em critérios formais (Louppe, 2012). É preciso tratar a dança, e refiro-me aqui à dança realizada profissionalmente, como um processo constante de adaptação e potencialidade inventiva, pois há reflexividade dos sujeitos envolvidos. Desse modo, o corpo como mídia diz e ao mesmo tempo promove uma experiência de subjetivação do sujeito que o impulsiona a criar e/ou estabelecer novas e outras cartografias do sentido. Ideia de que a dança, assim como a arte em geral, e aqui me aproximo de Suely Rolnik (2002), é um espaço possível para o exercício do sensível nas suas potências de criação (invenção) e resistência (luta) para existir. Estas *potências* estão relacionadas aos processos de subjetivação de um sujeito para apreender o mundo enquanto matéria. Potências que geram uma experiência de desestabilização, pois os símbolos (o que se instalou como regra, hábito) são retirados do lugar de “origem”. Nesse caso, a *potência criativa* mobiliza uma nova configuração da existência, enquanto a *potência de resistência* luta para que essa configuração se afirme na existência (Rolnik, 2002). No entanto, isso não garante que outros

entendimentos não se firmem como modelos e se configurem novamente em um laboratório-padrão do exercício do mesmo<sup>22</sup>, da percepção “fabricada”, do sensível anestesiado. É preciso que essas potências estejam sempre em movimento e em tensionamento. Dito isso, questiono-me: as danças têm sido gestos de (r)existência e encorajamento de corpos e subjetividades?

Como recorte dessas inquietações, defino como objeto de estudo a relação entre *experiências de finitude* e processos de construção de *poéticas autorais* em dança, com objetivo de investigar o que tem sido revisto e produzido enquanto Dança<sup>23</sup>. Para realizar essa análise, tomei como premissa hipotética que as poéticas autorais são resultantes, em sua maioria, de experiências de finitude dimensionadas por artistas ao longo de suas trajetórias de vida e de seus percursos formativos e profissionais. Uma premissa que considera as diferentes estruturas e elaborações de experiência frente à alteridade do mundo.

Por essa concepção, parto do pressuposto que a dança assinala modos singulares de expressividade, de produção de sentido, de materialização do movimento, portando, sinaliza vestígios de poéticas autorais próprias. Concepção que pretende problematizar a dança autoral a partir do rompimento com uma concepção de dança apoiada em uma perspectiva, digamos, de substratos universais, onde, ideias sobre “essência” e “singularidade” tangenciam, muitas vezes, de modo reducionista, compreensões de uma universalidade invariável sobre o que venha ser dança e expressividade. Como se para dançar não operassem os agenciamentos dos sujeitos que a executam. Como se para dançar não existisse um sujeito que sente e elabora, mas apenas um sujeito obedecendo uma estética comum que expressa, reproduz e executa à luz divina e conforme seu “dom” e “talento”. Ideias que tangenciam, equivocadamente, uma concepção de que sentimentos e sensações são estados puramente subjetivos e não relacionais, não sociais (Rezende; Coelho, 2010).

A partir dessa premissa, refiro-me aqui por *experiências de finitude* às percepções que pessoas, sujeitos históricos, dimensionam diante de momentos, por exemplo, de: dor, sofrimento, preconceito, humilhação, silêncios, entre outros. Ou seja, são experiências subjetivas atravessadas pela dinâmica social e vivenciadas de diferentes formas por cada pessoa. Mas o que desencadeia a percepção de finitude? Como reconhecer uma finitude?

---

<sup>22</sup> Conforme Suely Rolnik (2002), a experiência do sujeito com o mundo acontece por dois modos: um como *desenho de uma forma*, outro como *campo de forças*. O primeiro opera através da *percepção* e refere-se à qualidade de reconhecer a cartografia de códigos culturais que permite associações e experiências que se traduzem em representações concretas (auditivas, visuais etc.). Esse processo de subjetivação é uma experiência que se organiza segundo o princípio do familiar. O segundo modo atua pela *sensação* e refere-se aos novos afetos e à capacidade de expressão e não de representação. O processo de subjetivação, nesse caso, é uma experiência de desestabilização, da ordem do desconhecido, do estranho. Essas experiências referem-se às potências de criação e resistência convocadas para apreender o mundo enquanto matéria intensiva.

<sup>23</sup> Dança, com “D”, representa uma área de conhecimento, e dança, com “d”, refere-se a linguagem artística.

Pensando nisso, para delimitar uma referência, finitude, para essa pesquisa, diz respeito a um acontecimento e/ou uma tomada de consciência que desencadeia o reconhecimento de limites – de estruturas, de contornos, de narrativas –, assim como o reconhecimento do ilimitado – da possibilidade de transgressão, subversão, transformação. A partir dessa reflexão, o que fazemos de nossas vidas diante às finitudes – de um acontecimento e/ou uma tomada de consciência? A partir dessa inquietação, encontro meu problema de pesquisa: relativamente às experiências de finitude, a que perguntas a sua atuação em dança tem sido uma resposta?

Como caminho metodológico para tecer essa reflexão foi realizada uma pesquisa bibliográfica e conceitual que permeou *a morte, o corpo, a existência, a experiência, a dança e as poéticas autorais* como tema. Tais temas foram abordados, de modo transversal, nos campos da Filosofia, da Antropologia e das Artes. Além disso, foram realizadas entrevistas com artistas da dança com atuações, habilidades e trajetórias distintas, considerando a diversidade etária, étnico-racial e de gênero, a pluralidade de corpos, as diferentes experiências artísticas e formações em dança. No total foram 10 entrevistas individuais. As entrevistas seguiram um roteiro semiestruturado, modelo que se caracteriza por um eixo orientador – nesse caso, por uma pergunta previamente preparada.

Em linhas gerais, esta pesquisa é de natureza qualitativa e de caráter biográfico, autobiográfico e performático. Sua abordagem perpassa pela história oral, “terreno das diferentes versões e da subjetividade por excelência” (Alberti, 2004, p. 9). No que tange à história oral, as entrevistas foram pautadas na concepção de *história de vida tópica*, “que focaliza uma etapa ou um determinado setor da experiência em questão” e não na história de vida completa (Cruz Neto, 1994, p. 59). As entrevistas seguiram, segundo Flick (2002), o fluxo de uma *entrevista episódica*, em que a estrutura narrativa do conhecimento e a experiência do entrevistado constroem, ao mesmo tempo, conforme o processo de adequação da própria narrativa, “uma criação de ajustamento entre a situação e o esquema de história” (Flick, 2002, p.116). O que quer dizer que, ao narrar, o entrevistado apresenta elaborações (simbólicas contextualizadas) que combinam ao mesmo tempo o *vivido* e o *concebido* e, no léxico de Flick (2002), combinam as memórias episódicas e semânticas. Por ser focada em situações específicas (acontecimentos), de acordo com o recorte temático da pesquisa, resalto que a opção pela entrevista episódica, mostrou-se, no contexto dessa pesquisa, um recurso para dinamizar a organização dos temas e dados levantados, orientar a duração das entrevistas e, por conta disso, otimizar os trabalhos de transcrição, de organização dos materiais biográficos e da dinâmica dos processos de análise. Por essa escolha, para abranger o terreno da *história oral* a partir da *história de vida tópica*, fez-se necessário além das entrevistas, a

realização de uma pesquisa documental dos artistas. Pela natureza da temática, as entrevistas foram encontros de muita intimidade, afeto e coragem. Ambos, pesquisador e entrevistado foram afetados pela experiência. Provocada pelo método biográfico de pesquisa, os materiais das entrevistas foram organizados em 10 cadernos, dispostos na seção 3, e analisadas com base no recorte temático e teórico-conceitual da pesquisa na seção 5.

[considerando o que foi dito até aqui, o que hoje se mostra como escopo dessa pesquisa foi resultado, digamos, de uma *bricolagem*<sup>24</sup>. bricolagem esta que fissa uma postura rígida e eficaz de ciência, pautada, em sua maioria, por modelos racionais cartesianos. que supura uma lógica de estrutura, programada e localizada em uma linha temporal cronológica e em territórios específicos. que desequilibra e desorganiza a pretensão de uma interpretação unívoca. que lida com a estética da gambiarra, das materialidades locais e com o prisma da errância. que se torna o próprio método. uma bricolagem como resultado inacabado de necessidades e demandas de processo, que como próprio de sua natureza sinaliza suas urgências e procedimentos. pode-se dizer que este trabalho teve uma trajetória conceitual dinâmica, estratégias metodológicas processuais e um processo de criação centrado na dinamicidade da estruturação da própria pesquisa (teórico-artística). nesse dia, eu me lembro bem, já faziam 12 horas que eu estava sentada, intencionei<sup>25</sup>, ainda que de modo tímido e parcial, uma postura<sup>26</sup> que teve como princípio à “deslealdade à norma” e como ação “abolir as molduras disciplinares”. a escrita performática, minha voz, é um exemplo disso. quando digo que intencionei, ainda que de modo tímido e parcial, uma deslealdade a norma e as molduras disciplinares, refiro-me aqui, sobretudo, ao meu escopo teórico e conceitual, pois reconheço uma ausência de “bibliografia selvagem”<sup>27</sup> e um acesso a certos conceitos e/ou métodos que podem ser lidos como convencionais. descolonizar o pensamento é uma

---

<sup>24</sup> O termo *bricolagem*, oriundo do francês, significa, conforme Neira e Lippi (2012), trabalho manual feito de improviso. Para Lévi-Strauss, *bricolagem* pode ser considerada um método de expressão. Para Jacques Derrida, sinônimo de colagem. Já para De Certeau, união de vários elementos culturais que resultam em algo novo. Kincheloe, um modo de investigação que incorpora diferentes pontos de vista sobre um mesmo fenômeno, assim como uma forma de fazer ciência. Em linhas gerais, a *bricolagem* não tem roteiros preexistentes, os processos e as criações vão surgindo com as demandas. “Na bricolagem não se busca descobrir verdades, como se elas estivessem escondidas à espera de um investigador, o que se pretende é entender a sua construção e questionar como os diversos agentes sociais produzem e reproduzem o que é imposto pelos discursos hegemônicos” (Neira; Lippi, 2012, p. 610).

<sup>25</sup> Encorajada por Jota Mombaça (2016)

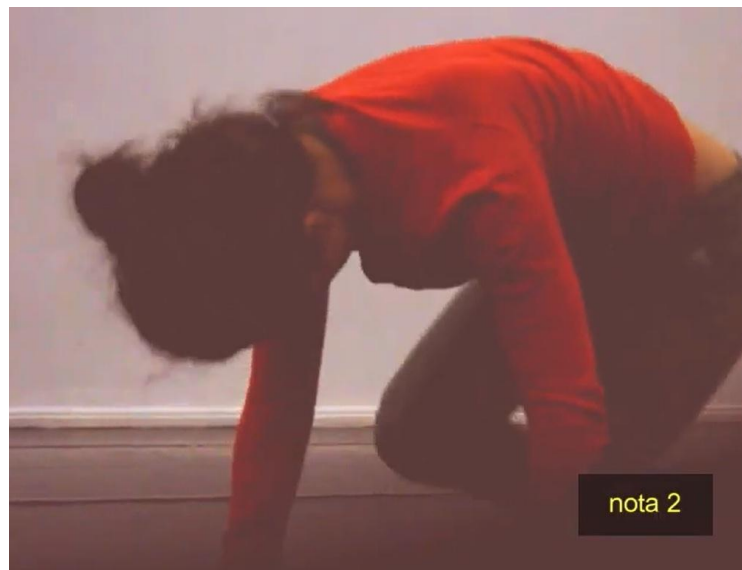
<sup>26</sup> Para negociar com as normatizações disciplinares, Jota Mombaça apresenta uma série de rupturas e tensões, a começar pela escolha de “ser monstruosa no espaço da norma; indisciplinada no lugar da disciplina” (2016, p. 344).

<sup>27</sup> Termo utilizado por Mombaça (2016) para referir a chamada Teoria Selvagem de J. Halberstam.

necessidade. e faltando meses para entregar essa tese eu queria mudar tudo. a mudança não aconteceu, obviamente. já estou anunciando a minha decepção?]

Diversas vezes durante o desenvolvimento e a escrita dessa pesquisa eu questionei sobre minha poética autoral e, com isso, sobre minhas finitudes e as experiências decorrentes delas. Assim como reconheço que parte dessa pesquisa não encontrou e/ou não acessou palavra e texto adequado e, talvez por um padrão sináptico ainda muito colonizado para pensar a escrita e a pesquisa, demorei a dimensionar a finitude dessa narrativa que me letrou e conduziu essa pesquisa. [como seria começar essa pesquisa hoje?] E foi assim que, no contexto desse processo e a título de experimentação, permiti que outros modos de escrita surgissem e passei a utilizar o texto acadêmico como um possível espaço performático (Pazetto, 2022). Espaço performático no texto acadêmico como lugar do acontecimento de performances instaladas. Isso significou escrever na instalação-texto corporalidades, visualidades, sonoridades, pensamentos – minha voz.

Figura 2 - *Estudos de anotações dançadas*



[Lívia Espírito Santo – série: *Notas de Rodapé\_ estudo de anotações dançadas*, 2021]  
Trabalho disponível em: <https://youtu.be/ffKAyAgeYYo>

A esse tipo de escrita – que acessa outros modos de percepção e suporte, que lida com o inacabado e com o risco, que não separa prática e teoria, arte e vida, que borra os códigos, entre outros –, podemos situá-la no campo da escrita performativa. São associadas como suas características:

[...] o apelo a outros modos de percepção (e no caso do texto, a própria ressignificação do que é considerado texto); o caráter processual, inacabado,

de algo que está sendo feito, do que está sendo composto através de uma colagem de diferentes formas e gêneros; o espaço para o cotidiano, a não separação entre arte e vida; a (re)inscrição da arte no domínio político; o deslocamento dos códigos; a possibilidade do risco, do malogro, do erro que acompanha a tentativa; a ludicidade das formas visuais e verbais do discurso; a performatividade como experiência e como execução de uma ação (Saber de Mello; Aguiar; Belchior Santos; Pedroso de Oliveira; Franzoni, 2020, p.8).

Ao que tange ao exercício intelectual e estético de Pesquisa em Artes, “por meio de diferentes recursos, as palavras e imagens revelam o corpo de quem escreve, mostram a subjetividade desses corpos, sua história, sua singularidade, unicidade; enfim, suas vozes” (Saber de Mello; Aguiar; Belchior Santos; Pedroso de Oliveira; Franzoni, 2020, p. 7). Com isso, diz de uma autoria, mas de uma autoria borrada pelos encontros – preenchida por presenças e participações. Desse modo, o conhecimento que uma pesquisa elabora será sempre contextual, relacional e atravessado pelo outro e por estruturas, jamais será neutro.

Dito isso, ao reconhecer que a pesquisa escapava para outros modos de elaboração e me apropriando do texto acadêmico como espaço performático, me aproximei, timidamente, da dimensão *somático-performativa* (Fernandes, 2014). Somático<sup>28</sup> por se basear nos contextos de aprendizado receptivo e perceptivo que procedem de uma via de experiências sensoriais por meio de uma interação criativa com o ambiente (Fernandes, 2015). Performativa, por atravessar e desconstruir os simulacros erguidos pelo simbólico. Para Ciane

---

<sup>28</sup> O termo *Somática* refere-se ao corpo vivido, ao corpo experienciado e regulado internamente. *Somática* como campo conectivo que integra corpo/mente, prática/teoria, educação/contexto, técnica/criação/performance, experiência/reflexão (Vieira, 2015). De acordo com Fernandes (2014) e Vieira (2015), a origem somática está atrelada aos trabalhos desenvolvidos por François Delsarte (1811-1871), Bess Mensendieck (1864-1957), Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), Rudolf Laban (1879-1958), Isadora Duncan (1878-1927) e Mary Wigman (1886-1973). Foram trabalhos e métodos empenhados no início do século XX que buscavam uma integração corpo/mente, uma abordagem menos rigorosa com o treinamento físico e uma escuta aos sinais do corpo vindos da respiração, toque e movimento. Trabalhos que ajudaram a configurar o surgimento do campo somático até o surgimento da *educação somática* como campo unificado. O termo *Educação Somática* foi cunhado por Tomas Hanna (1928 – 1990) na década 70-80 do século XX, para se referir a uma um “campo interdisciplinar, [...], que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento” (VIEIRA, 2015, p. 127). A partir dessa denominação e sob o escopo de abrangência atrelado à “Educação Somática”, foram estruturados métodos educacionais de conscientização corporal. Por exemplo, para citar alguns: Método Feldenkrais, Antiginástica, Técnica Alexander, Eutonia, Ginástica Holística, Bartenieff Fundamentals, Ideokinesis, BMC (Body-Mind Centering) e a Técnica Klaus Vianna. Métodos que por sua vez são “práticas que reconhecem a unidade corpo-mente e usam, simultaneamente, a observação objetiva e a interpretação subjetiva da experiência como métodos de construção do conhecimento” (Vieira, 2015, p. 128). Nesse sentido, complementa Dani Lima (2018), são métodos “que propõem experimentar o corpo como *soma*, ou seja, conhecer o corpo do ponto de vista dos seus próprios sentidos de si [...], conferindo autoridade às sensações e aos modos como elas são percebidas por cada corpo” (Lima, 2018, p.132). Ainda no escopo da educação somática, importante ressaltar que a valorização da *autoridade somática* desestrutura e tensiona os simulacros, os modelos padronizados e disciplinados de corpo, e as formas ideais impostas por muitas práticas corporais (Lima, 2018). Cabe ressaltar que, “a perspectiva somática não se opõe à ideia de um corpo socialmente inscrito, mas sim à ideia de corpo como objeto fixo e estável (Lima, 2018, p.134).

Fernandes (2014), a *Pesquisa Somático-Performativa*<sup>29</sup> se insere no contexto da *prática* como *pesquisa* e *pesquisa* como *ato criativo*. Uma abordagem que “busca consolidar as artes cênicas não apenas como de produção de conhecimento científico, mas, antes, como campo de criação de *Sabedoria Somática* (Nagatomo, 1992), coerente com a natureza das artes, que a tudo permeia, e com aplicações irrestritas” (Fernandes, 2014, p. 76). Para tanto, deve-se considerar que entre a “somática e performatividade, criação artística não se restringe apenas à cena ou à obra de arte e seus processos, mas [ao que] permeia toda experiência estética expandida com/no(s) *soma(s)*, conectando abordagens e aplicações irrestritas” (Fernandes, 2015, p. 30).

Por essa perspectiva, a pesquisa somático-performativa é uma abordagem viva e prática de pesquisa que estimula o movimento e fluxo entre campos que estão “supostamente” separados por fronteiras criadas artificialmente. É, com efeito, considerar a “arte como pesquisa, ou seja, como estados dinâmicos, imprevisíveis e auto-organizantes de criatividade, atualização e compartilhamento, em qualquer que seja a mídia ou abordagem” (Fernandes, 2014, p. 81). Como disse Sônia Machado de Azevedo (2004, p. 136), em seu texto “Primeiras reflexões”: “Sem as manifestações somáticas, o mundo oculto permaneceria assim inacessível, sem a possibilidade de transformar-se, também ele, em ferramenta de trabalho”.

Por essas considerações e por tudo que foi exposto até aqui, “a ‘pesquisa-arte’ (mais do que ‘artística’ ou ‘em artes’) é uma ‘pesquisa em movimento’: seu tema é seu método, seu objeto é seu sujeito” (Fernandes, 2014, p. 82). Com isso, ao dimensionar a potência dessa abordagem, afirmo que os recortes teóricos e conceituais foram insuficientes. No entanto busquei caminhos metodológicos que distanciassem da ciência convencional moderna, uma vez que esta cria e desenvolve fronteiras (Hissa, 2002) e desconfia da experiência como saber, reduzindo a experiência em método, em experimento repetível, previsível e em caminho seguro (Larrosa, 2002); e, junto com essa configuração, a experiência corporal é retirada (ou negligenciada e/ou afastada e/ou esquecida e/ou descolada) do processo de construção do conhecimento. De acordo com Lenira Rengel (2003), a experiência corporal é o que nos permite dizer, pensar, saber e comunicar. Ou seja, por meio do corpo adquirimos conhecimento, que é uma consciência em movimento, que por sua vez não está separada do presente. Reiterando, na perspectiva somática, mente e corpo fazem parte de uma mesma realidade, o que significa dizer que o sensorial, o perceptivo, o cognitivo, o afetivo, o

---

<sup>29</sup> Abordagem proposta por Ciane Fernandes.

simbólico, o motor não são domínios dissociados, e juntos são fonte vital de produção de conhecimento e de mundo (Lima, 2018).

Desse modo, ressalto que esta pesquisa foi elaborada, sobretudo, na base do sensível (enquanto experiência de si, em primeira pessoa), em uma tentativa de pesquisar-criar-dizer com o corpo, que significa, em outras palavras, um pensar-agir integrados (Azevedo, 2004). Sobre isso, destaco que as falas dos artistas presentes nessa tese expressam essa dimensão do sensível, assim como do performático. Ao falarem sobre si, sobre suas experiências de finitude, as falas falam do vivido e do concebido, assim como falam sobre nós e conosco.

Por fim, buscando um ponto com a temática, a visualidade que proponho para a finitude é de natureza fronteiriça. Nesse sentido, *experiências de finitude e poéticas autorais* são domínios de uma existência marginal e do campo do sensível. Ambas se localizam no mesmo lugar, na margem, sendo as *experiências de finitude* uma relação com o limite e as *poéticas autorais* uma relação com as fronteiras. Limites e fronteiras é uma reflexão de poder, uma vez que estabelecem domínios e demarcam territórios. Sobre isso, Cássio Hissa (2022) nos sugere a seguinte perspectiva:

A fronteira coloca-se à frente (*front*), como se ousasse representar o começo de tudo onde exatamente parece terminar; o limite, de outra parte, parece significar o fim do que estabelece a coesão do território. O limite, visto do território, está *voltado para dentro*, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está voltada para fora como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração (Hissa, 2002, p.34).

Para tais considerações, arrisco-me a dizer que o princípio transgressor reside exatamente nas margens e na possibilidade de ir além. Como gesto de busca, uma travessia nos lança ao ilimitado que o limite é incapaz de narrar.

[pensei por dias em parar de escrever. mas aí eu lembrei do Foucault que diz que a “escrita de si” é uma forma de cuidado de si. mas a verdade é que eu só fui acessar esse cuidado de si depois que eu li, tardiamente, Conceição Evaristo]

## **2. FINITUDE E DANÇA**

Passada a angústia da página em branco é preciso dizer de antemão que não há nesta seção uma filiação teórica. O objetivo desse capítulo foi buscar alguns fios para sustentar possíveis entendimentos sobre *finitude*. Somado a isso, indagar a que efeitos as perspectivas elaboradas sobre finitude produzem na vida. Encerro este capítulo, a partir de uma perspectiva antropológica, apresentando a *dança* como um conceito operatório para possibilitar um território de localização do objeto e recorte temático dessa pesquisa.

Figura 3 - *Tarefa de Escrita*



[Lívia Espírito Santo – série: *Tarefa de Escrita*, 2022]  
Trabalho disponível em: <https://youtu.be/PWa489M4BjA>

\*\*\*\*\*

Quando compartilhei a finitude como um tema de interesse a ser contemplado em pesquisa, logo me perguntaram, “Por que você quer estudar morte?”. Nesses momentos, ainda tateando argumentações e tecendo diálogos com as pessoas respondia algo como: “finitude não está para a morte, mas para a vida”. Fato é que sempre me chamou a atenção o incômodo da maioria das pessoas em relação a essa palavra (finitude) ou, na verdade, ao que ela suscitava como *significado* a partir do *significante*<sup>30</sup> normalmente atrelado a ela – morte<sup>31</sup>. Ou ainda ao que ela enunciava. Enunciar, como diria Austin<sup>32</sup> (1990), não em seu sentido meramente declarativo (constatativo), mas performativo. Na sua materialidade expressiva, a

<sup>30</sup> Para Saussure (2003), a língua é um sistema de signos e um signo se constitui (é formado) pela associação do par *significante/significado*. Em linhas gerais, o significado diz da ideia que se faz de alguma coisa, ou seja, seria uma representação mental de algo – seu conceito, seu sentido. Já o significante pode ser entendido como representação de uma imagem-som que nos dá o “testemunho de nossos sentidos”.

<sup>31</sup> Para o contexto dessa pesquisa, destaco que um *significante* – por exemplo, a morte – pode ter (e tem) vários *significados*.

<sup>32</sup> John Langshaw (1911–1960) é um filósofo da linguagem conhecido pelo seu trabalho com a linguagem ordinária e por desenvolver a teoria dos atos de fala.

palavra enunciada diz coisas e faz coisas. Ideia aqui de que ela, a palavra (seja ela qual for), não é apenas uma ferramenta para descrever o mundo, mas uma forma eficiente de realizar ações, de comunicar e tensionar representações coletivas, de criar mundos. Nesse sentido, pensar *finitude* como atmosfera temática me trouxe a *morte* como palavra a ser escutada tanto em sua ampla diversidade de sentidos socialmente formulados, quanto dimensionada nas esferas da cinestesia<sup>33</sup>, da sinestesia<sup>34</sup> e da poética<sup>35</sup>.

Por uma via antropológica, em presença da morte, por exemplo, não estamos diante apenas de um fenômeno individual e físico, mas de uma representação coletiva<sup>36</sup> sedimentada em grupos sociais (Patriarca; Lima, 2015) que, por sua vez, formulam, diferentemente, suas hipóteses sobre o mundo, sua crenças, seus ritos, seus processos de enfrentamento e de luto, suas narrativas, suas “políticas de subjetividade”, suas demarcações morais, seus afetos e efeitos. Parece-me que diante da morte, a morte só existe em contexto.

Morte por idade, morte por patologias, morte por acidente, morte por violências, morte por suicídio, morte por negligência, morte por engasto, morte por amor, morte por possessão, morte sistêmica, morte estrutural, morte coletiva, morte matada, morte morrida, morte súbita, morte paliativa, morte prematura, morte figurativa, morte do autor, morte da matéria, morte de Deus, morte de mentira, morte evitada, morte inventada, morte naturalizada, morte armada, morte em vida, morte serena, morte brutal, morte induzida, morte uterina, morte escolhida, morte severina. Quase como uma canção<sup>37</sup>, é como diz João Cabral de Melo Neto:

[...] se somos severinos iguais em tudo na vida, morremos de morte igual, mesma morte severina: que é a morte que se morre de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia (de fraqueza e de doença é que a morte Severina ataca em qualquer idade, e até gente não nascida)<sup>38</sup>.

Se diante da morte, a morte parece existir só em contexto, por que diante de certos contextos de morte, a morte é descontextualizada? Porque não ~~contextualizar~~ matar as

<sup>33</sup> Refiro-me a cinestesia com “C” a capacidade de sentir e perceber o corpo e a percepção dos movimentos.

<sup>34</sup> Refiro-me a sinestesia com “S” a sensação que acompanha uma percepção (seriam as associações sensoriais). Esta dimensão sinestesia, para o gesto de autorialidade perseguido por essa pesquisa, refere-se à possibilidade de uma pessoa associar e interligar diferentes experiências sensoriais. Esse caminho sinestésico nos permite criar uma percepção mais rica e complexa do mundo.

<sup>35</sup> Refiro-me aqui a esfera poética o exercício de criar uma linguagem poética para falar de algo.

<sup>36</sup> Tese discutida no ensaio *A representação coletiva da morte* (1907) do antropólogo francês Robert Hertz (1881-1915).

<sup>37</sup> Refiro-me aqui ao trecho “é como diz João Cabral de Melo Neto [...]” presente da música *Foquete* (Roque Ferreira/J. Velloso). Música (versão cantada por Maria Bethania ao lado de Dona Canô) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M0aVeWrhZMY>

<sup>38</sup> Trecho da obra “*Morte e Vida Severina*” de João Cabral de Melo Neto.

políticas de genocídio, de exploração, de alienação, de supressão da autonomia, de desterritorialização. Você se percebe morrendo? Quando? Diante da morte, o que você faz? Recordo-me de José Carlos Rodrigues em uma passagem de sua obra “Tabu do corpo”:

Cada sociedade dá à morte a sua resposta, e esta resposta é uma espécie de teste projetivo da estrutura social. Mas todas elas respondem ao mesmo problema: a morte do símbolo que o corpo é. A morte do corpo é a morte do símbolo da estrutura social, é a vidência da entropia, é a imposição ao homem “de se pensar na finitude” (Rodrigues, 2006, p.61).

Trazer a *finitude* como palavra ordinária trata-se de deixar um convite sensível e corajoso para o exercício de reconhecermos os contextos de morte e/ou estados de morte para situarmos a potência de vida. Aqui, *finitude* mostra-se como um estado de consciência fronteira. Ao mesmo tempo em que dimensiona o limite, inaugura o ilimitado. Este estado de consciência fronteira – *experiência de finitude* – diz do vivido, do conhecido, do concebido, do sonhado<sup>39</sup> e do desconhecido. Portanto, de um presente cheio de temporalidades. Em sentido bergsoniano<sup>40</sup> (2006), de um presente cheio de tempo não metrificado, mensurável e quantitativo, mas de um presente cheio de tempo subjetivamente concebido a partir de experiências pessoais. Por essa concepção, um gesto-ação da *finitude* seria uma resposta que elenca experiências, sentimentos e memórias em ato de criação. Este gesto-ação da *finitude* diz, ao mesmo tempo, daquilo que está sendo gestado e compreendido em ato. Voltando em Austin (1990), como seria pensar os atos de fala quando o corpo se torna a materialidade expressiva de um discurso?

[a dança é a parte que eu consigo mostrar<sup>41</sup>]

Dito tudo disso, pensando nos códigos (palavras), contextos e circunstâncias que dão forma, textura, conteúdo e moldura às ações (criações), como uma espécie de um quebra-cabeça ou de uma cartografia, fez-se necessário visualizar e compreender minimamente a morte enquanto tema e problema na história do pensamento. Esse exercício de pensar o pensamento sobre a morte foi o modo primeiro que encontrei para tecer elaborações sobre o que nomeei no escopo dessa tese de *experiências de finitude*. O que desencadeia uma

---

<sup>39</sup> Provocada por perspectivas ameríndias, tenho utilizado a palavra sonho para torcer as concepções hegemônicas relativas às ideias de futuro e tempo. Sonhar como ação política (Krenak, 2020), como espaço de liberdade e capacidade de criar e imaginar novos futuros, novas realidades e resistências políticas (Krenak, 2019). Sonhar para manter vivas as conexões com a natureza e com os ancestrais (Krenak, 2019).

<sup>40</sup> Henri Bergson (1859-1941).

<sup>41</sup> Fragmento de tese dançada disponível em: [https://youtu.be/Ji9x9\\_iW6Pc](https://youtu.be/Ji9x9_iW6Pc)

percepção de finitude? Quais finitudes são e/ou podem ser vividas como experiência em vida? Este questionamento não faz alusão a uma apologia à necropolítica<sup>42</sup> e à servidão voluntária<sup>43</sup>. Ao contrário, é uma provocação: diante a vida, quais finitudes têm sido impostas, quais têm sido acometidas e quais têm sido deliberadas?

Em suma, partindo da morte como o fio dessa primeira costura reflexiva – sem pretender, de modo algum, ser exaustiva relativamente ao tema, mas buscando ressonâncias e contradições ao meu modo de construção da ideia de finitude –, inicialmente retomo ao mundo grego-latino e à tradição judaico-cristã, sobretudo, até meados de 1500 d.C. Em seguida, brevemente passo por alguns pensadores modernos e contemporâneos para enfatizar as concepções de *existência humana*.

## 2.1 Breves notas sobre a morte e a existência

Da Grécia Antiga até a era cristã – de Platão (428-347 a.C.) a Santo Agostinho (354-430 d.C.) – a morte como questão filosófica foi debatida, sobretudo, a partir do *projeto ético da vida virtuosa*, por três doutrinas: platonismo (Platão), estoicismo (Sêneca) e agostinianismo (Santo Agostinho). Nesse quadro, segundo o pesquisador Eduino Orione (2012), os contornos dado a morte e a ideia de vida virtuosa foram desenhados conforme as tradições ético-metafísico-religiosas de cada doutrina. Ou seja, por correntes de pensamentos que combinou moralidade, conduta humana, questões sobre a natureza da realidade, a existência de Deus, a relação corpo/alma, crenças em divindades, textos sagrados e práticas religiosas e/ou de tradições espirituais para traçar uma busca pela verdade e pela sabedoria como caminho para o viver bem. Assim, diante do projeto ético da *vida virtuosa*, “quem reflete sobre a morte, reflete, no fundo, sobre a felicidade” (Orione, 2012, p. 9). Que por sua vez, já em Santo Agostinho, quem reflete sobre a felicidade, reflete, pelo reflexo de um quadro moral, o controle de suas paixões (“vícios”).

Na emblemática obra *Fédon*<sup>44</sup> escrita por Platão em 360 a.C, obra dedicada ao tema da imortalidade da alma, o filósofo narra, por meio de diálogos entre personagens do círculo socrático, os últimos momentos da vida de Sócrates<sup>45</sup> (470-399 a.C). Sócrates foi acusado e

<sup>42</sup> Conceito criado e debatido pelo filósofo Achille Mbembe.

<sup>43</sup> Refere-se à submissão humana ao poder. Esta discussão é feita por *Étienne de La Boétie* em seu ensaio *Discurso sobre a Servidão Voluntária* (século XVI).

<sup>44</sup> Obra de Platão escrita em 360 a.C dedicada ao tema da imortalidade da alma. Narra os últimos momentos da vida de Sócrates

<sup>45</sup> Filósofo ateniense da Grécia Antiga, mestre de Platão e considerado o homem mais inteligente de Atenas.

condenado à morte por desvirtuar jovens com suas idéias, por assumir posições críticas em relação aos costumes e às práticas políticas da *polis*<sup>46</sup> e por trair os deuses do Estado (Platão, 1980). Segundo a perspectiva de Platão, em seu julgamento, Sócrates não cedeu às acusações levantadas, não aceitou nenhum tipo de restrição que pudesse o absolver de sua sentença de morte e assumiu até o ultimo momento de sua vida a postura de filósofo e educador com as falas que proferia. Certo de suas posições e sem fazer qualquer concessão, Sócrates escolheu morrer e com isso imortalizar sua alma<sup>47</sup>. Para ele quando se é correto e dedicado à filosofia, não há motivos para fugir da morte ou temê-la, pois agimos em conformidade com a sabedoria – razão, conhecimento. Sua pena, tomar uma dose letal de veneno, a cicuta. Pode-se dizer que em *Fédon* Sócrates foi imortalizado pela escrita dramatúrgica de Platão e sua morte ganhou uma dimensão pedagógica. A morte tornou-se tema filosófico e a filosofia, segundo Sócrates a partir das idéias contidas em *Fédon*, a "preparação para a morte". Do ponto de vista platônico, a virtude é uma disposição para viver bem e a filosofia, como preparação para a morte, é um exercício purificador que prepara a alma para, no momento da morte (da separação do corpo), encontrar o que dela faz-se semelhante (Orione, 2012). Nesse projeto, o corpo foi desacreditado e feito instrumento e matéria obediente à alma (à forma).

Na obra *Discussões Tusculanas*<sup>48</sup> de Cícero (106 – 43 a.C), o filósofo retoma Sócrates ao escrever “[...] toda a vida dos filósofos [...] é uma cuidadosa preparação para a morte” (2014, p. 93). A partir de discussões dialéticas, Cícero (2014) buscou apresentar em *Tusculanas* a filosofia como caminho para a felicidade, pois ela seria o “remédio para todos os males” e sofrimentos; seria a libertação do medo da morte, da dor e das perturbações. Ela, a filosofia, como a arte de viver bem seria o resultado do esforço à sabedoria e o caminho da imortalidade da alma.

Caminhando para a segunda doutrina, no estoicismo tudo que acontece na natureza tem uma razão, portanto, a morte por ser compreendida como uma condição humana inevitável, um evento natural que faz parte da vida, e que, portanto, não deve ser temida. Aceitá-la é fundamental para viver uma vida virtuosa e feliz. Nessa doutrina o homem deve adequar sua razão a razão divina para ordenar e dar sentido a vida (Orione, 2012). Em síntese: “razão universal e divina como lei natural do universo; o universo como harmonia dos

<sup>46</sup> Palavra de origem grega que significa cidade-estado.

<sup>47</sup> Para Sócrates a alma é superior ao corpo.

<sup>48</sup> Esta obra trata dos fundamentos da vida feliz - *ad rectam vivendi viam* (tradução literal: para o caminho correto de viver). Esta discussão foi apresentada em cinco livros (cinco temas - cinco dias). São eles: parte I – o desprezo da morte; parte II – sobre suportar a dor; parte III – sobre mitigar a dor; parte IV – sobre as perturbações psicológicas, e; parte V – a afirmação (estóica) de que a virtude é em si mesma suficiente para a vida feliz. (Cícero, 2014)

contrários (medida e justiça); os males como fruto da loucura humana (ignorância e desmedida); e a sabedoria como conhecimento da lei universal (Orione, p.26, 2012). Assim, o destino, como conexão de todas as coisas, será a providência divina e realidade natural. Na moral estóica, seguir a natureza é praticar a virtude. Nessa prática, a felicidade decorre do alinhamento (harmonia) com a natureza. Noção de que a divindade está presente no mundo sensível e nas experiências cotidianas, não no mundo transcendental platônico.

Entre os estóicos a meditação era uma prática comum. Através da meditação se trabalhava uma reflexão filosófica sobre princípios éticos, sobre o controle de si mesmo e sobre a valorização da vida e das escolhas. Nesse período a expressão *memento mori* (“lembre-se de que você vai morrer”) se tornou uma prática de meditação e exercício mental para estimular a aceitação da finitude da vida e para valorizar o tempo presente. Na carta 93, Sêneca<sup>49</sup> (2013) escreve: “Mantenha a morte diante dos olhos diariamente. Dessa forma, você nunca pensará em algo insignificante e nunca desejará algo em excesso”. Para ele, a prática constante de reflexão sobre a morte orienta uma vida virtuosa e harmoniosa. Vida que, diante a sua brevidade<sup>50</sup>, implica firmeza e sabedoria. Nos escritos de Sêneca:

Não dispomos de pouco tempo, mas desperdiçamos muito. A vida é longa o bastante e nos foi generosamente concedida para a execução de ações as mais importantes, caso toda ela seja bem aplicada. [...] É assim que acontece: não recebemos uma vida breve, mas a fazemos; dela não somos carentes, mas pródigos. [...] A vida será longa se souberes utilizá-la. [...] “É diminuta a parte da vida que vivemos”. Realmente, todo o período restante não é vida, e sim tempo. [...] É preciso durante toda a vida aprender a viver e, o que talvez cause maior admiração, é preciso durante toda a vida aprender a morrer. [...] É brevíssimo o tempo presente (2017, p.9-22).

No estoicismo, a aquisição de virtude é proveniente da razão e da renúncia dos prazeres. Aqui, não se teme a morte como no platonismo, mas se teme a ausência de moral, ou seja, as escolhas (erradas) contrárias à virtude. A máxima é, se a vida é utilizada de maneira sábia e dedicada à virtude, não há motivos para temer a morte. Nesse sentido, diante de uma vida virtuosa “o sábio não hesitava em caminhar para a morte com passo firme (Sêneca, 2017, p.22). A morte não será um castigo, mas apenas uma lei divina (natural, portanto, inevitável) e racional.

Partindo das bases do cristianismo Santo Agostinho (354 d.C.-430 d.C.) edifica seu pensamento teológico. Na doutrina agostiniana (Agostinho, 1990), a fé cristã está apoiada na

---

<sup>49</sup> Lucius Annaeus Seneca (4 a.C – 65 d.C) foi um filósofo estóico.

<sup>50</sup> Expressão que dá nome a obra de Sêneca.

razão e sustentada na racionalidade da crença dos testemunhos. Com isso, é possível conceber a existência de Deus (crer em sua existência), pois este é sustentado pelos testemunhos. “A fé ensina esta existência; a razão demonstra. [...] A fé mostra; a razão demonstra” (Orione, 2012, p. 46). No agostinianismo, a fé precede a razão e ilumina o caminho do conhecimento. Nesse sentido, sem fé a razão nada conhecerá (teoria da iluminação divina). Com fé e pela fé, a inteligência e o conhecimento verdadeiro tornam-se recompensa.

Para Santo Agostinho, diferente do platonismo, a alma – imortal e superior – não preexiste ao corpo – mortal e inferior – e o corpo não é uma prisão da alma. A alma é intermediária e se une ao corpo por amor, do mesmo modo que por amor Deus se une a ela. Em outras palavras, a alma é o elo entre corpo e Deus. Por essa natureza da alma, no momento da morte, não é o corpo que separa da alma, mas a alma que separa de Deus. A morte será eterna para aqueles que no juízo final forem condenados e o paraíso – reino dos céus – morada onde os justos experimentarão o estado de *beatitude*<sup>51</sup>, a harmonia perfeita e a plena comunhão com Deus (Agostinho, 1990).

Por essa premissa, à luz do cristianismo, Santo Agostinho (1990) desenvolve uma doutrina acerca do *pecado original* e da *graça*. Para ele, o pecado original introduz a mortalidade da vida humana, desestabiliza a relação hierárquica entre alma e corpo, afasta o homem de Deus, coloca a morte como castigo e provoca desordem na vida moral.

Assim como nas outras doutrinas, no agostinianismo a felicidade e a preocupação com a morte também passam pelo quadro da vida moral. Porém, diferentemente do platonismo e do estoicismo, a felicidade não recai na busca de virtude (fruto de um projeto humano), mas em alcançar o amor de Deus na caridade pelo *dom* da *graça*. No plano de salvação, a graça inaugura a crença da ressurreição dos corpos e uma vida moral que reflita devoção e lealdade a Deus. Assim, a felicidade será o *dom* de Deus (sobrenatural) – a graça consentida, a graça alcançada. A felicidade será a visão beatífica (contemplação de Deus na eternidade) – a vida eterna. Por essa doutrina, pode-se dizer que a felicidade plena (visão beatífica) representa o fim último da realização humana. E é por essa felicidade que o homem é movido pelo amor e a caridade é amar o que se deve amar – Deus. Um Deus que é transcendente, que está acima e além de todas as coisas, imanente, que está presente em todas as coisas, e onipresente, que está presente em todos os lugares ao mesmo tempo (Agostinho, 1997). No entanto, na vida

---

<sup>51</sup> Estado de felicidade plena e perfeita que uma alma alcança quando atinge a comunhão direta com Deus. Refere-se à contemplação de Deus na eternidade, considerada a realização última do ser humano. *Beatitude* é um conceito desenvolvido na filosofia e teologia cristã e muito presente na obra de Santo Agostinho. Ver, (Agostinho, 1990).

terrena (cidade dos homens<sup>52</sup>) o que compromete a caridade – *amar a Deus sobre todas as coisas*<sup>53</sup> – é, em essência, uma vontade de natureza pecaminosa (as paixões). Em termos teológicos, é o pecado. “O pecado é, em nossa vontade, uma ausência de amor de Deus” (Orione, 2012, p.51). Para Santo Agostinho, a condição humana é a condição de pecador. Na doutrina do pecado, nascemos pecadores e, portanto, moralmente inseridos no conflito travado entre a razão e as paixões, entre a vontade e a libido. O pecado, resultado (do não controle) das paixões, seria a desobediência humana em relação a Deus. À luz da moralidade e da fé cristã, no campo das escolhas conscientes e voluntárias, Agostinho (2000) pondera também que todo homem tem livre arbítrio para escolher entre o bem e o mal, mas que a verdadeira liberdade é aquela que submete todas as vontades (paixões, vícios) à vontade de Deus. Em suma, no agostinianismo, nossa natureza é pecaminosa e como castigo, além da morte, o controle das paixões são punições decorrentes do pecado original; e somente pela graça divina os homens alcançarão a salvação.

Dando continuidade ao projeto de uma vida virtuosa (feliz), mas distanciando das bases metafísicas para tratar a morte, Michel de Montaigne<sup>54</sup> (1533-1592) a partir do mote – *filosofia enquanto preparação para a morte*<sup>55</sup> –, cria um percurso argumentativo sobre a meditação diante a morte. Cabe ressaltar que, historicamente, Montaigne está na transição entre a Idade Média e o Renascimento. Seu pensamento articula criticamente o platonismo, o estoicismo e o agostinianismo a partir de uma visão humanista e individualista que caracteriza o período renascentista (Montaigne, 2017).

Em leitura a obra de Montaigne (2016) e a partir de elaborações tecidas por Eduino Orione<sup>56</sup> (2012) sobre o pensamento de Montaigne, as reflexões sobre a morte na filosofia montaigniana perpassam a noção de individualidade, a experiência corpórea, a condição pré-volitiva (conexão do homem com a natureza) e a descoberta do “afeto puro”. Em linhas gerais, Montaigne (2016) rejeita a separação entre o mundo sensível e o mundo das ideias, a crença da graça divina, a noção de verdades absolutas e a existência de ideias universais e perfeitas; com isso, suprime a interpretação cristã e se afasta da perspectiva universalista do estoicismo para pensar a morte. Segundo Orione, Montaigne traz a “descoberta, realizada pela

<sup>52</sup> Sociedade marcada pelo pecado e corrupção. Ver, (Agostinho, 1990)

<sup>53</sup> Versículo de Mateus (22:36-40). Mateus foi um dos doze apóstolos de Jesus e autor do primeiro Evangelho do Novo Testamento – o Evangelho segundo Mateus.

<sup>54</sup> Filósofo francês renascentista.

<sup>55</sup> Montaigne está a ler *Discussões Tusculanas* de Cícero. Nessa obra Cícero referencia Sócrates ao escrever que *toda a vida de um filósofo é uma cuidadosa preparação para a morte*. Montaigne ao partir de Cícero e não de Platão demonstra um distanciamento consciente do platonismo (Orione, 2012).

<sup>56</sup> Elaborações tecidas a partir do diálogo com os autores Hugo Friedrich, Frédéric Brahami e Lúcio Vaz.

inserção do ceticismo no mundo cristão, de que a razão (tradicionalmente atributo *comum* a Deus e ao homem) deve ser compreendida apenas a partir do homem (desvinculado de Deus), e não mais a partir de si mesma (2012, p.73).

O homem em Montaigne anula o espelho divino – o “eu” não é alma (platonismo), não é razão (estoicismo), não é imagem de Deus (agostinianismo). Distanciando das doutrinas que o precede, em Montaigne o conhecimento não é metafísico, portanto, o “eu” se apresenta a partir da noção de individualidade, de reflexões pessoais e de experiências individuais e subjetivas. Nesse sentido, distanciando da perspectiva universalista das éticas helenísticas (epístolas de Sêneca), a meditação em Montaigne torna-se caminho que conduz a individualidade – a descoberta do *eu*. Diferentemente do estoicismo (que vê na prática meditativa o exercício mental de adequar uma razão mundana à razão divina para ordenar e dar sentido a vida), meditar em Montaigne é abertura para a vida interior.

Dito isso, o que difere Montaigne de Platão e Cícero na emblemática expressão proferida por Sócrates: “filosofia enquanto preparação para a morte”. Qual a mudança ontológica no *meditatio mortis*<sup>57</sup> em Montaigne? Em síntese, “o modo montaigniano de lidar com a herança dos antigos é torná-la parte de seu próprio pensamento” (Orione, 2012, p.59). Em outras palavras, é torná-la uma questão pessoal. Assim, meditar sobre a morte em Montaigne é, antes de qualquer coisa, um encontro consigo mesmo. Nessa virada ontológica, uma pergunta montaigniana: diante da morte, como *eu* me comporto? Para o filósofo, “o pensamento da morte leva à descoberta do eu. [...] Quanto maior é a ideia que um sujeito tem da morte, maior é o senso de individualidade” (Orione, 2012, p.65-66).

Por essa mudança de perspectiva, Montaigne individualiza a morte. Em outras palavras, a morte deixa de ser uma elaboração metafísica, um temor a ser superado e um castigo cristão. Ela passa a ser uma “reflexão íntima” e profunda. Desse modo, “meditar a morte leva à percepção da individualidade” (Orione, 2012, p.68) e ao conhecimento em si. Nesse ponto, quando o filosofar (*meditatio mortis*) conecta o indivíduo com a sua natureza, que é finita, ela ganha dimensão de individualidade. E essa individualidade, para Montaigne, só se torna consciência quando a natureza mortal é considerada. Em síntese, “meditar a morte faz o homem descobrir-se natureza e reconciliar-se com a finitude” (Orione, 2012, p.69).

[A dança da morte<sup>58</sup>. Lembre-se de que você vai morrer <sup>59</sup>]

---

<sup>57</sup> Meditar sobre a morte.

<sup>58</sup> *Danse Macabre*

<sup>59</sup> *Memento mori*

Dentro do universo temático da morte, temos danças presentes em rituais de luto e de cerimônias funerárias. Na Europa medieval e renascentista, “a dança da morte” (dança macabra ou “*danse macabre*”) encenava a morte personificada interagindo com pessoas de diferentes status sociais. Sua ênfase, mostrar a universalidade da morte, morte como um destino comum a todos. Essa dança foi representada em uma série de gravuras criadas por Hans Holbein<sup>60</sup> (1497-1543).

Para Montaigne (2016), descobrir-se natureza, de algum modo, é perceber-se pré-volitivo em uma ordem pré-volitiva das coisas. Digamos que: algo habita uma camada profunda, algo é medido (pensado, intuído) antes da ação em si, mas algo se completa sem sua vontade. Esse algo *se dá, se faz e se completa* no campo da experiência. Essa noção pré-volitiva da individualidade aparece na obra de Montaigne quando ele fala da sua experiência de desmaio<sup>61</sup>. Em síntese, ele sofre uma queda de cavalo e fica inconsciente por algum tempo. A partir desse acontecimento, Montaigne descobre na experiência do desmaio a inexistência do eu (entrega da consciência a uma vivência corporal mundana e mortal). Em suma, a queda do cavalo seria a força do acaso que revela uma inutilidade da preparação da morte. Com isso, a experiência provocada pela força do acaso preencheu (pós queda) a lacuna que a preparação não preencheu. Nesse ponto, me aproximo de Montaigne ao pensar que uma experiência de finitude é vivida *na vida, durante* a vida e elaborada *em* vida. Retomando um questionamento levantado do início dessa seção, “diante a vida, quais finitudes têm sido impostas, quais têm sido acometidas [“acontecidas por acaso”] e quais têm sido deliberadas [escolhidas]?” Em todos os casos, tentando aqui articular uma defesa, é possível afirmar que uma experiência de finitude sempre irá preencher uma lacuna que a preparação (ideia de vida sem acometimentos) não preencheu.

Feito esse enquadramento reflexivo, volto às transformações no pensamento filosófico – transição de uma visão teocêntrica e dogmática da Idade Média para uma abordagem mais centrada no ser humano e na razão –, para dizer que a morte, discutida até então dentro do *projeto ético da vida virtuosa*, coloca, a partir de agora, a *existência* em perspectiva para discutir a vida. A questão que surge é: qual é o sentido da existência humana?

Dentre os pensadores modernos, Martin Heidegger (1889-1976) em sua obra *Ser e Tempo* elabora uma teoria sobre o sentido do *Ser*, onde demonstra que “ser é no tempo”, ou seja, o *Ser* só pode ser compreendido a partir de sua temporalidade (Stein, 2008). Em Heidegger (2015), essa teoria é fundamentada nos conceitos *Dasein* (Ser-aí), *In-der-Welt-sein*

<sup>60</sup> Pintor e gravurista do Renascimento alemão.

<sup>61</sup> “De la ressemblance des enfants aux pères” (“Da semelhança dos filhos com os pais”). - Montaigne, Michel de. *Essais (Ensaio)*. Livro II, Capítulo 37. Paris: Gallimard, 1965.

(Ser-no-mundo) e *Sein-zum-Tode* (Ser-para-a-morte). O “Ser-aí” refere-se ao ser humano enquanto ser consciente de sua existência e de seu lugar no mundo, o “Ser-no-mundo” à condição do *Dasein* de sempre estar em uma relação de envolvimento com o mundo ao seu redor (condição hermenêutica<sup>62</sup>) e o “Ser-para-a-morte” à condição inevitável que o *Dasein* tem com sua própria finitude. Para Heidegger, o Ser está sempre orientado em direção à sua morte (*Sein-zum-Tode*) e essa consciência de sua finitude iminente confere compreensão e autenticidade à vida. Em outras palavras, por essa perspectiva, a morte como uma possibilidade constante confere forma e sentido à existência humana. Mas não só, como pontua Byung-Chul Han<sup>63</sup> (2020), a consciência da morte para Heidegger leva à hipertrofia do “eu”, pois a morte par Heidegger é limitada à formação de “um si enfático” – do “eu sou”. Em suas palavras, para Heidegger “poder-morrer é, [...], “Poder-ser-si-mesmo” (Han, 2020p.16). A morte em Heidegger enfatiza o “eu” – a “minha morte”

#### Parentesis

O próprio fato da morte de um amigo despertou, como sempre, em todos os que souberam da notícia, um sentimento de alegria: Não fui eu; foi ele que morreu. (*A morte de Ivan Ilitch* – Leon Tolstói)

Em Heidegger, indago-me: não basta saber que a consciência da morte engaja expressividade de autenticidade na vida e um engajamento do “si”; interessa-me pensar quais finitudes são e/ou podem ser vividas enquanto experiência em vida? De frente a um outro, como essas experiências de finitude podem conferir novos sentidos à existência (no sentido de potencializar a vida)? Em Emmanuel Levinas<sup>64</sup> (1906–1995), a pergunta se reformula: Que responsabilidade assumimos na relação de alteridade que estabelecemos com o outro e que, expressamente, desafia a nossa compreensão de existência? Para Levinas (2008) a responsabilidade pelo outro se manifesta na experiência de alteridade. Para isso, ele propõe que a ética seja anterior à ontologia.

Em sua obra “O Tempo e o Outro” (2006), Levinas apresenta a dimensão constitutiva do *Outro* na experiência da existência humana. Para Levinas a relação com o *Outro* é essencialmente ética e fundada no reconhecimento da alteridade. O tempo, “por si inassimilável, absolutamente outro, não se deixaria assimilar pela experiência ou com aquilo que, por si infinito, não se deixaria compreender” (Levinas, 2006, p. 158). Para Levinas, este “infinito” ou este “outro” não pode ser totalmente compreendido pela experiência do “eu”

<sup>62</sup> Refere-se à interpretação e a compreensão do mundo.

<sup>63</sup> Filósofo e teórico cultural sul-coreano naturalizado alemão.

<sup>64</sup> Filósofo francês de origem lituana, conhecido por sua contribuição à fenomenologia, ética e filosofia judaica.

(sujeito). Há sempre algo que escapa, que transcende, que não é captado ou assimilado pela consciência. Para ele, o *Outro* é uma questão de responsabilidade e não de conhecimento. Em suas palavras:

[...] se é possível, porém, que este Infinito ou este Outro ainda tolere que se lhe aponte com o dedo no demonstrativo isto, como um simples objeto, ou que se lhe acrescente um artigo definido ou indefinido para que tome corpo. Relação com o In-visível na qual a invisibilidade resulta não da incapacidade do conhecimento humano, mas da inaptidão do conhecimento como tal - da sua inadequação - em relação ao Infinito do absolutamente outro, do caráter absurdo que possuiria aqui um acontecimento como a coincidência. Impossibilidade de coincidir, in-adequação, que não são noções simplesmente negativas, mas que possuem um sentido no fenômeno da não-coincidência dada na dia-cronia do tempo. O tempo significa esse sempre da não-coincidência, mas também esse sempre da relação - da aspiração e da espera (Levinas, 2006, p. 158).

Dando continuidade a este pensamento, a obra “Totalidade e Infinito” (2008), Levinas realiza uma crítica à ideia de “totalidade” presente na tradição filosófica ocidental e apresenta sua defesa em relação à responsabilidade ética com a alteridade. Para ele a arquitetura do pensamento ocidental reduz o *outro* aos horizontes do *mesmo*, ou seja, a um determinado contexto de significação. Em outras palavras, reduz a existência humana a partir da retidão da consciência-linguagem *já dita*. Como apresenta Sayão (2011), Levinas pensa o *ser* para além do *ser-em-ato* (noção aristotélica) e para além do *ser-no-mundo* (Heidegger); sua defesa é do *ser-em-si*, *ser* que se define – para além de sua relação com o mundo já nomeado (*já dito*) – a partir de sua exposição ao outro, ao dinamismo da representação (da linguagem) e da responsabilidade que surge diante à alteridade do mundo. Retomando a crítica ao domínio da totalidade, Levinas (2008) vai demonstrar que a experiência de significação ultrapassa o *Dito* (ideia de totalidade) pelo tempo imemorable do *Dizer* – ideia de *excedente moral*. Do *Dito* ao *Dizer*, Levinas propõe uma ética que se coloca além do domínio da ontologia tradicional. O *Dizer*, para ele, revela uma abertura infinita ao *Outro*. Enquanto o *Dito* sedimenta e nomeia, o *Dizer* mantém-se como um movimento contínuo de abertura, de exposição ao outro, de *vulnerabilidade da carne* – de “exposição da carne ao trauma do tempo” (Sayão, 2011, p.116). Nessa perspectiva, diferentemente de Heidegger, na leitura de Byung-Chul Han, para Levinas “em vista da morte não se chega à hipertrofia do eu” (2020, p.26); a morte seria *referenciada*. “No lugar da ênfase do si entra agora um ser para o outro, que, porém, é igualmente enfático” (2020, p.27).

Em seu livro “Morte e Alteridade” (2020), Han, ao falar sobre a dimensão do outro que habita na morte, pontua também, a partir da dialética do senhor e do escravo<sup>65</sup>: na “morte experimentada como o fim do eu [...] o outro é ou o espelho do eu, ou o não-eu que deve ser negado. [...] A decisão de se entregar [ao medo, ao risco da morte] significa mais poder do que um sofrer passivo da morte (Han, 2020, p.8-10). Nessa dinâmica, a dominação (na relação senhor-escravo) resulta da luta entre duas consciências em busca de reconhecimento. Nesse sentido, “a morte se anuncia como outro do poder” (Han, 2020, p.10). Assim, arriscar-se à morte e à vida é não se submeter ao outro (hipertrofia do eu).

A morte que é experimentada na luta pelo reconhecimento não é uma necessidade biológica. Ela está situada em uma esfera interpessoal. O outro está inscrito nela. [...] Não se pode decidir pela morte natural. Ela é necessária, não permite nenhuma liberdade. No risco da morte, em contrapartida, se é livre (Han, 2020, p.13).

Em suma, em Levinas a [minha ideia de] finitude encontra a alteridade do mundo e a responsabilidade ética com o outro. Tem-se uma finitude exposta ao tempo e ao outro.

Por fim, buscando parentescos conceituais para situar a dimensão de tempo na finitude no escopo dessa pesquisa, vou a Henri Bergson<sup>66</sup> (1859-1941). Na filosofia de Bergson (2006), *tempo* e *duração* são conceitos centrais. Para ele, o *tempo* tem dois significados: o *tempo espacializado* e a *duração*. O *tempo espacializado* é o tempo mecânico, quantitativo, científico, medido por relógios e dividido em parte (passado, presente e futuro). Um tempo que não capta a essência do vivido. Já a *duração* refere-se ao tempo qualitativo, fluido e contínuo experienciado de modo subjetivo e sentido por meio da consciência. É o tempo vivido. Nesse tempo não há separação de passado, presente e futuro, mas um entrelaçamento de experiências que se somam em estado ativo de presença. A duração diz do modo como se vive esse tempo no presente. Sobre a natureza da duração:

Minha memória está aí, empurrando algo desse passado para dentro desse presente. Meu estado de alma, ao avançar pela estrada do tempo, infla-se continuamente com a duração que vai reunindo; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo. Com mais forte razão isso ocorre com os estados mais profundamente interiores, sensações, afetos, desejos, etc., que não correspondem, como uma simples percepção visual, a um objeto exterior invariável. Mas é cômodo não prestar atenção a essa mudança ininterrupta e só notá-la quando se torna grande o suficiente para imprimir uma nova atitude ao corpo, uma nova direção à atenção. Nesse momento preciso,

<sup>65</sup> A dialética senhor-escravo (Hegel) é uma metáfora sobre relações de poder e subordinação.

<sup>66</sup> Filósofo francês.

descobrimos que mudamos de estado. A verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança (Bergson, 2006, p.02).

No contexto dessa pesquisa, finitude, pela perspectiva bergsoniana, seria continuidade com presença viva. As escolhas, os feitos, os fins seriam o próprio estado de mudança nesse tempo contínuo (duração). As escolhas seriam, por exemplo, os gestos de criação – uma música, um poema, uma dança, uma pintura, uma pesquisa, etc. Gestos que trazem e prolongam para além de si uma continuidade (de temporalidades entrelaçadas), pois pertencem a um tempo contínuo do ser. Nesse sentido, conforme Bergson, a “duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (2006, p.6). Mas afinal, quando uma finitude se esgota? Quando algo, alguma coisa muda? De algum modo, encontro uma provocação em Bergson.

Não se percebe que a trajetória se cria de um só golpe, ainda que para isso precise de um certo tempo, e que, embora se possa dividir à vontade a trajetória uma vez criada, não conseguiria dividir sua criação, que é um ato em progresso e não uma coisa. Supor que o móvel está num ponto do trajeto é, como uma tesourada dada nesse ponto, cortar o trajeto em dois e substituir a trajetória única inicialmente considerada por duas trajetórias. É distinguir dois atos sucessivos ali onde, por hipótese, há apenas um. Enfim, é transportar para o próprio curso da flecha tudo o que pode ser dito do intervalo que ele percorreu, ou seja, admitir *a priori* o absurdo de que o movimento coincida com o imóvel (Bergson, 2006, p.16).

A partir do gesto filosófico em Bergson para pensar o tempo, desconfio que poéticas autorais dizem daqueles momentos que descobrimos que mudamos ao nos relacionarmos com as finitudes que dimensionamos.

\*\*\*\*\*

Experiência de finitude, como a própria expressão indica, é uma experiência de fim. “Fim” como *desfecho* de uma experiência (Dewey, 2010) gestada na *duração* (Bergson, 2006). [Transgressão como fim. Escolha como fim. Corte como fim. Interrupção como fim. Acaso como fim. Imposição como fim. Submissão como fim. Esgotamento como fim. Cansaço como fim. Limite como fim. Vencimento como fim. Validade como fim. Sacrifício como fim. Greve como fim. Resto como fim. Respeito como fim. Cuidado de si como fim. Preparação como fim. Amor como fim. Morte como fim. Início-meio-início como fim. Experiência como fim. *Outro* como fim. Pausa como fim. Pausa. Fim.]

## 2.2 Belas Artes e o Resto

De um modo geral, ao referirmos à tradição ocidental, Platão representa um marco no pensamento ocidental. Suas teorias, marcadas pelas ideias socráticas, impactaram a história do pensamento humano ao contrapor à variabilidade e relatividade do conhecimento<sup>67</sup> com suas colocações sobre a viabilidade de um conhecimento perene, imutável, contínuo. Pode-se dizer que Platão desejava constituir uma forma que pudesse estabilizar, ou melhor, objetivar o conhecimento de maneira tal que trouxesse segurança na descoberta dele no tempo. Para isso cria uma instância, denominada de suprassensível (mundo das idéias), em que o pensamento se dá fundamentado na razão. Tem-se a separação corpo-alma. Esta divisão (dualismo platônico) foi apresentada não somente de maneira pela qual o pensamento poderia ser perene, mas também como pilar para diferenciá-lo do senso comum (mundo sensível, mundo terreno). Nessa concepção, o corpo é um instancia de conhecimento negada. A partir dessas premissas, Aristóteles (384-322 a.C), que foi aluno de Platão, afirma que o mundo das ideias poderia ruir por uma lógica equivocada do esquecimento do mundo factível (sensível, terreno).

Aproximando esta discussão com o contexto da presente pesquisa, do ponto de vista *stritu senso*, recorro a “história das imagens”, que tem como expoentes Platão e Aristóteles, para buscar elementos/fundamentos para pensar corpo e produção em arte na perspectiva da finitude.

Para Platão as imagens são perigosas por serem, dentro do ciclo hierárquico do conhecimento (*Alegoria da Linha* e *Alegoria da Caverna*), o nível mais baixo (mundo sensível), por tanto, conhecimento não seguro, passível de exercer, de forma enganosa e sedutora, um poder negativo sobre homem, por estar distante do conhecimento ideal (mundo inteligível, essências das coisas). Nessa perspectiva, entre o *ideal* (conhecimento mais refinado e puro) e o *real* (mundo concreto, palpável, visível que é imagem/cópia do mundo ideal), a *representação* seria um simulacro, uma mera imitação da aparência. Nesse bojo, ao reconhecer o poder e a força das imagens e seu potencial sedutor e político<sup>68</sup>, Platão defende uma vigilância educativa (arte com efeitos didáticos). Estas ideias estão contidas e proferidas em seu texto dialógico, *A República*<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Pensamento de Heráclito de Éfeso (aproximadamente 500-450 a.C.), filósofo pré-socrático.

<sup>68</sup> “As instituições religiosas aproveitaram da possibilidade de usá-la [a imagem] a seu favor para fortalecer ou mesmo impor a fé” (Ferreira, 2019, p. 114).

<sup>69</sup> Em linhas gerais, em *A República* (2012), que tem como tema a concepção de uma cidade (polis) ideal, os artistas não existem, pois são expulsos.

Criticando o dualismo platônico, Aristóteles aponta que o problema se dá a partir da constituição de uma forma para o alcance da razão, ou seja, a forma se torna um ente e, como ente pode ser predicada, adjetivada. Desse modo, a imitação em Aristóteles é tida como uma tendência natural e instintiva do ser humano. Ela produz conhecimento tanto por tornar o mundo inteligível sensível, quanto por produzir efeito de prazer na experimentação da imitação, uma vez que por ela adquirimos nossos primeiros conhecimentos (Ferreira, 2019). “Em Aristóteles não há conflito entre inteligível e sensível, entre produção de conhecimento e prazer na sua recepção. [...] ‘Contrariamente a Platão, a arte [em Aristóteles] não é, por isso, ignorância, e sim ampliação do conhecimento’” (Ferreira, 2019, p. 112-113). Nesse caminho, Aristóteles ressalta o poder positivo das artes na mencionada *Poética*<sup>70</sup> e evoca a lógica do primado representativo, criando os conceitos de “*mimesis*<sup>71</sup>” e “*catarse*<sup>72</sup>”, conceitos que amparam a ideia de arte como educação do sujeito (Ferreira, 2019).

Rapidamente, dando um salto no tempo, no século XVIII, tem-se o nascimento da Estética como nova ciência filosófica. Nesse contexto, Alexander Baumgarten (1714-1762) foi o grande responsável pelo sentido moderno dado à palavra/termo “Estética”, pois foi ele que entre os anos 1750 e 1758 escreveu a obra *Aesthetic*, na qual tratou, sobretudo, da autonomia da arte e da criação de uma nova disciplina no interior do campo filosófico, a Estética. Assim, esta disciplina surgiu impulsionada por valores iluministas e pela busca de autonomia das artes e do conhecimento sensível em relação ao conhecimento lógico, ou seja, pautado em ideias claras e distintas, distanciadas da influência direta da religião, da moral, da política e da dimensão metafísica; a estética se delimita, enquanto campo de conhecimento específico, para observar e pensar a arte. De acordo com autores como Venturi (2013) e

<sup>70</sup> A *Poética* (cerca de 330 a.C), trata, sobretudo, da tragédia, repetidamente comparada à epopéia (Borie; Rougemont; Cherer, 1996).

<sup>71</sup> Segundo Patrice Pavis (2007), “a mimese é o modo fundamental da arte; só que ela tem diversas formas (poesia, tragédia, relato épico). A imitação não se aplica a um mundo ideal [platônico], mas à ação humana (e não a caracteres): o importante para o poeta, é, então, reconstituir a *fábula*, isto é, a estrutura dos acontecimentos: ‘A tragédia é uma imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem condimentada com tempero de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita pelas personagens em ação e não por meio de uma narrativa e que, provocando piedade e temor, opere a purgação própria a semelhantes emoções’ (1449b). ‘A Fábula é que é a imitação da ação, pois chamo aqui *fábula* à reunião das ações realizadas’” (Pavis, 2007, p. 242).

<sup>72</sup> Para Aristóteles a catarse seria a finalidade da tragédia, seria a “purgação das paixões (essencialmente terror e piedade) no próprio momento de sua produção no espectador que se *identifica* com o herói trágico” (PAVIS, 2007, p. 40). De acordo com Carolin Overhoff Ferreira (2019) a ler Marvin Carlson (1995), no Renascimento a catarse tem uma dimensão terapêutica, catarse como eliminação e purgação. No Iluminismo, a catarse ressalta a dimensão moral da purificação. No século XX, no âmbito do enredo, a catarse foi reduzida a um efeito artístico e estrutural (Gerald Else). Para Marvin Carlson, a catarse pode ser vista como resposta à ideia de imoralidade das artes em Platão.

Jimenez (1999), a filosofia idealista, sobretudo com Kant<sup>73</sup> e Hegel<sup>74</sup>, contribuiu para reflexões sobre a arte e o ideal de arte na idade moderna. Desse modo, a Estética, não como um discurso exclusivo da arte, mas como “ciência do conhecimento sensitivo”, inaugurou, na linha temporal do mundo grego-latino e da tradição judaico-cristã, o conceito e ideia de Arte que conhecemos hoje. Lembrando que não se trata de um conceito universal, mas de efeito universalizante, uma vez que, pelas perspectivas decoloniais, trata-se de um recorte (eurocentrado) repleto de crenças totalizantes, que validou conceitos, esquemas prontos e norteou parâmetros para muitos discursos (modos de pensar, sentir e fazer) acerca da arte e/ou do que venha ser considerado arte em diversos contextos e territórios.

Reiterando o exposto acima, a *arte* na tradição ocidental, conforme Jacques Rancière (2009) por ser apresenta por três grandes regimes de identificação. São eles: o regime ético das imagens (Platão), o regime poético (Aristóteles) e o regime estético (Kant, Hegel, Schiller, Schelling, para citar alguns). O *regime ético das imagens* é onde situa a “polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena. [...] Para Platão a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer” (Rancière, 2009, p. 28). Ou seja, para ele existem de um lado as artes verdadeiras, imitações fiéis ao modelo (saber fundante), e de outro, os simulacros de arte, que imitam aparências. “Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (Rancière, 2009, p. 29).

O *regime poético* – ou representativo – das artes é regime chamado de “belas-artes” na idade clássica, é onde situa a elaboração aristotélica da *mimesis*, noção que “define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas [...] e organiza maneiras de fazer, ver e julgar [...]. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes” (Rancière, 2009, p. 31). Nas artes da cena a dramaturgia clássica, por exemplo, fundamenta-se pelos preceitos da poética aristotélica. Conforme Patrice Pavis (2007), a *dramaturgia Clássica*:

tornou-se uma expressão que designa um tipo formal de construção dramática e de representação do mundo, assim como um sistema autônomo e lógico de regras e leis dramáticas. [...] A partir do momento em que este modelo dramático [com ações limitadas e organizadas em torno de um acontecimento central e da resolução de seu *conflito*] cristalizou-se em uma forma canônica [...], ele bloqueou qualquer inovação formal ou qualquer

<sup>73</sup> Crítica do Julgamento. Teoria universal – *Juízo* ou *gosto estético* como chave para reconhecer, perceber e/ou sentir o sublime ou o “belo” garantindo assim a possibilidade de recepção da moral universal. Movimento de passagem de pessoas crentes a pessoas morais (Ferreira, 2019).

<sup>74</sup> Hegel propõe substituir a ideia de moral universal (Kant) a partir do conceito de “Espírito Absoluto”.

nova apreensão da realidade. Não é de se estranhar, portanto, que ele seja violentamente rejeitado por novas estéticas: no século XIX, pelo drama romântico [...], no início do século XX pelos movimentos naturalista, simbolista ou épico” (Pavis, 2007, p. 115) .

Ao que tange ao *regime estético*, a identificação da arte está atrelada ao modo sensível próprio aos produtos da arte (daquilo que pertence à arte) e não nas distinções “das maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer” (Rancière, 2009, p. 34). É o regime que identifica a arte no singular e borra as barreiras da *mímeses* a partir do movimento de reinterpretação da ideia de arte no interior “daquilo que a arte faz e aquilo que a faz ser arte” (Rancière, 2009, p. 36). Ainda nas palavras do autor,

Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela dominação confusa de modernidade. [...] uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo ou antirrepresentativo. [...] O regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno (Rancière, 2009, p. 34 - 35).

Em outras palavras, é a tentativa (esforço) de transgressão dos limites representativos desenhados pelo *regime poético*. O que está em jogo é a crise da linha narrativa da “antiga história da arte”, seguida posteriormente, pela crise da “história dos estilos” e dos grandes modelos ancorados no discurso da arte autônoma, portadora de leis próprias, de uma história liberta das histórias.

### **2.3 Dança como categoria e conceito operatório**

Para situar quais danças e contextos de dança serão problematizados aqui, recorro à Maria José Fazenda (2012). A partir da perspectiva antropológica apresentada pela autora, a dança, dependendo dos seus contextos de ocorrência, dos seus diferentes propósitos, das suas regras de participação e das relações entre *performers* e espectador (intérpretes e público), pode ser categorizada em: *Dança Ritual*, *Dança Social*, *Dança Teatral*.

Conforme Fazenda (2012), as *Danças Rituais* se configuram como aquelas realizadas dentro de normas prescritas e por pessoas determinadas. Seus contextos de ocorrência são, geralmente, religiosos ou mágicos. Dentro do universo temático da morte, cito dois exemplos:

a dança *Kuarup* e a dança de *Omolu*<sup>75</sup>. O ritual fúnebre-sagrado *Kuarup* é uma cerimônia realizada pelos povos indígenas do Xingu em homenagem aos mortos. Dentre as práticas que envolvem o ritual, a dança é uma delas e é executada como um modo de celebrar a vida do morto e para facilitar sua passagem para o mundo espiritual. Em respeito aos ancestrais e aos que entes que faleceram, geralmente só membros da comunidade indígena podem participar da dança *kuarup* (Villas-Bôas; Villas-Bôas, 1976). O segundo exemplo refere-se às tradições de religiosidade afro-brasileira, candomblé e umbanda. Nessas tradições, temos as danças dos orixás, danças realizadas por iniciados, que expressam devoção e reverência aos orixás e que assumem estilos específicos conforme a personalidade de cada orixá. A dança de Omolu (*Obaluaê*), por exemplo, pode ser realizada em rituais de passagem e em cerimônias de cura para celebrar a vida e honrar a morte.

Já as *Danças Sociais* tem como propósito promover interação social, o convívio e o entretenimento. Considerando as convenções coreográficas associadas a elas, estas danças acontecem de modo espontâneo e a participação de forma livre, por decisão individual. Outro aspecto é que “a dança social assinala e reforça as formas de organização social que regem as relações entre os indivíduos no mundo da não dança. [...] alguém se levanta para dançar, procurando o prazer pela atividade [...] sociabilidade [...], mas também [pelo] significado social” (Fazenda, 2012, p. 49). No entanto, cabe pontuar que nesses contextos de interação, tanto o sentido de comunidade, quanto as tensões e conflitos entre diferentes grupos podem se atualizar. Como exemplo, temos as danças de salão – forró, valsa, bolero, samba, tango, lindy hop, carimbo, etc. –, que são danças normalmente realizadas em eventos sociais, tem o soul dance (estilo de dança presente nos bailes de soul) e as danças de rua que abrangem diferentes estilos, como o hip-hop, o break dance, o locking, o popping, o waacking, o voguing, o samba de roda e o funk.

A *Dança teatral* por sua vez é “um universo de representações culturais, de representação das experiências e de reflexividade” (Fazenda, 2012, p. 49). Essas danças são eventos isolados e pontuais. Elas têm como intenção a elaboração e construção de performance. Nesse sentido, a participação é limitada e definida por um grupo de pessoas (por um “*lugar de pertença*”) e o espaço de ocorrência é delimitado e propositalmente preparado. Conforme Fazenda (2012), a expressão *lugar de pertença* refere-se ao campo artístico em que um criador se movimenta e reivindica para si pertença. Pertença, por sua vez, que será

---

<sup>75</sup> Orixá associado à saúde, à doença, à morte e à transformação (Prandi, 2001). Para mais informações, ver: <https://www.encontroteca.com.br/grupo/rosangela-silvestre>

reconhecida, mesmo que de forma não consensual, por um grupo pessoas. Nesse sentido, na dança teatral tanto as pessoas que praticam quanto as que assistem a ocorrência *dança* atuam de forma crítica e criativa, a partir de suas experiências de mundo e de seus elementos referenciais, na constituição de uma ideia de “espetáculo de dança”.

A dança teatral estabelece uma separação entre intérpretes e espectadores; ocorre num lugar propositadamente preparado para o efeito, seja de forma definitiva, como um teatro, seja de forma temporária, de que são exemplos as estruturas móveis, entre outros modos de ocupação de espaços preexistentes; e, sendo uma forma expressiva com uma importante função comunicativa, é suscetível de gerar variadas interpretações em quem a observa. [...] A dança teatral é um continente da reflexividade, de leituras que as pessoas fazem sobre as suas próprias vidas e experiências, ou, parafraseando Geertz, “histórias que elas dançam sobre si próprias” [...]. A dança teatral é um universo de sentidos pelo qual, reiteramos, as pessoas representam as suas visões do mundo e, simultaneamente, materializam uma forma de experiência. [...] Na dança teatral, trabalhando-se com representações, a experiência pessoal, mas social e culturalmente situada, é reconstruída, manipulada e articulada através de diversos métodos de composição coreográfica ou de improvisação. Ou seja, a experiência vivida do sujeito é, na dança teatral, premeditadamente “reconstruída”, intensificada, ampliada ou torcida pelos mecanismos artísticos (criação e composição dos materiais) e cânones estéticos (convenções estilísticas) [...] (Fazenda, 2014, p. 69-71).

Estabelecidas as categorias – *Dança Ritual*, *Dança Social*, *Dança Teatral* –, importante ressaltar que as danças rituais e sociais podem ser utilizadas como recurso no campo da dança teatral. Ou seja, deslocadas de seu contexto de ocorrência, elementos dessas danças oferecem materiais e referenciais que, articulados e manipulados pelos mecanismos artísticos, podem produzir estéticas, linguagens, dramaturgias, abordagens, entre outros. Desse modo, a dança teatral “é uma atividade, em que os principais intervenientes – bailarinos e coreógrafos – usam o corpo para estabelecer modelos de interação (domínio das vivências sociais) e dar visibilidade a ideias, a valores e a símbolos (domínio das experiências culturais)” (Ribeiro, 2008, p. 272-273). Atividade esta que reforça a dimensão reflexiva que envolve a produção no campo da dança teatral.

A partir do exposto, *Dança Ritual*, *Dança Social* e *Dança Teatral* são termos (conceitos) que reúnem, enquanto síntese, um conjunto de valores e prerrogativas que permeiam o universo da expressão e acontecimento dança. Feita essa categorização, destaco, conforme o objeto e escopo teórico-metodológico dessa pesquisa, que *dança teatral* como recorte conceitual, é o território que contextualiza toda a discussão, problematização e análise

dessa tese. Por território refiro-me aqui não ao espaço físico<sup>76</sup> (apenas), mas, utilizando o léxico de Fazenda (2012), ao *espaço de pertença* que, por sua vez, é construído, transformado e tensionado na esfera dos significados (dimensão simbólica e subjetiva), das relações sociais, das dinâmicas de poder e da identidade (Santos, 2014; Santos, 1988). Portanto, trata-se de um espaço vivo, desigual, com dinâmicas de disputa e carregado de sentidos e códigos (linguagem) que variam e se transformam conforme seus contextos de ocorrência, de interações sociais e das relações estabelecidas em territórios. Sobre isso, ressalto, pessoas percebem, experimentam e relacionam com os territórios de maneiras diferentes, pois, além de serem sujeitos singulares (Delory-Momberger, 2016), estão em lugares e em condições diferentes.

Dada essa premissa, faz-se importante destacar que, para essa pesquisa, a dança teatral será problematizada em sua esfera de *ocorrência*, sobretudo ao que tangencia a dança realizada profissionalmente, pois o que está “em xeque” é justamente o território já construído, já conhecido, já aceito e posto comumente como *território-padrão*<sup>77</sup>; território este que formulou e ainda, tentativamente, formula as “belas artes”, os corpos ajustados, aptos, habilidosos e eficientes; território este que fabrica subjetividades, comportamentos e modos de sentir para que, por uma perspectiva capitalista, ao serem desejado e consumidos pessoas se sentiram pertencentes<sup>78</sup>, mas não só, território que para permanecer nele, faz-se imprescindível não desapontá-lo e continuar consumindo. O que está em jogo aqui é a torção do regime representativo das artes (primado aristotélico) e a todos<sup>79</sup> os contextos de ocorrência atrelados a ele. O que entra no jogo é o *resto*<sup>80</sup> – o excedente, a sobra, o que persiste a um contexto dominante, o que não foi assimilado e visto com bons olhos, o incalculável. Entra o corpo indisciplinado, desobediente, ineficiente, inadequado, desajustado, feio, errado, gordo, magro, alto, lento, sem gênero, preto, velho, periférico. Quer dizer, entram<sup>81</sup> nos espaços de ocorrência – *lugar de pertença* (de criação e existência) –, todos<sup>82</sup> os

<sup>76</sup> Pensamento tecido a partir da concepção de *território* presente nas obras de Milton Santos (1926–2001).

<sup>77</sup> *Território-padrão* é uma expressão utilizada por Suely Rolnik para se referir à ideia de *Modelo*. Ver Rolnik (2002).

<sup>78</sup> Suely Rolnik utiliza a expressão *subjetividade-elite* para se referir à ideia de *fabricação de um comportamento* “almejado” por uma sociedade de consumo como símbolo de status e pertencimento. Ver Rolnik (2002).

<sup>79</sup> “Todos” – expresso um delírio utópico aqui, mas propositalmente registrado.

<sup>80</sup> A noção de “resto” está presente em *Biopolítica Menor* de Giorgio Agamben. Cheguei nessa referência através da conversa com Éden Peretta (entrevista realizada para essa pesquisa). Conversa que será apresentada no capítulo 2.

<sup>81</sup> Questiono-me se realmente “entram”. Lembrei de Marise Dinis (artista da dança, BH/MG) em uma prática de improvisação em dança. Na época, Marise conduzia esse encontro/aula e em um dado momento, referenciando Katie Duck (bailarina e coreógrafa norte americana), ela disse: “a partir de agora ninguém entra, só é permitido saídas”. Marise complementa, conforme sua compreensão a pensar no trabalho desenvolvido por Katie Duck:

corpos, os contextos e subjetividades que a lógica dominante e estruturalmente hierárquica privou e/ou delimitou. Melhor dizendo, deixam de sair dos contextos de ocorrência (todos<sup>83</sup>) os residuais produzidos por narrativas hegemônicas.

Para Agamben (2016) o *resto* é potência e fonte de transformação. Assim, tomada por essa concepção, nos contornos de um território tradicional de manifestação em arte, o resto seria o que provoca e mobiliza a quebra da ilusão da realidade que abala as bases aristotélicas, o que desestabiliza o fundamento dominante da enunciação e emancipa os elementos da representação, o que borra as fronteiras entre linguagens, o que encoraja outros espaços, corpos, poéticas, dramaturgias e técnicas, o que alarga o espectro cênico e a experiência sensório-perceptiva. Digamos que o resto, retomando aqui a dança teatral, detona uma transformação da paisagem dos contextos de ocorrência e inaugura outros espaços de pertencimento, também vivos, portanto, conflituosos. Seriam os restos as experiências de finitude? Desconfio que a poética autoral seja a parte visível de uma experiência de finitude.

\*\*\*

Diante do que foi exposto até aqui, proponho pensarmos a finitude como consciência de que somos temporais. A essa consciência, dimensionar a finitude do ser e das coisas será lido aqui como possibilidade de situarmos a potência de vida e conferirmos compreensão e autenticidade a ela. Como mencionado no início dessa seção, enquanto imagem, finitude é estado de consciência fronteira. Ao mesmo tempo em que dimensiona o limite, inaugura o ilimitado. No entanto, cada pessoa dimensiona um mundo e nele o que são seus limites. Por essa perspectiva, toda elaboração de mundo é uma biografia, portanto, um conhecimento. Sobre isso, recordo-me de Glória Anzaldúa, “Uma pessoa sempre escreve e lê do lugar onde seus pés estão plantados, do chão de onde se ergue, seu posicionamento e ponto de vista particulares” (Anzaldúa, 2021, p. 144). A seguir, apresentarei depoimentos firmados em diferentes solos. Depoimentos que tensionam os espaços de ocorrência e lugares de pertença da dança teatral.

---

“Para Katie existem três elementos fundamentais na improvisação (três dispositivos norteadores): o fluxo, a pausa e a saída. Quando você sai do espaço onde a construção cênica está acontecendo, você se coloca e escolhe estar em saída, estar na saída. Não tem uma entrada, porque você não deixou de estar em escolha. Você só escolheu estar em outro ambiente, em outro espaço, em outro lugar dessa construção. Não tem entrada, porque mesmo em saída você não deixou de estar no jogo e em estado de improvisação”.

<sup>82</sup> “Todos” – mais uma vez um exagero colocado propositalmente (um desejo apresentado via hipérbole).

<sup>83</sup> “Todos” – mais uma vez eu insisto em usar essa palavra. [Eu comigo mesma] Lívia, por favor, não vá à tradição hegeliana para conferir a ideia de totalidade (é Hegel que fala do todo interconectado?). Estou pensando nesses “todos” todos (nessas coisas todas) porque estou tentando articular a ideia de em resto?

### 3. CADERNOS: CONVERSAS COM ARTISTAS

Aqui são tratadas as 10 entrevistas realizadas com diferentes artistas da dança. Para a composição desse grupo de artistas, foram consideradas as seguintes variáveis: a diversidade etária, étnico-racial e de gênero, a pluralidade de corpos, as diferentes formações em dança e experiências artísticas no setor artístico-cultural. Para participação como artista entrevistado desta tese, foram estabelecidos os seguintes critérios de inclusão: ser artista da dança com atuação profissional em Belo Horizonte/MG; ser brasileiro/a; ser maior de 18 anos; apresentar condições psíquicas que viabilizassem a realização da entrevista; ter atuação profissional de no mínimo 10 anos no campo da dança e/ou nas artes do corpo; aceitar expressamente o convite de participação; e, conceder anuência de participação, conforme os termos de consentimentos da pesquisa (documentos apresentados na seção “Anexos”).

Anuncio que, nas próximas seções, em algumas passagens dos textos farei uso da linguagem inclusiva, assim como do exercício dentro da escrita formal da língua portuguesa de evitar palavras e pronomes que apresentem conotações de gênero. Em consonância com a presença de pessoas fora das marcações binárias de gênero, esta escolha está atrelada à representatividade e inclusão das pessoas envolvidas nesta pesquisa que não se identificam com a linguagem binária adotada pela gramática normativa brasileira<sup>84</sup>. Dessa forma, destaco que o uso de “e” em substituição de “a” ou “o” em algumas palavras ao longo do texto faz referência à forma como cada pessoa se auto apresenta e se autodeclara. Todo material biográfico contido nessa seção – *Caderno: conversas com artistas* – é decorrente das entrevistas, das transcrições das entrevistas e de um formulário de identificação preenchido por cada artista (documento apresentado no Anexo dessa pesquisa). Sendo assim, foram consideradas as informações apresentadas no formulário e resguardadas as expressões e pronúncias das palavras/termos proferidas por cada pessoa nas entrevistas no momento da transcrição. Resguardando o lugar de fala, não houve modificação na ortografia.

Os cadernos não apresentam as transcrições brutas (completas e na íntegra) das entrevistas. Trata-se, em cada caderno, de um conjunto de recortes e fragmentos de entrevista organizados de modo a proporcionar um fluxo de leitura mais contínuo. O objetivo foi tecer um texto biográfico das pessoas convidadas a partir de suas narrativas, da temática desta

---

<sup>84</sup> Informações sobre a autodeclaração das pessoas entrevistadas na seção “ANEXOS”.

pesquisa e da questão norteadora das conversas (entrevistas) – *a que perguntas a sua dança tem sido uma resposta?*

Por ser uma seção biográfica e com material extenso, para que a leitura não se torne cansativa, optei por não utilizar as regras de formatação estabelecidas pela ABNT, sobretudo, para as citações diretas longas em trabalhos científicos. Nos cadernos, os textos estão formatados sem recuo de parágrafo, com espaçamento 1,5 entre linhas, justificado e com espaço depois do parágrafo. Nesse momento, as inserções de textos entre colchetes – [texto] – referem-se tanto a informações complementares, necessárias para o entendimento de alguma fala, quanto a trechos da conversa durante as entrevistas que foram sintetizados por mim (interlocutora da entrevista), para facilitar a construção do eixo narrativo em cada caderno. Já as inserções de reticências entre colchetes – [...] – nos textos, indicam a supressão de partes das entrevistas. Estas escolhas referem-se a um modo experimental de pesquisar *junto* e escrever *com*. São conversas, escutas e escritas cortadas e costuradas cuidadosamente em folha A4.

Provocada pelo método biográfico (Delory-Momberger, 2016), os cadernos a seguir representam o exercício de construção colaborativa e partilhada de saberes singulares. Aqui, a pesquisa sem timidez, criou o espaço de relacionamento, buscou a presença do outro (de outros) e as temporalidades que situam suas experiências e existências. Falar de si, lembrar um fato, ouvir o outro, observar os gestos, folhear álbuns de retrato, contar histórias, perguntar, viver os silêncios carregados de sentido. Escutar.

Nessa seção, a intenção foi apresentar saberes biográficos dos interlocutores dessa tese por meio de seus processos de *biografização*, maneira pela qual uma pessoa explica através da narrativa seus processos de estruturação e significação de experiências. Conforme Delory-Momberger (2016), *biografização* é “o conjunto das operações e dos comportamentos pelos quais os indivíduos trabalham para se dar uma forma própria na qual eles se reconhecem a si mesmos e se fazem reconhecer pelos outros” (2016, p. 138). Estes processos de *biografização* se manifestam através de diferentes atividades biográficas – relatos, escritas de si, comportamentos, gestos, posturas, linguagens, etc. –, e em contextos sociais variados, por exemplo, o campo das artes. Como manifestação de um processo (não linear, mas sempre constante), de elaboração, a atividade biográfica torna-se “ao mesmo tempo e inseparavelmente aquilo por que os indivíduos se constroem como seres singulares e é por isso que se produzem como seres sociais” (Delory-Momberger, 2016, p. 138). Um tornar-se

singular que inscreve no *corpo biográfico*<sup>85</sup> os tensionamentos da interação constante entre a ação dos indivíduos e as estruturas e saberes dos mundos históricos e sociais aos quais pertencem. Um tornar-se social que anuncia no *corpo biográfico* o ser social singular – “um ser de “singularidade atravessada, informada pelo social” (Delory-Momberger, 2012, p. 524). Um ser de *corpo biográfico* que, pela natureza dessa tese, traz inegavelmente antes da palavra – da narrativa texto, da narrativa discurso, da narrativa signo –, um corpo carregado de muitas camadas subjetivas, um corpo de muitas sensações, um corpo de memórias feitas carne, feitas gesto, feitas silêncio, feitas movimento, feitas expressão. Trata-se de pessoas que têm o corpo como o principal suporte de trabalho-vida e por ele gestam e gerem radicalmente suas experiências e realizam elaborações. Antes de seguir, resalto que este trabalho também é um trabalho intersubjetivo, pois se faz nas bases do sensível.

Pode-se dizer que a consciência individual presente nas narrativas biográficas é uma elaboração (sempre atualizada) que acessa tanto os saberes sociais postos e/ou apreendidos como forma de programas biográficos, quanto os saberes-corpo baseados em experiências *de* e *com* o mundo. O que quer dizer que coexistem no espaço biográfico a instituição do indivíduo e a realização social, ambas em tensionamento e interação produzindo uma narrativa. Nesse sentido, a *biografização* formula uma identidade narrativa, uma maneira de ser e/ou parecer, pois ela dá forma a experiências vividas e possibilidade de “acesso ao trabalho de gênese sócio-individual pela qual os indivíduos perlaboram o mundo social e histórico e não cessam de produzi-lo ao produzirem-se a si mesmos” (Delory-Momberger, 2016, p. 137).

Somado a isso, está em jogo uma *dimensão performativa do enredamento*. Uma vez que, o “ato de contar”, retomando Alberti (2004), combina o *vivido* e o *concebido*. Conceber o vivido é uma *ação*; e uma ação só pode ser transmitida se narrada. Assim, na atividade narrativa o enredo converge, simultaneamente: a uma configuração organizada de diversos acontecimentos (ideia de totalidade), a reunião de elementos dispares (*síntese heterogênea*) e a elaboração dos acontecimentos conforme o sentido de cumprimento da história contada (Delory-Momberger, 2012). Para não cairmos na ilusão realista da linguagem ou do encontro com a verdade, “a narrativa não entrega os ‘fatos’, mas as ‘palavras” (Delory-Momberger, 2006, p. 361). Desse modo, como um gesto hermenêutico e intencional, o “ato de contar” não remonta o vivido, mas produz ação que será acessada pela própria narrativa tecida

---

<sup>85</sup> Expressão utilizada por Marie-Chirtine Josso – *Le Corps Biographique: Corps parlé et Corps parlant*. Tradução de Albino Pozzer - “O Corpo Biográfico: corpo falado e corpo que fala”

(concebida). Afinal, “só é possível recuperar o vivido pelo viés do concebido” (Alberti, 2004, p.17).

A partir disso, importa dizer, por uma perspectiva emancipatória, que ao falar de si, uma pessoa se move em direção à apropriação de sua própria história. A narrativa, portanto, “é o lugar onde o indivíduo humano toma forma, onde ele elabora e experimenta a história de sua vida” (Delory-Momberger, 2006, p. 363). Acrescento, é o lugar onde pessoas elaboram, experimentam e dão forma a sua existência. Mas não só, é o lugar também de invenção, disputa e luta. Lugar que mobiliza, lembrando Rolnik (2002), as *potências de criação e resistência*; potências necessárias para dar forma a uma existência, quero dizer, as constantes novas configurações de si na tessitura social.

Nestes cadernos, reflexões alentadas.

Adentremos!

### 3.1 O fim de enxergar com os olhos

Conversa<sup>86</sup> com  
RENATA MARA FONSECA DE ALMEIDA<sup>87</sup>

“A que perguntas a minha dança tem sido uma resposta?” É como num processo de análise. A possibilidade de responder vem quando a gente começa a perguntar. Eu acho que enquanto eu estava dançando sem consciência de que a minha dança poderia trazer perguntas, ela não era uma dança autoral. Então, acho que antes de poder responder quais são essas perguntas ao longo da minha trajetória, a primeira coisa é reconhecer que a dança começa a ser uma possibilidade de responder perguntas.

Quando eu estava num período de transição entre uma dança que não responde perguntas ou que eu sequer sabia que respostas ela estava dando, talvez porque eu não tinha consciência que ela trazia perguntas, [...] eu estava respondendo a perguntas de outros. Meu corpo era usado para responder perguntas de outros. Quando eu estava naquele momento de querer dançar em companhia, fazendo audição pelo Brasil inteiro e querendo ser a bailarina aceita dentro de uma referência, de um padrão, eu queria fazer parte de um lugar que já existia. Na minha trajetória eu fiquei muitos anos tentando ser a bailarina que ocupava um lugar que já estava pronto.

E aí sinto que quando comecei falar não, “esse lugar não é pra mim” –, veio um processo de dor. [...] afinal] As perguntas que eles [esses lugares prontos] me faziam, o meu corpo “não era capaz” de responder. Então, assim, eu não conseguia nem sequer ver o *coupé*<sup>88</sup>, o *frappé*<sup>89</sup> da professora que estava ensinando em uma audição. Eu torcia para estar num lugar na barra que eu fosse estar perto e conseguisse ver. E eu chegava numa audição e, às vezes, eu estava num lugar e a pessoa [professora] estava muito distante e eu não sabia nem se era um *frappé* atrás ou na frente, e eu estava lá tentando responder, fazer meu corpo ser capaz de responder um

---

<sup>86</sup> Entrevista presencial realizada dia 12 de janeiro de 2024, em Belo Horizonte/MG (Sala Preta – Prédio: Anexo da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais).

<sup>87</sup> Artista PcD (Pessoa com Deficiência). Renata tem baixa-visão devido à doença degenerativa da retina (Retinose Pigmentar).

<sup>88</sup> Passo de *ballet*. Na terminologia da dança, o termo *coupé* vem do francês e significa “corte”, “cortado”.

<sup>89</sup> Passo de *ballet*. Na terminologia da dança, o termo *frappé* vem do francês e significa “batido”, “bater”.

lugar que não tinha nem espaço para pergunta. Era simplesmente uma resposta que já estava definida naqueles corpos que tinham os códigos daquela resposta.

Então, quando eu trago a primeira pergunta como artista fora desse contexto da bailarina que quer caber num lugar, minha dança começa a existir, começa a existir a bailarina, a artista Renata Mara. Minha pergunta foi: quais as interferências da baixa visão em um corpo que dança? Essa foi a minha primeira pergunta de pesquisa em dança, em 2010, com o Projeto Singular<sup>90</sup>, que virou o Espetáculo *Desassossego em Branco*.<sup>91</sup> [Na época] Eu queria saber o que o meu jeito de ver mudava ou trazia como possibilidade de dança pra mim, já que eu não cabia ou não era aceita. E aí por muitos anos teve um sofrimento gigante de achar que eu não cabia ou que eu não era capaz. Eu tinha um lugar de querer ser capaz, mas querer ser capaz de algo que não era meu. [...] Junto com isso a pergunta da exclusão: qual é o meu lugar na dança? E eu demorei anos para ressignificar essa dor. [...] Acho que essa é a minha primeira noção de finitude: ressignificar aquele lugar em que eu queria estar.

Dos meus 19 até 28 anos foi uma busca enlouquecedora, incessante de querer pertencer a algo que tivesse pronto. [...] E aí eu descubro que não tem “o lugar”, “não tem um lugar”. Eu teria que criar esse lugar, pois ele não existia. Eu tentei audição em muitos lugares em Belo Horizonte. Eu quis me fazer caber no Primeiro Ato<sup>92</sup>, na Companhia do Palácio das Artes<sup>93</sup>, no Grupo Corpo<sup>94</sup>, no Camaleão<sup>95</sup>, na São Paulo Companhia de Dança<sup>96</sup>, no Cisne Negro<sup>97</sup>,

---

<sup>90</sup> Projeto realizado no período de julho de 2011 a março de 2012. O *Projeto Singular* teve como objetivo pesquisar as relações entre o ver e o não ver em dança através da realização de oficinas de dança contemporânea com a participação de pessoas com e sem deficiência visual e a montagem do espetáculo *Desassossego em Branco* (ver nota 51).

<sup>91</sup> *Desassossego em Branco* - Espetáculo idealizado por Renata Mara e viabilizado pelo Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte/MG. O trabalho teve direção coreográfica de Tuca Pinheiro (BH/MG). Em cena: Renata Mara, Oscar Capucho e Tuca Pinheiro. *Tuca Pinheiro* é artista-pesquisador mineiro que transita pela dança, teatro, performance e artes visuais. Atua como bailarino, coreógrafo, diretor, professor e pesquisador em dança contemporânea. *Oscar Capucho* é ator-bailarino mineiro com deficiência visual. Além de idealizar, protagonizar e promover diversos projetos pessoais na cena independente, atualmente integra a da Cia. Ananda (BH/MG). Idealizado em 2017 pela artista da dança e professora Anamaria Fernandes, a *Cia. Ananda* é um projeto de extensão da UFMG que promove: espetáculos de dança contemporânea, oficinas temáticas, formações, palestras e criações de filmes. Estas ações têm como foco abordar artisticamente a estética da diferença e a estética da diversidade.

<sup>92</sup> A Companhia de Dança *Primeiro Ato* foi fundada em 1988, em Belo Horizonte/MG, pela artista da dança Suely Machado. O *Primeiro Ato* é um grupo mineiro de dança profissional com linguagem contemporânea.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>94</sup> O Grupo Corpo é uma companhia de dança profissional mineira fundada em 1975 na cidade de Belo Horizonte/MG. Tem à frente de sua fundação e organização, a família Pederneiras: Rodrigo - coreógrafo residente; Paulo - diretor artístico; Pedro - diretor técnico; e Miriam - uma das assistentes de coreografia. (Grupo Corpo, 2024).

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>96</sup> Companhia de dança (de repertório) criada 2008. *São Paulo Companhia de Dança* é um corpo artístico da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Governo do Estado de São Paulo, gerida pela Associação Pró-Dança e dirigida por Inês Bogéa. Suas montagens (repertórios coreográficos) incluem de peças

no Balé Teatro Castro Alves<sup>98</sup>. Eu nunca passei em nenhuma delas. E é uma coisa louca, porque eu acho que, tecnicamente, eu era, muitas vezes, melhor do que muita gente que entrou nesses contextos. E às vezes eu falava assim, como que essa pessoa está dançando nesse lugar? É claro que talvez seja uma visão rasa, mas assim, numa perspectiva só técnica, a pessoa às vezes entrava com uma piruetinha simples e com a perninha em 90 graus, e eu tinha lá os pernã, dava três piruetas e não entrava em lugar nenhum, sabe? Mas eu acho que na minha alma estava escrito essa pergunta, assim, qual é o meu lugar?

Acho que a dança [a formação em dança] em BH em dois mil e poucos, era muito [direcionada] para uma dança de companhia de dança, a gente não tinha essa noção do que é ser uma artista autoral. Ou eu não tinha [essa noção] com 20 anos.

Eu acho que tem um paralelo entre a nossa história [de vida] e a história da dança. [Impossível descolar] as interferências do meu modo de ver [com a história da dança que concebo quando me pergunto sobre] “qual é o meu lugar na dança?”. Quando eu começo a me incluir a partir de uma marca de exclusão, eu vou respondendo isso, em alguma medida por muito tempo, entre aspas, aceitando ou me reconhecendo num lugar que é de uma artista com deficiência pela marca da exclusão. Eu vou encontrando espaços paralelos, paralelos a essa coisa que é reconhecida como um eixo. E aí eu acho que tem uma marca que foi dançar em 2016 na cerimônia de abertura das Paraolimpíadas<sup>99</sup>. E aí vem o para como um paralelo, o esporte paraolímpico.

[...] E aí eu começo a ser uma artista num lugar fora daquele que é o eixo central. Então, eu acho que dançar em 2016 nas Paraolimpíadas foi um lugar que me bagunçou completamente porque eu virei a estrela do eixo paralelo. Então, tipo assim, no Maracanã, no Rio de Janeiro, num evento mundial sendo apresentado em inglês e depois de acabar tudo, eu assisti esse vídeo e os aplausos, o tamanho, a grandiosidade do que foi isso, mas ao mesmo tempo, era uma sensação assim: isso só foi possível por uma marca do meu corpo que me coloca numa

---

clássicas e modernas a obras contemporâneas dos séculos XIX, XX e XXI, trabalhos criados por coreógrafos nacionais e internacionais. Para mais informações, acessar: <https://spcd.com.br/spcd/historico/>

<sup>97</sup> Companhia profissional de dança fundada em 1977 na cidade de São Paulo por Hulda Bittencourt (*in memoriam*). Atualmente está sob direção artística de Dany Bittencourt. Para mais informações, acessar: <https://cisenegro.com.br/#>

<sup>98</sup> Companhia pública de dança contemporânea do Estado da Bahia fundada em 1981. O *Balé Teatro Castro Alves* é um corpo artístico estável do Teatro Castro Alves vinculado à Fundação Cultural do Estado da Bahia e à Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia (Secult-BA). Para mais informações, acessar: <http://www.tca.ba.gov.br/btca/historico>

<sup>99</sup> Trabalho coreográfico realizado juntamente com o ator e dançarino mineiro Oscar Capucho. Trabalho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6yje7WU7x20&t=71s>

situação de exclusão e que eu retorno à experiência como artista profissional ou retorno ou inauguro um lugar pra mim como artista profissional pela marca da exclusão.

O que é ser uma artista com deficiência? Qual é o meu lugar na dança como artista com deficiência? [...] E aí eu acho que eu fiquei nisso por talvez uns seis, oito anos. Pra mim, o espetáculo do *Desassossego em Branco* é isso. A cerimônia de Paraolimpíadas é isso. A minha dissertação de mestrado é isso. E a minha pesquisa do doutorado é a virada que começa nisso e sai disso. [...] Hoje já me incomoda demais ser lembrada ou ser reconhecida simplesmente por essa marca de uma experiência que pra mim não é mais um lugar da deficiência visual, não é mais um lugar do não ver, do não enxergar. É com o doutorado que faço essa reviravolta – de uma noção de deficiência visual para uma noção de uma experiência com a baixa visão e hoje, praticamente, com a cegueira. Daí o título da minha tese: “Do não ver ao invisível – narrativas somáticas em dança”.

### **[Experiência com a baixa visão]**

Quando comecei o doutorado, amplio essa noção do não ver para uma ideia do sentido, do perceber, e aí eu acho que a minha formação no método *DanceAbility*<sup>100</sup> inaugura uma outra pergunta, que é: o que é ver? [...] entro no campo da fenomenologia, de que perceber vai além de ver. Eu acho outra pergunta [...] quando eu fiz essa formação no método *DanceAbility*. O Alito Alessi<sup>101</sup> falava assim: perceba o que chama a sua atenção por qualquer um dos seus sentidos. [...] Quando ele diz isso, era como se eu tivesse a permissão pra dançar, mesmo se eu viesse a ficar cega. [...] era uma sensação assim: se eu posso perceber o que chama a minha atenção pra além do sentido da visão, o que é que eu vou fazer com não enxergar? O que é que pode vir a ser se eu não enxergar? Tinha essa angústia ali [...] eu não conseguia pensar a dança sem enxergar. Porque os lugares onde eu estava buscando dançar tinha que enxergar [...], tinha que ser o corpo perfeito nessa ideia.

[...] Minhas trajetórias, artística e acadêmica, caminharam juntas, exatamente porque eu sentia que precisava dos dois lugares para responder as perguntas. Talvez eu precisasse da trajetória acadêmica para criar mais fundamento para as perguntas. Era como se eu precisasse do lugar acadêmico para entender que perguntas eu estava fazendo. E aí eu ia dançar pra descobrir como responder essas perguntas. Então, assim, em 2008, quando eu comecei a minha primeira

---

<sup>100</sup> Método de dança contemporânea criado por Alito Alessi e Karen Nelson nos Estados Unidos, em 1987. *DanceAbility* aplica a improvisação de movimento para promover uma vivência entre pessoas com diversas habilidades, idades e origens, com e sem deficiência.

<sup>101</sup> Dançarino profissional, diretor artístico da *DanceAbilityInternational* e co-fundador do projeto *DanceAbility*.

especialização, uma pós na Guignard em Arte, Educação e Cultura, a minha pergunta era: quais as peculiaridades gestuais de um corpo com deficiência visual. Ainda não tinha dança [como campo de discussão na pesquisa], mas tinha uma noção do corpo, do movimento [da experiência vivida]. Isso foi entre 2008 e 2010, [...] quando eu comecei a cansar de fazer audição e de não passar em nenhuma. Tem raiva [nesse processo de elaboração].

[De] 2008 a 2010 fui para o Instituto São Rafael<sup>102</sup> ainda enxergando muito mais do que os vultos que eu vejo hoje. Eu queria observar esse corpo que lá no fundinho eu sabia que podia vir a ser o meu. E aí Lívia, você falou no carro dessas danças de um vir a ser. Hoje ela é presente, mas em 2008 ela era a minha pergunta – do que pode vir a ser a minha dança ao não enxergar. [...] Que dança eu vou dançar quando eu não enxergar? [...] Eu acho que eu já estou dançando ela. Então, assim... [Eu vou chorar] eu vou chorar porque eu não tenho hoje um sentimento de tristeza, mas eu tenho uma emoção muito grande de poder ter descoberto recursos e ter encontrado parceiros que me permitiram dançar essa dança de uma bailarina, de uma artista, de uma mulher cega. E, essa dança hoje, é uma dança que reconhece a marca não mais nos olhos, mas uma marca no espaço, uma marca no corpo do outro.

Eu acho que esse devir, esse futuro, não tem como ser respondido [pensado] sem a gente olhar pra trás. [...] E esse [digamos] tempo já chegou. Ele [devir] veio [vem] chegando de mansinho. Ele foi me pedindo licença, ele foi me avisando que estava perto. É uma dança na confiança do meu corpo. Eu não escolhi uma dança autoral porque eu quis. Eu escolhi uma dança autoral porque eu não coube, porque o meu corpo não coube nesse lugar. Mas, hoje, eu sou feliz de ter esse lugar. De ter inventado um lugar pra mim. Não foi uma escolha, foi uma obrigação. Para continuar dançando eu tive que inventar um lugar. [...] Antes mesmo que esse fim se aproximasse – o fim de enxergar com os olhos –, eu fui inventando um caminho pra esse fim. [...] os solos que eu fiz, eles foram sempre embriões de ideias, de perguntas que eu fazia [...]. A gente é muito só [solitário] nesses processos. Então, eu acho que eu trago as perguntas na solitude de uma experiência que não é única, não é só minha.

Na dança eu me aproximei de poucas pessoas que passaram por um processo de perda visual. Eu estou sempre transitando por esses dois lugares, assim, de aprender a ser uma mulher cega [...]. Enfim, então, a minha pergunta começa: o que pode um corpo com um monte de caixinhas que se misturam? O que pode o corpo de uma mulher? O que pode o corpo de uma

---

<sup>102</sup> O Instituto São Rafael, em Belo Horizonte/MG, é um dos principais centros de referência em atendimento especializado a pessoas com vários tipos de deficiência visual. O instituto é mantido pela Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (SEE).

mulher cega? O que pode o corpo de uma mulher cega em dança? Sabe assim? [As perguntas foram mudando]. Então, é muita coisa pra responder e ao mesmo tempo em que elas parecem [respostas] fechadas, eu não aceito esse lugar de uma resposta única. Sinto que a noção do feminino começou a chegar quando eu cansei, ou quando eu achei que já estava suficiente responder. [...] Hoje já não importa mais o que pode. Ele [o corpo] pode e eu estou descobrindo.

Então, eu acho que eu estou sempre respondendo essas perguntas nesse paralelo entre a escrita acadêmica, a escrita dançada, a dança escrita. [...] A resposta vem numa espiral. [...] Aliás, eu amei a sua pergunta, porque é óbvio que eu ia falar disso [das interferências da baixa visão com a minha experiência em dança e hoje da cegueira num corpo que dança], mas você não me perguntou. Você não definiu pra mim que o não enxergar é a minha experiência de finitude.

Eu amo quando alguém me pergunta “quais são as minhas perguntas”. [...] eu cansei de gente que me chama para falar da experiência desse lugar como se eu fosse só isso. Porque o que acontece é: isso está na minha história, isso está no meu corpo, isso está na minha trajetória, mas eu já andei, depois disso já tem outras perguntas. [...] E, nesse ponto, eu sinto que a minha pesquisa tem uma solidez, uma robustez. Porque eu decidi que se eu não construísse esse lugar, ele não existiria. Eu ia ter que parar de dançar. Porque uma mulher cega dançando num lugar que não está pronto, ou ela para de dançar ou ela inventa. E eu estou inventando esse lugar até hoje, mas já é [diferente, pois] eu já inventei [...] já inventei um lugar que tem alguma base, alguma sustentação para que eu possa criar a partir e para além dele.

Meu doutorado durou seis anos e não quatro, porque eu fiquei um ano e meio, mais ou menos, trancada. Que fala horrível. Um ano e meio eu fui descansar da loucura que foi, mais uma vez, tentar me fazer caber num lugar que não estava pronto para me receber. [...] Toda vez que eu tento me fazer caber eu enlouqueço. Quando falo “enlouqueço” é real, eu adoço psiquicamente. Porque eu tento responder perguntas que não são minhas. Não tem resposta, não tem como responder essas perguntas que não são nossas. E, aí, no doutorado eu estava novamente entrando nessa loucura, [...] com a sensação de morte, minha segunda sensação morte. [...] mais do que parar ou não parar de dançar, era o que me mantinha viva. Talvez essa fosse a pergunta. O que eu tinha que fazer para me manter viva? Porque eu estava com uma

sensação de morte muito forte. Foi quando eu criei o *Húmus*<sup>103</sup>, meu primeiro trabalho na direção. O *Húmus*, para mim, é uma marca gigante. Eu escrevi 2017 para 2018 o edital exatamente quando eu tranco o doutorado. De novo, o que eu precisei fazer? Criar para não morrer.

[38'45'']

*Isso eu gostaria que não fosse publicado.*

[41'47'']

[...] Então, vamos criar algo que mantém vivo. E a pergunta era: que dança é essa que conecta com a minha humanidade e ao mesmo tempo com esse lugar espiritual? E, aí, eu criei o espetáculo *Húmus*, com um grupo diverso, com pessoas com e sem deficiência, que eu prefiro falar: pessoas com habilidades mistas. [...] nesse grupo diverso, estava todo mundo destruído. Um tinha separado, outro tinha terminado, o outro tava tendo crise de pânico [...]. Eu não sei o que aconteceu, que naquele grupo a gente se fortaleceu. E, esse espetáculo, foi muito forte pra nós. Pra mim foi um trabalho de cura, meu e do grupo como um todo nessa diversidade. [Na época] eu trouxe uma pergunta: como criar em um grupo diverso em pessoas, em corpos com habilidades mistas? Mas, lá no fundo, a pergunta era: que dança é essa que vai me manter viva? Hoje eu falo rindo, e é isso, é uma dança húmus<sup>104</sup>, que começava a conectar com as minhas perguntas. O que é dançar e dirigir a partir de uma estética da sensação? O que é dançar e dirigir sem enxergar e confiar no corpo, confiar no coletivo, confiar no grupo?

[...] Nessa época, fui morar na casa da minha avó e comecei a pesquisar a noção da ancestralidade. Nesse meio tempo ela faleceu. Logo veio a pandemia e perdi um tio. Fui lidar com a morte. Eu comecei uma performance paralela ao *Húmus* [...] que chamava *Terrena*<sup>105</sup>, que é exatamente quando eu comecei a reconhecer a dimensão da espiritualidade no plano terreno, uma noção de incorporação. [...] Que dança é essa que me mantém viva? [...] Para mim não faz mais sentido se eu enxergo ou se eu não enxergo. [...] não importa mais se eu estou vendo ou se eu não estou vendo, se eu estou vendo com o olho, se eu estou vendo com o corpo, se eu estou vendo com o olfato, se é o parceiro que está vendo. Eu estou dirigindo [um trabalho cênico], mas é alguém que sai [da cena] e fala: “chega mais pra lá”. Ou eu falo assim: “gente, pera aí, preciso ver essa cena”. Eu tenho que entrar e roubar o lugar de alguém

<sup>103</sup> Trabalho coreográfico, baseado no método *DanceAbility*, que reflete uma estética da sensação. O elenco é formado por um grupo de dançarinos com habilidades mistas, envolvendo pessoas com deficiência.

<sup>104</sup> De acordo com Renata, húmus: substância orgânica, amorfa, proveniente da decomposição vegetal e animal que revitaliza e fertiliza o solo.

<sup>105</sup> “Performance baseada no reconhecimento de nossa condição humana enquanto seres finitos. O trabalho busca revitalizar o amor pela vida e pela terra, mediante a consciência da morte”. Informações retiradas em: <https://saojoaodelreitransparente.com.br/events/view/9568>

e falar: “deixa eu dançar aqui para ver o que está acontecendo”. Aí eu entro no lugar de alguém. Não sei mais o que é dentro, o que é fora da cena. Ah, muda tudo. Dirigir, dançar, dançar, dirigir. Entro e saio da cena. É uma direção compartilhada. E o *Húmus* foi isso. Foi muito renascimento.

Húmus é [...] essa coisa de pôr na terra a matéria orgânica, e aí vem todo esse conceito do corpo, desse corpo orgânico e inorgânico. Eu entro num lugar de não dualidade. Corpo espírito, corpo matéria, corpo mente, corpo alma, transcendência, imanência. Começo a operar com esses conceitos. Daí pra frente, as perguntas mudam. Dessa de manter viva. Ver ou não ver não importa mais. E, aí, quando as pessoas me chamam pra falar disso, eu morro de preguiça. Falo assim: “nossa gente, lá vem vocês achando que eu estou nisso?” [...] foi um lugar de pertencimento que eu precisei, quando eu precisei elaborar e pertencer [mas já caminhou]. Quero saber qual que é a minha dança, mas não qual é o meu lugar. “Qual que é a minha dança?” é uma pergunta que ela vai ser eterna. [...] Quando a gente achar que respondeu, está na hora de perguntar de novo.

#### **[Dançar com o outro]**

No que eu posso confiar? Que recursos psicossomáticos eu aciono para que eu possa confiar no meu corpo, para que eu possa confiar no mundo, na vida, confiar em levantar, acordar, viver? [...] Hoje eu estou fazendo aula de percussão, aula de canto. Não sei se estou me afastando da dança ou se estou criando outra noção de corpo em cena, em movimento.

#### **[Sucesso e Prazer]**

Sucesso é poder ter liberdade de criar. E tem um lugar que não tem como eu não cair que é nesse lugar de ter um subsídio, condições materiais, ter um espaço, ter um trabalho, ter dinheiro, ter tempo. [...] Eu falo que pra criar a gente não precisa de nada, no sentido da criação, mas pra produzir a criação é complexo. [...]. E grande prazer é criar. [...].

#### **[Finitude]**

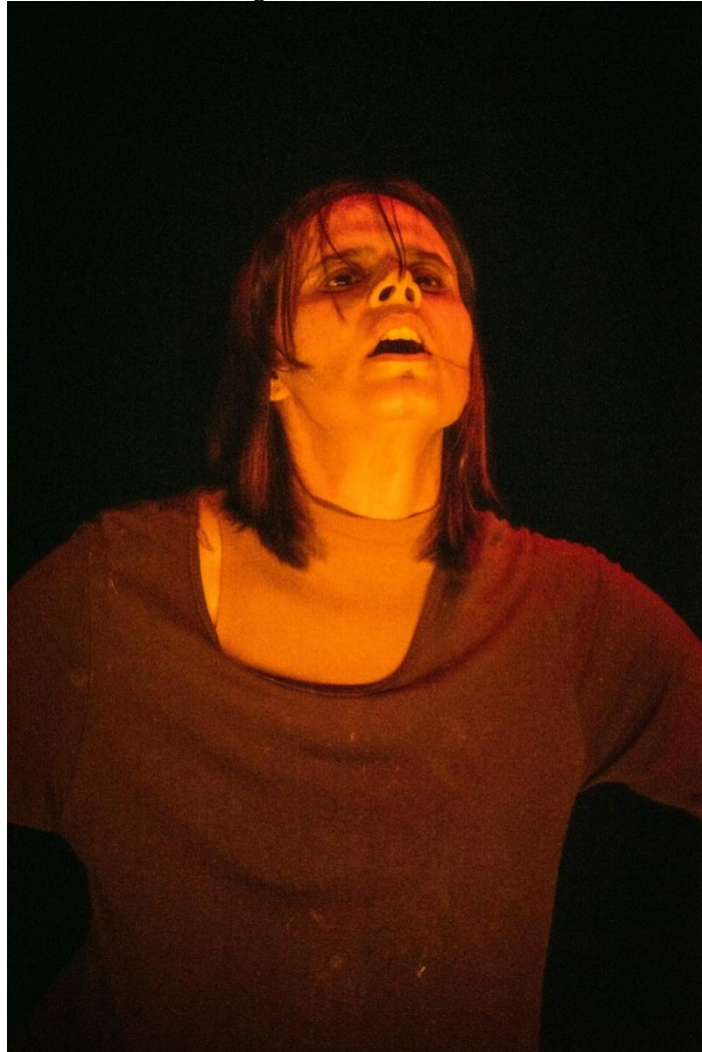
Fim é morte, mas morte não é fim. Porque morte, eu acredito nesse lugar do eterno. [...] finitude pra mim é transmutação. É a possibilidade de um recomeço. A dança do ontem não me alegra mais. A dança do agora é uma dança da necessidade, é uma dança do que foi necessário afirmar, marcar, defender. Mas, eu acho que nós já estamos atrasados. Já a dança

do amanhã eu vou lá no Ailton Krenak<sup>106</sup>, no Futuro Ancestral<sup>107</sup>. Precisamos retomar lá trás, mas com o sabor do novo. [...] Confesso que estou cansada de uma dança muito afirmativa. O lugar do questionamento virou o lugar da afirmativa. A gente parou de questionar depois que a gente começou a afirmar. [...] É óbvio que eu entendo e me reconheço também no lugar das minorias, das margens, mas eu acho que se a dança que está no eixo, no centro continuar sendo a dança do ontem, a dança da margem [das minorias] ficará apenas na política afirmativa. [...] Eu busco construir essa dança do amanhã na espiral.

---

<sup>106</sup> Ailton Krenak (1953) - Ambientalista, filósofo, poeta e escritor da etnia indígena crenaque. Ativista do movimento socioambiental, defensor dos direitos dos povos indígenas.

<sup>107</sup> “Futuro Ancestral” (2022), livro de Ailton Krenak.

Figura 4 - *Renata Mara*

**Renata Mara (em cena) – Espetáculo: TERRA RAIZ (2024)**  
Fotografia: Marcos Eduardo. Fonte: acervo da entrevistada

RENATA MARA FONSECA DE ALMEIDA – Bailarina, professora e pesquisadora no campo das Artes Cênicas/Dança. Doutora em Teatro pelo PPGT, UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina (2016). Suas pesquisas artísticas estão atreladas ao seu modo particular de ver. Renata apresenta baixa-visão devido à doença degenerativa da retina. Atualmente suas investigações permeiam a dimensão sensível e criativa do corpo, a relação entre o ver e o não ver e dança e deficiência visual.

### 3.2 Não economizo nada, eu tenho fome

Conversa<sup>108</sup> com

MARIA DE LOURDES TAVARES HERRMANN

Vou me apresentar um pouquinho: eu me nomeio. Não, não me nomeio. Eu me chamo Dudude, mas me chamaria de Lourdes também. E eu gosto muito de falar Maria de Lourdes para quem eu nunca vi, porque daqui a pouco eu já sou Dudude. Porque [Maria de Lourdes] é um nome que eu carrego de afeto, de infância. Então eu respondo por vários nomes. Pode ser Maria Tavares, Maria Herrmann, Lourdes Tavares, Lourdes Herrmann, Maria de Lourdes, tudo isso...

Eu me criei no movimento. Não foi uma coisa assim “eu quero estudar dança para ser bailarina”. Não tinha a menor intenção disso. Entrei para a escola de dança Marilene Martins<sup>109</sup>, que era na casa dela, com 10 anos. Já tem muito tempo que eu estou nessa estrada do meu dia. Trouxe esse ofício de dança como um modo de sobrevivência e como minha profissão. Primeiro artista, depois a intimidade e a habilidade com o mover que fazem você ler o mundo através do movimento. [...] Então, eu me construí através dessa profissão e conectando arte e vida todo o tempo. Porque [penso que] os assuntos dos [nossos] trabalhos são correlatos ao que estamos a viver. Invenção de si todo o tempo. [...] Todo dia a gente atualiza, não é mesmo? [Sinceramente] tem gente que não, que vive no acontecido [...]. A arte é uma coisa que a gente vive plenamente a finitude e o eterno. [...] Por isso a finitude é um lugar precioso. [É importante] aprender a virar a página do seu livro, aprender a escutar e alterar seus modos [...]. Aprendi também a ter muito desapego com trabalhos [artísticos/coreográficos] que a gente desejava dançar mais, mas era impossível. Quando eu falo “a gente” é porque tem pessoas do meu lado. Então, corte, fim. Não vou sofrer por isso. Tem trabalhos que fiz que eu dancei quatro vezes [no máximo]. Isso é um desperdício, mas não tem campo. [Com isso] aprendi a construir o meu campo, para resistir aqui nesse território

---

<sup>108</sup> Entrevista presencial realizada dia 15 de janeiro de 2024, em Casa Branca – Brumadinho/MG, no Estúdio Dudude Herrmann.

<sup>109</sup> Marilene Martins foi aluna de Carlos Leite, Klauss Vianna e Rolf Gelewski; atuou como bailarina, diretora e coreógrafa do Trans-Forma.

“Menas Gerais” [Minas Gerais]. Eu não saí daqui. Eu poderia ter fugido daqui. Aliás, o desejo de fuga é permanente, mas é ilusório.

**[A que perguntas a sua produção em dança tem sido ou foi uma resposta?]**

Isso é sensacional, porque eu não procuro resposta. Eu só multiplico perguntas, porque quando eu respondo e constato, não tem graça. Vivo na inquietude, no risco, na ponta do desejo. Preciso multiplicar questões, não respondê-las, porque eu não tenho certeza. Eu vivo nas verdades temporárias. Agora, sobre o fim, o fim sempre chega. Então, todo o trabalho para mim é poroso. Então, ele sempre fica no vir a ser. Eu não posso e eu acho que eu não tenho nem condição de responder se os trabalhos me respondem. Porque eles ressoam. E, eu, quero gerar perguntas para os outros, não respostas. [...] O próprio viver. [...] Levando para o lugar da criação [...] um lugar tão potente que me dá impulso para eu fazer outras coisas, [...] a urgência de publicar no espaço [seria uma resposta]. Publicar no espaço é uma coisa que está em mim e que nunca saiu de mim. Porque isso me traz necessidade. Então, quando alguém que está fazendo aula comigo me pergunta alguma coisa, eu falo assim: o que você acha? Vamos experimentar? Vamos tirar algumas conclusões e percepções para ver o que pode ser isso ou o que pode ser um outro isso também? [Por exemplo] quando fala que improvisação é isso, arte é aquilo, é fechar demais a porta da casa. Eu persigo esse inusitado das coisas, para que me deixem sempre numa suspensão de um devir, de um vir a ser, de uma possibilidade, de um *gap*, de um salto. Todos os trabalhos que eu faço têm uma urgência de expressão. E quando eu faço [trabalhos] por encomenda [...], mesmo que o motivo esteja pronto [proposta já estruturada artisticamente e/ou conceitualmente], [...] vou escavar para buscar uma urgência e deixar que o trabalho fale por nós. Nessa coisa da resposta, eu não me interesso, mas me interesso por uma costura de infinitos que não sei onde é que vai parar. Se lançar no desconhecido. E desconhecido tem resposta?

**[Urgências]**

Tempo finito é uma urgência. Eu preciso fazer enquanto eu estiver viva. Porque também é uma surpresa o seu desaparecimento. Onde que eu vou jogar essas questões? Na criação. [...] A gente que trabalha com artes efêmeras tem essa oportunidade de entender. Quando você [pesquisadora] fala finitude, eu lembro de morte. O dia nasce e morre todos os dias. A flor fenece. Ela não morre. Ela fenece. Eu também queria fenecer, virar micélios na terra. Então, é ampliar um pouco essa questão concreta [literal] da finitude, porque ela é tão ilusória quanto

onde você reverbera. [...] Para onde vão todos os resíduos que a gente vai largando, todas as marcas que a gente vai deixando pelo caminho, pela estrada a fora? E eu acho que urgência tem a ver com desejo tem a ver com integridade, com honestidade, com caráter. [...] E o que eu posso fazer enquanto uma trabalhadora do campo sensível? Publicar no espaço.

### **[Danças de ontem, de hoje e de amanhã]**

Muitas coisas mudaram de ontem para hoje. Minha dança de ontem era uma dança *vrauuu* [vigorosa, intensa, virtuosa]. Eu não economizava nada, eu tinha fome. A de hoje é uma dança *vrauuu* [vigorosa, intensa, virtuosa]. Não economizo nada, eu tenho fome. É claro que o corpo vai te dando os limites e você amorosamente vai entendendo. Eu não preciso mais saltar, botar a perna na cabeça. Lá atrás eu gastava minha fisicalidade, mas eu não procurava forma, procurava a pulsão de vida. Hoje eu [continuo] procurando a pulsão de vida [nesse corpo, vigoroso, intenso, virtuoso]. Eu tenho fome. A dança de ontem deve estar em algumas nervuras celulares. Ela é um registro, mas como a gente respira, ela também vai se atualizando. Como a gente renova células, ela também vai se atualizando. E isso é visto quando o corpo dança. Então, quando você sobe o braço – quantas vezes eu subi esse braço? – ele carrega toda a sua história. Você pega um braço de um jovem, ele ainda é aprendiz. Você pega um braço, um pedaço de corpo de uma pessoa que já está no alto da sua idade, esse braço já varreu demais, esse braço já manuseou demais. Quantos copos eu lavei? Quantas camas eu fiz? Quantas roupas eu torci? Quantos *port de brás*<sup>110</sup> eu fiz? Está tudo misturado. Com qual qualidade e com qual intenção eu fazia isso tudo? A intenção de ficar viva, de viver o acontecimento no ato. Entendeu? [...] Tem algo em mim que faz pra mim. É claro que tem uma diferença física. Por exemplo, hoje eu não estou interessada em saltar. Eu não preciso mais. Mas todos os saltos que eu dei na vida estão aqui nesse corpo. Só que eles atualizaram. [...] Quando você tem um corpo jovem, você tem o quê? Disponibilidade física. E é bom que se gaste. Gaste a sua fisicalidade. Seu corpo gosta disso. Não faça economia. Porque vai chegar o dia que seu movimento vai adquirir maturidade e simplicidade. Se eu danço com um dedo ou só com uma flexão de olho, ali já tem todo o espectro de uma história.

### **[Parar de dançar]**

Do jeito que eu me relaciono com o mundo, é claro que, se eu paro de dançar, é por alguma pressão exterior a mim, que é o próprio viver ordinário. Por exemplo, com tantos não que

---

<sup>110</sup>Passo de *ballet*. Na terminologia da dança, o termo *port de bras* vem do francês e significa “o transporte dos braços” - um movimento ou posição dos braços.

você ganha desses benditos editais – [...] todos endereçados, vem tudo com assunto que você tem que colocar para se adaptar ao sistema. Será que o artista precisa se adaptar ao sistema opressor, que sempre tem alguma ideia? Mas, quando você fala dançar, eu volto à questão, o que é dança? Esse treino continuado, porque é onde eu sobrevivo, ele me faz escrever, ele me faz performar, ele me faz conhecer outros territórios, outras habilidades das quais eu não treinei e eu faço torto, a arte é torta, cheia de defeitos. [...] Mas o que é dançar? A gente pode estar aqui falando de dança e dançando. Onde que se dança? Onde está a dança? Eu danço com a vassoura, eu danço lavando, eu penso movendo. [...] Não se agarrar a nada. Água de rio. Nuvem no céu. Será que elas estão pensando? Será que elas têm um objetivo? E uma justificativa para existirem? Socorro!

### **[Dor na dança]**

Dor na dança, que coisa louca. Não é dor na vida? É porque uma coisa não está separada da outra. Dor na dança... Quando você faz um trabalho que é para atingir um outro lugar, você precisa ir ao âmago daquele lugar. Eu sou falsa, eu choro muito, mas isso é profissão. [...] Tecnicamente, eu estou construindo um trabalho doloroso, mas eu estou na rédea do controle, porque eu não posso me emocionar com a minha dor. A minha dor tem que ser nossa dor.

Então, assim, dor na dança, desconheço. A não ser que eu fosse um bailarino egóico, vaidoso, porque aí eu vou falar da dor – “quando eu rompi meu ligamento, que doeu muito” – mas esse era um problema meu. A dor é minha, não vou colocar ela em cena. Mas, quando eu preciso provocar a dor, a angústia, a solidão, trabalho tecnicamente. Estou produzindo uma emoção para que o outro emocione, não eu. E, sabe, com quem eu aprendi isso? Klauss Vianna<sup>111</sup>. Se você se emocionar com você, dançou. Porque ninguém vai ao teatro para ver o artista sofrer por ele mesmo. Quem vai sofrer é o povo. [...] Então, é muito relativo esse negócio de dor. Talvez se você me perguntasse: “e o desespero na arte?”

### **[Desespero na arte]**

---

<sup>111</sup> Klauss Vianna (1928-1992) nasceu em Belo Horizonte/MG. Preparador corporal, coreógrafo, professor, bailarino. De acordo com Alvarenga (2002), Klauss foi o primeiro aluno do sexo masculino do Carlos Leite na escola Ballet de Minas Gerais em 1948. Klauss foi o responsável por trazer estudos anatômicos para a sala de aula, busca compreender, por meio do corpo, o que seria “uma dança brasileira” – mote modernista de sua trajetória. É precursor dos entendimentos de Consciência/ Expressão Corporal, associados à materialidade do corpo (Vianna, 2024). Segundo Jussara Miller e Neide Neves (2013), aqui no Brasil, a abordagem de trabalho empenhada por Klauss Vianna (1928-1992) – *integração corpo-mente* – antecipava a *educação somática* cunhada por Thomas Hanna.

Pois é, fico desesperada. Mas é tudo pressão do espaço externo. [...] Por exemplo, esse trabalho<sup>112</sup>, estou desesperada para conseguir estrear. [Há] vários trabalhos que eu queria montar e que tive que desapegar. Por quê? Porque não há realmente um suporte para o artista. Há mecanismos temporários, mas o Estado não cuida deste lugar do artista fazedor. Isso eu não estou falando de mim, estou falando de todos os meus colegas do Brasil. [...] Isso não é só o meu problema. Isso é o nosso problema. Que é valorar o ofício. [...] Como um artista pode crescer, pode evoluir? Se tiver as condições. Qual que será o retorno? É o rito que se faz com a audiência. Eu não estou dizendo que tem que ter muita gente, mas ele [o artista] tem que colocar o trabalho [no mundo]. [...] Na *Projetista*<sup>113</sup> (2011) eu falava assim: quantas Pina Bauschs poderiam ser parceiras de Pina Bausch<sup>114</sup> com a mesma intensidade se tivessem campo [oportunidade]? Merce Cunningham<sup>115</sup> [e vários outros]. Perto dessas pessoas tinham várias outras. Só que é meio exército de Brancaleone<sup>116</sup>, todo mundo ficando anêmico, caindo. Ou desiste, ou entra para a universidade, ou precisa ser professor para ter um seguro todo mês. E esse campo que a gente aprende via experimentação? Tudo isso está subentendido na finitude. Porque a finitude combina com desistências. Combina com o abandonar, com procurar outro meio, e você não vive a intensidade de uma finitude enquanto vida continuada, de um ofício que você se dedica a vida inteira. Dentro desse ofício, você vai ficando anêmico, vai ficando dependente de editais. Vai tirando a sua urgência e ficando nublado. Aí você fala: “gente, pra eu ganhar aquele dinheiro, que é para eu comer, vou ter que fazer essa curva e fazer um projeto que eu não tenho a menor vontade de fazer”. [...] Gente, isso é tudo ilusão. Eu não posso ficar preocupada com finitude. [...] Agora, trabalhar na linguagem da improvisação, estamos o tempo inteiro ensaiando [treinando] com transições [reconhecer o fim também é importante]. [...] Vai chegar uma hora que eu vou fazer uma

---

<sup>112</sup> Nossa conversa foi realizada em um dia de compartilhamento de processo de criação do trabalho coreográfico “Q. Brou” (2024). Trabalho com direção de Dudude e assistência de Margô Assis. Em cena Lina Lapertosa e Dudude.

<sup>113</sup> Obra coreográfica: *A Projetista* – Direção: Cristiane Paoli Quito. Assistência de direção: Lydiá del Picchia.

<sup>114</sup> Pina Bausch (1940-2009) foi uma coreógrafa, dançarina e diretora alemã que ficou reconhecida internacionalmente pelo seu trabalho com *Tanztheater* (teatro-dança) e pela abordagem artística que explorou e desenvolveu no *Tanztheater Wuppertal* (companhia pública de dança contemporânea da cidade de Wuppertal/Alemanha, antigo *Ballet da Ópera de Wuppertal*). A história e o desenvolvimento do *Tanztheater* perpassam as contribuições de Rudolf Von Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973), Kurt Jooss (1901-1979) e Pina Bausch. Mais informações, ver (DUARTE, 2016).

<sup>115</sup> *Merce Cunningham* (1919 – 2009) foi coreógrafo e dançarino americano. Seu trabalho de abordagem experimental abriu caminho para novas formas de expressão nas artes. Experimentou novas formas de movimento, rompeu com a ideia de dança ligada a uma narrativa linear (processos de aleatoriedade) e da dança dependente da música. Além disso, foi pioneiro com o uso da tecnologia na dança.

<sup>116</sup> O Exército de Brancaleone (1966) é uma comédia italiana (filme) dirigido por Mario Monicelli. A expressão “Exército de Brancaleone” é coloquialmente usada para se referir a um grupo desorganizado de pessoas inexperientes tentando realizar uma tarefa grandiosa. O “Exército de Brancaleone” tornou-se uma sátira de heróis épicos que ao invés de alcançarem triunfos gloriosos, se envolvem em confusão, desastres e situações cômicas.

finitude exemplar, de falar “acabou, não volto mais aqui”. Eu já vivi várias finitudes, [por exemplo] com o fim do Trans-Forma<sup>117</sup>. Quando a Nena<sup>118</sup> (Marilene Martins) enxerga que o fim do Trans-Forma chegou é triste demais. Lembro dela descendo às escadas, “des-existindo”. Você já leu o poema [Manuscrito] da Nena no livro “Memória da Dança no Brasil”? [Não].

*Partida 1*

Quando parei de dançar em 1986, eu me exilei dentro de mim  
Fragilizada – sem rumo – sem meta – sem nada  
Me isolei do mundo – desolada  
Sentia-me como um feto estagnado em minha  
Própria barriga – sem querer nascer  
A dor não passava – o tempo parava  
A vida era nada.

Lembrei-me que fora Irmã Benigna,  
Em conversa com os padres, quem me conseguiu  
aquele enorme espaço  
Sua imensidão entrava dentro da gente  
Mas a Irmã me deixou claro que eu deveria sair  
Quando os padres estipulassem  
Agradeço pelo tempo em que nos acolheram.

*Partida 2*

Subi as escadas (três andares) que levaram ao Trans-Forma  
Recolhi meus trapos – meu som – movimentos  
Mobilizei ações e pensamentos  
Olhei pelas janelas o espaço que continuava  
Até a linha do horizonte  
Belo Horizonte  
Que tanto me inspirava  
Naquela sala nosso trabalho se concentrava – vivo – lépido  
– subia pelas paredes  
E se derramava em gestos, sons e sorrisos  
Pois trabalhávamos de mãos dadas

<sup>117</sup> O Trans-Forma foi um grupo experimental de dança contemporânea fundado em 1971, na cidade de Belo Horizonte/MG, por Marilene Martins.

<sup>118</sup> Artista mineira considerada a pioneira da dança moderna em Belo Horizonte/MG. Marilene Lopes Martins (1935) foi aluna de Carlos Leite (1914-1995), Klauss Vianna (1928-1992) e Rolf Gelewski (1930-1988). Seu trabalho com dança proporcionou a sedimentação da dança moderna em Belo Horizonte. Em 1969, com o apoio de Rolf Gelewski, criou a escola, Escola de Dança Moderna Marilene Martins, que, no final de 1970, passou a se chamar Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Em linhas gerais, Marilene Martins (Nena) fundou sua escola com abordagens não tradicionais e convencionais, promovendo outros contextos para fazer e pensar a dança (ESPÍRITO SANTO, 2018). Atuou como bailarina, diretora e coreógrafa do Trans-Forma. À época, nos dizeres de Nena: “Queríamos construir uma dança mais próxima de nós. [...] Algo ligado às nossas experiências, às nossas raízes, aos nossos corpos, ao nosso jeito peculiar de ser e mover. Uma dança mais sociável, mais humana [...]. Uma dança mais criativa, que partisse para a improvisação, estudo do movimento, da forma, do espaço, rítmica, uma didática que preparasse o bailarino para essa finalidade. Um estilo de dança que fugisse da formalidade, apostando em um caráter contemporâneo, mais próximo da realidade do país (MARTINS *apud* CHRISTÓFARO, 2010, p. 42). Para mais informações, ver (CHRISTÓFARO, 2018).

Partida  
 Desci as escadas sem eixo  
 A memória escorria pelos degraus  
 Tropeçando em meus pés  
 A porta já estava aberta – foi só passar – atravessar a avenida  
 – as ruas  
 Sem ver – sem olhar  
 E não chegar a lugar nenhum  
 A nenhum lugar  
 Nem um lugar.  
 (Martins apud Christófar, 2010, p. 66-67)

Algo muito forte acontece nela [Nena]. E quando eu fecho meu estúdio, que durou 16 anos de insistência, eu vivi uma finitude, mas eu celebrei com champanhe e bolo. Porque eu já tinha presenciado o desespero da minha querida Marilene Martins. Aprendi demais com ela. E, de algum modo, eu sabia que escolas livres são tempos finitos.

### **[Quando você fecha o estúdio, você...]**

Eu fecho o estúdio por conta do próprio sistema econômico [...] e da rede de edital. A minha renda, que vinha de mensalidades, sumiu. Tudo passou a ser quase de graça. Vinte reais uma oficina, trinta reais uma oficina. [...] E teatro [as apresentações] tem que ser de graça. Tem que ser baratinho. [...] O artista serve pra quê? [...] Quando eu fecho o estúdio eu faço uma festa e celebro. Foi lindo, todo mundo de branco dançando. Quando eu fecho o espaço, eu não tinha programa [trabalho] pra nada. Aí uma amiga minha falou assim: “Dudude, você sabe que vai cair num buraco?” Aí eu respondi: “Eu estou preparada”. Mas eu fiquei sem serviço e caí no marasmo de Belo Horizonte. [Nessa época] eu quebro meu pé, mas eu estava casada. [...] Eu fiquei louca, sem ter a minha independência, que é a minha carteira. [...] tive crise de pânico. [...] Nesse momento eu tive sorte, meu companheiro construiu um ateliê pra mim e aos poucos eu volto.

### **[Envelhecimento]**

Por isso que eu insisto em falar corpo de arte. Porque o corpo de arte é amplo. Se você ficar dançando na fronteira do que eles nomeiam como dança, fatalmente você vai envelhecer. Vai viver esse envelhecimento.

### **[Questões e urgências nos trabalhos autorais]**

- *Arrotos e desejos* (1992): arrotos como sintomas de desejos engolidos;

- *Plus - Interseções barrocas em andamento latino* (1993): aí me vieram perguntar: “nossa Dudude, você só usa música clássica, barroca. Eu falei: claro gente, não pago ECAD”;
- *O Que Fazer Para O Jantar* (1996): é porque a gente não tinha eira nem beira. Anos 80, artista solto. Aí eu fiz um livro de ouro. Sabe o que é livro de ouro? Você faz um caderno bem bonito, vai em tudo quanto é festa e fala o que você vai fazer e as pessoas te dão cinco reais, dez. [...] Era assim, a gente fazia tudo sem dinheiro;
- Na *Benvinda*<sup>119</sup>, eu escrevia, eu fazia trilha sonora, eu dançava, eu dirigia. Por quê? Menos custo. Só isso. [...] Isso me fez ficar com o corpo ativo;
- *O Armário* (1999): o armário era um trabalho de memórias de mim e de todas nós, porque uma vez eu ouvi uma frase “essa colcha, foi minha avó quem fez”. Pensei “quando é que eu vou ter tempo de fazer uma colcha?”. Era um trabalho sobre o feminino, não sobre o feminismo. É o feminino em si. Essa coisa do afeto. Então, eram memórias nossas, vossas e de todas as nossas. A gente fazia tricô. [O trabalho] começava tricotando e a trilha era toda no piano. Antigamente, as mulheres tocavam piano. [...] chamava “o armário”, do abrir o armário, não no sentido sexual<sup>120</sup> e tal, mas no sentido de pegar aquelas coisas que a sua avó fez e que você guarda. Por que você guarda aquilo? Para lembrar de tantas coisas que vão desdobrando. Aí o armário dançou demais;
- *Maria de Lourdes em Tríade* (2003): foi justamente quando as pessoas começaram a ter que entrar para a universidade para ser alguém na vida. Maria de Lourdes em Tríade é três dissertações – “Dissertação sobre um afeto”, “Dissertação sobre um nada”, “Dissertação sobre uma fuga”. Eu só falava e escrevia texto. Esse trabalho ninguém questionou se era um trabalho de teatro ou de dança. Eu achei isso lindo;
- *Barrocando* (2000): barrocar um Brasil de fé na vida. A gente ia em tudo quanto era celebração. Em missa, em assembléia, em igreja evangélica, em campo de futebol, em aniversário, em festa de Preto Velho. A gente ia aonde as pessoas celebravam a vida. [...] A gente fazia tudo sem dinheiro. A gente trabalhava com as nossas inabilidades – cantar ópera, ficar um pouco torto, experimentar outras linguagens;
- *Na planície, logo montanha, aparece o mar...* (2006): comecei com oito dançantes [dançarinos], depois passou para quatro e aí chegou um momento que ficou trio. [...] Esse foi o derradeiro da “Benvinda”: a gente [esse grupo de dançantes] pesquisou onde habitava a planície, onde existia a montanha no corpo, onde estavam os fluxos das águas do corpo, num lugar de uma dança coreografada, mas sem frente, entre sombra e luz.

<sup>119</sup> *Benvinda* Cia. de Dança (1992-2007) foi uma companhia de dança mineira criada e dirigida por Dudude.

<sup>120</sup> Referência ao uso popular da expressão “sair do armário” como metáfora de se “assumir” LGBTQIAPN+.

Fizemos improvisação, estudo de espaço. A gente dançou algumas vezes, mas ali eu já estava um pouco desesperada. Tudo pela questão econômica;

- *Projetista (2011)*: eu já não aguentava mais as cartinhas que a gente recebia: “Devolver R\$4,25”, “Ah, está faltando isso aqui, está faltando isso ali”. Aquela coisa. Eu olhava meu estúdio e ele ficava parado enquanto eu estava no computador. Isso está errado. Aí eu falei, preciso de um desabafo, preciso de um manifesto. Foi assim que surgiu “Projetista”. Ali eu rompo com a “Benvida”, com o estúdio, e vou para o lugar de um. Claro que eu não perco meus parceiros colaboradores. Solo é sempre corpo de muita gente;
- *Sublime Travessia (2016)*: resultado da circulação da “Projetista” pelo Brasil. Vi a riqueza e a pobreza, a miséria e a ganância, a ignorância e a riqueza. Tudo era paradoxal. Nesse momento minha urgência foi “preciso falar do Brasil”. Porque [o Brasil] é uma terra que eu amo. Que eu me reconheço nela. Que eu nasci nela;
- *Estudo imprevisível de uma primavera imprevisível (2013)*: [é uma obra coreográfica] dançada por uma pessoa só. [A música é] “Sagração da Primavera”, de Igor Stravinsky<sup>121</sup>. [Este trabalho ser dançado por uma única pessoa] só podia ser aqui no Brasil, porque é uma obra coreográfica [“Sagração da Primavera”] que todo mundo dança e é sempre povoada [com grande elenco]. Nesse momento, [desde a “Projetista”] eu comecei a usar só preto. Para mim, tem um significado de pobreza, de luto, de tristeza. Não sei se isso vai mudar.

[...] Todos esses trabalhos foram caminhando junto da vida, das questões que vão aparecendo.[...] Nessa profissão, sou uma sobrevivente. Eu vivo da minha profissão. Eu honro a minha profissão. Eu não fui pra universidade, porque nem todos precisam ir. Alguns têm que ficar do lado de fora. Eu entendi isso. Katie Duck<sup>122</sup> fala e eu, por coincidência, também: “eu não sou vítima, eu sou sobrevivente”.

### **[Porque você é uma sobrevivente?]**

Está na cara. Olha aonde que eu cheguei, sem mudar de profissão. Aguardando. Fazendo. Perseguindo. Porque eu tenho fome e dou crédito ao meu trabalho. Se uma pessoa fala “Dudude, vem aqui, só tenho isso”, eu vou. [...] Eu me adapto. Sobreviver de arte no Brasil... Quais são os três países mais violentos do mundo? Fora as guerras idiotas, são: México,

<sup>121</sup> Igor Stravinsky (1882-1971) – compositor, pianista e maestro russo.

<sup>122</sup> Bailarina, coreógrafa e professora norte americana. Mais informações em: <https://kateduck.com/about/>

Colômbia e Brasil. [...] Todo artista que passa da fronteira dos 40 e vai [é um sobrevivente]. Exército de Brancaleone.

Figura 5 - *Dudude Herrmann*



**Dudude Herrmann** – Fotografia: Adriana Moura.  
Fonte: acervo da entrevistada

MARIA DE LOUDES TAVARES HERRMANN – Bailarina, coreógrafa, diretora, improvisadora e professora. Foi integrante do Grupo *Trans-Forma* (Belo Horizonte/MG), fundadora da *Benvinda Cia. de Dança* e do *Estúdio Dudude Herrmann - Núcleo de Estudos Corporais*. Atualmente gere o *Atelier Dudude* (Casa Branca, Brumadinho/MG). Trabalhou com os diretores como Paulo José, Eid Ribeiro, Chico Pelúcio e Adyr Assumpção. Dirigiu coreografias para as companhias: Grupo Primeiro Ato, Grupo Galpão, Cia. Burlantins, Cia. de

Dança Palácio das Artes, entre outros coletivos artísticos. Atualmente, atua em espetáculos próprios e realiza parcerias com outros artistas.

### 3.3 Sou uma mulher correndo milhas nas ruas de Tóquio

Conversa<sup>123</sup> com  
IAN GUIMARÃES HABIB

Meu nome é Ian Habib. Minha trajetória nas artes da cena começou aproximadamente com 16 anos, quando eu ingressei em alguns cursos técnicos de teatro. Após a finalização desses cursos, ingressei<sup>124</sup> na UFMG, no curso de [graduação em] Teatro. Essa formação em Teatro finalizou para mim após uma série de violências que sofri e por um desejo que eu costumo nomear de um desejo de transição. A minha vida precisava transicionar de inúmeras maneiras, então eu abandonei o curso da UFMG e fui seguir minha vida em outros espaços. Foi quando eu ingressei no Grupo Experimental de Dança da Prefeitura de Porto Alegre/RS.

Eu comecei a entender que eu tinha um desejo muito grande pela transformação corporal ou por práticas que passavam pela alteração de estados corporais. Aí, em Porto Alegre, trabalhei com pessoas que estavam atreladas à performance e algumas delas trabalhavam um pouco com alteração de estados corporais. Nesse momento, comecei a entender que esse era o eixo da minha pesquisa e isso me conectou ao período [da graduação] na UFMG. [...] Me lembrei que tive uma experiência com o grupo de pesquisa que eu montei [...], que era o Centro de Estudos Corporais do ator-balarino. [...] Um dos eixos de pesquisa desse grupo era dança-teatro e éramos muito conectados ao butô<sup>125</sup>, além de algumas práticas de performance relacionadas ao corpo no geral. Esse interesse começou a tomar outras dimensões. [...] fiz uma iniciação científica relacionada às transformações corporais, pesquisei dança em interlocução com a tecnologia – [uma pesquisa relacionada] muito às mediações tecnológicas, no

<sup>123</sup> Entrevista presencial realizada dia 24 de janeiro de 2024, em Belo Horizonte/MG. Local: Casa do entrevistado.

<sup>124</sup> Em 2010.

<sup>125</sup> Butô é uma dança de vanguarda que surgiu no Japão no final da década de 1950 como uma reação às danças tradicionais japonesas e também às influências ocidentais. Tem como seus fundadores o Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. Para mais informações, ver (PERETTA, 2015).

entendimento de que o corpo pode ser transformado por acoplamentos tecnológicos [...] Então, trabalhava não só com teatro, mas com performance e dança simultaneamente. [Foi] uma pesquisa que abriu um outro portal para [pensar, investigar e/ou experimentar] a transformação corporal.

É importante dizer que eu tenho um interesse muito grande por práticas ocidentais, porque a minha família é uma família não ocidental, é uma família da Ásia, especialmente do Oriente Médio, e durante a minha infância, o meu contato com práticas corporais estiveram ligadas [sobretudo] às práticas não ocidentais. Então, se antes o meu interesse estava focado no butô, em práticas corporais não ocidentais, [nesse momento] eu entendia que havia outras maneiras de transformar o corpo, e a tecnologia e os aparatos tecnológicos seriam uma dessas outras maneiras de transformar o corpo.

[Nessa busca] fui compreendendo que havia uma linha que ligava esses interesses todos, interesses aparentemente muito distintos. Então, comecei a trabalhar com videodança e a pesquisar o próprio vídeo como um estado. Quero dizer, quem filma – quem capta a imagem – também está em movimento e o que é captado pelo vídeo também faz parte desse estado corporal. Fui notando que tudo que eu fazia me conectava à transformação corporal, à transformação dos estados corporais. Aí no final do meu curso de graduação<sup>126</sup> (bacharelado) montei um solo, meu primeiro solo de dança, o *Sebastian*<sup>127</sup>. Foi aí que eu conectei tudo que eu já tinha feito antes e entendi que tudo era sobre a transformação corporal. O meu TCC se chamou Corpo-Catástrofe, que era a busca de um corpo ritual também relacionado à transformação, a transformação em um ritual. [...] Com o espetáculo *Sebastian* comecei a circular. Foram aproximadamente cinco circulações pelo Brasil e na última, em Santa Catarina, eu sofri uma censura.

[Eu entendi que algumas transformações corporais, quando potencializadas, acionam espécies de mecanismos de violência. A potencialização da transformação corporal em cena ocasionou a censura; não foi censura ao espetáculo, mas ao meu corpo. O meu corpo foi censurado no meu solo. [Ao] pesquisar nos noticiários [...] notei que meu nome não estava mencionado em nenhuma mídia que noticiou sobre a censura do meu solo. Esse solo era um solo autobiográfico, que eu trabalho aspectos da minha vida, da minha existência. É [um trabalho] extremamente autoral. [...] Então eu comecei a me perguntar: como foi possível [esses

<sup>126</sup> Graduação em Teatro foi concluída na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2015 – 2018).

<sup>127</sup> Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) - Solo criado como requisito parcial para o grau de bacharelado em Teatro.

mecanismos midiáticos] não mencionarem sequer o nome da única pessoa-dançarina de um solo que fala sobre ela mesma? Isso diz de uma tentativa de aniquilação, de uma tentativa de colocar fim ao meu ser. Porque quando você retira da pessoa o nome próprio, [sendo] o nome próprio um dos arquivos que a gente deixa como marca. [...] notei que ali a minha marca principal, o nome próprio, tinha sido aniquilada, pois eu não consegui ver a minha existência nessas mídias. [E mais,] algo disso [dessa tentativa de aniquilamento] tem a ver com a censura de toda uma população, que é a população transgênera. Eu sou uma pessoa transgênera. Então, nem o meu nome social, nem o meu nome civil foram mencionados nesses noticiários.

[...] é muito interessante pensar na questão nominal, porque em *Sebastian* eu fiz um processo, que também fazia parte da performance, que é: eu transicionei em cena. [Este trabalho artístico] é estruturado como um ritual de transição. Ao longo do processo de construção do *Sebastian*, transicionei de inúmeras maneiras e a proposta do espetáculo era ritualizar a minha transformação corporal. E um desses processos foi me transformar na imagem do Santo São Sebastião, por isso o nome *Sebastian*. E esse nome tem a ver com a minha história de vida.

Eu nasci no dia 20 de janeiro de 1989, dia de São Sebastião. Durante a minha vida toda, todo dia 20 de janeiro, minha mãe me levava à igreja para ofertar/oferecer flores a esse santo. Isso era uma espécie de ritual e eu considero [hoje] que é um ritual em extensão, porque durou simplesmente a minha vida inteira. Inclusive, faço isso até hoje. Não por uma crença específica, mas porque fazer esse ritual é extremamente importante na minha trajetória de vida. É um ritual que eu faço desde muito pequeno e que tem a ver com a minha família também.

No processo de mudança de nome, perguntei para minha mãe quais foram os meus [possíveis] nomes e porque ela decidiu me dar o nome que me deu, Lilian. [...] Ela disse que pensou em Sebastiana e que ao pesquisar nomes que tinham a ver com Sebastião, notou que muitas pessoas que nasceram nessa data se chamam Lilian, Liliana e ao remontar uma série de nomes que tinham a ver com esse santo, acabou decidindo por Lilian.

Para fazer o espetáculo eu me transformei literalmente em *Sebastian*. [...] Na época do solo eu retifiquei, em um sistema de alteração de nomes da Prefeitura de Porto Alegre/RS, o meu nome para Sebastião. Essa foi minha primeira alteração nominal<sup>128</sup>. Todos os processos de feitura do espetáculo, todos os cartazes, [materiais de divulgação, contatos] eram com o nome

---

<sup>128</sup> Eu mudei de nome várias vezes. Sou uma pessoa que muda várias vezes de nome. Esse foi um dos meus nomes.

de Sebastião. Então, na época da censura não difundiram nem o meu nome social, nem o meu nome civil, não difundiram nada e isso diz respeito [como eu falei] de uma tentativa de aniquilação, que é histórica, e que possivelmente não é sobre mim, mas sobre toda uma população.

No mestrado<sup>129</sup>, um dos eixos de pesquisa do trabalho, [intitulado] *Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*, foi compreender a censura histórica feita nas artes da cena a pessoas trans. Notei que essa tentativa de aniquilação do nome, era muito presente nos arquivos trans. E eu comecei a compreender inúmeras informações a respeito de arquivos e a primeira delas é que o corpo é um arquivo vivo. Inclusive o meu solo [*Sebastian*] é também um arquivo vivo. [...] Ao pesquisar arquivos da população transgênera [...] decidi abrir um museu, o Museu Transgênero de História e Arte.<sup>130</sup>, que é um museu performativo, cujo tema principal também é a transformação corporal. Então, a transformação corporal, [inicialmente atrelada, sobretudo, às práticas corporais não ocidentais, depois ao diálogo com a tecnologia], ganha um novo capítulo. [...] Costumo dizer que o museu é feito com os conhecimentos sobre transformação corporal que vem da dança. Então, o museu é um museu dançante também. Todas as imagens do museu têm a ver com a metamorfose, que é o eixo também da dança do toque, que é o que eu pesquiso.

No doutorado começo a fazer a minha metodologia. Trabalho com uma série de métodos de transformação corporal nas artes da cena, que podem ser utilizados tanto na dança, quanto no teatro, quanto no circo. [...] A minha linha de pesquisa é performance asiática, principalmente o butô. [...] Nesse percurso, costumo dizer que fui escolhido para lecionar gênero. O gênero perpassa o meu corpo e ainda que ele não seja o foco do meu trabalho, ele me atravessa de inúmeras formas.

### **[Transicionamento e Metamorfose]**

Transicionar para mim é um percurso, é um processo contínuo. Acho que todo mundo tem na sua vida aqueles marcos de transformação, de mudança de alguma chave. E eu tenho os meus, obviamente, e não necessariamente eles têm a ver com a hormonização.

---

<sup>129</sup> Mestrado realizado na Universidade Federal da Bahia, no Programa de Pós-Graduação em Dança.

<sup>130</sup> Ação financiada pelos Prêmios Trajetórias Culturais RS e Palma da Mão e pela Mintbase Portugal.

Quando eu comecei a tomar testosterona meu corpo passou por uma potencialização nas transformações corporais. [...] E eu me perguntei: será que eu consigo me transformar em outros seres? Ser outros corpos? Então, a metamorfose. A metamorfose parte de um pensamento de cena que já não é mais a mimese. Eu não mimetizo um corpo. Eu sou aquele corpo. Eu me transformo em outros corpos. Eu posso ser São Sebastião. Eu posso ser uma imagem. No *Sebastian* eu sou uma mulher correndo milhas nas ruas de Tóquio, [o trabalho] tem essa imagem. Então, vou trabalhando em inúmeras imagens, me transformo em inúmeras imagens, e essa é uma prática que veio da minha infância. Eu brincava de transicionar. [...] as minhas brincadeiras perpassavam por práticas de me transformar em outros corpos. [...] Eu tinha uma grande obsessão também com colecionamento. Eu saía pra colecionar papéis de bala, por exemplo. [...] então eu brincava também de me transformar nesses papéis de bala. Isso também é incorporado nas minhas performances.

### **[Violências metamórficas e a produção de figuras quiméricas]**

[...] Alguns dos insultos que eu recebi durante a minha infância e recebo até hoje, são insultos objetificadores, da espécie de monstrificação. [...] Eu lembro que [uma certa pessoa] retirou o meu rosto das minhas fotografias. Retirou o rosto desse corpo [do meu corpo] e o substituiu por imagens de outros seres. Por exemplo, de abóbora. Essa pessoa me violentava através da metamorfose. [...] compreendi também que parte das minhas práticas, brincadeiras da infância, era de positivação dessa metamorfose. [...] de certa maneira, me transformar em outros corpos foi um refúgio para esses insultos metamórficos que eu recebia. Mas olha que interessante, sempre gostei muito dessas figuras que, de certa maneira, eram monstruosas. Sempre me identifiquei com elas. Figuras que hoje chamo de quiméricas – nelas tem pedaços humanos e pedaços não humanos. [...] Isso também virou parte da minha metodologia. [...] Então, essas figuras quiméricas, monstruosas, elas vieram também desse processo de violência, que [por sua vez] partiam da transformação corporal.

Outro insulto que eu queria trazer aconteceu dentro de uma aula de dança. Uma das primeiras aulas de dança que eu fiz, a professora notou que eu me escondia atrás do piano e da cortina na minha vez de atravessar a sala para fazer a sequência [de movimento] que ela tinha proposto. Ela notou que eu fazia isso, porque sempre que eu entrava [para fazer a sequência], ela fazia em voz alta um insulto metamórfico. Ela me chamou de centopéia, porque eu tinha muitas pernas e mãos e não tinha coordenação motora. Interessante que essa figura também ficou na minha mente como um modo de dança. Me transformar em uma centopéia é uma

prática também da transformação corporal. [...] Então, eu entendi que a minha dança não tinha mimetização. Começou a fazer parte dos meus procedimentos a ideia de que a gente não mimetize [o processo de aprendizado em dança] para chegar em algum lugar específico no movimento.

[Além desses insultos] eu poderia citar outros episódios da dança que eu já vivenciei, que tem a ver com maneiras binárias de coreografar – homens fazem tal movimento, mulheres fazem outro. E eu? Vou fazer o quê? Metade um, metade outro? Eu escolho o que eu vou fazer? Passei por isso muitas vezes, principalmente, dançando em grupos e coletivos. [...] e têm também metáforas corporais extremamente violentas. Por exemplo, nas aulas de dança do ventre, tem aquela metáfora do útero. Será que, de fato, todos os corpos que estão ali têm útero? E, não falo só dos corpos trans. Poxa, tem mulheres cis que não têm útero. Então, que tipo de metáfora corporal você vai utilizar em uma aula de dança? Então, pensar sobre transformação corporal é pensar que os corpos também não são iguais. [...] Um dos motivos que eu optei por trabalhar no autoral tem a ver com isso também. [Quero] ter controle sobre a minha própria trajetória, minhas próprias narrativas e desenvolver o meu próprio trabalho, para não ficar refém também dessas construções cisnormativas.

### **[Trans-temporalidade na dança]**

Eu tenho pensado numa dança que quebra binários. Não só os binários homem e mulher, porque quando as pessoas vêem que é uma pessoa trans falando, as pessoas pensam, ah, é não binário. Mas, a não binariedade é uma filosofia muito complexa. [...] Será que ela faz sentido do ponto de vista cognitivo? Corpo-alma, corpo-mente são binários, mas eu poderia pensar também humano-não humano. Minha dança tem essa noção de [quebrar binários], de pensar não na colaboração ou na coexistência de inúmeros seres vivendo no mesmo espaço, mas de pensar que seres podem se transformar em outros. [...] E, aí, chego em uma quebra muito interessante, que é a quebra de fronteira entre morte e vida. Isso tem tudo a ver com a transformação corporal. [...] Muitas pessoas transgêneras referem ao seu nome do passado como um nome morto, nome que morreu. [...] Algumas pessoas para se referir ao seu passado dizem: aquela ali é a falecida. [...] [Falas que trazem a ideia de um] tempo linear. Penso que a binariedade é de um tempo linear [...]. Em uma temporalidade linear, esse passado não interessa mais, ele precisa ser apagado, [afinal] ele morreu e será substituído pelo novo, que é o que está vivo agora. Mas, numa perspectiva não ocidental, vida-morte

coexistem. [...] Será que meu nome está tão morto assim? Será que existe, de fato, uma falecida?

[Para mim] a transformação corporal não tem uma ideia de linearidade. Chamo isso de uma trans-temporalidade<sup>131</sup>. [...] Então, eu penso em uma dança de coexistência temporal. Uma dança em que as inúmeras temporalidades da transformação corporal estejam ali. [...] O que me interessa no movimento, nas práticas de movimento, não é uma imagem e depois a outra imagem, é o entre. Como é que você vai de uma imagem para outra imagem? É esse entre que me interessa. [...] E é nesse entre, pra mim, que está morte e vida. [...]

### **[Finitude]**

Noção de temporalidade, de trans-temporalidade. Será que o que passou acabou? Será que o meu passado de fato findou? Ou ele coexiste comigo de outra forma? Que outros tempos a gente pode pensar transformação corporal. Eu penso na quebra de fronteira entre morte e vida e aí me vem a ideia da iminência da morte. Eu sou um corpo que está na iminência da morte. Sou uma pessoa trans e o Brasil e o país que mais mata pessoas trans no mundo. [...] Então, a morte sempre esteve muito perto de mim. Vivo o risco no cotidiano. [Por exemplo] quando eu entro em um banheiro público. Imagina: se eu estou fora de casa e eu entro em um banheiro público três vezes, são três riscos. Se eu tenho que mostrar a identidade três vezes, são três riscos. Se alguém repara que, na verdade, eu tenho seios, é mais risco. E isso acontece a todo instante. Então, eu nunca sei em que momento eu posso ser agredido e já fui [agredido] inúmeras vezes. Penso sempre que estou na iminência da morte. Por isso que o meu trabalho da graduação sobre o Sebastião, falava de catástrofe [corpo-catástrofe]. [Que é um] corpo que vive a iminência da morte. E, na iminência da morte, a existência, ou cada segundo da existência, passa a ser precioso. [...] A gente dança o passado também, a gente dança o que está invisível, seja energia, seja quem já foi. Eu posso dançar a imagem de alguém que já partiu. Essas imagens, elas perpassam, elas vivem nos nossos corpos. [...]

### **[Dor na dança]**

Vou falar da dor com dois sonhos que são recorrentes.

[Primeiro sonho] – Eu entro em cena e foge tudo – não sei quem eu sou, não sei o que vou fazer, não sei o que vou dançar, não tenho nada para fazer, não tenho nada, nada. Aí eu me vejo naquele espaço [cênico] em que eu deveria estar fazendo alguma coisa e eu não tenho

---

<sup>131</sup> Ideia de que vários tempos coexistem.

nada para fazer e sinto um grande dor. Eu acordo sempre muito aterrorizado e penso, eu não vou dar conta de entrar em cena nunca mais. E, esse, é um dos meus maiores momentos de dor. Isso é uma das coisas que eu mais tenho trabalhado. Esse pânico de entrar nesse lugar que é o lugar, pra mim, do vazio. E que talvez seja o lugar do fim da dança ou da finitude da dança. Porque é onde não tem nada e onde não tem nada é o que eu vou mostrar. Essa angústia do que eu vou mostrar não ser nada e de ser o fim do que eu tenho pra dizer é uma das maiores sensações de dor.

[Segundo sonho] – Costumo sonhar com figuras de dançarinas. Essas figuras têm sempre um padrão. Elas são mulheres e têm um corpo extremamente normativo. [...] De certa maneira, ter sido uma mulher gorda durante a maior parte da minha trajetória foi uma experiência de dor, porque eu nunca consegui ver o meu próprio corpo como um corpo dançante. E foi a partir desse lugar que eu comecei a também entender que a minha dança era outra. Aí surgiu *Baleia*<sup>132</sup>, que é o meu solo atual. *Baleia* fala exatamente sobre esses processos. De chegar em cena e encontrar o nada e de entender que o corpo que vai dançar é o da gorda.

### **[Mulher gorda]**

Quando eu falo dessa mulher gorda, penso que eu não estou destruindo o meu passado. A mulher gorda, ela está aqui comigo também, ela não morreu. O meu passado, ele não foi destruído com as minhas transições. Continua aqui, ela continua aqui comigo, ela continua dançando comigo e ela que vai dançar.

### **[Solidão]**

Novamente, eu tenho uma imagem, que vem de um sonho e que está virando uma cena no meu novo solo. Eu caminho por uma fábrica, passo por inúmeras portas, vários corredores e acho uma sala, no topo dessa sala tem três letras escritas de giz, N-A-I. Nai é o nome de uma ex-namorada. Essa ex-namorada também era dançarina e a gente dançou muito tempo juntos, várias produções que fiz foi com essa pessoa. [...] No que eu entro nessa sala, entro para dançar, vejo que ela está vazia e eu me sinto só. Nessa sala uma sensação de vazio e solidão. Quando eu acordei desse sonho, pensei “NAI é o meu nome ao contrário”. Triste e lindo.

### **[Envelhecimento]**

---

<sup>132</sup> Trabalho em processo.

Eu nunca pensei sobre envelhecimento. [...] Quando eu penso em envelhecimento, eu acho que eu penso muito em existência corporal. Em inúmeras existências corporais. Aquele corpo que passou por inúmeras transformações [...]. Mas eu acho que envelhecimento, pra mim, ele tem sido um processo de arquivo também. Mas aí não necessariamente eu tenho pensado em envelhecimento na dança, gostaria inclusive de pensar mais sobre isso. Mas, quando eu penso em envelhecimento no museu, eu penso que a gente nomeou um arquivo como arquivo transcestral, que é o arquivo dos nossos ancestrais, ou seja, das pessoas trans que já foram mortas, falecidas, assassinadas. Esse é o arquivo transcestral, mas nós também temos o arquivo vivo, que são as pessoas trans mais idosas que contam sobre suas vidas. [...] Então, pensar em envelhecimento é pensar também nesses inúmeros ciclos de mudança que vão ocorrendo ao longo do tempo.

**[A que perguntas a sua produção artístico-acadêmica tem sido uma resposta?]**

De certa maneira, comecei a pensar que a partir do momento que eu entrei num consultório endocrinológico para buscar um processo de hormonioterapia para minha transição de gênero, isso faz 10 anos, eu recebi um protocolo médico fechado que me obrigava a tomar uma quantidade do fármaco em determinado período e seguir aquele protocolo, que ele era estrito, vigoroso e deveria ser seguido na maneira que as ciências médicas, biológicas tinham como fundamento. Meu corpo acabou se transformando em uma outra coisa, uma outra coisa completamente diferente do que eu estava em mente. [...] Muito tempo depois, acho que cerca de 10 anos, eu entrei novamente no consultório e disse para o médico: “Eu quero me transformar de uma forma que eu consiga gerenciar esses processos. Quero uma quantidade de muito maior desses medicamento”. Ele riu e me perguntou: “Você vai tomar metade de uma ampola de medicamento e onde você vai jogar a outra metade?” Eu respondi: “No lixo”. E ele continuou: “Mas qual é esse lixo?” [Eu] “Na torneira.” [Ele] “Mas se você jogar na torneira o que vai acontecer?”

[Naquele momento] eu entendi para onde iria o fármaco, aquele medicamento não utilizado que eu jogaria todo mês numa torneira, na pia. Entendi que o fármaco iria entrar em contato com os fluxos dos rios. Muito tempo depois eu li um artigo que falava que os dejetos industriais de uma determinada fábrica começaram a modificar os peixes de um lago, modificar o sexo e gênero dos peixes de um lago. Eu achei aquilo muito interessante. Aí eu pensei, me interessa imaginar/compreender em que momento as transformações corporais acontecem numa rede em que elas implicam uma empatia radicalmente compartilhada. E

quando eu entendo que a minha transformação é a transformação do peixe de um lago, eu compreendo que o meu trabalho tenta responder: em que maneira falar sobre transformação corporal é falar sobre empatia de ser outros corpos? Meu interesse em me transformar em outros corpos é pensar como o peixe pensa. [...] E de que maneira isso é uma nova forma de empatia, só que radicalmente e eticamente implicada na vida do outro. Então, quer dizer, a minha vida e a minha transformação é também a vida do outro. É quase como uma cadeia de compartilhamento ético da vida.

### **[Danças de ontem, de hoje, de amanhã]**

[...] Em *Sebastian* eu transiciono de algumas maneiras, em *Baleia* eu já proponho uma nova transição. Eu proponho inclusive pensar sobre o que seria uma destransição. Será que a destransição existe? E como é que seria um ritual de destransição? Será que eu vou voltar para o passado ou o passado já é algo completamente distante de mim? Então, eu acho que a minha dança de hoje tenta pensar a temporalidade da transição, das transições de uma outra forma, outras temporalidades dessas transições. [...] porque eu não volto para o antes. Eu não vou voltar a ser Lilian. E o que eu vou ser?

Figura 6 - Ian Habib

**Ian Habib** – Fonte: acervo da entrevistada

IAN GUIMARÃES HABIB – Artista trans da performance, dança, audiovisual, escrita, curadoria e pesquisa. Graduado em Teatro (UFMG/UFRGS), Mestre em Dança (CAPES/UFBA) e doutorando em Artes Cênicas (CAPES/UFBA). Investiga Gênero e Performance, com ênfase nas poéticas e políticas das transformações corporais e alterações dos estados corporais, através de estudos sobre metamorfose, memória, arquivo, processos de cura e criação de seres e mundos.

### **3.4 Tinha uma desobediência dentro de mim, uma dança em que a leitura não é um crime**

Conversa<sup>133</sup> com  
GABRIELA CÓRDOVA CHRISTÓFARO

Esse termo [experiência de finitude] me dá um certo alívio porque a palavra morte, palavra que eu relacionaria a finitude, é muito pesada. A morte me parece um corte mais decisivo e finitude não. Finitude é uma palavra que me traz uma sonoridade que bate diferente. Eu a relaciono com processo e menos com [uma ideia de] corte. É como se fosse um processo que pode acontecer em qualquer momento, com qualquer coisa.

#### **[Gabriela na Dança]**

No doutorado eu tive a oportunidade [de me conectar com a Gabriela criança], porque veio [nesse processo de doutoramento] aquela Gabriela curiosa da infância. Na minha infância, eu gostava muito de ler e tinha um livro que chamava “como as coisas são feitas” que eu sempre lia. Hoje eu relaciono isso à metodologia de pesquisa. Eu adoro ouvir histórias, adoro saber como as pessoas fazem as coisas. E, no doutorado, eu entendi mais o jeito que gosto de [conceber, pensar, fazer, vivenciar] dança. Porque durante muito tempo foi aquela dança “ali”. Eu comecei a dançar aos 10 anos de idade fazendo jazz, daí [...] comecei a fazer ballet clássico, [...] a fazer parte do grupo amador da escola e aos 15 anos, me chamaram para começar a dar aula. [...] Então, eu não elaborei muito. Foi uma coisa que eu comecei a fazer e que eu me apaixonei. Desde muito cedo eu já falava assim: “nossa, eu quero isso para minha vida”. Mas [ao mesmo tempo] eu lidava com algumas coisas que eu não gostava [e não sabia elaborar muito bem]. Coisas relacionadas, por exemplo, à crítica ao corpo, à corporalidade, ao “isso é assim porque é assim”. [Coisas] que às vezes eu achava hostil. Eu sentia essa hostilidade, mas não tinha amadurecimento para entender. Então, fui fazendo [fui fazendo essa dança “ali”] até que nessas ondas você machuca e fica sem dançar.

---

<sup>133</sup> Entrevista presencial realizada dia 16 de janeiro de 2024, em Belo Horizonte/MG. Local: UFMG – Gabinete (Anexo do prédio da EBA – Escola de Belas Artes).

Com 18 anos tive uma lesão no tornozelo que me fez ficar oito meses sem dançar. [...] [Nesse tempo e] depois desse tempo, [...] eu falei, “agora eu tô chegando perto, agora eu tô ficando quente. Sabe aquela coisa, tô fria, tô quente?”. Nessa hora [depois das aulas de jazz, de balé, de contemporâneo, de improvisação, de contato, de consciência corporal, de reeducação corporal, de encontrar o grupo Meia Ponta<sup>134</sup>, o Primeiro Ato<sup>135</sup>, a Dudude Herrmann, a Tica Lemos<sup>136</sup>, Irene Ziviani<sup>137</sup>, Betina Belomo<sup>138</sup>, Graça Salles<sup>139</sup>... tudo ao mesmo tempo] eu falei assim, “tô perto de mim”. Assim [quero dizer], da dança que é a dança da Gabriela. [...]. Outro momento que eu entendi também [esse proximidade de mim, “da dança que é a dança da Gabriela”] foi quando eu comecei a trabalhar no Palácio das Artes<sup>140</sup>, eu tinha 23 anos. [...] Embora eu fosse muito caxias, eu tinha uma desobediência dentro de mim. [...] No Palácio eu descobri que a dança que eu queria era uma dança em que as pessoas pudessem estudar. [...] Então, [para estudar dança] não precisava ter um corpo padrão. [...] Enquanto eu estava nessa Instituição, tive a oportunidade de trabalhar para muitos grupos de teatro e companhias de dança. Isso me abriu um pouco para eu entender [dimensionar] que dança eu... [que danças eram aquelas]. [...]

[Curiosamente,] foi nesse processo, que [, por exemplo, não reconheci na dança] a liberdade presente na minha criação. [...] Venho de uma família do Norte Minas. Uma família musical, de jeito aberto, que gostava muito de forró. Era um outro ambiente de corpo, de dança, de

<sup>134</sup> *Meia Ponta* foi uma companhia mineira de dança contemporânea, sediada em Belo Horizonte, à época, dirigida por Marisa Monadjemi e Juliana Grillo.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>136</sup> Artista da Dança. Introdutora da técnica Contato Improvisação no Brasil. Co-fundadora do Estúdio Nova Dança. Fundadora da Cia Nova Dança 4.

<sup>137</sup> Artista e pedagoga mineira. Bailarina com mais de 50 anos de experiência. Desde 1970 trabalha com consciência corporal, atuando, de 1983 a 1992, como assistente e coordenadora de cursos e oficinas ministradas por Klauss Vianna. Criadora do método *Articule-see* autora do livro *Articule-se - Consciência corporal e reeducação do movimento* (2022).

<sup>138</sup> Natural da Argentina, Bettina foi bailarina do *Teatro Colón* e mais tarde no *Ballet Nacional de Cuba* e no *Ballet do Teatro de San Martín* (Buenos Aires). Em 1975, convidada pelo Stúdio Anna Pavlova sob direção de Sylvia Calvo e Dulce Beltrão, mudou-se para Belo Horizonte/MG. Bettina Bellomo é considerada uma das principais *maitres* de ballet em Minas Gerais. Trabalhou com os grupos Camaleão, Compasso, Elo Ballet de Câmara (em parceria com Luis Arrieta), Cia de Dança de Minas Gerais, Grupo Corpo e Grupo Primeiro Ato.

<sup>139</sup> Psicanalista. Arteterapeuta. Dançaterapeuta, Artista. Atualmente Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui doutorado em Artes Cênicas, Mestrado em Antropologia. Especialização em Métodos e Técnicas de Pesquisas Antropológicas, Graduação em Teatro Licenciatura, Graduação em Artes Plásticas. Formação em Psicanálise Clínica e Especialização em Dançaterapia. Informações retiradas em: <https://www.escavador.com/sobre/7176281/nara-graca-salles>

<sup>140</sup> Inaugurado em 1971, o Palácio das Artes é um equipamento cultural vinculado ao Governo do Estado de Minas Gerais, sendo a Fundação Clóvis Salgado a responsável por sua administração. Atualmente funcionam nesse equipamento (complexo cultural): os três corpos artísticos do estado – Companhia de Dança Palácio das Artes (1971), Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (1976) e Coral Lírico de Minas Gerais (1979) –, o Centro de Formação Artística<sup>140</sup> e Tecnológica (CEFART), uma biblioteca, três galerias, uma sala de cinema, espaço multimeios, uma lutheria, três teatros – João Ceschiatti, Juvenal Dias e Grande Teatro –, além de várias salas de ensaio, jardins externos, entre outros. Para mais informações, ver (Espírito Santo, 2018).

música. E isso eu não encontrei na dança [nessa tal dança que eu comecei a trabalhar]. [...] Quando eu fui para a Escola Livre de Artes Arena da Cultura<sup>141</sup>, eu falei, “nossa, isso aqui é muito legal”. [...] É a questão da política pública que sempre foi [um ponto] muito importante pra mim. [...] Então, no doutorado, eu entendi melhor essa dança que fui construindo com o tempo. [...] uma dança em que a leitura não é um crime, que a questão teórica não é um crime. Entende? No meu percurso de dança, quando você tinha uma discussão teórica, as pessoas [nossos colegas] comentavam: “isso é pura teoria, na prática [a dança] é outra coisa”. Mas, a vida inteira, eu sempre fiz a prática de dança. [...] Então, embora eu sinta muita falta da cena e do cotidiano artístico, hoje eu acho que cheguei perto de um jeito de experimentar a dança que é mais próximo [do que eu acredito e gosto]. Uma dança que foi se construindo no tempo. [...] Então, eu gosto dessa coisa que a gente chama de prático-teórico e/ou teórico-prático. [...] os dois termos juntos mesmo, porque há muitos modos de encontrar, estudar, gostar e [...] ter prazer em fazer dança. Assim como [para alguns] ser professora não é ser artista, ser pesquisador/a não é artista, hoje, com 51 anos, eu não perco meu tempo [ficando triste] porque uma pessoa acha que ler ou produzir texto não é dança. Então, eu vou lá na Dudude. [...] Um dia ela deitou no encontro e foi ler Macunaíma<sup>142</sup>. [...] e ela lendo e a gente deitado naquele jardim eu falo assim: “nossa, quanta coisa pra dançar”. [...] Para criar não é preciso ter uma fórmula. [...]

[Na minha geração] o que os ambientes valorizavam? Era um pé, um peito de pé assim, uma rotação de quadril assado. Coisas, inclusive, que eu não tinha e que, durante um tempo, fiquei querendo ter. Um dia eu ouvi de uma professora, que eu gosto muito, que se eu fizer tal alongamento todo dia, em jejum, que eu ficar com as pernas da fulana, que era uma bailarina, alta, longilínea, perna passando 180°. Quando ela falou isso, eu pensei: “opa, eu não sou isso, eu não sou essa dança, eu não quero essa dança”. [Em momentos como esse] eu já chorei, já fiquei triste, já fiquei com raiva, com negação. [...] Já comecei a chorar no final da barra, já terminei aula chorando, já saí de lugares em que trabalhava chorando [...] e dizendo não quero mais isso. [...]

### **[E como que essa dança chega hoje na sua atuação junto à Universidade?]**

Antes dessa conversa eu fiquei pensando sobre a finitude e me veio a [presença da] falta. Eu sinto falta de uma coisa hoje. Eu sinto falta do exercício artístico e do exercício cênico com

---

<sup>141</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>142</sup> Livro (romance) de Mário de Andrade.

regularidade. De um exercício artístico e do exercício cênico que não esteja desarticulado com o que eu faço dentro de uma instituição pública de ensino superior que tem como norte se desenvolver em ensino, pesquisa e extensão. Então, hoje eu fico tentando entender como pode ser isso, sabe? [...]

Depois que eu entrei na UFMG eu participei de pouquíssimos projetos artísticos externos [...] porque tenho dedicação exclusiva. Toda atuação fora da instituição precisa ter uma aval, uma autorização, uma aprovação de todos os trâmites institucionais relacionados, inclusive ao recebimento. [E, dos projetos que participei, resalto que] foi uma oportunidade para eu estudar dança com pessoas que admiro [e que estão em outro circuito de estudo e troca]. [...] Penso que trazer a minha prática artística para o meu exercício na universidade não tem jeito, porque ela já está. Eu não sou separada. A minha prática docente foi construída em cima do meu fazer artístico. Quando vou dar aula de dança, qual é a área de conhecimento? Dança. Então, isso [a minha vivência e experiência com dança, com essa área de conhecimento] está na minha prática docente. [...] meu percurso funda, tanto metodologicamente como epistemologicamente, a minha prática docente.

**[A que perguntas sua atuação/produção na/em dança tem sido uma resposta?]**

[...] Vou começar por um evento que teve no Teatro Alterosa<sup>143</sup>, foi o primeiro *Memórias da Dança*<sup>144</sup> e eu dancei o trabalho “Por quê tão Solo<sup>145</sup>”. Que era um espetáculo [...] que falava sobre dançar com muitos artistas de outras épocas e como é que a gente dança com eles e como eles estão na gente. O Marcello Castilho<sup>146</sup> foi o mediador [provocador] desse evento e em uma entrevista com ele [...] falei assim: “Quando eu não danço, eu estou burra. Quando eu não estou em movimento, parece que eu paro de funcionar. Meu movimento fica truncado, meu pensamento fica truncado, parece que não flui”. Então, assim, [...] a dança é uma escolha de vida. Eu tive muita sorte de poder escolhê-la como profissão e conseguir sobreviver disso. Às vezes eu paro e penso: “Nossa, rolou. Se não tivesse rolado, o que eu iria fazer?” E olha que eu adoro outras áreas, mas a dança integra. Eu me sinto inteira. Então, esse esforço, eu não preciso fazer na minha vida. A dança é minha morada. Está em mim. É minha casa. Meu corpo é minha casa. [...].

<sup>143</sup> Teatro localizado em Belo Horizonte/MG.

<sup>144</sup> 1º Encontro de Pesquisa sobre Memória da Dança Brasileira em Minas Gerais (2007). O Encontro integrou a etapa mineira do Projeto Missão Memória da Dança, premiado pela Funarte em 2006.

<sup>145</sup> Obra coreográfica (2006) – Direção: Tarcísio Ramos Homem. Criação Audiovisual: Ricardo Garcia

<sup>146</sup> Jornalista e crítico de artes em Minas Gerais. Ano de falecimento: 2011.

Já aconteceu [...] nesse percurso, desde que eu comecei a dançar, vários acontecimentos que me entristeceram. Por exemplo, uma negativa a uma questão hostil em relação à corporalidade e ao “padrão em dança”. Depois, quando comecei a minha prática docente no Palácio das Artes aos 23 anos [...] essas idéias [percepções/questionamentos/incômodos] foram se juntando [amadurecendo]. Pensar uma dança em que várias pessoas pudessem fazer [mobilizou muitos movimentos em mim]. [...] Essas coisas vieram [comigo] e hoje a dança, o modo como eu experimento dança, como eu trabalho com dança, como eu pesquiso dança, é uma resposta para a esses incômodos que eu tive. [...] Então, eu encontro hoje na UFMG um espaço para discutir isso. E não só na UFMG, porque agora eu não me vejo separada – eu fora ou eu dentro. Eu sou Gabriela, que estou na UFMG, que sou artista da dança, que sou dançarina, que sou mãe [...].

### **[Escolha. Medo]**

Eu tinha medo, porque tem uma coisa assim, fui mãe com 25 anos. Eu tinha conta pra pagar. Então, eu não ficava escolhendo muito. Nunca escolhi. A minha sorte também é que eu tinha interesse por fazer coisas diferentes. Dei aula no teatro, na dança, em escolas e para grupos profissionais, fiz graduação em Teatro aqui na UFMG [...]. A docência não foi uma escolha para bancar a minha prática artística e eu não fui dar aula porque eu não eu tive um sucesso artístico. [...] Dar aula para mim é uma das formas mais legais de estudar, porque você estuda junto. [...] É um jeito de pesquisar. [...] A docência é muito forte em mim. É como entrar em cena. Tenho frio na barriga e muito prazer. [...]. Dos frios, aquele silêncio na pele, eu sinto. Nesse momento, aquele antes dos espetáculos [e das aulas], que você está ali mexendo, mobilizando o corpo, rezando, eu falava assim, “essa sou eu”. Em vários momentos, esse pensamento me veio [me vem] – “esse lugar sou eu”. Isso aconteceu e acontece em muitos momentos dando aula. Eu me emociono, fico arrepiada. Eu já fiquei muito... de chorar e rir e querer trabalhar. Entende?

### **[Dor]**

Na dança, eu acabei aprendendo a conviver com dor física e essa dor dá desespero. Tipo, como é que eu vou trabalhar com três hérnias de discos e tal? Agora, a dor que me dói é aquela da angústia. Estou chamando de dor aquilo que é insuportável. [...] dor pra mim, posso dizer das dores físicas também, não é a dor em si, mas o que aquilo [o acontecimento] provoca [desencadeia]. [Então dor] – medo de não poder dançar, medo de não poder trabalhar com dança. Quando eu fiquei oito meses parada, eu tive muito [medo]. [...] Todas as vezes

que eu machuquei, eu busquei um modo de falar “eu estou viva”. [Estou aqui pensando enquanto você fala, depois de algumas travessias ou de possibilidades de travessia, esse lugar aqui – desse hoje, desse “eu estou viva” – que elaboração é essa que a gente começa a fazer para falar do que nos move, nos mobiliza e/ou nos paralisa e que nos faz existir ou desistir em dança?] O que me vem é a dança como invenção.

### **[Solidão]**

Depois que eu fiz o espetáculo “Por quê tão Solo” [...] Joaquim Elias.<sup>147</sup> falou algo mais ou menos assim, “a vida é uma experiência de solidão”.

---

<sup>147</sup> Artista e Psicólogo de Minas Gerais. Diretor de teatro, ator, bailarino, professor e psicólogo clínico com formação em Gestalt-terapia e em Biopsicologia.

Figura 7 - Gabriela Christófaro



**Gabriela Christófaro** – Fotografia: Guto Muniz  
Fonte: acervo da entrevistada

**GABRIELA CÓRDOVA CHRISTÓFARO** – Artista da Dança. Doutora e Mestre em Artes (PPG-Artes/EBA/UFMG). Bacharel em Artes Cênicas (EBA/UFMG). Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas (ARC) da EBA/UFMG, com atuação no Curso de Graduação em Dança. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) e do Programa de Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes/EBA/UFMG). Tem experiência na área de Arte, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: criação e ensino-aprendizagem em dança; abordagens somáticas; políticas do corpo em processos artísticos e docentes; políticas públicas em Artes e Educação.

### 3.5 Visibilidade

Conversa<sup>148</sup> com

JOELMA MARIA BARROS DA ROCHA

Desde os sete anos tenho memórias de sempre ouvir que eu dançava em tudo que eu fazia. [As pessoas falavam] “tem que colocar essa menina na aula de dança”. [...] Eu não ficava quieta. [...] Eu fazia judô, taekwondo, handball, jiu-jitsu, mas dança eu não fazia. Quando fiz 13 anos conheci uma amiga que fazia dança. Aí, nesse momento, eu fui apresentada pela primeira vez à dança, dança como prática. E a memória que tenho é de encantamento. [Outra lembrança] é de quando eu era criança, uns nove anos. [...] Tenho a imagem de estar sozinha assistindo de madrugada, na televisão, um espetáculo que hoje eu sei que era Giselle<sup>149</sup>. Recordo também de um professor que me levou no Palácio das Artes<sup>150</sup> para assistir o Primeiro Ato<sup>151</sup>. Fiquei encantadíssima e falei com ele que eu iria ser bailarina e que eu dançaria aquele tipo de dança. A partir desse momento eu comecei a buscar a dança como profissão. [...] Fazia aulas de jazz e dança moderna. [Passei por várias escolas em Contagem/MG e Belo Horizonte/MG] até um dia chegar no Primeiro Ato. A minha formação em dança moderna foi no Primeiro Ato. Dali eu já saí pra dançar profissionalmente. Dancei no Meia Ponta<sup>152</sup>, no Mário Nascimento<sup>153</sup>, dancei um trabalho da Morena Nascimento<sup>154</sup> durante um tempo. [...] Dirigi uma companhia de dança, a Trama<sup>155</sup> e concomitante a tudo isso sempre trabalhei com formação em dança. Aí eu adoeço. Em 2012 tenho meu primeiro processo de adoecimento. Esse processo de adoecimento vira um processo de dança. Crio um

<sup>148</sup> Entrevista presencial realizada dia 17 de janeiro de 2024, em Belo Horizonte/MG. Local: casa da entrevistada.

<sup>149</sup> Obra coreográfica – Balé "Giselle" (1841) é um balé romântico de dois atos. É uma história de amor e traição que gira em torno de uma jovem camponesa (Giselle) que apaixona por homem que a trai. Quando Giselle descobre a verdade, morre de desgosto. Compositor: Adolphe Adam. Coreógrafos: Jean Coralli e Jules Perrot. Libreto: Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Théophile Gautier, inspirado em textos de Heinrich Heine e Victor Hugo.

<sup>150</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>153</sup> Mário Nascimento (1964) – Coreógrafo, bailarino diretor e professor.

<sup>154</sup> Diretora, coreógrafa e bailarina mineira. Integrou de 2007 a 2010 o *Tanztheater Wuppertal* Pina Bausch, e, de 2001 a 2004 o 1º Ato Grupo de Dança, de Belo Horizonte/MG. Mais informações, acessar: <https://www.escavador.com/sobre/492054421/morena-nascimento-oliveira>

<sup>155</sup> Companhia de dança - A Trama Cia. de Dança foi fundada em março de 2007, em Belo Horizonte/MG. Para mais informações, acessar: <https://spcd.com.br/verbete/trama-cia-de-danca-2/>

solo chamado “Pós, redescobindo o corpo<sup>156</sup>”. Nesse momento foco ainda mais em formação [...] e começo a trabalhar no “PlaylistA<sup>157</sup>”. [...] Em 2022 dou uma pausa por adoecer novamente.

### **[Danças de ontem, de hoje e de amanhã]**

Eu também sou atriz [...]. Às vezes eu ia falar um texto super sério e as pessoas riam horrores. [...] eu não consigo muito discernir como fui formando a ideia de dança para mim. Mas, a partir do momento que eu falei, [...] “eu quero dançar e eu preciso me aprofundar”, ali eu fiz a escolha. [...] O meu filho é um filho que foi sustentado pela dança que eu vivia. Ele não consegue me ver distante da dança. Às vezes ele fala comigo assim, “Mãe, você está muito nervosa, devia dançar. Você fica tão calma quando está dançando”. A minha mente fica tão limpa [quando eu danço], que eu fico melhor para me relacionar. Dançar me melhora. [...].

A dança de ontem [...] vai até o primeiro adoecimento. Eu tive um câncer de mama em 2012 e aí eu paro de dançar para cuidar disso. Nem com o nascimento do meu filho eu fiz pausa. Meu filho realmente é um filho envolvido, entrelaçado, abraçado, acolhido pela dança que eu vi e vivi. [...] A dança de ontem tinha uma performance, uma narrativa de movimento muito intenso. Intenso em tudo. Se eu fazia algo de uma plenitude de movimento, ela era excessiva, porque eu tinha uma energia de uma expansão enorme. Então, característica, por exemplo, desse corpo, era levantar e cair. Eu levantava e caía com muita velocidade. Adorava isso, me jogar no chão, sair correndo, me jogar longe. Era bom. [...] Era uma vazão. Aquilo vazava. Eu extravasava a partir daquilo. Então, essa dança era um excesso. E quando alguém me pedia para conter, eu continha até o mínimo, até gotejar. Eu me lembro de um corpo que ia de um ponto ao outro com muita facilidade e com uma interpretação de ideias de movimento de outros corpos com muita facilidade.

[...] Depois do adoecimento, isso muda muito. Porque quando eu adoço e retiram minha mama completamente, o esvaziamento axilar, então você ouve que não vai voltar a dançar. Só que eu resolvi não acreditar no que as pessoas falavam pra mim, que eu não iria mexer o braço, que eu não ia estender o braço mais, que eu não teria movimento amplo, que eu não conseguiria puxar uma pessoa 100% porque o braço poderia inchar, porque não tem linfonodo, porque não tem força igual era antes e aí eu começo a estudar isso em mim e crio um solo pra brincar com essa mágica de que eu não acreditava nas pessoas. Então, eu comecei

---

<sup>156</sup> Obra coreográfica de 2016.

<sup>157</sup> *PlaylistA* é uma obra de improvisação interativa em dança que tem como inspiração o universo feminino.

a fazer testes nesse solo. [Trechos de falas do solo] “Olha! Braço direito, braço esquerdo. Vou fazer uma parada de mão. Parada de mão, dois braços”. E eu fazia parada de mão. Fazia flexão de braço. Eu arrastava com os dois braços. E eu falava... “Braço direito, braço esquerdo. Qual que é o diferente?” [Nessa época] eu fui convidada pra dançar [participar de um processo de criação], mas a coreógrafa não conseguiu [manter o convite] porque ficou com medo de que eu não desse conta de dançar com três pessoas e que as bailarinas pudessem, por medo de me machucar, ter medo de me tocar. Então, eu não dancei.

### **[Como foi isso para você?]**

Quando eu tive o processo do câncer, volto completamente diferente. [...] Eu fiquei mais carinhosa, mais amorosa, mais sensível. [...] Então, isso foi um incômodo, porque não foi bem assim uma decisão atrelada a uma preocupação comigo. [...] Eu não estava era trazendo o que ela gostaria para o trabalho e aí foi utilizado de que eu talvez não “desse conta de realizar e tal”. [...] Logo depois veio o “PlaylistA” [...] e eu fui abraçada completamente pelo trabalho e por aquelas mulheres.

### **[Dor]**

Eu quebrei a costela num processo de improvisação com os alunos do Arena<sup>158</sup>. Depois eu quebrei a outra costela dando aula e em casa espreguicei e quebrei a vértebra, a cervical C7. Aí começou uma investigação e um processo de finitude. Eu vi que meu corpo inteiro estava quebrando e eu não estava percebendo, não estava sentindo porque eu não tinha sentido que algo estava diferente a não ser o cansaço.

Eu tinha cansaço, mas eu estava dando muita aula. Dando, sei lá, cinco aulas por dia e só parava sábado e domingo. Às vezes nem em sábado, sábado eu tava levando os meninos para assistir alguma coisa. Então, quando eu comecei a quebrar e veio de novo, “olha, sua perna está quebrando, existe uma metástase óssea pelo seu corpo e que não aparecia em nenhum exame de imagem”. Quando eles fizeram um raio-x e viram pela primeira vez, eu desmoronei. Aí eu precisei fazer uma inserção de um ferro no fêmur, porque já tinha metástase no fêmur e na perna. Eu realmente fiquei sem o movimento e comecei... um processo de luto pra dançar. Porque ela [a dança] estava morrendo junto comigo. Não tinha jeito de movimentar mais. Não tinha jeito de tomar banho sozinha, de ir ao banheiro sozinha, de dormir sozinha. O que mais doeu não foi quebrar os ossos, não foi sentir isso acontecer no corpo. O que mais doeu foi o

---

<sup>158</sup> Ibidem, p. 24.

luto da dança. Falar que não vou dançar mais. Que o meu corpo não teria condição de dançar mais e eu teria que admitir isso.

Diante do outro processo [em 2012] eu neguei porque eu tinha condições de negar. Eu ainda tinha aquela energia, menor, mas ela ainda existia. Mais frágil, mas ela ainda existia. E, nesse segundo processo, [em 2022] ela parou de existir. Eu não conseguia respirar muito, não conseguia andar, não conseguia comer. O meu corpo não queria mais nem que tirasse sangue dele, porque nem o sangue saía mais. Tive realmente um momento de luto. [Foram] três meses de pausa, três meses de fim para eu conseguir falar de novo: “vou dar conta”, “consigo resistir”, “consigo permanecer viva”. Se eu consegui da primeira vez [primeiro processo de adoecimento], conseguirei agora. E aí eu comecei o processo de: eu não posso morrer. Não posso morrer pela minha mãe. Não posso morrer pelo meu filho. Não posso morrer pelo meu marido. Eu não posso morrer. Então, eu fui reconstruindo o que seria essa vida de novo. [...] Comecei a aprender coisas novas. [...] Eu aprendi a costurar, aprendi a bordar, aprendi a ouvir, aprendi muitas coisas e aí a dança começou a existir de novo. A dança começou a existir no exercício da marcha, como caminhar de novo, em como eu iria movimentar dentro de casa.

### **[Finitude]**

Durante o câncer de mama eu vi que existiam infinitas possibilidades de dançar. [...] E as infinitas possibilidades sempre são pensadas a partir de um ponto zero. Você tem que estar num vazio para acreditar que tem uma possibilidade de escolha para você ir. Mas ainda não tinha pensado esse [vazio] como uma experiência de fim. Aí eu venho para minha experiência de fim, que foi chegar a quebrar, a ficar imóvel e ver que finitude, em um contexto muito grande, era o fim do movimento. Fim de movimento de tudo. Fim de movimento de desejo. De movimentar desejo. Fim de movimentar pensamento. Fim de movimentar o corpo. Fim de movimentar a energia, as emoções. Emoção é movimento e energia. [...] De repente aquilo que eu era na minha percepção de humana – dançante – estava acabando. Estava tendo fim. E o fim dói. O fim dói de dor física, o fim dói de sofrimento. Mas o fim pode ser o fim da dor. A finitude também é fim de dor. Quando você larga, você solta, você existe; [porque] a dor é esquecida.

A gente ouve experiência de finitude, a gente se relaciona diretamente com a morte. E a experiência de finitude é fim de ciclo, de algo que aconteceu. [...] Todo mundo tem um fim de alguma coisa. A infância finda e você se transforma no adolescente, a adolescência finda,

você se torna um adulto, aí você tem um filho, que pode ser reconhecido como um fim, porque nasce uma mãe. Então, [experiência de finitude] não é a experiência da morte em si.

[...] A dança me move até sem eu querer colocar ela como foco. Eu tenho ferro na perna. A radioterapia encurtou o meu músculo vasto<sup>159</sup> e aqui em cima ele também encurtou e afetou um pouco o psoas<sup>160</sup>. Quando eu fui mostrar isso para o ortopedista da perna, ele não entendeu. Aí, eu falei pra ele, “Você está querendo que eu ande sem a perna esticar? Não tem jeito. Primeiro eu preciso alongar o músculo, se não eu não vou andar, a minha marcha vai ficar tombada e se ela tombar, meu peito vai puxar e minhas costas não tem o músculo colocado do mesmo jeito. Vai alterar pra mim e eu vou ficar na cadeira”. Ele não conseguia entender e quando eu cheguei [no consultório] dessa vez, minha marcha estava normal sem eu precisar de apoio, porque eu já tinha entendido que a minha perna estava maior e que eu precisaria alongar o músculo.

É um corpo de dança. É um corpo que formou consciência, formou entendimento, formou aprofundamento, formou expectativas em dança através da experiência em dança. Então, até o próprio fim de uma atuação em dança como profissional, no palco, como uma bailarina, essa experiência de fim não acaba com a experiência viva da dança em mim. [...]

Criar possibilidades do meu corpo se alongar [...] é impossível na mente daquele que nunca dançou, na minha não. [...] eu só consegui resistir e existir, porque existe uma memória dentro desse corpo que fala para ele, se você não consegue levantar o braço hoje, você sabe que você tem que começar a mexer a mão. Então, começa a exercitar a sua mão. Existe consciência.

A experiência de finitude é em vida. É em vida – vida de um ciclo – por isso que a gente se transforma. A morte é uma troca de matéria.

### **[Invisibilidade]**

Hoje eu consigo entender a falta e a ausência de uma maneira diferente. Comentei com meu marido há pouco tempo que estava me doendo me tornar invisível. Porque isso acontece muito quando você é uma pessoa pública na sua área. [...] Se eu pensar em de todas as pessoas que eu já conheci, trabalhei, tive contato [...], essas pessoas sabem quem eu sou, mas a

---

<sup>159</sup> O músculo vasto é parte do grupo dos músculos quadríceps femorais localizado na coxa (Dângelo; Fattini, 1995).

<sup>160</sup> O músculo psoas é um músculo longo e profundo formado por: psoas menor, psoas maior e íliaco. Esse grupo muscular está localizado na região posterior do abdômen, que desempenha um papel crucial na movimentação, flexão de quadril e estabilidade do corpo (Dângelo; Fattini, 1995).

maioria delas se esqueceram de mim. [...] De repente me tornei invisível, visível só para os meus. [...] Me dói quando eu percebo que me tornei invisível.

[...] Quem legitima que eu estou aqui, se eu estou invisível? Aí, ao mesmo tempo, o invisível é algo tão bonito. [...] Não me preocupo mais com o que as pessoas pensam do meu projeto artístico, o que as pessoas querem criticar ou alegar ou argumentar a respeito da construção de algo profissional. Eu me despreocupeí disso. E, realmente, se eu posso contribuir com alguma coisa, hoje é de um lugar muito íntimo. [...] Acho que você levanta uma questão bem necessária sobre o que é que tem sido colocado como visibilidade?

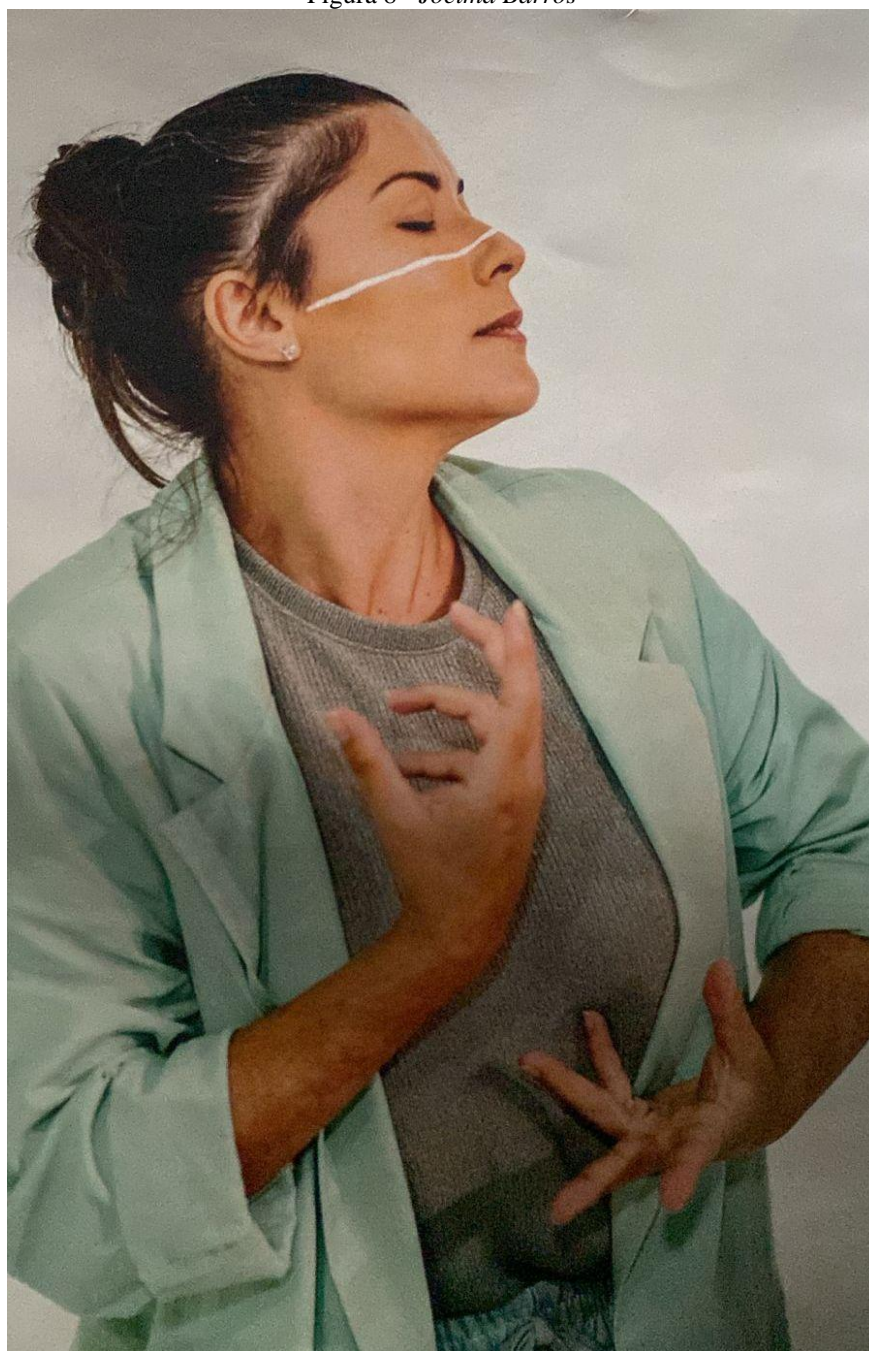
Se você não está na cena, você está realmente invisível. E você parou de produzir dança? Existe espaço para acolher a sua dança? Eu tenho que procurar um lugar para estar vivo na dança. Tenho que escrever um projeto para estar viva na dança? Tenho que voltar a estudar para estar viva na dança? Será que eu tenho que voltar a estudar? Será que eu tenho condição de voltar a estudar para continuar viva como artista? Eu deixei de estar viva? Será que eu estou lutando tanto pra estar viva? E a dança não está viva em mim? A dança está viva em mim, porque eu estou viva. [...] Desde que eu me tornei invisível a dança não vem até mim. São poucos da dança que me procuram.

**[Se você pudesse, hoje, escolher um assunto para um trabalho artístico, qual seria ele?]**

A invisibilidade.

**[A que perguntas a sua dança tem sido uma resposta?]**

Nesse momento a minha dança é a minha cura.

Figura 8 - *Joelma Barros*

**Joelma Barros (em cena)** – Fotografia: Winnie Dias  
Fonte: acervo pessoal da entrevistada

JOELMA MARIA BARROS DA ROCHA – Artista da dança com atuação profissional como bailarina-intérprete-criadora, atriz, professora de dança, coreógrafa, preparadora corporal e diretora artística. Membro do Fórum Permanente de Dança de Minas Gerais, membro de dança da UNESCO e membro da Associação de Dança de Minas Gerais (ADM). Artista com processos de redução de mobilidade por radioterapia, quimioterapia e intervenção cirúrgica na perna e peito direito.

### 3.6 Corpo que se desfaz em dança – encontro entre carne e imagem

Conversa<sup>161</sup> com  
ÉDEN PERETTA

“Como eu me vejo no contexto da dança?” De um modo geral, como professor de um programa de pós-graduação nas artes da cena, no departamento de artes cênicas, tendo meu *background* nesse hibridismo entre pesquisa e produção artística, diria que me vejo como alguém que fomenta a problematização estética e poética e a investigação experimental em dança. Talvez por esse meu pertencimento ou, digamos, pelo meu lugar de fala dentro da universidade, que é um espaço, na minha forma de entender, do debate, do embate, da crítica e da formação, que me vejo [engajado eticamente] nesse lugar de [provocador e fomentador].

#### [Como você tem visto a Dança, seu contexto]

É uma pergunta grande. [...], portanto, poeticamente, tecnicamente e politicamente têm várias camadas possíveis para responder essa pergunta. [...] e faz muito tempo que eu não formulo isso como conceito. [Começo por um lugar mais nuclear]. Penso dança como estado – pra mim, é um corpo em dança. Tenho uma crise com a galera que gosta de adjetivar a dança. [Por exemplo,] uma expressão muito comum que coloca a dança enquanto um adjetivo: “corpos dançantes”, assim como, “corpos pensantes”. Prefiro pensar “corpos-em-dança”, tudo junto, tudo com hífen, que é um estado quase físico, psicofísico, metafísico. É um estado de transmutação corporal, que às vezes a resultante externa pode ser a imobilidade, às vezes pode ser um fluxo infinito de movimentos decupados. E é um espaço-tempo [potente] de tensionamento político [...] e de reelaboração de processos de subjetivação. Como a gente reelabora o nosso sentimento de ser no mundo? Como eu percebo e sinto e sou o mundo? [...]

A dança para mim tem esse lugar de pensar, tanto que a origem do meu grupo, o *Anticorpos*<sup>162</sup>, está um pouco nesse lugar, de pensar como a dança instaura corpos em dança. [...] O *Anticorpos* [explora] a desestabilização de um ser-corpo específico. Um anticorpo é um

<sup>161</sup> Entrevista realizada de modo remoto, pela Plataforma Zoom, no dia 06 de março de 2024.

<sup>162</sup> *Anticorpos – Núcleo de Investigações em Dança* é um grupo de pesquisa teórico-prático vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto – DEART/UFOP, sob coordenação do prof. Éden Peretta.

corpo que se opõe a um corpo padronizado, a um modelo, ou a uma corporeidade, a um sentir-se corpo padrão. O que está por trás da minha concepção de dança, que vem, obviamente, muito calcada pela Dança Butô, é [o interesse] pelo corpo que se transforma, se metamorfoseia em outras coisas, e ao transformar-se e se oferecer em sacrifício ao espectador (imagens de Hijikata<sup>163</sup>), ele [o corpo] constrói uma relação de expectativa. Ele cria uma zona de afecções, de afetos, de afetações, no qual o espectador, por alguns instantes, pode ser suspenso da sua concepção do corpo, do seu modo de perceber esse corpo e ser um outro corpo junto com aquele corpo que se desfaz em dança. E nesse momento algo pode desequilibrar-se. Talvez, da finitude que você fala, algo ali pode *finire*<sup>164</sup>. Algo ali pode se transformar, uma vez que eu suspendo<sup>165</sup>, eu compartilho um outro modo de ser corpo – fluido, metamórfico – que não é aquele que aquele espectador é ou sente. E, nesse fugaz momento, eu posso comungar outras existências. E, talvez ali, [naquele instante] gerar uma finitude. Uma finitude de um corpo específico que ele, até o momento, tinha.

[...] O *Anticorpos* se inspira poeticamente e tecnicamente no butô. [...] Resumindo, um dos princípios que temos: tão importante quanto o movimento que a gente faz, é o corpo que a gente é. Ou seja, essa possibilidade de transformação profunda da qualidade da nossa matéria, da nossa presença cênica (trazendo aqui um conceito das artes cênicas).

[...] Masaki Iwana<sup>166</sup> trouxe uma imagem que eu acho muito bonita. Ele traz a diferença entre o dançarino-pintor e o dançarino-aranha. O dançarino-pintor como esse que pinta o seu espaço. Ele dança e os seus movimentos ocupam todo o espaço. O dançarino-aranha é aquele que secreta o espaço sobre o qual ele dança. Imagem que namora muito com que Hijikata fala sobre expressão. Para ele, a expressão na dança não seria uma inferência racional ou uma organização dos membros, mas sim uma secreção do corpo. Expressividade enquanto uma secreção, enquanto um colapso interno que se cria com as imagens.

[Penso que] o grande supprassumo do nosso trabalho no *Anticorpos*, que bebe muito no Butô, é o encontro entre carne e imagem. [...] Pensar essa relação, parte, inicialmente, de imagens internas que cada pessoa traz e [de um chavão que uso em minhas aulas], que é: “sinceridade com suas imagens”. Então, a gente empresta imagens verbais, descreve sensações e a partir

<sup>163</sup> TatsumiHijikata (1928-1986), dançarino e coreógrafo japonês criador da dança Butô.

<sup>164</sup> *Finire* (em italiano) que significa em português terminar, acabar.

<sup>165</sup> A expressão "suspendo" pode ser entendida aqui como uma experiência em que o tempo, o espaço e os códigos convencionais são desafiados, deslocados, torcidos. Suspendo como criação de uma atmosfera (tempo) das artes da presença. Ideia de um tempo que fura o tempo.

<sup>166</sup> Masaki Iwana (1945-2021) é dançarino e coreógrafo japonês.

dessas sensações, à medida que os dançarinos realmente dão vida àquelas imagens internamente, o corpo deles secreta uma expressão, secreta uma presença. [...] Se realmente existir sinceridade, a imagem vai secretar um estado de presença e uma movimentação. [...] quando o dançarino empresta a sua carne, o seu *nikutai*<sup>167</sup>, o seu corpo de carne para as imagens [...] temos dança enquanto imagens feitas carne. [Atualmente] tenho mergulhado nesse lugar [das visualidades e da laceração de imagens] nas artes visuais que, de algum modo, me estimulam a pensar a construção de uma dramaturgia, de uma coreodramaturgia [e a criar painéis/constelações de imagens, que eu chamo de “Atlas Coreodramatúrgico”, que auxiliam processos de criação em dança].

### **[Imagem, estados de corpo]**

[...] passa pela dimensão da imaginação, nessa dimensão de uma imagem psíquica. Quando a gente experiência [algo], a gente vivencia radicalmente a unicidade de corpo-mente. Tem coisas que você lembra ou pensa que te arrepiam, ou que te fazem chorar, que te excitam. Essa unicidade de corpo-mente é uma imagem mental, psíquica, só que ela arrepia o seu pelo do braço. Ou seja, você comprova fisicamente a inteireza dessa unicidade corpo-mente. Então, na raiz, tem essa dimensão, que é quase esse universo onírico, esse universo imagético íntimo nosso. [...] A dimensão material nos atravessa, nos chega por formas, cores, volumes, texturas, mas é sempre uma dimensão íntima.

[...] No processo de tradução entre a palavra enunciada e [elaboração], a palavra enunciada seria a descrição de algo e [a elaboração o que outro empresta no exercício da tradução para construir]. Só que quando [a imagem encontrar a carne] obviamente que ela terá suas dimensões e suas transcrições. [Como eu falava,] eu empresto uma imagem e você, com sinceridade, recria dentro do teu corpo, e quando você realmente a encontrar, ela não será essa que eu te emprestei. E, aí, joga fora a minha e fica com essa que você construiu. Ela é mais significativa. Ela é o atalho pra você chegar nesse estado de corpo que você chegou. [...] Então, é pensar como a imagem joga e ajuda a recriar um corpo de algum modo, e desse corpo [...] secretar dança.

---

<sup>167</sup> *Nikutai* é um termo japonês que pode ser traduzido como "corpo" ou "corpo humano." Ele enfatiza a conexão entre corpo e mente.

### **[Processo de criação no *Anticorpos*]**

Pensando no último processo, do espetáculo “Yoshi – imagens laceradas<sup>168</sup>”, que é já uma dimensão mais atualizada do Atlas Coreodramatúrgico, a gente partiu de imagens [concretas] de animais empalhados [criadas] por um pintor de ouro preto chamado Caio Mateus. [...] E, aí, a gente fez o princípio da laceração da imagem, [...] que é fragmentar a imagem, vira-la de ponta a cabeça, inverter, recortar, meio que dilacerar a imagem de origem. E, aí, isso vira o epicentro de uma constelação. [Epicentro] porque dessa imagem saem relações e repercutem criações.

[Em síntese, desse processo coletivo de pesquisa e criação resultou] cinco solos [...] com algumas transições coletivas. [...] Eu nunca dou um movimento [e uma marcação de movimento]. Construo com eles [participantes do grupo de pesquisa] imagens [a partir de princípios e ferramentas que vou apresentando durante o processo]. [Com isso, instauramos uma zona de ação que tem como mote imagens. Imagens que foram e são utilizadas não como formas e/ou representações miméticas, mas como um caminho de transformação da carne quando, na sinceridade, esta se empresta a uma imagem. Uma vez imagem feita carne, esta imagem também se atualiza.]

Nesse sentido, mais que repetir uma forma é entender como eu danço uma imagem. [E quando danço uma imagem e me entrego à atualização no instante dessa imagem, experiencio a transformação da qualidade da matéria, da presença cênica. Pois, a cada momento uma imagem dispara camadas de significado e significância que são lidas-sentidas-vivenciadas-materializadas diferentemente por cada pessoa.] E a gente [grupo] vai criando um dialeto muito específico a partir disso [...] onde as imagens também nomeiam as próprias cenas.

### **[Sinceridade com a imagem]**

Ser sincero no sentido de permitir que a imagem te habite. Pensando na natureza e no propósito do *Anticorpos*, “sinceridade com as suas imagens” é o principal trabalho daquele grupo. [...] Se a pessoa não cria, não atualiza dentro de si uma imagem, nada vai acontecer. Ela vai dormir e vai, em algum momento, ir embora sem nada ter acontecido.

---

<sup>168</sup> Obra coreográfica. Para mais informações, acessar: <https://anticorpos.wordpress.com/2023/08/07/yoshi-imagens-laceradas-2023/>

**[A que perguntas a sua produção e atuação em dança tem sido uma resposta?]**

A cobra morde o rabo, a gente volta lá no começo. A minha formação é uma formação muito louca, muito hibridizada. Eu fui meio que tropeçando e fazendo as coisas. Nunca tive um planejamento, o desbravamento foi totalmente aleatório. Mas, quando eu olho para trás, vejo um fio condutor tão coerente.

Comecei na década de 90 [1990]. Eu tinha um interesse muito grande pelo corpo, fazia muitas práticas corporais. [...] Jogava bola, capoeira. E, aí, quando fui fazer faculdade [Educação Física], logo de cara, eu quebro o pé, fico engessado um tempo, não consigo mais jogar bola. Nessa época, entro no movimento estudantil e conheço professores que me desvirtuaram. Lá eu conheço a educação física crítica e uma educação física marxista. Depois eu fui ver, à luz dos anos, que a educação física estava vivendo uma grande revolução epistemológica, porque professores estavam voltando das suas pós-graduações em várias outras áreas. [A Educação Física] até então era uma área muito mais consolidada na dimensão fisiológica, bioquímica, o corpo quanto a sua biologia. E, naqueles anos, eu estava vivendo essa revolução de influências [através de] pessoas que vinham dos doutorados em sociologia, antropologia, educação, artes. Fui contaminado pela perspectiva de pensar o corpo, pensar o corpo humano a partir de outras áreas [do conhecimento].

Nesse momento começou, pra mim, o grande quebra-cabeça. Eu fui abandonando a dimensão mais esportiva, que foi o que me levou para a Educação Física, [e fui me aproximando da dança]. [...] Em 1998 [entro para o grupo de estudos em dança<sup>169</sup>, coordenado pelo Prof. Adilson Nascimento<sup>170</sup>]. Nesse grupo iniciei uma investigação com aquela dança que ele propunha, que era algo muito estranho, e ele nunca nomeava o que era. [...] eu comecei a ver, sentir e ser um corpo totalmente diferente. [...] comecei a ter um curto-circuito. [...] eu era um corpo em dança totalmente diferente daquele corpo que eu estudava anatomia no laboratório. E, aí, fui me construindo nesse lugar. Foi quando comecei a fazer os cursos [...]. Fiz curso com o Barracão<sup>171</sup>, com o Maizinho, com a Tiche Vianna<sup>172</sup>, fui pra *Commedia Dell'arte*<sup>173</sup>,

<sup>169</sup> Grupo de Estudos em Dança – GEDAN

<sup>170</sup> Adilson Nascimento de Jesus.

<sup>171</sup> O *Barracão Teatro* foi formado em 1998 como espaço de investigação e criação cênica, por Tiche Vianna e Esio Magalhães. Dedicar-se à pesquisa da linguagem da máscara, do palhaço, da *Commedia Dell'Arte*, da improvisação e do aprofundamento do trabalho de ator como veículo da expressão teatral.

<sup>172</sup> Atriz, artista circense, encenadora, diretora, professora universitária e pesquisadora. Formada em teatro pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP) e Doutora em Artes. É diretora e cofundadora do Barracão Teatro, espaço de criação teatral de Campinas, pesquisa a linguagem das máscaras e da *Commedia dell'Arte*.

fiz palhaçaria no Lume. [...] enfim, fiz uma formação paralela muito prática no teatro, no teatro de rua, principalmente no teatro improvisacional e no teatro de máscara. Fiz matérias na Unicamp, nas cênicas. Tudo junto com o Adilson. [...] Essas duas formações pareciam ser um negócio tão surreal, tão absurdo, e não. Hoje eu olho e [reconheço] justamente nessa sobreposição o lugar [potente] que eu me movo.

[Depois disso fui fazer mestrado]. Estudei o pintor Hundertwasser<sup>174</sup>, o pintor que desenhou o corpo humano com cinco peles. [No doutorado mergulhei no arquivo do Kazuo Ohno<sup>175</sup>]. Desse processo emerge o conceito de anticorpos, que faz parte do título original da minha tese – “Anticorpos: a dança butô como matriz epistemológica para uma educação do corpo”. [Que depois se] transformou no livro “O soldado nu: raízes da dança butô”. [Nesse livro apresento um pouco a biografia do Hijikata e Kazuo, articulando com a dimensão do corpo, de algum modo, na sua multiplicidade para tensionar os padrões e as normatizações sociais.] [...] Na Dança Butô eu vejo uma afirmação do *nikutai* (corpo de carne), não só na sua materialidade fisiológica, mas o corpo de carne enquanto desejo, pulsão, ou seja, é um corpo-mente, é o corpo que eu sinto, é o corpo que eu sou, é a minha corporeidade. [...] De algum modo, [esta concepção] se contrapõe ao *shintai* (corpo social), que é esse corpo que é lido, que é codificado, que é normatizado, que a sociedade nos formula. [...] E, para mim, “anticorpo” era justamente aqueles corpos em cena na dança butô compartilhando uma dimensão de ser-corpo que se opunha a um corpo normatizado pela sociedade ocidental.

[...] Em rascunho, todas essas camadas [da minha trajetória], de algum modo me ajudou a pensar o corpo humano na sua dimensão fisiológica, me escancarou para pensar essas múltiplas camadas, principalmente as mais críticas da educação do corpo, me introduziu nesse universo artístico e me fez pensar o corpo no âmbito artístico como a potência de ação, inclusive de ação política. [...] Aí que culmina com a dimensão do Anticorpos – um corpo que se opõe, um corpo que se desfaz, um corpo que é fluido, uma corporeidade que se oferece [ao sacrifício], ao *HangiDaitô Kan*<sup>176</sup>, que é a grande dança do sacrifício do Hijikata. É um corpo que se queima em imagens, em colapsos, e que secreta uma expressão, e que nisso

---

<sup>173</sup> *Commedia Dell'arte* (*commedia all improvviso, commedia a soggetto, commedia di zanni*, comédia italiana, comédia das máscaras) é uma forma de teatro que surgiu na Itália no século XVI, caracterizada por sua: improvisação, criação coletiva dos atores, personagens arquetípicos e uma abordagem visual e física. Ver, (PAVIS, 2007, p.61)

<sup>174</sup> Friedensreich Hundertwasser (1928–2000) foi um artista, arquiteto e ambientalista austríaco.

<sup>175</sup> Kazuo Ohno (1906 – 2010) - dançarino e coreógrafo japonês, um dos fundadores do Butô.

<sup>176</sup> Termo associado à arte e à filosofia do Butô. Imagem de um corpo que se lança ao sacrifício para chegar na verdadeira dança.

comunga e cria uma zona de afecção com os espectadores, e os espectadores, por sua vez, são alçados em algum fugaz momento.

[Nesse sentido,] pensar o que a minha dança responde, para mim, ela tenta responder a isso, ela tenta criar anticorpos, criar corpos que se opõem e que se oferecem ao sacrifício, para que o espectador, de algum modo, se desestabilize. Ele sai não com uma outra concepção de corpo, mas ele sai, pelo menos, em um nível muito inconsciente, talvez questionando a própria concepção do seu corpo. Que corpo ele é? Até onde ele vê esses corpos que se desfazem, que viram outras coisas, viram manchas, viram pedaços de carne, viram outros seres, viram um cavalo-guernica, que viram outras coisas e como ele, de algum modo, se move.

[...] se você realmente consegue, em corpo e dança, experienciar uma outra forma de ser num mundo, de algum modo, eu acredito que potencialmente a gente pode pensar também em outros mundos possíveis. É um pouco nesse lugar que a minha dança deseja responder. Percebo que [...] a dimensão mais densa das minhas pesquisas culminou na [formulação] *anticorpos*. Anticorpos, de algum modo, é um conceito-imagem que traduz na sua ambiguidade [...]. Porque os anticorpos é um anticorpo, é o corpo que se opõe àquele padrão, mas ao mesmo tempo é anticorpo na dimensão microscópica que habita nosso organismo, mas organicamente comprometido com o combate e com a resistência, em prol da saúde, da sociedade doente da qual habitamos. Então, são corpos que se opõem a uma normatização justamente porque eles combatem e resistem à doença, que nos habita, à doença que nos compõe nessa sociedade absurda que a gente criou.

### **[Dor e Dança]**

Para eu ficar dentro, talvez, do meu quadrado, [...] eu penso nas potências e nas possibilidades coreodramatúrgicas que as dores e suas imagens nos trazem, nos comportam. É quase como processos de elaboração psíquica como transformadores de nossas vidas em arte. Ou seja, um processo de criação coreodramatúrgica de perdas e lutos. Penso agora na Vina<sup>177</sup>, artista que trabalhou com a gente [no Anticorpos] há algum tempo e que fez o espetáculo “Ela”. Vina, a partir da perda da irmã e a partir da perda da irmã com câncer se transformou em “ela”. Ela, a doença, ela, a irmã, ela, a morte, ela, a transgeneridade. Ou seja, essas dores enquanto

---

<sup>177</sup> Vina Amorim é multi-artista, performer, dançarina, provocadora social, pesquisadora do corpo, mestranda em artes da cena. Pesquisa as relações entre a dança butô e as metáforas da doença, da morte e do luto. Transita entre as cidades de Ouro Preto e Belo Horizonte. Informações em: <https://mitsp.org/2022/performance-ela/>

possibilidades dramáticas. [...] “Undercurrent – do nervo à unha<sup>178</sup>” foi um espetáculo de retomada do Anticorpos em 2018. Retomada porque [perdi uma bebezinha de 06 meses] e passei um tempo afastado. Quando a gente retoma, em 2017, um dos escapes que eu tive, talvez para não encarar o luto de frente, foi me enfiar de cabeça no trabalho. Foram três trabalhos em 1 ano. [...] durante o processo, um dia estou eu limpando a minha casa e acho um calhamaço de radiografias minhas, da minha companheira, da minha cachorra e não tinha nenhuma da minha filha (da bebezinha). Nenhuma. Só radiografias de ossos e pedaços de corpo. [Nesse momento eu proponho ao grupo criar a partir dessas imagens.] E, quando nasce o espetáculo [Undercurrent], em 2018, todo mundo que foi assistir e sabia da minha história, achava que eu tinha feito um espetáculo para a Gaia, minha filha. E, em nenhum momento, eu trouxe a Gaia para o processo. Só que eu fui amarrando o trabalho e o que ficou foi isso, o processo de elaboração pela perda dela. Então, dor e dança, para mim, têm a ver com processos de criação, de criação dramática, de coreodramaturgia.

### **[Solidão em dança]**

Constituinte dos processos de criação em dança. Dentro dessas viagens que eu proponho sobre a sinceridade para todas as imagens, por mais que você esteja no coletivo e sempre aberto à escuta de cocriação, existe um processo que é íntimo, que requer um pouco uma dimensão de solidão, mesmo estando entre muitos. Nesse momento, você cria a relação com essa tua imagem. E ela, quando nasce, interage com outras. Então, solidão em dança, para mim, é constituinte de um processo criativo. É essa relação íntima entre a carne e a imagem. Se você não está só, você não consegue ir. “Só” no sentido de estar inteiramente consigo.

### **[Silêncio em dança]**

Em parceria com o Lepeck<sup>179</sup>, eu penso que um corpo parado diz muito. O silêncio é constituinte dos corpos em dança, da dança como um estado, um estado corporal. Às vezes, ele [o silêncio] é até mais potente do que o som, ou do que a música, ou do que o movimento. Silêncio também é constituinte nos processos de criação em dança.

---

<sup>178</sup> Espetáculo de dança-teatro. Para mais informações, acessar: <https://ufop.br/eventos/espeticulo-undercurrent-do-nervo-unha-anticorpos>

<sup>179</sup> André lepecki (1965) é teórico da dança, coreógrafo, curador de arte, dramaturgo, escritor e professor, conhecido por seu trabalho na interseção entre dança, performance e teoria crítica. Atualmente domiciliado na Cidade de Nova Iorque.

### [Preconceito]

A raiz de Anticorpos é problematizar um corpo normatizado, específico. [Um corpo] que seria o diapasão do preconceito, ou seja, o corpo de lastro, de referente, que se levanta em preconceito a outros que não são ele. [Problematizar] não por uma afirmação de outra identidade, mas sim, naquilo que a gente tenta construir enquanto espetáculo, em uma diluição ou vacilação identitária, no sentido de desconstruir aquele corpo que se afirma como referente. [...] Trago Agamben<sup>180</sup>. Em seu texto “Biopolítica Menor<sup>181</sup>” ele vai em Paulo (pai do cristianismo e criador do universalismo) para introduzir o resto. Ele fala do resto, [na minha tradução] como se fosse o resto da matemática. Quando se divide um número por outro e sobra um, e sobra um, e sobra sempre um. Esse resto, a potência política desse resto, desse impalpável, [é existir]. Etimologicamente, restar e resistir possuem a mesma raiz. Então, esse resto, essa sobra, essa coisa impegável [que escapa], indivisível [não exata, que resiste e insiste], seja, talvez, dentro dos meus desdobramentos, a dimensão identitária. [...] Dimensão que não foi capturada pela normatização, pelo sistema. Restar tem essa potência de resistência política.

### [Dança e envelhecimento]

Dançar e envelhecer não é, ou não deveria ser, uma antinomia, não é um trabalho em oposição. Talvez até pelo contrário, se for pensando em Kazuo. Envelhecer só aumentava a potência da dança dele. [...] Ou seja, todo conhecimento e experiência que ia acumulando na vida iam se depositando nas referentes, nos estímulos que ele trazia para dançar.

### [Prazer em dança]

Agora você me colocou uma dificuldade, porque dentro do meu quadrado de discussão aqui, o prazer não é um elemento. Doido isso, porque a imagem que me persegue quando eu danço é [...] o *HangiDaitôKan* – a grande dança do sacrifício – imagem de Hijikata. Imagem [essa] de um dançarino oferecendo sua carne, seu corpo em sacrifício, quase como se ele queimasse, se queimasse. Sabe aquela imagem do monge meditando e pegando fogo? É quase isso, é um corpo desfeito, desfeito e imune, em fluxo e em fogo. De fato, quando eu danço, nos processos nossos, eu não sinto prazer. Só que é isso, talvez no ápice da ambiguidade tenha

---

<sup>180</sup> Giorgio Agamben (1942) é filósofo italiano contemporâneo conhecido por suas contribuições à filosofia política, à estética e à teoria do direito.

<sup>181</sup> Obra disponível em: [https://issuu.com/n-1publications/docs/cordel\\_agamben](https://issuu.com/n-1publications/docs/cordel_agamben)

algo disso lá. Talvez seja a questão para mim: como eu penso, sinto e elaboro o prazer? [...] [Em dança] tudo que eu sinto não se circunscribe naquilo que eu entendo como prazer. Talvez seja a minha compreensão do prazer ou a experiência que eu tenho de prazer.

### **[Finitude]**

Em princípio, me vem a finitude, essa dimensão de fim, a potência de fim que habita cada coisa. E, aí, talvez a questão que se desdobra é qual o entendimento de fim? Ou seja, o fim é o desaparecimento completo de algo, onde cessa e nada mais existe? Ou se o fim é justamente isso que a gente começou a conversar lá no início? Dessas transmutações. O fim é o cessar da existência de algo que alimenta o nascimento de outro. E início pode ser o fim enquanto estrume, o fim enquanto esterco, o fim enquanto aquela decomposição, que de algum modo gera uma nova vida. Pode ser o fim de uma versão minha, de uma atualização minha, [...] de uma dimensão do ser que termina para dar espaço para outra. Finitude tem essa dimensão, porque, de algum modo, as coisas precisam terminar para outras nascerem.

Figura 9 - *Éden Peretta*



**Éden Peretta** – Fonte: Acervo pessoal do entrevistado

ÉDEN PERETTA – Atua como dançarino (1998), coreógrafo (2002), diretor teatral, pesquisador e docente universitário no campo das Artes Cênicas/Dança (2011) na Universidade Federal de Ouro Preto. Criador do coletivo ‘Anticorpos - Investigações em dança’ (2012), com o qual construiu mais de 15 obras artísticas entre espetáculos de teatro-dança, videodanças e videoinstalações.

### 3.7 Por trás de um copo branco

Conversa<sup>182</sup> com

RODRIGO AUGUSTO DE SOUZA ANTERO

Até hoje eu fico me perguntando se eu queria realmente ser bailarino, sabe? Porque eu comecei no teatro, eu não tinha certeza se eu queria dançar. E a dança foi se transformando num sonho, [...] mas eu sempre tive um corpo de ator [...]. Hoje eu não me entendo como artista da dança. Eu me entendo como um artista da performance.

Eu começo meu percurso na arte por meio do teatro. Lembro que eu estudava no Imaco<sup>183</sup> e a minha mãe conseguiu uma vaga pra mim para cursar a sétima série no turno da manhã. [...] Nessa época eu queria ser químico, não queria nem ser artista. Não estava nos meus planos ser artista. Então, nessa escola eu fui alune<sup>184</sup> da Beth Haas<sup>185</sup>, que era, na época, professora de artes e, ao mesmo tempo, ela dirigia o Teatro Marília<sup>186</sup>. A Beth é uma mulher antiga do teatro daqui, principalmente do teatro infantil. Ela dava aulas, dirigia um grupo, ministrava um curso de teatro amador [...] e aí eu comecei a fazer teatro com ela no Teatro Marília. Continuei fazendo teatro até eu conhecer [...] uma menina pela qual eu me apaixonei. Uma mulher branca. Ela, entre aspas, não era apaixonada por mim, mas tinha me visto fazer um personagem de teatro super dançante na escola – era o bobo da corte<sup>187</sup> – e se apaixonou.

<sup>182</sup> Entrevista presencial realizada dia 17 de janeiro de 2024, em Belo Horizonte/MG. Local: Casa do entrevistado.

<sup>183</sup> IMACO – Instituto Municipal de Administração e Ciências Contábeis (Belo Horizonte/MG).

<sup>184</sup> Em algumas passagens desse caderno há o uso de expressões inclusivas. A utilização da linguagem inclusiva ou não-binária foi feita seguindo a transcrição da entrevista de Rodrigo. As variações do uso de linguagem no texto decorrem, conforme Rodrigo, do seu processo de compreender-se enquanto uma pessoa negra não-binária.

<sup>185</sup> Professora, mãe, psicodramatista empresarial e educacional. Foi diretora dos teatros Marília e Francisco Nunes de Belo Horizonte/MG. Atualmente está na Secretaria Adjunta de Direitos de Cidadania, desenvolve um trabalho junto ao Centro de Referência do Idoso, Coordenadorias da Mulher e Direitos Humanos. Informações retiradas do blog de Beth Haas: <http://bethhaas.blogspot.com/2011/12/beth-haas.html>.

<sup>186</sup> Teatro localizado no município de Belo Horizonte/MG. O teatro Marília é tombado pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município para uso cultural. Por meio do convênio firmado entre a Prefeitura Belo Horizonte/MG e a Cruz Vermelha (proprietária do espaço), o teatro está, desde 1991, sob gestão da Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Cultura e da Fundação Municipal de Cultura. Esse equipamento cultural abriga também o Centro de Referência da Dança de Belo Horizonte – CRDançaBH. Mais informações em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/teatros/marilia>

<sup>187</sup> Comumente a expressão "bobo da corte" remonta aos arquétipos de personagens que, na Idade Média e no Renascimento, tinham como função entreter o rei e os nobres em suas cortes. Na perspectiva do teatro europeu (PAVIS, 2007), o "bobo da corte" (personagem cômico) carrega significados complexos e por esse motivo

[Ao falar “bobo da corte” Rodrigo se emocionou e chorou]. Um dia, no final da aula, ela me chamou para conhecer a academia [escola de dança da mãe] que ela fazia aula. Aí eu fui conhecer a escola dela e acabei me tornando monitor de dança de salão dessa escola.

[...] Como monitor eu fazia aula de dança de salão e balé clássico. [...] Apesar da minha família ser uma família muito dançante, até aquele momento eu não tinha relação com a dança [nesse ambiente da formação], nunca tinha feito balé, nunca tinha escutado balé clássico na minha vida. [...] Então, nessa escola<sup>188</sup> eu comecei a dar aulas de dança de salão porque um cara preto, Wander Borges<sup>189</sup>, me deu essa oportunidade junto com sua sócia, Joyce Soares<sup>190</sup>. Uma oportunidade mediada e incentivada pela Nayane Diniz<sup>191</sup>, a menina branca que eu tive uma paixãoite. [...] Depois de um tempo eu comecei a dar aulas de dança de salão em outra escola, na Escola de Dança Toute Forme<sup>192</sup>. Estar nessa escola me possibilitou também fazer outras aulas e [conhecer outras pessoas].

[...] Depois de um tempo, aos poucos eu fui me afastando da dança de salão, por várias questões, mas lembro de falar com o Wander, esse meu professor, que eu era muito grato a ele, mas que naquele momento eu precisava sair da dança de salão porque queria crescer na dança num outro lugar. Na época, nem era “um outro lugar não”. Para mim, crescer na dança era fazer balé. E que é real. Esse cenário [ainda] é um cotidiano nosso. [...] Estar na escola [Toute Forme] me possibilitou fazer outras aulas. E aí junto com o balé, comecei a fazer de dança contemporânea. [...] comecei a fazer aula de contemporâneo com você. [...] Em 2007 eu entrei no Balé Jovem Palácio das Artes<sup>193</sup>, passei em uma universidade pública para estudar

---

desempenhou um papel multifacetado no contexto da narrativa teatral. O “bobo” está na interseção entre a crítica social e a transgressão das normas. Conforme Pavis, “*Seu poder desconstrutor atrai os poderosos e os sábios: o rei tem seu bobo; o jovem apaixonado, seu criado; o senhor nobre da comédia espanhola, seu gracioso; Dom Quixote, seu Sancho Pança; Fausto, seu Mefisto; Wladimir, seu Estragon. O bufão destoa onde quer que vá: na corte, é plebeu; entre os doutos, dissoluto; em meio a soldados, poltrão; entre estetas, glutão; entre preciosos, grosseiro... e lá vai ele, seguindo tranquilamente seu caminho!*” (2007, p. 35). Por essa passagem, pode-se dizer que o “bobo da corte” desempenhou um papel subversivo nas hierarquias sociais sob a máscara do humor.

<sup>188</sup> Academia Companhia da Dança (BH/MG).

<sup>189</sup> Artista mineiro. Wander Borges é professor de dança de salão e diretor da academia Cia da Dança desde 1998.

<sup>190</sup> Conforme Rodrigo Antero, Joyce Soares, atualmente, é professora de dança de salão na Cia da Dança desde 2002. Iniciou seus estudos de dança de salão com o professor Wander Borges em 1998.

<sup>191</sup> Artista mineira. Bailarina, professora e coreógrafa de dança de salão. De 2006 a 2013 integrou a *Mimulus* Cia de Dança (Belo Horizonte/MG).

<sup>192</sup> “A academia Toute Forme teve sua origem em 1973, quando da criação do StúdioTercimara, uma escola criada pelas irmãs Tânia e Tércia Cañado com o objetivo de oferecer a crianças e adolescentes o ensino integrado da música e da dança. Em 1977, tornou-se a atual academia quando o terceiro irmão, Túlio Max Ferreira Leite se agregou também aos trabalhos, vindo a desenvolver conjuntamente, a área de esporte na especialidade ginástica corporal.” Informação disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/toute-forme/>

<sup>193</sup> Atualmente Balé Jovem Minas Gerais.

teatro<sup>194</sup> e tirei carteira de motorista. [...] Alguns anos depois tive contato com a CPDA<sup>195</sup>, primeiro como estagiário e depois como bailarino contratado<sup>196</sup>.

### **[Artista da performance]**

A minha trajetória de vida não me permitiu ser só um artista da dança. [...] Pensa, foi com 21 anos, ou mais, que conheci o mar. [...] No fundo eu nunca me acreditei em dança. [...] Porque a branquitude está sempre tirando nossos espaços. Ela está sempre cooptando o nosso direito de existir. [...]. Eu não me esqueço de uma professora [...] falando que meu pé era um tijolo. Porque assim, eu tenho o pé chato. Tinham também as pessoas que sempre ficavam olhando para a minha barriga. Então, é isso, o corpo preto nunca é querido. Minha experiência em dança de salão talvez tenha sido mais querida, porque eu tive muitos professores pretos. Mas depois que eu saio da dança de salão e vou caminhando mais para a dança clássica, essas danças mais embranquecidas, aí tudo muda.

A gente que é preto, a gente vai sempre se desacreditando. [...] Mesmo sendo uma pessoa que não chegou a ser um grande bailarino, eu posso dizer que minhas contas foram pagas com a dança. Eu trabalho com dança há muito tempo. A dança me deu muita coisa e me ajudou a desenvolver [meu corpo expressivo]. Sou muito apaixonado com a dança, o meu pesar é no sentido da instituição, a maneira como a estrutura, as pessoas, o poder, vão construindo ela [essa ideia de dança]. Eu acho que a dança nesse sentido profissional [realizada e estruturada em] companhias de dança, é, do meu ponto de vista, um modelo em decadência.

[...] vejo um artista com um patrimônio imaterial. Não acho que as companhias de dança valorizam a sua própria memória, a sua própria história. [...] muitas vezes um bailarino, uma bailarina, é descartável. O período que ele/ela constrói num lugar, vira um grande nada. Se você não é um bailarino, uma bailarina que está sempre dando [entregando] um resultado, sendo belo, bonito, no sentido do que a sociedade entende como belo e bonito, você não serve para nada. Se você for olhar as companhias de dança, são corpos, digamos, de fisiculturistas e o corpo preto [nesse contexto] tem que ser muito bonito para estar. [...] Eu não quero viver essa vida mais. São lugares que não respeitam minimamente o humano. Que não pensam a carreira de um bailarino.

---

<sup>194</sup> Curso de graduação em Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

<sup>195</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>196</sup> Vínculo como bailarino contratado (2013) – cargo comissionado: cargo de provimento de comissão de recrutamento amplo.

Eu fico muito implicado, porque eu venho desse lugar da dança de salão, que é de uma dança que preocupa muito com a pessoa idosa. [...] Então, tipo assim, em uma companhia, se você é a pessoa que tem 40 anos, provavelmente você será a pessoa que não serve mais pra nada. [...] Teve um dia que eu fui assistir o Grupo Corpo<sup>197</sup> e vi a bailarina Y (40+) na platéia. Tipo assim, ela estava um escândalo, uma mulher maravilhosa. Mas essa mulher simplesmente não dança mais. [Para mim] não faz sentido. Eu não quero isso pra mim. Esse lugar da dança eu não quero. No teatro eu acho que isso é diferente. Porque o teatro reflete sobre a narrativa e a história de ninguém acaba – você criança, você adolescente, você adulto, você velho. Entende? [Você pode atuar sempre]. [...] Eu gosto muito de uma dança que tem um lugar relacional. Porque eu sou assim, a minha identidade é muito relacional. Quero sempre estar em troca, em contato.

[...] Então assim, a performance é uma arte que me sugere um lugar de insurgência, que as outras artes não me traz, não é que elas não provoquem, elas provocam também, mas a performance me dá o direito a uma presença insurgente. Ela tem esse lugar de ser uma arte extremamente política, [mesmo considerando que] tudo é político, porque tem intencionalidade. Mas tem artes que não se colocam nesse lugar e a performance tem isso como premissa. Hoje eu me considero um artista da performance, um artista da performance negra. [Uso negra] porque para mim sempre tem um negra. Mas acho que isso ainda é algo aprisionador. A gente nunca fala teatro branco, a gente fala teatro negro. A gente não fala a dança branca, a gente fala a dança negra. Por que a gente precisa de ficar enunciando esse negro? Por que a gente precisa ficar falando da nossa racialidade? Por quê? Porque senão a gente é invisibilizado. [...].

### **[A quais perguntas a sua atuação/produção artística tem sido uma resposta?]**

Um breve resumo de uma saga. No final de 2013 eu saí da Companhia de Dança do Palácio das Artes, na verdade fui cortado do elenco [exonerado], comecei a dar aula na ELA – Escola Livre de Artes Arena da Cultura<sup>198</sup>, aí, depois de 02 anos (em 2015), teve um corte da Prefeitura e 50% dos professores de cada área foram mandados embora e eu fui um deles. [...] Fiquei com meu seguro desemprego por um tempo e em 2016 eu entrei para o CEFART<sup>199</sup> como professore efetivo. Em 2017 retorno para o Arena para dar aulas e agora, em 2024, peço

---

<sup>197</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>198</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>199</sup> Ibidem, p. 22.

demissão do Arena, para assumir um cargo de professor substituto na Graduação em Dança da UFMG.

Nesse percurso [...] descobri que meu projeto de vida é a negritude. Farei todas as perguntas que eu puder em relação a isso ou a como pensar um tipo de vivência um pouco melhor para uma pessoa negra. [...] Hoje eu me percebo nesse processo de “tornar-se negro<sup>200</sup>”, que é o processo de tomar consciência do que é ser preto. E ser preto no Brasil é algo que ninguém quer ser ou parecer ser. Ninguém quer ser preto no fim do dia. Ser negro é algo que ninguém quer ser, porque ser preto é ser algo ruim. Então, assim, eu acho que se não tivesse acontecido essas coisas todas e esse trauma com a CDPA, eu não teria começado a desenvolver a minha poética autoral.

### **[Poética autoral, quando começou pra você?]**

Começou com os copos. Durante oito anos da minha vida, eu fiquei por trás de um copo branco. [...]. Quando eu fui mandado embora da CDPA, [...] a companhia estava estruturando um espetáculo que tinha nada mais, nada menos que o nome de “Branco em Mim”<sup>201</sup>. Este trabalho era um [desdobramento] do espetáculo “Se eu pudesse entrar na sua vida”<sup>202</sup>. Para o “Branco em Mim” a direção escolheu somente os personagens brancos do “Se eu pudesse entrar na sua vida”, os personagens que fizeram arquétipos brancos. [...] Eu fui o único personagem branco que não foi escolhido. [Inclusive] criaram-se novos personagens, até para pessoas negras, mas o Rodrigo não foi escolhido.

[...] Então, quando eu fui mandado embora, exatamente no dia, lembro da minha tristeza e de andar de volta pra casa pensando que ia falar com a minha mãe que eu não estava mais trabalhando naquela companhia. Nesse caminho de volta pra casa, eu vi um copo descartável e me vi naquele objeto-imagem, naquela presença. Ali eu me lembrei de Gaia<sup>203</sup> falando pra mim de outras dores que ela tinha tido e que era para eu transformar essa dor, essa tristeza... em arte.

<sup>200</sup> Expressão utilizada por Neusa Santos Souza. Referencia: SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

<sup>201</sup> Trabalho artístico da Companhia de Dança Palácio das Artes (Minas Gerais). “Branco em mim” (2013) é um ocupação performática dirigida por Cristina Machado e Sônia Mota. Para mais informações, acessar: < <https://fcs.mg.gov.br/> > Para informações complementares, ver (ESPIRITO SANTO, 2018).

<sup>202</sup> Trabalho artístico da Companhia de Dança Palácio das Artes (Minas Gerais). “Se eu pudesse entrar na sua vida” (2010) é uma ocupação performática dirigida por Sônia Mota. Para mais informações, acessar: < <https://fcs.mg.gov.br/> > Para informações complementares, ver (ESPIRITO SANTO, 2018).

<sup>203</sup> Bailarina, diretora e produtora travesti brasileira. Atualmente reside em Lisboa/Portugal. Fundou a BRABA, plataforma a fim de viabilizar ações criativas direcionadas e protagonizadas por pessoas trans/não binárias. Gaia de Medeiros (nome social) foi integrante da Cia de Dança Palácio das Artes.

[...] No primeiro momento, eu construí três trabalhos, uma trilogia – Projeto Servir (2014), Ex-Tintos (2017) e ex-tinto (2018). Ao longo do mestrado eu nomeei essa trilogia de Projeto Córpe<sup>204</sup>. Essa palavra Córpe é a síntese da expressão corpo-copo-descartável, que era eu.

O Projeto Servir – experimento 1, é uma performance onde um homem vestido de garçom vai andando em espaços de alimentação com um cano branco de copos empilhados. São vários copos empilhados (escultura) que eu vou segurando na minha mão. E eu estou vestido de garçom, e depois eu fui entender, pois na época eu não tinha essa consciência, que para reverenciar meu pai, que é garçom, e que a vida foi tirando as coisas dele. Meu pai foi perdendo um monte de coisa e acabou se transformando em um homem garçom. Então, eu me trajei de garçom. [...] Em algum momento eu sentava, colocava esses copos empilhados no meio da minha perna e começava a jogar esses copos pra cima, jogando eles fora, para todas as direções. E, no final, eu ficava rindo durante 20, 30 minutos, rindo da minha própria desgraça. [...] Nessa sequência, no Projeto Servir – experimento 2, eu jogava esses copos e dançava uma sequência de maneira muito maquinaria [coreografia marcada e mecanizada] de modo que eu chegasse a uma exaustão até cair no chão e ficar lá – ficava quase uma hora no chão como se eu fosse um copo. Eu queria parecer um copo descartável. [...] Eu lembro [de uma vez que apresentei essa performance] na galeria do Centro Cultural da UFMG que as crianças começaram a fazer/montar um castelinho como copos descartáveis ao redor do meu corpo. Teve até uma situação engraçada também de um cara que eu tinha conhecido em um aplicativo de relacionamentos gays que foi me assistir e falou assim: cara, imaginei que você tivesse morrido, porque ficou lá muito tempo. [...] Então, é isso, a gente é tão objetificado como pessoa negra (Grada Kilomba) que a gente se propõe a fazer trabalhos de performance nesse lugar. Eu queria parecer um objeto descartável. Mas nem só um objeto descartável. [...] Muitas vezes, a gente está convocando, pelo menos, duas presenças poéticas (Leda Maria Martins). Então, ao mesmo tempo que eu estava falando dessas questões do racismo, da negrura e tudo mais, eu estava preocupado com a questão ambiental [e isso me leva para a minha ancestralidade, que de certa forma estava sendo, até aquele momento, apagada].

O segundo trabalho, o “Ex-tintos” foi o meu espetáculo de TCC no curso de teatro. [...] O Ex-tintos nasce de uma imagem, que eu chamo também de aparição – imagem de um homem preto, com a cabeça enterrada num monte de copo branco. [...] O trabalho aconteceu na Sala

---

<sup>204</sup> Trabalho autobiográfico, pensado como performance, que parte da investigação das possibilidades de relações e interações com a materialidade dos copos plásticos descartáveis brancos e transparentes (CPDBT).

Preta<sup>205</sup>. [...] Eu enchi essa sala de copos. A sala toda era copo. Um mar de copos brancos. [...] Junto à artista da dança Carol Vilela<sup>206</sup>, criamos uma narrativa que refletisse os processos de extinção da humanidade de grupos minoritários como negros/as/es, indígenas, mulheres, LGBTQIAPN+<sup>207</sup> e etc. produzidos na contemporaneidade em função do Capitalismo.

Já o “ex-tinto” fala sobre extinção da pessoa negra, temática muito alimentada por discussões relacionadas ao debate da invisibilização, apagamento e genocídio negro brasileiro. O fenômeno do racismo enquanto uma ação perversa de uma branquitude que conseqüentemente provoca o desaparecimento do sujeito negro, o qual é objetificado e desumanizado. É um trabalho que fala da alienação negra (Frantz Fanon), perante um contexto colonizador, que provoca a extinção do ser e da subjetividade negra no mundo.

[Em síntese,] no sentido de uma [consciência] autoral, essa virada foi elaborada e apresentada de forma mais sistematizada na minha pesquisa de mestrado – “Performance negra: desmontagem de uma poética autoral”. Essa pesquisa é uma desmontagem de um processo que começa em 2014 (desencadeado pela minha saída da CDPA). A partir desse processo eu fui despindo minha negritude dos processos de embranquecimento e racismo vividos entre vida e arte [...] até buscar, agora no doutorado, por um empretecimento maior na arte, especificamente, na performance. [...] Percebo que minhas pesquisas me trouxeram, e me trazem, para a minha dignidade, porque olhei, e olho, para minha vida, para minha poética própria<sup>208</sup>. [...] Hoje eu estou mais interessada em processos em que eu relaciono com a biografia mesmo e, pra isso, a performance me dá mais essa possibilidade.

[...] Embora eu esteja migrando para a performance, não estou matando a minha ancestralidade na dança. Tudo é somatório. Não estou querendo me descaracterizar enquanto um artista da dança em si, mas é porque dentro dela, às vezes, eu não consigo falar sobre a dança que eu acredito. A performance tem um guarda-chuva maior. Não sei se maior é a palavra, mas ela sustenta [abrange] mais a minha lógica de ser artista hoje.

---

<sup>205</sup> Sala de ensaio/trabalho do curso de graduação em Teatro da UFMG, à época, dos cursos de graduação em Teatro e Dança da UFMG. Sala localizada no prédio anexo da Escola de Belas Artes – EBA/UFMG.

<sup>206</sup> Artista, educadora e produtora mineira. Sua pesquisa se inicia no corpo e se expressa em trabalhos de dança, performance, vídeo e fotografia. É graduada em Dança pela *Université Paris 8*, mestre em História pela *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* (EHESS) e notadora Laban formada pelo *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* (CNSMDP). Atualmente doutoranda em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

<sup>207</sup> LGBTQIAPN+ é uma sigla que abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Pôli, Não-binárias e mais.

<sup>208</sup> Ver, Marina Marcondes (2015).

**[A partir dessas elaborações, como você percebe e dimensiona sua prática docente como professor-artista na área da dança?]**

Quando eu comecei a dar aula, eu não gostava. Não era uma coisa que estava nos meus planos. Aos poucos as coisas foram surgindo. [...] Eu comecei a dar aula de dança de salão, porque eu não queria trabalhar na C&A e também não queria ser telemarketing. Na época eu não imaginava que tinha essa coisa de ser bailarino [profissional], de ganhar dinheiro e tal. [...] Minha luta como artista-professore hoje está relacionada à dança popular brasileira ocupando espaço na composição de aulas dos cursos de dança. No Brasil a gente prefere ter a carga horária inteira de baile clássico e não ter nenhuma aula de dança popular brasileira. Porque é isso, a gente tem uma formação embranquecida, colonizada, racista. Quando você vai ver uma orquestra, uma companhia de dança [...] encontramos uma arte embranquecida, corpos embranquecidos. [...] Hoje eu amo ser artista professor. E isso eu aprendi depois que fui cortado da CDPA. Um parêntesis, essa foi a única vez que eu consegui viver de dança como bailarino profissional. Eu ganhava R\$1.780,00. Me sentia rica. Nunca ganhei tanto. Nesse momento eu pude não dar aulas. [...] Fiquei um ano contratado na CDPA, mas antes tinha ficado três anos e meio, mais ou menos, trabalhando de graça.<sup>209</sup> E curiosamente depois que eu saí da CDPA o salário aumentou.

Ser professore-artista, e hoje coloco pesquisadore também, é um lugar que me permite estar em relação sempre, que também é o lugar da reflexão. [...] Assim, o ser professore-artista-pesquisadore me joga nesse lugar de poder dialogar com as pessoas, de poder ouvir as pessoas, de poder saber o que as pessoas sabem e querem. Nesse lugar quero [...] potencializar a negrura de um sujeito artista, porque a minha [como artista da dança] foi despotencializada. [...] Hoje, eu sou muito alegre, [...] quando vejo uma estudante negra parar de alisar o cabelo dela, quando vejo crianças de cinco anos fazendo abaixo assinado para poder dançar com a meia calça da cor da pele delas. Porque é isso, no balé clássico as meninas são sempre obrigadas a dançar com uma meia calça que não é da cor da pele delas, elas são obrigadas a fazer um coque de cabelo que é pensado para um cabelo liso, mas que não é pensado para um cabelo crespo. O balé está sempre pensando uma caracterização para um corpo branco, ele não está pensando os outros corpos.

---

<sup>209</sup> Vínculo - Estágio voluntário (2010 – 2013)

**[Que assunto você escolhe hoje para um trabalho artístico?]**

Não falar de racismo. [...] Mas se eu não falar disso, as minhas alunas vão continuar sendo embranquecidas. Por exemplo, [...] teve uma vez na montagem do Balé Coppélia<sup>210</sup> no CEFART que colocam duas bailarinas para serem solistas, uma branca e uma preta. [Nesse contexto] para a solista branca o papel está sempre garantido, [mas para a preta não]. [...] Aí, [na temporada] no dia da menina branca, tudo acontece nos conformes, no dia da menina preta, me colocam uma boneca branca. E, na história de Coppélia, acho importante falar isso, a Swanilda<sup>211</sup> entra no casarão do doutor Coppélios e se fantasia de Coppélia, ou seja, ela vai se mascarar de uma boneca. Mais uma vez, qual era a minha dor ali? Ver a menina preta se mascarar de menina branca. De boneca branca. Porque a menina que foi colocada pra fazer era uma menina branca.

[...] Então, não é um lugar fácil ser professore-artista-pesquisadore preto, porque a luta é constante. Porque somos desacreditados, e retirados de espaços e de oportunidades. [...] Extintos, olha para esse lugar da humanidade que descarta as pessoas. Sejam elas pretas, sejam elas gordas, sejam elas com muita idade, sejam elas mulheres. Extintos no fim do dia. Até quando a gente vai ficar extinguindo? Isso pra mim é finitude.

**[Finitude]**

Por saber que sua pesquisa é sobre finitude, em certa medida, eu já fiquei pensando um pouco sobre isso em relação com a minha poética. E, pra mim, de fato, essa situação que aconteceu na CDPA em 2014 é um processo de finitude, porque matou um sonho que eu tinha. [...] Eu sei que as pessoas são mandadas embora dos empregos. Isso é uma coisa que acontece. Natural. Natural? Às vezes, não sei se isso é natural. Eu não sei como as pessoas são mandadas embora de empregos que não são da arte. Mas o meu campo é a arte, eu nasci artista, eu vou morrer artista. Mas o que aconteceu comigo [o modo como aconteceu] gerou um trauma incurável.

---

<sup>210</sup> "Coppélia" (1870) é um balé cômico-romântico em três atos. Coreografia: Arthur Saint-Léon. Música: Léo Delibes. O libreto: Charles-Louis-Étienne Nuitter. A história desse balé centra-se em *Swanhilda*, uma jovem prometida a *Franz*, e no excêntrico inventor *Dr. Coppélius*, que constrói uma boneca mecânica chamada *Coppélia*. Em linhas gerais, Franz se encanta pela boneca (ele não sabia que ela não era humana), o que provoca o ciúme em *Swanhilda*. Para desmascarar o mal-entendido e recuperar o amor de *Franz*, *Swanhilda* decide se passar por *Coppélia*. No desfecho, tudo é resolvido, e o casal se reconcilia. Ver, (BOURCIER, 2001).

<sup>211</sup> Swanilda é a protagonista do balé Coppélia.

**[Racismo]**

Sobre racismo na dança, a minha maior resposta [lembrança, vivência] esta atrelada ao que aconteceu comigo na companhia, com esse racismo estrutural. O fato de eu ter sido cortado e algumas pessoas negras tenham continuado me gerou a seguinte reflexão: sendo negro, na maioria das vezes, você precisa ter uma capacidade muito além para conseguir algum lugar de existência nessa sociedade. E eu não quero isso, [...] gosto de ser comum, porque eu adoro ser normal. [...] Então, para mim, me reconhecer negro tem a ver com o ressurgir depois dessa morte.

Figura 10 - *Rodrigo Antero*

**Rodrigo Antero** – Fotografia: Deyvs Antony  
Fonte: Acervo pessoal d\_entrevistade

**RODRIGO AUGUSTO DE SOUZA ANTERO** – Artista-professorie, mestre e doutorande em Artes da Cena no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG-Artes) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduated in Licenciatura em Dança, Teatro e Bacharelado em Interpretação Teatral pela UFMG. Atua como professorie de dança na Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA-Arena) e no Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado – Palácio das Artes (CEFART). Atualmente desenvolve trabalhos artísticos autorais em poéticas negras contemporâneas.

### 3.8 Era para que a dança não escapasse

Conversa<sup>212</sup> com

MÁRCIA REGINA FABIANO NEVES

Comecei a dançar numa perspectiva da exibição e do desejo de uma coisa muito extraordinária. [...] No sentido das pessoas irem para me ver dançar e se surpreenderem com alguma coisa maravilhosa, acontecendo com um corpo maravilhoso. [Nessa época] anos 80, em Belo Horizonte/MG, eu fazia jazz e antes disso eu queria na verdade era ser Chacrete<sup>213</sup>. Desde criança queria ser Chacrete porque eu queria ter esse papel de destaque, de ser vista. Em 1981-82, aos 16 anos, eu entro no Cristina Helena<sup>214</sup> e fico até 1989, quando me mudo para a Itália. Na Itália, eu encontrei uma perspectiva, uma visão de dança, completamente diferente [da que eu vivenciava no Brasil]. [...] Fui fazer aula de dança moderna. Fiz aula de Martha Graham<sup>215</sup>, de improvisação, de contato, e estudei com Dominique Dupuy<sup>216</sup>. Naquele tempo, na Itália, as pessoas chegavam de suas viagens pelo mundo e traziam suas experiências para as práticas de dança. Eu realmente conheci pessoas muito interessantes. Foi uma experiência muito transformadora e me sinto privilegiada por causa disso.

[...] Eu tinha 22 anos quando cheguei na Itália. No Brasil eu era velha para fazer dança, mas quando cheguei lá, eu era muito jovem perto das pessoas com as quais eu convivi. [...] eu pude conviver com pessoas que já tinham uma trajetória e que não tinham nenhuma intenção de desistir das suas trajetórias. Pessoas maduras, pessoas com uma carreira consolidada. Consolidada no sentido de uma consolidação constante [construção permanente]. Elas não tinham essa ideia de: chegamos, estamos no ponto final.

---

<sup>212</sup> Entrevista presencial realizada dia 19 de janeiro de 2024, em Belo Horizonte/MG. Local: Casa da entrevistada.

<sup>213</sup> As Chacretes eram dançarinas que faziam parte dos programas de auditório do apresentador Chacrinha na televisão brasileira. Nas décadas de 1970 e 1980 se tornaram populares por seus trajes chamativos, sensuais e coloridos, além de suas coreografias sincronizadas que combinavam dança, humor, ousadia e glamour.

<sup>214</sup> Na escola de dança clássica da bailarina e professora Cristina Helena, em Belo Horizonte/MG.

<sup>215</sup> Martha Graham (1894–1991) – bailarina e coreógrafa norte-americana considerada uma das pioneiras da dança moderna.

<sup>216</sup> Dominique Dupuy (1930) – bailarino, coreógrafo e pedagogo do movimento francês. Sua abordagem artística combina improvisação, movimento e emoção.

A perspectiva de diversidade de dança e de corpos que eu tenho hoje foi construída na Itália. Por mais que a gente possa dizer da questão da colonização e etc., foi lá que eu vi pessoas muito diferentes em uma sala de aula – pessoas com objetivos diferentes, corpos diferentes, idades diferentes, condições financeiras diferentes, experiências de vida diferentes, tudo diferente. Mas [todas] com o direito de fazer uma aula de dança. [...] E, nesse momento, inclusive, tinha muita transversalidade. Eu convivia com gente da ópera, gente do teatro, gente da música [...].

Quando eu voltei para o Brasil, em 1993. [...] fui fazer capoeira [...] me aproximei da Irene Ziviani<sup>217</sup>, [...] do Ivaldo Bertazzo<sup>218</sup> e segui fazendo dança. [...] Depois fui estudar com a Dudude [...] entrei para o grupo experimental de dança do Palácio das Artes<sup>219</sup>, [...] trabalhava na Fundação Torino dando aula pra criança para me manterem em dança, para segurar as experiências em dança e a perspectiva da formação contínua. [...] fiz solo, duo [...] me dediquei à consciência corporal, trabalhei com reeducação do movimento a partir da formação com o Ivaldo. [...] Enfim, era sempre uma tentativa, uma grande tentativa, para que a dança não escapasse. Porque no fundo todo o resto era para que a dança não escapasse. Então, me mantive em dança. Acho que esse esforço no Brasil é um negócio horroroso, muito feio, muito cruel. [...] Pra mim, a dança é uma condição de vida. Quem dança, vive em dança. Dançar é um modo de viver para mim. É uma escolha de vida, não é uma escolha de trabalho. É o modo de estar no mundo.

Na minha trajetória acho importante dizer que algumas pessoas me fizeram acreditar que eu devia seguir fazendo o que eu faço. [...] Digamos que em um momento [2018], onde talvez para algumas pessoas eu devesse parar [de dançar], duas mulheres, Andréa e Esther, me convidam para fazer “PlaylistA<sup>220</sup>” [trabalho artístico], eu tava com 52 anos. [Nesse momento] muitas pessoas que sabiam que eu dançava me perguntavam, “você ainda dança?” [...] Esse convite feito por elas foi um grande presente.

### **[Dança de ontem, de hoje e de amanhã]**

Esse lugar é muito grande. [...] Acho que toda crueldade que acontece no Brasil está associada ao modo de vida, ao modo como a nossa sociedade se organiza. Penso que todos os nossos

---

<sup>217</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>218</sup> Ivaldo Bertazzo (1949) – coreógrafo, educador e pesquisador brasileiro. Seu trabalho combina arte e pedagogia a partir de uma abordagem que entrelaça dança e educação corporal. Mais informações em: <https://spcd.com.br/verbete/ivaldo-bertazzo/>

<sup>219</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>220</sup> Ibidem, p. 105.

conceitos e verdades se fundam numa sociedade muito capitalista e essa sociedade vai organizando seus estratos e definindo como as pessoas vivem – esteticamente falando, fisicamente falando e laboralmente falando. No sentido de: quem faz o quê, em que idade, de que jeito, de que maneira, com que roupa. [...] acho difícil falar sobre porque o Brasil ainda está num ontem eterno. [...] A colônia é uma coisa gigante. [...] Então, essa diferença social que tem no Brasil, pra mim, ela vai regendo os modos de viver em todos os campos da vida. Entende? [...] Por exemplo, no contexto de Belo Horizonte, as fotos que estão na maioria das escolas de dança hoje são as mesmas da elite de [de ontem]. São [...] aquelas com as pessoas todas fazendo coisas extraordinárias, botando a perna lá não sei aonde, uma pessoa carregando a outra de um jeito maravilhoso, não vai ter nada que se relaciona com a vida real. Então, não sei se o tempo passou, assim, como ideia de dança.

[...] Hoje eu posso dizer que talvez eu esteja deslocada de uma realidade [já por uma visão crítica], que é a realidade da construção de uma dança brasileira baseada em parâmetros que foram ocultados. [...] Lembro que eu adorava ir para o samba quando jovem. Sambava a noite inteira, mas eu não olhava para esse momento e falava assim: hoje eu dancei. [...] Sambar e aulas de dança eram duas coisas diferentes para mim. Hoje eu consigo ver uma situação enorme da dança de múltiplas maneiras, mas eu não sei se a gente vai conseguir fazer uma conquista real [em relação a uma ampliação da ideia de dança em todos os seus âmbitos].

[...] Pensa comigo, porque as pessoas param de dançar? Porque eu não parei de dançar? Ou, porque eu ainda não parei de dançar? Vamos falar sério, na boa. Porque eu tenho marido que tem um emprego. [...] Com dois filhos [...], para bancar tudo que eu pude bancar, inclusive ficar trabalhando sem receber, porque a gente paga para trabalhar, a minha condição civil e de classe média é um luxo, entende? E quem virar e me falar assim – “Você não pode dizer isso”, eu direi: “Então vamos voltar no tempo – eu tenho dois filhos e não tenho marido, tenho que comprar comida, tenho que [pagar aluguel, água, luz, etc]. O que eu faço?” Porque eu já dancei inúmeras vezes, ensaiando, ensaiando, ensaiando para ganhar um cachê de 500 reais, quando muito. Eu já participei também de projetos pela Lei de Incentivo à Cultura que a pessoa mais remunerada foi o motorista da van. [...] eram 500 reais [por deslocamento Belo Horizonte-Brumadinho]. Ele foi e voltou 10 (dez) vezes e quem dançou foi lá apenas 01 (uma) vez. [...] A Pina Bausch<sup>221</sup>, ela é maravilhosa, linda, de sucesso, perfeita. Por quê? Por quê? Entende? Então, a gente já faz coisas terrivelmente impressionantes sem

---

<sup>221</sup> Ibidem, p. 80.

investimento algum nesse país, mas eu não posso dizer para todas as pessoas ficarem fazendo coisas lindas, impressionantes a sua vida inteira, seguindo [esse padrão/esse tipo de funcionamento precário]. Porque ela vai cansar, vai desanimar.

[...] Em uma conversa com a Irene Ziviane, ela me contou que um dia a Angel Vianna<sup>222</sup> chegou em casa, foi tomar banho e caiu no banheiro. [...] Nesse dia a Angel resolveu que não levantava mais, não ia mais ficar de pé. Ela não ficou mais de pé. Ela ficou na cadeira desde esse dia. Tem três anos isso, segundo a Irene. E as pessoas perguntavam: “Porque Angel?”. Ela respondeu: “Por que eu estou com medo de cair de novo”. [Escutando esse relato] eu digo, a Angel estava cansada de cair. Cansada de precisar levantar. Cansada de pedir. Cansada de ficar de pé para cair de novo. [...] Tenho a impressão que todas as pessoas que trabalham com arte no mundo sentem que o esforço delas foi e/ou é pouco valorizado. [...] E aí chega um momento que se perguntam: Onde estamos? Onde estou? Quais são as respostas do meu trabalho?

[...] Atualmente eu me aproximei do butô através da Ana Medeiros<sup>223</sup> e Hiroshi Nishiyama<sup>224</sup>. Uma experiência maravilhosa. [...] Eu sinto, como na perspectiva do butô, que tudo está em mim. Eu sou o presente, o passado e o que pode vir a ser. Então, fazer aula de butô é como se acordasse tudo em mim, de todas as pessoas que passaram por mim. [...] é como se eu me visse por todos os lugares que eu já passei [...]. Esse encontro a Ana e o Nishi, e com o butô em si, que diz dessa eternidade, de uma coisa infinita, é como se fosse uma afirmação de tudo. Para quem, do meu ponto de vista, tem uma visão somática, [...] todas as pessoas estão em dança. [...] isso é vida, só que depende das escolhas. De como você quer estar em dança. [...]

Eu conversei com uma amiga que tem 75 anos e ela me falou que quando a gente compreende que tem mais passado do que futuro, as coisas mudam. E eu tenho mais passado do que futuro. Mas, ao mesmo tempo, é como se eu acreditasse muito no passado. Então, o passado, ele não vai embora, ele fica. É como se as coisas fossem só uma revisão do que era. Uma

---

<sup>222</sup> Maria Ângela Abras Vianna (1928) é natural de Belo Horizonte, Minas Gerais. Bailarina, professora, coreógrafa, pesquisadora, Angel Vianna faz parte da geração dos artistas pioneiros da dança moderna e contemporânea no país. “É precursora das noções de Consciência/ Expressão Corporal no Brasil. Seu trabalho firma-se no Rio de Janeiro, onde forma profissionais que contribuem para diversificar a dança no país. O pioneirismo em relacionar dança e reeducação do movimento é hoje reconhecido nos três campos em que atua: arte, terapia e educação”. (ANGEL Vianna, 2024).

<sup>223</sup> Ana Medeiros – Artista da dança brasileira. Para mais informações, acessar:

< <https://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/> >

<sup>224</sup> Hiroshi Nishiyama é natural de Osaka, Japão. Professor de butoh ao lado de Ana Medeiros. Para mais informações, acessar: < <https://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/> >

transformação, sempre um reencontro, sempre um outro modo de compreender aquilo que aparentemente foi, mas que na verdade é. [...] então, eu realmente gostaria de conseguir não desanimar para manter o meu desejo de dançar. [...] Mas teve um momento da minha vida que eu queria que ele desaparecesse, porque era tanto esforço. Ficava triste. [...] Mas hoje, hoje não. Hoje eu gostaria que ele absolutamente não desaparecesse. Um parêntesis, falando a partir de coisas que eu li e ouvi, dizem que doenças neurológicas como Alzheimer, Parkinson [...] têm a ver com uma desistência. Tipo, para eu desistir, eu preciso esquecer. Imagina, eu desisto do meu filho. Não. [...] porque têm coisas das quais você não desiste. Então, assim, uma artista da dança com Alzheimer, Bettina Bellomo<sup>225</sup>, por exemplo, não desistiu de dançar. Talvez ela precisou esquecer para ficar mais fácil tomar essa decisão. Assim como Angel Vianna, não desistiu de dançar. Talvez ela tenha ficado cansada. Só peço para que eu não precise chegar nessa decisão [em desistir de dançar – em desistir da dança]. [...] e hoje o butô tem me ensinado algo muito bonito e que tem atualizado minha existência em dança, que é preciso que a gente use a imaginação, que a gente construa o outro mundo quando a gente dança. [...] É o que está acontecendo aqui e agora comigo com as coisas que eu trago e com aquilo que as pessoas que estão comigo também querem trazer. [...] é tanta luz que acende, que você fala, é isso que eu quero fazer. Eu realmente não saberia fazer outra coisa.

### **[Experiência em dança]**

Eu trabalhei na Fundação X, dando aulas. Eu tinha um salário maravilhoso e era isso [no momento] que me propiciava ser dançarina, que me propiciou fazer cursos e continuar viajando, etc. Mas era horrível, muito ruim. Muito, muito, muito, muito ruim. Era um preço muito alto. [...] Quando o Chico (meu filho) nasceu, eu tinha acabado de ser aprovada em um projeto de financiamento da Lei Estadual. Aí, eu coloquei ele com apenas 7 meses no berçário para organizar a minha vida, no sentido de continuar dando aula na Fundação X e realizar o projeto. [...] Um dia eu fui à casa do meu pai, ele me perguntou: “Minha filha, tudo bem?” Eu falei: “Está tudo bem, seria maravilhoso só se eu pudesse dançar mais.” No outro dia eu fui demitida. [...] Meu pai me disse: “Era o que você queria.” E realmente a minha demissão me salvou, porque eu precisei trabalhar com a reeducação do movimento pra viver e foi assim que fui me aproximando da consciência corporal, das abordagens de viés somático.

---

<sup>225</sup> Ibidem, p. 98.

Então, eu comecei a dar aula porque eu me envolvi com a pedagogia do movimento, com a pedagogia da dança e hoje eu estou na ELA – Escola Livre de Artes Arena da Cultura<sup>226</sup> e aprendi uma coisa muito grande – toda prática pedagógica é artística, pois ela é uma prática de invenção. Se ela é uma prática real pedagógica, ela é de invenção e de transformação. [...] E isso é muito fundamental para a artista que eu sou. Mais uma vez, sou privilegiada. Porque eu vou para um lugar que me ajuda a aprender todos os dias e que me ajuda a construir uma artista todos os dias também. Eu acho um luxo o meu trabalho. Porque pensar essas pedagogias e estar ao lado de pessoas interessantíssimas [da equipe ELA] é maravilhoso.

Hoje sou uma gestora pública e tenho uma função burocrática como coordenadora nessa escola. No entanto, para que eu seja uma boa coordenadora, [preciso] compreender minha função pedagógica-artística. E, uma coisa muito importante, não é a minha artista que conduz os processos pedagógicos. Porque as coisas que eu desejo, as coisas nas quais eu acredito, a minha história, a minha experiência, não é ela que pode conduzir os processos. É literalmente uma história de todas as pessoas que são a escola. Então, eu não posso imaginar que é lá que eu dirijo um espetáculo meu. Não é lá que eu penso dramaturgicamente um espetáculo meu. Lá acontecem as coisas daquela escola comigo junto e com aquele espaço. Porque aquelas pessoas podem ter desejos muito diferentes e muito legítimos. Aprender isso também é uma complexidade muito, muito, muito grande. [...]

### **[A que perguntas a sua dança tem sido uma resposta?]**

Me impacta muito a pobreza de experiências que as pessoas vivem, a violência da vida, de retirarem das pessoas a possibilidade de desenvolver o que elas são como corpo. Gostaria que a minha dança fosse um anúncio, não sei se uma resposta. Um anúncio de uma dança que diz “a gente pode fazer escolhas”. [...] Eu comecei a dançar com as pessoas dizendo que eu não seria bailarina. Por quê? Porque eu era baixa, porque eu era gorda (eu era uma adolescente, tinha 3 quilos a mais do que eu tenho hoje). Porque eu não tinha um cabelo louro [...] e bem compridos. Eu comecei assim, encontrando ‘nãos’ e esses nãoos representam a nossa sociedade, os nossos modos de viver, sempre excludentes, em todos os sentidos. Os campos de disputa que são criados – quem pode e quem não pode; quem faz e quem não faz.

---

<sup>226</sup> Ibidem, p. 24.

**[Finitude]**

A morte é uma forma de vida. Uma planta vive a morte todo dia. Todo dia vai uma folha embora e vem outra. Todo dia, todo dia na natureza a morte é a expressão da vida. É a afirmação da vida. Porque assim, se morrer a dançarina jovem, se morrer a dançarina que corre, vai aparecer outra. E se aquela não morresse, a outra também não poderia aparecer. Então, a gente é criado e educado em uma sociedade que tem um treino para não acreditar na vida. A gente literalmente tem um treino para não acreditar na vida. Eu leio finitude como passagem.

Figura 11 - *Márcia Neves*

**Márcia Neves (em cena)** – Fotografia: Guilherme Dardanhan  
Fonte: Acervo pessoal da entrevistada

MÁRCIA REGINA FABIANO NEVES – Artista da dança, professora, pesquisadora. Sua formação em dança inicia em 1982. Tem como principais nomes que influenciaram profundamente seu fazer-pensar a dança: Dominique Dupuy (dança contemporânea), Elsa Piperno (Graham), Andy Peck (Cunningham), Monica Vanucchi (dança clássica através do método Laban), Enzo Procopio (release technique), Dudude Herrmann (dança contemporânea), Gabriela Christófaró (dança clássica), Ivaldo Bertazzo (reeducação do movimento), Irene Zivianni (consciência corporal). Mestre em Artes pela UFMG e integrante do ajuntamento de artistas independentes MULTIDANÇAS. Como professora de dança e coordenadora de área integra atualmente a equipe da ELA - Escola Livre de Artes Arena da Cultura (Belo Horizonte/MG).

### 3.9 Perdi minha profissão, como bailarina, num *entrelacé*... não tem como ensinar alguém a atravessar seu próprio deserto

Conversa<sup>227</sup> com

ANA PAULA RIBEIRO DE OLIVEIRA

Iniciei minha trajetória na dança bem nova. [...] Aos 07 anos de idade, comecei a fazer aulas de *ballet* e 07 anos depois, eu estava dançando profissionalmente. [...] Aos doze, fazia aulas de dança e ensaiava das 13h30 às 22h30, de segunda à sexta-feira, e, às vezes, tinha ensaios aos sábados. Integrei o Grupo Camaleão<sup>228</sup> em 1990, aos 14 anos, depois, o Grupo Meia Ponta<sup>229</sup>, o Grupo Primeiro Ato<sup>230</sup>, a Cia de Dança do Palácio das Artes<sup>231</sup> e, em 2000, o Grupo Corpo<sup>232</sup>. Fiz parte do Grupo Corpo até 2015, sendo que, em 2009, fui acometida por uma lesão grave que me levou a interromper a carreira de bailarina.

Em cena, durante a execução de um passo de *ballet*, tive um tampo de cartilagem da parte ativa da cabeça do meu fêmur cortado. Um pouco mais tarde, recebi uma “sentença” de que eu não poderia continuar dançando. Costumo dizer que perdi minha profissão, como bailarina, num *entrelacé*<sup>233</sup>, sendo que essa salto me arremessou a um novo enlace anos depois. Foi um momento muito difícil. Dançar (e dançar e dançar) fazia parte da minha vida, uma espécie de arranjo do meu corpo no mundo. Foi preciso me haver com esse luto da ordem do insuportável.

Continuei trabalhando no Grupo Corpo, mas em outras funções, essas relacionadas à comunicação e às relações institucionais. [...] Lembro que, quando passei a trabalhar no setor administrativo, localizado no 1º andar da sede do Corpo, eu ficava contando as músicas das coreografias que eu dançava, vindas do palco, no 3º andar, onde são realizados os ensaios do

---

<sup>227</sup> Entrevista presencial realizada em 09 de março de 2024. Local: consultório de psicanálise da entrevistada em Belo Horizonte, MG.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>233</sup> Passo de *ballet*. Na terminologia da dança, o termo *entrelacé* vem do francês e significa “entrelaçar” – movimento feito com salto.

Grupo. Ao longo dos anos, fui percebendo que meu tempo ali já tinha sido cumprido. Era preciso seguir adiante.

Experimentei continuar trabalhando no meio artístico por um certo tempo. A minha formação é em Direito [...] e depois que optei por sair do Grupo Corpo, cursei uma pós-graduação *lato sensu* em Auditoria, Controladoria e Gestão Financeira. Realizei alguns trabalhos em empresas de vídeo, produção e cinema, até que me surgiu um convite para trabalhar com a pasta de Cultura no gabinete da SEPLAG-MG<sup>234</sup>. No âmbito público, eu monitorava o orçamento relacionado às políticas públicas vigentes, daquela época, de várias instituições do campo das artes do estado de MG - um trabalho bem burocrático. Exercer aquela função foi uma experiência muito profícua, porém, eu não quis continuar nesse meio. [...] Como bailarina, tive a oportunidade de sentir o gosto da dimensão de um grande amor e trabalhar sem esse sabor, era uma questão relevante para mim. Resolvi, então, encarar o vazio deixado pela vida de ensaios, palcos e turnês. E isso só me foi possível a partir de uma construção orientada pela psicanálise.

Retomando a questão da lesão, eu me machuquei em agosto de 2009, aos 33 anos, na pré-estreia do balé *Ímã*<sup>235</sup> do Grupo Corpo. Estávamos em temporada no Teatro Alfa, na cidade de São Paulo, numa turnê no Brasil. No já mencionado *entrelacé*, escutei um barulho seco, advindo de um tranco, durante a execução desse passo. E imaginei ter distendido a musculatura da virilha. Desde o dia seguinte desse episódio, fui acompanhada por um fisioterapeuta. Ao longo dos dias que se sucederam, fui pedindo que me tirassem de algumas partes das coreografias, o que aconteceu cada vez mais, devido a dor que eu sentia. Era estreia de um balé novo e a gente que se substitui, caso alguém se machuca. Isso me levou a postergar tais pedidos para não sobrecarregar os colegas. [...] Até que, na folga, entre duas semanas de espetáculos, tomei um anti-inflamatório. Eu não costumava usar esse tipo de medicamento, exatamente, porque a dor é um limite que eu preferia não mascarar. A partir da medicação, minha dor aumentou. [...] Desvendar a gravidade dessa lesão foi um processo demorado. Nem nas ressonâncias magnéticas realizadas, se chegava a um diagnóstico, mas se sabia de um rompimento do ligamento redondo<sup>236</sup>. Esse ligamento é vascularizado e sua

---

<sup>234</sup> Secretaria de Planejamento e Gestão do Estado de Minas Gerais.

<sup>235</sup> Obra do Grupo Corpo que conta com coreografia de Rodrigo Pederneiras, música de Moreno Veloso, KassínKamal e Domênico Lancellotti, cenografia e iluminação de Paulo Pederneiras, figurino de FreusaZechmeister.

<sup>236</sup> Ligamento vascularizado do quadril que conecta a cabeça do fêmur ao acetábulo (Dângelo; Fattini, 1995).

ruptura me provocou um edema sanguíneo que dificultava descobrir o que estava acontecendo ali. O anti-inflamatório corroborou para um aumento significativo da dor e de tal edema.

Quatro meses depois desse acidente em cena, fui submetida a uma artroscopia<sup>237</sup> de quadril. A ideia era acelerar a minha recuperação. Num primeiro momento, se pensou em cauterizar a artéria rompida [...] e limpar o local [...], ou seja, o próprio ligamento rompido. Quando as câmeras chegaram na minha articulação, constataram que, além do ligamento rompido, a cartilagem da parte ativa da cabeça do meu fêmur estava solta. Meu osso estava desprotegido, sem cartilagem, sendo que o quadril é a articulação do maior osso do corpo humano, o fêmur. Era inviável continuar dançando profissionalmente. Tendo em vista uma qualidade de vida, a recomendação médica era de artroplastia total de quadril<sup>238</sup>: prótese. Contudo, eu estava tão arrasada por aquilo tudo, que não conseguia nem imaginar passar por uma cirurgia dessas, [...] demorei para colocar a prótese. Estava vivendo um pesadelo. [...] Eu era muito jovem. [...]. Aquilo tudo era insuportável. Lembro de perguntar ao médico<sup>239</sup>, que me acompanha até hoje: “qual a chance de reverter isso?”. E recebi como resposta: “praticamente nenhuma” [...]. Inconformada, ainda lhe repliquei: “em uma escala de 0 a 100, quantos por cento?”. Ele me respondeu: “1%”, considerando a dor como meu limite. Hoje, percebo o tamanho e a importância de sua sensibilidade. Ele me deu o 1% por perceber que seria mais que penoso lidar com o nada naquele momento. Só sei que me agarrei nesse 1%. [...] Eu fazia fisioterapia de manhã, de tarde e de noite. [...] Mesmo assim, mal conseguia andar com agilidade.

Tive a oportunidade de retomar minhas atividades no Grupo Corpo. Experimentei dançar pequenos trechos das coreografias. Num balé de 45 minutos, eu não ficava nem 10 em cena. Fomos para uma turnê na Espanha e só de ter ficado muitas horas sentada no voo, [...] cheguei lá mancando, com muita dor e medo do que estava por vir. Ao longo dos espetáculos dessa temporada, algo que eu experimentava não aconteceu mais. Anteriormente, ao dançar, [...] eu era capturada por algo de outra ordem, uma espécie de êxtase, que nunca soube explicar. E nessa turnê, [...] era como se aquilo não fosse mais possível. Pensei: “não tem mais jeito”. Eu me lembro de tentar não me poupar, em cena, para ver se eu conseguia ser acometida por essa experiência indizível mais uma vez. Algo me barrava. Fiz esses espetáculos, sabendo no meu íntimo que era uma despedida. [...] Eu sentia muita dor [...]. E como a dor era o limite

---

<sup>237</sup> Cirurgia endoscópica pouco invasiva que permite ao médico ortopedista visualizar o interior de uma articulação para um diagnóstico e o devido tratamento do problema.

<sup>238</sup> Cirurgia que substitui a articulação do quadril por uma articulação artificial, onde osso e cartilagem lesionados são retirados e substituídos por componentes protéticos.

<sup>239</sup> Dr. Henrique Cabrita é ortopedista, especialista em quadril, do Instituto Vita de São Paulo.

ratificado pelo médico, em certa medida, eu a negava. [...] Certo dia, acordei de madrugada com uma contratura no quadríceps<sup>240</sup> inteiro, urrando de tanta dor. [...] Essa contratura foi uma maneira do meu corpo se defender. Meu osso estava muito machucado. [...] Nesse momento, após um exame de imagem, o Dr. me ligou e disse: “agora, eu bato o martelo, não posso mais te permitir tentar esse 1%, você pode cair e se machucar ainda mais”. O Grupo estava numa temporada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, lembro do clima de velório quando voltei ao teatro para pegar minhas coisas no camarim. [...] Foi triste demais. Passei um bom tempo de cama para alguma recuperação física e emocional. Tempos difíceis...

De lá pra cá, fui submetida à artroplastia total de quadril na perna da lesão e mais tarde, na outra. Hoje em dia, tenho prótese bilateral de quadril e faço fisioterapia regularmente. Nesse meio tempo, realizei um trabalho artístico autoral, via Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte - MG, onde defendi a ideia que para dançar não é necessário ter um físico de bailarino. Trata-se do *Atrita*.<sup>241</sup> Entre alguns outros trabalhos de dança, nesse ínterim, realizei uma performance para a criação de uma videoinstalação, em *duo* com uma pardalzinha que responde por Lis. Essa experiência se deu a partir do projeto intitulado *Pé no Chão*.<sup>242</sup>, via Lei Estadual Aldir Blanc. Desde que “pendurei as sapatilhas”, realizo trabalhos, como artista da dança, de forma bem pontual. Fui tomada pela psicanálise, um outro grande amor. Nos últimos anos, trabalho praticando-a, brinco que parece que voltei a trabalhar dançando.

### [O que você acha que desencadeou essa lesão?]

Há coisas na vida que são contingenciais e nos escapam o sentido. O que a gente pode fazer é tentar significar, recobrir com palavras, inventar algo a partir disso. Acho que minha lesão foi provocada por algo da dimensão de um sem lei, como a morte e também, a vida. Prefiro pensar em criar uma borda para isso ao invés de tentar entender o porquê que isso me aconteceu, pois penso que essa resposta não existe. Eu me ocupei em ‘como’ lidar com isso, como me reinventar a partir desse luto e não dos ‘porquês’. [...] Aquela dança, que

<sup>240</sup> *Músculo femoral localizado na face anterior da coxa. O quadríceps é formado por quatro músculos individuais*: reto femoral, vasto medial, vasto lateral e vasto intermédio. Cada um possui uma origem, mas todos se inserem na patela. Em linhas gerais, a função do quadríceps é: estender a perna na articulação do joelho e fletir a coxa na articulação do quadril (Dângelo; Fattini, 1995).

<sup>241</sup> *Atrita* contou com concepção e direção artística de Ana Paula Oliveira, coreografia de Cassi Abranches, direção audiovisual e roteiro de Eduardo Zunza e trilha sonora de Paulo Santos, fundador do Grupo Uakti. O processo de criação teve início em 2010, mas somente em 2014, a partir de uma artroplastia total de quadril, pôde ser concluído. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=LAsqknpKUcM&t=9s>

<sup>242</sup> Projeto de dança multisetorial que vislumbra uma videoinstalação como palco, onde a bailarina Ana Paula Oliveira se apresenta em performance com um pássaro. Concepção e direção artística da mesma, direção audiovisual de Eder Santos, música de Marcos Frederico com participação de Paulo Santos, participação especial da parodoquinha Lis. Disponível em: <https://youtu.be/3G5DD-XIRu8?si=mw- s zUY3cDdi1v>

experimentei um dia, só existe a partir do que consigo pinçar da memória, inclusive corporal. Nasceram outras formas de dançar dali. [...] Passei a experimentar, talvez, uma dança mais singular, advinda de uma música que ressoa no meu corpo, desprovida de técnica ou intenção. E que me leva de novo [...] àquela experiência de um certo arrebatamento, uma certa ausência, em curtos lapsos de tempo, que nunca sei como e quando acontece.

**[A que perguntas a sua dança, essa dança que é processual e transformada, tem sido uma resposta?]**

Penso que há algo que nos é constitutivo. [...] A dança faz parte da minha estrutura e, pra mim, é da ordem de um certo gozo. Acredito ser algo que lancei mão para dar conta da minha existência, talvez, um tipo de amarração. [...] Quando tive que lidar com o fato de que eu não poderia continuar dançando, profissionalmente, passei pelos anos mais tristes da minha vida. Enfrentei alguns lutos em família muito pesados até aqui, mas aquele foi uma perda de algo comigo mesma. A partir de anos em análise, passei a experimentar uma dança que me é possível. Na prática do trabalho que exerço atualmente lido, exatamente, com o que cada um vai fazer com o seu próprio sofrimento [...].

**[Solidão]**

Penso que a solidão nos é estrutural. Há laços familiares e sociais, mas há algo que é da ordem de um furo impreenchível. Pra mim, dançar era uma espécie de suporte para lidar com ele. Na minha transição de um grande amor, a dança, para outro, a psicanálise, eu estava completamente só na travessia de um deserto árido e longínquo. Por mais que, por diversos momentos, ao logo desse percurso, eu estivesse cercada de pessoas querendo me apoiar e me ajudar, não tem como ensinar alguém a atravessar seu próprio deserto. Foi preciso encarar esse vazio insuportável para que eu pudesse inventar algo à minha maneira e no meu tempo.

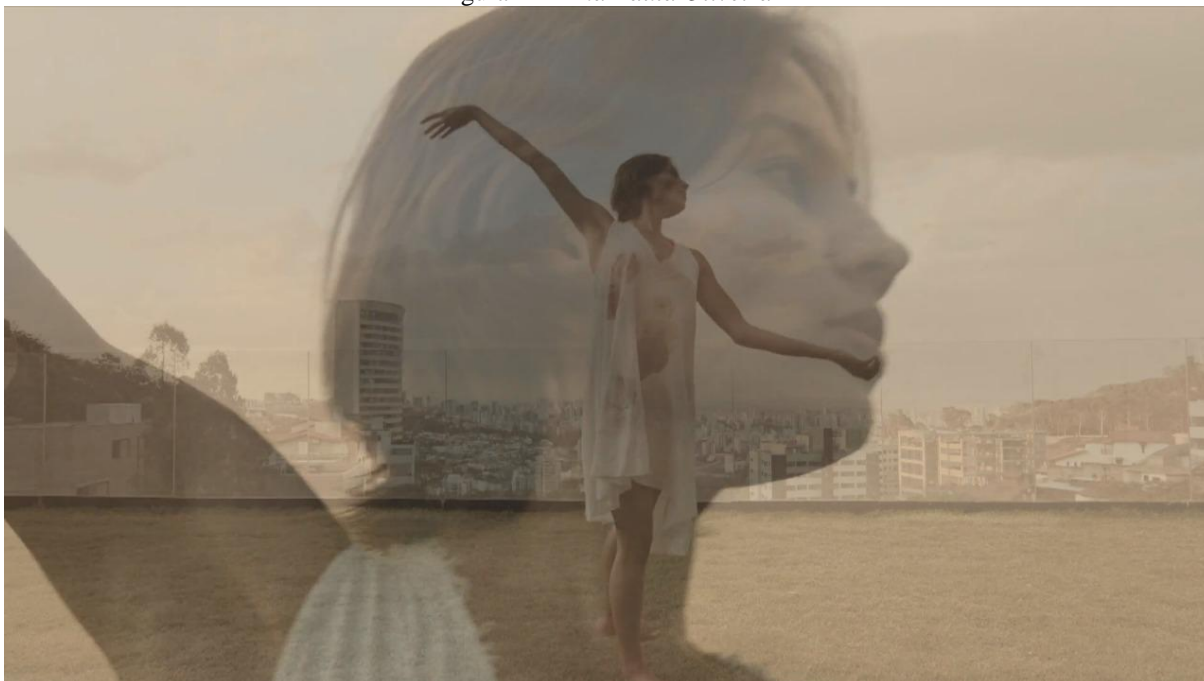
Depois que parei de exercer a profissão de bailarina, me lembro de aguardar para ficar sozinha e chorar o quanto eu tivesse vontade, aquilo me aliviava. Num primeiro momento, era como ter que lidar com uma espécie de morte de mim mesma. E aí, eu fui entendendo que não. Era uma morte daquilo que eu havia construído, mas eu continuei viva e [...] me havendo com esse buraco. Foi a partir do dispositivo analítico, que me foi possível construir uma maneira outra de continuar dançando, dos palcos à prática clínica, numa coreografia de significantes junto ao indizível. Nem nos meus sonhos de desejo mais lindos, imaginei ser possível sentir o gosto de trabalhar com tanto amor novamente, conforme costumava ser.

**[Se você pudesse escolher hoje um assunto para um trabalho artístico, qual seria?]**

Estou cursando um mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Minha pesquisa se dá às voltas de um neologismo engendrado por Jacques Lacan no final de seu ensino. Essa investigação está relacionada a um sem sentido do corpo vivo dos seres falantes a partir da dança. Não é um trabalho artístico, se trata de um trabalho acadêmico. Num outro momento, quando eu puder me dedicar a trabalhos artísticos novamente, quem sabe me inspiro em algo relacionado a esse recorte?

**[Finitude]**

Quando você me convidou para essa entrevista, me chamou a atenção falar sobre a finitude. [...] A finitude me remete a uma certa impotência, um fim, a algo que não tem mais jeito. [...] Ao invés desse lugar de impotência, prefiro pensar numa aposta em invenções e arranjos possíveis. [...] A partir disso, penso que a finitude só existe quando o nosso corpo deixa de estar vivo, entendo que ela se dá a partir da morte como tal. [...] Pra mim, a dança enquanto movimento faz *pas de deux* com o desejo que movimenta. Penso que há uma dança relacionada a um sem sentido que irrompe em nós e outra referida ao que se deseja, nos permitindo deslizar da impotência para um possível, numa coreografia própria e singular.

Figura 12 - *Ana Paula Oliveira*

**Ana Paula Oliveira (em cena) – Atrita.** Fotografia: Eduardo Zunza  
Fonte: Acervo pessoal da entrevistada

ANA PAULA RIBEIRO DE OLIVEIRA – Artista da dança e praticante de psicanálise em consultório particular e no PsiU, Programa de Saúde Mental e Bem-estar da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestranda em Psicologia na área de concentração em teoria psicanalítica pela UFMG. Concluiu o curso de psicanálise pelo Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais (IPSM-MG), associado à Escola Brasileira de Psicanálise - seção Minas Gerais (EBP-MG). Segue em formação permanente no âmbito do Campo Freudiano. Possui graduação em Direito pela Faculdade de Direito Milton Campos e pós-graduação lato sensu em Gestão Financeira: Auditoria e Controladoria pela Fundação Getúlio Vargas. Como bailarina, foi integrante de companhias de dança por mais de 20 anos, como: Grupo Corpo, Cia de Dança do Palácio das Artes, Grupo Primeiro Ato, Grupo Meia Ponta e Grupo Camaleão. Atua no campo das artes pela Apu Produções.

### **3.10 Furar um véu grosso - a benzedeira me ensinou as coisas não em seus estados, mas em seus moveres**

Conversa<sup>243</sup> com  
BENJAMIN ABRAS

[...] Benjamin Abras, nasceu na cidade de Contagem, periferia de Belo Horizonte/MG. Eu venho de uma família numerosa, somos 05 mulheres e 05 homens. Desde criança a gente tinha o hábito de limpar a nossa casa dançando. [...] Graças aos Orixás era uma casa grande [...] a gente tinha muito o que fazer e fazíamos tudo com muito prazer. Então, desde criança, eu sempre dancei. [...] Contagem é uma região industrial muito árida, onde arte não é uma palavra que está no vocabulário das pessoas. [...] Para a minha sorte, meu primo é escultor, cenógrafo e a minha experiência com ele me levou a conhecer a arte e esse espectro, porque a arte é muito ampla. E a dança começou a se tornar um lugar proeminente, a partir do momento, na adolescência, em que comecei a fazer performances para os meus próprios poemas, para as músicas que eu escrevia e para as minhas pinturas que eu fazia. [...] Com o tempo fui entendendo que o meu corpo era uma extensão, um prolongamento para os poemas, as letras e as pinturas. Aí eu comecei a buscar também tornar esse corpo uma ferramenta mais precisa, pois eu estava começando a entrar em um espaço mais profissional com as minhas exposições. [...] Fui buscar espaços para poder ter esse conhecimento [...] até me tornar ator-bailarino. [...] Hoje eu percebo que o meu corpo é um corpo que traz essencialmente esse adolescente das performances e minha criança que subia em árvore para pegar manga, que ia roubar jabuticaba, que dançava enquanto limpava casa. Esse espírito, essa vibração, é o que move a minha maneira de lidar com o corpo.

#### **[Dança de ontem, hoje e amanhã]**

Na minha trajetória, a minha vivência dentro do campo da dança empoderou os outros campos que eu estava relacionando. Porque assim, a gente tem essa localização – você é dançarino ou você é ator, ou você é músico, ou você é poeta, ou você é pintor. Não pode fazer tudo ao

---

<sup>243</sup>Entrevista realizada de modo remoto, pela Plataforma Zoom, no dia 15 de março de 2024, dia de Oxalá.

mesmo tempo. Mentira isso! Porque tudo vem ao mesmo tempo, porque tudo vem de um mesmo lugar. [...] A dança para mim germina na primeira vez que eu vi um Orixá<sup>244</sup> dançar, na verdade um *inquice*<sup>245</sup>. [...] Quando eu comecei a praticar a Capoeira e a ser atraído por esse legado africano, eu não sentia que ele me pertencia. Eu não sou de Candomblé, minha família é cristã. “Ah, mas você é um homem negro!” Eu tenho aprendido que pertencimento é um sentimento que a gente cumpre. Vai muito além da cor da pele. Vem de uma coisa mais antiga que está nesse corpo. [...] Então, quando eu vi esse *inquice* – o *Angorô*<sup>246</sup> – dançarem a pessoa se transformando em uma serpente, foi tão poderosa essa imagem que eu comecei a decodificar a maneira como eu brincava. Nas minhas mãos as coisas viravam brinquedos. [...] Então, essa dança do passado está muito enraizada em mim a partir de uma pequena semente, que é o entendimento dessa poesia que cria a cosmovisão africana na diáspora. [...] Porque a maneira como a gente imagina dança vai induzir a maneira como vai ser o nosso movimento, como vai ser o nosso corpo. É um pensar através do sentir, é uma inteligência do sentir e do entregar esse sentir à criatividade. É com essa dança do passado que eu comecei a jogar Capoeira de maneira diferente, que comecei a ter mais atenção na relação ritualística que tenho com a vida. [...] Nós que somos tocados e impulsionados pela filosofia afrodiáspórica<sup>247</sup>, tudo isso tem uma intensidade muito grande, porque ressignifica a relação com o mundo, pois ele abre, expande. [...] Tem um espectro, o ciclo *Dikenga*<sup>248</sup>, que está no fundamento na cosmovisão Bantu-Kongo<sup>249</sup> que diz que todo mundo é como um sol. Você se levanta, chega ao ápice do seu potencial, esse potencial teve falhas, teve coisas que você não pegou, elas vão se dissipar, você vai morrer, como o sol morre todos os dias, e amanhã você vai germinar de novo. É o ciclo [do tempo representado pelos movimentos do sol]. E, hoje, essa dança do passado [ciclo espiralado] desconstruiu a dança hegemônica. Eu ouvia “isso é ser um bailarino”, “você tem que fazer clássico”, “não, você tem que fazer aquilo”, “isso é

<sup>244</sup> O termo orixá refere-se a divindades cultuadas em religiões de matriz africana, especialmente no Candomblé e na Umbanda, cujas origens remetem às tradições dos povos iorubás, jejes e bantos (Prandi, 2001).

<sup>245</sup> No Brasil as divindades do Candomblé Angola são nomeadas pelo termo *Inquice*. No candomblé Angola, os *inquices* são as próprias forças da natureza; são divindades que apresentam traços anímicos. Ver, (Prandi, 2001).

<sup>246</sup> Equivale ao orixá Oxumarê no Candomblé. Ver, (Prandi, 2001).

<sup>247</sup> A filosofia afrodiáspórica explora as intersecções entre mitologia, identidade, resistência cultural e cosmovisão (Prandi, 2001).

<sup>248</sup> Conceito presente na filosofia e nas práticas espirituais africanas. *Dikenga* representa a ideia de um ciclo da vida que envolve nascimento, vida, morte e renascimento; além de simbolizar a busca por equilíbrio e harmonia nas relações entre os seres humanos, a natureza e o divino (Prandi, 2001).

<sup>249</sup> A cosmovisão Bantu-Kongo refere-se a um conjunto de crenças e práticas que refletem a relação dos povos *Bantu e Kongo* com o sagrado, com a natureza e com a comunidade. Essa visão de mundo enfatiza a interconexão entre todos os seres, a ancestralidade, e a importância de rituais e simbolismos na vida cotidiana (Prandi, 2001).

dança”, “só pode ser dança e coreografia se for assim”. [...] Quando eu vi a Capoeira, eu fiquei maravilhado. [...] Voltei lá trás mais ainda. Então, eu venho descobrindo no passado que existem várias danças. [...] Se tem uma dança, tem uma corporeidade. Quando eu entendi isso, pensei “posso ter o conhecimento da dança clássica a meu favor para dialogar com outras pessoas e adquirir outros conhecimentos”.

Então, desse passado, pensando na dança clássica, ele também empoderou minha perspectiva de que não existe fronteira. Quando fui iniciado na Umbanda, meu mestre falava “quem coloca barreiras no caminho é a gente”. Depois ele completava: “Tira as barreiras que você mesmo coloca que tudo vai fluir em mais harmonia. Terá desafios? Sim. Mas o desafio não será a barreira. Porque, qual é o desafio? Aprender. Aprender caminhos. Desenvolver caminhos. Abrir caminhos.”. Então, isso é um pouco entender que a gente participa da força do Orixá Exu<sup>250</sup>. Se eu não me dou o direito de criar um caminho, eu sou prisioneiro de uma barreira, da barreira do outro.

[...] Pensando na dança de hoje, [...] o que tem sido mais importante para mim é uma construção de caminho para a interseccionalidade cultural. [...] Interseccionar tem a ver com essa maturidade de ser diferente e desespelhar expectativas para que se possa construir em conjunto. Então, nesses sete anos que estou fora do Brasil, e agora falando francês, eu tenho visto e vivido experiências de muitas trocas. [...] Penso que o futuro [nessa metáfora de uma dança do amanhã] é exatamente esse lugar onde possamos dançar sem pensar somente na dança como um lugar de relação com a imagem externa, mas dançar com a conectividade que a gente constrói enquanto ser humano, como ser planetário, porque a gente é apenas uma das espécies desse mundo. [...]. É muito importante que a dança, como um tipo de tecnologia, empodere [já nesse presente] elementos da nossa relação com o mundo humano. [...] E quando a gente acessa as cicatrizes que a gente traz e toma posse no presente da reescrita desse processo passado-presente, sonhar um futuro [torna-se uma ação presente]. Sonhar uma dança onde esse corpo [meu corpo, nossos corpos], essas corporeidades e corporalidades [plurais] estejam germinando no desejo humano de existir. Quero um futuro em que eu possa pisar no chão e falar: “essa pessoa sou eu, pessoa que tem relação com a baleia, com o ar, com o sol, com a natureza...”. Nessa individuação constela as minhas danças, meus sonhos. Desejo

---

<sup>250</sup> Exu como um mensageiro entre os humanos e os orixás, como guardião das encruzilhadas e facilitador das escolhas na vida. As cores vermelha e preta associadas a Exu simbolizam sua natureza dinâmica e sua conexão com a vida e a morte (Prandi, 2001).

que essa dança do futuro seja realmente uma possibilidade cada vez maior de conexão intercultural.

**[Como você vê a dança profissional hoje e como você se vê dentro dela?]**

Ser um profissional de dança no Brasil é muito difícil e um desafio. Em termos políticos e sociais, o reconhecimento da dança enquanto profissão é complexo [...] e, o espaço da dança no Brasil, é muito elitista. Toda pessoa periférica que deseja viver de dança precisa furar um véu grosso de situações para poder ter reconhecimento e estabelecer uma independência profissional. Dançar numa companhia não é fato. Em que companhia você vai dançar? Como você acessa uma companhia de dança? “Ah, eu quero dançar na Companhia do Palácio das Artes”. É complexo. É complexo porque você tem que ter balé clássico, você tem que ter não sei o quê. É complexo porque sou pessoa preta, pessoa periférica, pessoa criada em cultura periférica. “Ah, vou trabalhar em uma companhia de dança afro”. É possível, mas aos poucos eu comecei a perceber a complexidade de estar nesses espaços e não ter um salário. Nos lugares em que trabalhei eu estudei e aprendi muito com meus mestres de afro e de Capoeira. Eu tive sorte. [...] Mas depois de dez anos eu fiz uma escolha.

[...] A gente cria as nossas próprias oportunidades. Não é o ideal, mas não sendo o ideal, é genial que a gente consiga ter essa resiliência de construir nosso próprio caminho. Não limitar os lugares onde a minha técnica ou a minha linguagem vai estar. Então, pensando nessa questão do ser profissional, por exemplo, eu estudei inglês para poder me conectar fora do Brasil, estudei sozinho. [...]

Por exemplo, o fato de eu ter ampliado o leque da minha dança com outras linguagens, abriu essa possibilidade de que eu fosse dançar em Londres, de que eu fosse participar de projetos na Índia, de que eu fosse a Portugal e começar a fazer uma rede própria, fazer a minha própria rede de possibilidades. [...]

Eu tenho esse tipo de pensamento, porque na filosofia da minha tradição, quanto mais eu conecto, mais empoderado eu sou. Quanto mais empoderado eu sou, mais quem está em torno de mim é empoderado. Então, está todo mundo caminhando junto dentro de um mesmo movimento. E é um movimento justo, porque não é um movimento de competição, porque competição é mesmo uma ignorância do ser humano que pensa de forma capitalista. Competir. Aquele provérbio, que é do homem o bicho não come. E é verdade, porque quando a gente está num processo, as coisas fluem tão harmoniosamente que a gente chega nos

lugares onde a gente tem que chegar, encontrar as pessoas que a gente tem que encontrar. Não adianta bloquear o caminho de alguém. [...] O Orixá dança sua própria história. Ele reescreve sua própria história nos olhos de quem vem num Candomblé. Cada vez, um jogo de Capoeira. Para que a gente joga Capoeira? É para bater nos outros? É para dar rasteira, para mostrar que eu sou bom? Ou tem algo além? Então, esse ser profissional tem muito a ver, para mim, com a sua filosofia enquanto profissional.

**[A que perguntas sua busca artística tem sido uma resposta?]**

A primeira pergunta que me lembro, eu era criança, foi formulada com os meus olhos. Eu olhava para tudo e me perguntava, “quem está vendo?”. Eu via tudo, porque na minha casa não tinha espelho. A gente era uma família muito simples e eu não conhecia o meu corpo. [...] Eu tenho duas memórias muito fortes de quando eu era criança. Uma é o seio da minha mãe, que eu via bem na minha cara. A outra é essa “quem está vendo?” Essa palavra “ver” já estava dentro de alguma memória minha, porque eu era muito criança. Como que eu poderia ter essa palavra [esse entendimento] antes de ter ido para a escola? Talvez tenha sido através da minha mãe, talvez ela tenha dito “olha, vê” e isso veio depois para mim. Na minha lembrança não tinha a palavra “eu”, mas o “ver” sim. [...] Quando eu vi o meu corpo pela primeira vez, um corpo negro, meus lábios, meu cabelo, eu fiquei extasiado com a diferença do que eu imaginava. O corpo da minha infância vinha de uma memória da televisão. A televisão chegou antes do espelho na minha casa. [...] “Quem é mesmo que está aqui dentro desse corpo?”. “Quem é esse ser?”. Eu me sentia, digamos, um escafandro. [...] Durante a adolescência, lembro da sexualidade começando a aflorar, movido por essa pergunta – “Quem habita esse corpo?” – eu experimentei meu corpo. E aí, ainda tentando entender quem é essa pessoa nesse corpo, vieram outras questões, sobretudo, questões atreladas à identidade étnica e de gênero [...] Pra quem experimentou tantas coisas diferentes na adolescência, relações com meninas, com meninos e toda aquela energia, tipo assim, eu corria tanto, buscava tanto, que se perguntar “Quem sou eu?” “Quem está nesse corpo?” foi importante. Aliás, correr era uma coisa que me ajudava muito. Porque se você está na periferia, você não tem uma piscina. Eu podia correr, então, eu corria. [...] Nesse processo, a poesia vem como uma resposta e como um prosseguimento dos questionamentos. Eu escrevia poesia e escrevia poesia nos muros. Fui pichador dos 14 aos 21 anos. [...] o desejo de expressar fez do meu corpo um prolongamento da escrita. Eu tinha que montar em árvore para subir em prédio. Subir no prédio, pichar, criar minha própria marca, meus desenhos. [...] E, nesse processo, o [meu] agir sempre foi uma resposta imediata e resiliente contra a opressão. Sempre tem um não para um

corpo negro, periférico. “Não, isso não é pra você”. [...] Minhas primeiras performances corporais eu vejo como uma desobediência.

[...] Quando eu tinha 18 anos fui convidado para fazer uma performance em um festival de poesia de Montes Claros/MG. [...] Nesse festival, levei um pedaço de montanha do Morro do Marinheiro, que é uma pedreira desativada lá de Contagem/MG. Esse pedaço de montanha era uma placa de pedra grande, pesada e grossa. [...] Busquei a pedra no mesmo dia que eu fui fazer a performance. Quando eu cheguei no festival me perguntaram “o que você trouxe pra nós”. Falei, “hoje eu vou dançar sobre um chão que ninguém nunca pisou”. Então, eu coloquei essa pedra lá e fiz a minha dança. Minha intenção era que ela ficasse molhada com o meu suor. Então, fiz isso. Trabalhei, trabalhei, trabalhei corporalmente em cima dela até que o meu suor cobrisse a pedra. [...] Não foi fácil chegar naquele lugar e fazer a performance. Teve o dinheiro da passagem, a logística com essa pedra, meu tempo, meu trabalho, minha alimentação. Eu tive uma ajuda de custo na época, acho que 40 reais, uma coisa assim. E eu estava contando com essa grana pra poder voltar pra casa e no final das contas um dos responsáveis pelo festival me disse que o dinheiro ainda não tinha chegado. Eu falei, “cara, mas eu preciso da passagem, eu preciso voltar”. [...] Ele foi lá, correu, conseguiu o dinheiro, me deu metade. Depois ele me deu o resto. Mas é isso, a persistência das novas perguntas que vem com o fazer, da minha arte, ela me liberta do confronto com os não das perguntas iniciais. [...] Então, pensar a arte não só como resposta, mas como uma profusão de novas perguntas. No meu caso, perguntas que me tiram e me libertam da alienação das primeiras questões é uma coisa que me move mais.

### **[Decantar]**

A transmutação desse processo, desse ser, é parte da liberdade desse ser e não um estado. [...] A benzedeira me ensinou as coisas não em seus estados, mas em seus moveres. Ela falava: “Olha, a gente vai pegar essa folha para benzer às 5h da manhã. Porque se a gente pegar ela de manhã mais tarde, ela já não está mais com aquilo que ela precisa para benzer.”. Na época, imagina, eu perguntei: “de manhã mais tarde não é o mesmo horário?”. “Não, você vai ver”. [...] A gente foi lá, ela pegou a rama de aroeira para benzer às 5h e fez o trabalho. Num outro dia, ela fez a mesma coisa só que em outro horário. Aí ela falou: “E as horas, o que as horas dão? As horas entregam. Todo tempo tem alguma coisa decantando”. [...] Dentro desse conhecimento que eu tenho hoje da cultura congoleza, eu vejo tudo que ela me falou.

### **[Dor na dança]**

Eu acredito que não há nada pior para um bailarino, para alguém que trabalha com as artes do corpo, que o medo de mover. Eu tive uma experiência na Tunísia que me deixou com medo. Eu saí pra fazer compras, tava chovendo, o sapato que eu tinha na época deslizou na calçada, aí eu escorreguei e caí. Para não deixar as coisas quebrarem, eu bati a lombar no meio fio. [...] Na época, eu trabalhava no Teatro Nacional de Tunísia. [...] eu demorei a respeitar meu corpo, talvez tenha siso pelo medo de perder a possibilidade de mover e ainda mais no estrangeiro. Porque aí eu perco meu emprego, meu apartamento, eu perco tudo. [...] mas com a queda eu realmente machuquei [...] até que eu falei, “estou com muita dor”. Fui ao médico e ele olhou pra mim e falou, “você precisa tomar três injeções de anti-inflamatório três vezes por dia.”. [...] O que eu fiz? Eu aceitei. A dor, ela é muito pior se você não aceita. [...] Mas tive que aceitar a dor para poder curar. A aceitação da doença é o começo da cura. [...] Mas, tem dores e dores.

### **[Dor do mover ou experiências que te impedem de mover?]**

Tem a dor que vai gerar um prejuízo maior no tempo e tem uma dor que é uma dor de processo. Quando gente é a criança tem dor de crescimento. Crescendo a criança sente dor. Acho essa imagem de sentir que os ossos estão em processo e que os músculos estão expandindo, bonita. Não sei nem se isso é real ou se é psicológico mesmo. Mas, essa imagem pra mim é muito forte. Se tem uma coisa que é forte pra mim, hoje em dia, e, me faz cultivar muito a minha saúde física e psicofísica, porque eu sei que também o mal pode ocorrer com um corpo que se move, é a consciência do presente. [...] Isso significa muito pra mim, porque se eu não tenho meu pulso, eu não posso tocar berimbau, eu não posso jogar Capoeira, eu não posso plantar bananeira. Acabou! Acabou assim, a gente espera [melhorar], a gente deseja [recuperar logo], mas há medo. [...] “Homem morre cedo” as minhas irmãs falavam. [...] Porque minha mãe falava, “homem tem que aprender a se cuidar, porque ele já vai fazendo as coisas sem pensar, acha que aguenta tudo e acaba morrendo cedo”. É um pouco dessa lógica da estupidez machista. [...]

### **[Quando você começa a trabalhar com propostas suas, você continua com essa relação de medo?]**

Não. Porque eu penso que quando eu assumo minha obra autoral, eu tomo posse da técnica que envolve aquilo que eu faço. Porque plantar bananeira, jogar Capoeira [faz

parte da minha corporeidade] e, tipo assim, eu sei transformar a Capoeira, transformar uma bananeira em outra coisa dentro de uma criação, precisa tempo. Eu não estou no tempo [da coreografia ou seguindo uma contagem] lá da companhia de dança. Não, eu estou criando, estou trabalhando [a partir do meu repertório e em conexão com meu corpo de hoje]. Quando eu faço o movimento, ele está orgânico, está fluido, dentro de uma fluidez que está conectada a um sentido pra mim. Isso muda tudo no [meu] movimento. Essa técnica é construída com esmero, como um artesão faz uma jóia. Então, eu tenho trabalhado a minha linguagem, a minha pesquisa como performer, como dançarino, como coreógrafo, como diretor, como professor atento a essa conexão consigo [...] quando trabalho com outras pessoas, em grupos e coletivos, eu me atento em conduzir o trabalho sem ser impositivo. [...].

**[Solidão na dança, silêncio na dança, preconceito na dança, violência na dança, prazer em dança na dança, envelhecimento na dança]**

É como um poema. Na dança e em dança a gente atravessa a solidão, o silêncio, o preconceito, a violência e o prazer envelhecendo. Nesse envelhecer, o que é dançar? [...] No envelhecer existe uma solidão muito profunda. Muita gente sai da profissão porque machucou. Sai da profissão porque não está conseguindo fazer dinheiro. Aí larga tudo [todo um sonho, todo um trabalho com dança, um corpo, desejos] e vai fazer outra coisa. [...] envelhecer na dança é uma sorte muito grande.

[...] Na periferia eu conheci um cara que tinha uma movimentação fantástica, interessantíssima. Achava lindo ele se movendo e queria me mover como ele. Na época, ele me falou de uma escola de dança de Belo Horizonte/MG que dava bolsa para homens estudarem balé. Dançamos juntos lá por um tempo. Depois ele saiu. [...] Um tempo depois eu encontrei com ele em uma exposição [...] ele estava trabalhando de garçom. Aí ele falou, “ó Benja, como é que cê tá?” Eu falei, “ó cara, cê sumiu. Tá aí ralando, fazendo uma grana. E a dança?”. “Ah cara, a dança... Não sei se a dança me quer. Tá muito difícil”. Nossa, quando eu vi isso, eu pensei, “como assim a dança não te quer, cara?” [...]. Não sei onde é que ele está agora, mas espero que ele esteja bem.

Nem todo mundo que está dentro da profissão é estimulado a investir, em algum momento, em um processo de criação individual [autoral]. O Rui<sup>251</sup> me influenciou muito nesse lugar.

---

<sup>251</sup> Rui Moreira é artista da dança brasileiro – Bailarino, coreógrafo e investigador de culturas. Atuou nas companhias: Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cia. SeráQuê?, Cia. Azanie (França), e no Grupo Corpo. Sua formação artística mescla danças modernas, balé clássico, danças populares brasileiras e dança contemporânea africana. Informações retiradas em: <https://portalmud.com.br/portal/colonista/rui-moreira>

Ele dizia: “O que você está fazendo? Tem que fazer, tem que se cuidar e tem que criar.” [...] Mas, tem uma coisa dentro do mercado de trabalho que é “quantos anos você tem?”. O mercado só pega gente nova. Na verdade o mercado, as bolsas, as residências. No meio da arte tem muito esse discurso “A gente tem que fazer coisas para os jovens”. Eu acho totalmente justo, mas quem está em processo de carreira há 30 anos, o mercado não reconhece? [...] O mercado se repete. Como que ele se repete. Cada geração é induzida a um espaço de solidão. [...] E, é assim, porque tem uma armadilha consumista no mundo ocidental que vem do capitalismo. [...] Tudo inevitavelmente evolui. Se para o bem ou para mal, depende das escolhas de cada pessoa.

[...] Nesse processo de envelhecer, eu observo muito a armadilha que caímos quando associamos o envelhecer como um lugar de fim. Tempo é uma ilusão. O tempo que você conhece que é real. Esse tempo é o das relações que você constrói. Eu sou uma pessoa da espiritualidade da cosmovisão africana, então, eu penso o tempo de maneira diferente. Pra mim o tempo não é linear, não tem início, meio e fim. Muitos falam “a vida começa aqui, eu cheguei no meu ápice e agora acabou”. Pra nós da cosmovisão africana é diferente, o tempo é um ciclo, é início, meio e início. Início, meio e reinício. Porque assim a gente vê na maturação, no processo, por exemplo, de uma mestra de ciranda, uma mestra de samba de roda, um saber. Essa pessoa levou uma vida para poder ter aquele conhecimento [aquele corpo, aquela presença]. [...] Uma pessoa que vive o modo de vida da tradição, ela vive não é para a tradição e para a repetição dessa tradição. [...] Essa pessoa vai dar continuidade a valores morais, ritualísticos, mas vai trazer uma coisa nova. [...] De que adianta o sol chegar e ser todo dia primavera? [...] No caso da tradição afro-indígena, africana, a tradição é como uma onda do mar. Ela bate e ela se repete sem se repetir. Porque você nunca ouve as ondas da mesma maneira. Depende de como você está diante do mar.

### **[Afro Butoh]**

A dança para mim sempre foi um lugar onde eu estava construindo um corpo para performar a minha poesia. Eu escrevia poesia, musicava a minha poesia e eu achava horrível o que eu fazia corporalmente. Então, a dança foi uma busca nesse lugar, ela me dá um chão. [...] Um dia fui chamado como dançarino de Afro Butoh a partir da minha dança, da dança que germina de mim. [...] E, desde então, tenho estudado para desenvolver essa linguagem. [...] Existem outras pessoas que estão dentro de um processo que a gente chama de Afro Butoh mas cada um tem o seu próprio segmento de pesquisa. O butoh é um universo e é importante

que nesse universo surjam novas estrelas para dar caminho. Uma vez eu encontrei o Yoshito Ohno<sup>252</sup>, [...] e tive a oportunidade de perguntar “O que é o butoh para o senhor? O que significa a possibilidade do butoh se transformar através da relação com outras culturas?”. E acrescentei: “Eu tenho desenvolvido uma linguagem que se chama Afro Butoh, mas eu não sei se isso tem sentido, porque eu não sou japonês e estou trabalhando isso com fundamentos filosóficos da tradição afro-brasileira”. Nesse dia havia um tradutor para a conversa, porque o Yoshito Ohno não fala inglês, e a resposta que me chega foi a seguinte: “Faça. Butoh não está restrito a um lugar. Butoh é uma linguagem humana, você tem todo o direito de usá-la seguindo o que seu espírito está falando. Olhe para esse lugar! Se eu fosse daqui, eu dançaria essas igrejas, eu dançaria essas montanhas. Mas, eu não sou daqui. Então, eu danço o lugares, as coisas... de onde eu venho. Então a sua dança vem de onde você vem. Faça.” [...] O Afro Butoh, para mim, é essa encruzilhada. É uma linguagem que possibilita a interseccionalidade criativa de uma forma cuidadosa e construtiva. [...] Tenho comigo que sonhar é muito importante. Afro Butoh pra mim é essa semente.

### **[Finitude]**

A imagem mais forte que me vem quando penso em finitude é transformação.

---

<sup>252</sup> Yoshito Ohno (1938- 2020) – dançarino de butô japonês e filho de Kazuo Ohno.

Figura 13 - *Benjamin Abras***Benjamin Abras** – Fonte: Acervo pessoal do entrevistado.

**BENJAMIN ABRAS** - Artista contemporâneo interdisciplinar, poeta, diretor de dança-teatro, dramaturgo e ensaísta. Suas performances, instalações, objetos, desenhos e pinturas refletem suas experiências nas tradições afro-brasileiras do Candomblé e da Capoeira de Angola. Atualmente investiga e explora o Afro Butoh.

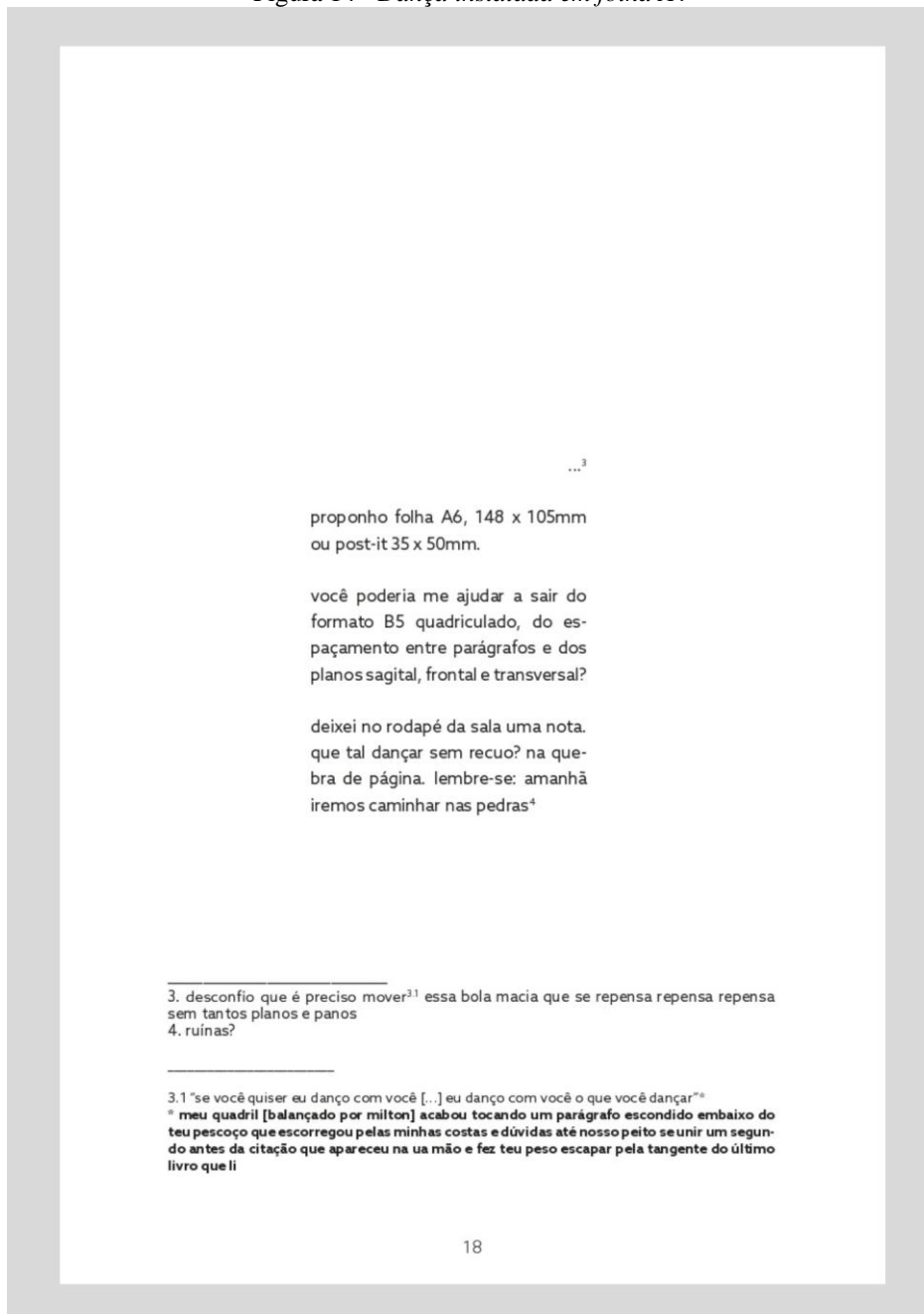
#### 4. ERA UMA VEZ

[nota para ouvir<sup>253</sup>]

---

<sup>253</sup> [https://youtu.be/JsDJix\\_RnQU](https://youtu.be/JsDJix_RnQU)

Figura 14 - Dança instalada em folha A4



[Lívia Espírito Santo – série: *comprovação de produção acadêmica*, 2024]  
 Dança impressa no digital. Arquivo: fragmento de escrita do texto ‘SALA BRANCA’ das autoras Débora Pazetto e Lívia Espírito Santo. Livro: *Emaranhadas: corpo, palavra, paisagem, escuta* Edições Mariposa, UDESC – 2024/2025

[me lembro de um dia, já sendo uma criança mais crescida, de filosofar sobre a vida com meus amigos de infância. era noite e estávamos sentados, alguns em um muro baixo, outros na calçada. todos de chinelo, barriga quente (cheia de comida). lembro dos nossos pés sujos, das pernas ásperas de secura e poeira, das mãos inquietas, de uma bola (sempre tinha uma bola), das falas seguidas de risadas, dos silêncios com os olhos inquietos. nesse dia eu falei, “acho que a minha mãe vai morrer”. meses depois passei pela minha mãe sentada na mesa da cozinha; quis falar do meu primeiro beijo, mas desisti. estava atrasada pra escola. ela nunca soube e eu nunca mais a vi. recentemente voltei na calçada desse muro baixo. ele já não estava lá, mas a Renata logo apareceu e me deu um abraço. ela estava com trombose na perna, segurava um salgado e não se lembrava de ter sentado nesse muro comigo. ela sorriu e me disse “estou com saudade de você. continua dançando?”]

[a gente cria uma estética para a lembrança]

[meus ossos dizem que vai chover hoje]

## 5. EXPERIÊNCIAS DE FINITUDE E AS POÉTICAS DO DEPOIS

Quatro imagens capturadas: pesquisa enquanto experiência, linguagem da dor, atos de travessia e poéticas do depois.

### 5.1 Pesquisa enquanto experiência

O presente trabalho foi uma *experiência*. Conforme Foucault (2010, p. 193-194), uma experiência

não é nem verdadeira nem falsa. Uma experiência é sempre uma ficção; é alguma coisa que se fabrica para si mesmo, que não existe antes e que poderá existir depois. É essa a relação difícil com a verdade, a maneira como esta última se acha engajada em uma experiência que não está ligada a ela e que, até certo ponto, a destrói.

Por essa passagem, faço breves constatações. Primeiro, ao mesmo tempo em que a pesquisa que deu origem a esta tese foi uma experiência em si, ela diz do *vivido* e do *concebido* (Alberti, 2004), ou seja, de uma elaboração de estrutura narrativa, de um processo de reflexividade e adequação (negociação), a partir da dimensão social. Constatação que a aproximou do recurso da *história oral* como um de seus caminhos metodológicos. Segundo, ao mesmo tempo que a pesquisa foi uma experiência em si, ela se configurou enquanto exercício de envolvimento com uma ação criadora, que por sua vez, pode se tornar uma experiência estética e performática, sobretudo ao que tange o uso do texto acadêmico como espaço performático. Nessa perspectiva, este trabalho acadêmico me encoraja, para desdobramentos futuros, a partir dos próprios processos artísticos desencadeados por ele, a formulação de uma metodologia própria (Pimentel, 2015). Terceiro, a pesquisa efetivada foi uma experiência que ocorreu continuamente em contextos de interação com o ambiente, condição que a tornou pessoal e específica. Conforme Lúcia Gouvêa Pimentel (2015, p. 92-93), “é pessoal uma vez que há um modo particular de interação [e específica por se tratar de uma experiência estética]. A experiência estética em arte está relacionada à especificidade de seu material, ao fazer e ao fruir artísticos”. Conforme Abraham Kaplan, na introdução do livro *Arte como experiência*” de John Dewey (2010, p.25),

Na experiência estética, o que vem antes não é irrelevante para o que vem depois, mas também não determina rigidamente seu sucessor. A ligação deve ser de tal ordem que leve a experiência não meramente a um fim, mas a um desfecho. A experiência “faz o percurso até sua consecução. [...] seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação”.

Além disso, a pesquisa, ao ter abarcado histórias de vida pelo recorde das experiências vividas no contexto da dança, apresentou elaborações de desfechos e de consciências autorais tecidas pelas pessoas entrevistadas. Elaborações e desfechos que são, no léxico de Dewey (2010), consumações de processo. Essa compreensão diz da tríade – *processo, atividade e relação* – que determina, segundo Dewey (2010), a efetivação de uma experiência e a construção de conhecimento, sendo o conhecimento não definitivo por ser a experiência, em sua dimensão coletiva de interação, a própria reguladora de efetivações de experiência e produções de conhecimento (Pimentel, 2015). Nesse sentido, “a experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação” (Dewey, 2010, p.89).

Seguindo essa discussão, Jorge Larrosa (2002) irá dizer que a experiência e o saber que dela deriva são uma espécie de mediação entre o conhecimento e a vida humana. Ela, a experiência, seria, conforme o autor, “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (Larrosa, 2002, p.21). E, no escopo da transformação, aquilo que ao passar “nos forma e nos transforma”. Trata-se, portanto, de um saber finito e imanente que se revela pela natureza da passagem, e de uma qualidade de presença transformada. *Presença* aqui, do ponto de vista da experiência, ligada à existência e ao sujeito *ex-posto*<sup>254</sup> e *transformada* por considerar os possíveis efeitos que uma experiência pode desencadear no processo de redimensionamento de uma estrutura narrativa existencial. Nas palavras de Larrosa (2002, p. 27):

Trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivo, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude.

Cabe pontuar que os materiais organizados a partir das conversas com os/as/es/ artistas não se configuraram em um ato de reconstituir o vivido<sup>255</sup> e as experiências passadas. É preciso não cair nessa expectativa e deslumbre para “desvendar” arestas, fissuras, hiatos e

<sup>254</sup> Para Larrosa (2002), o sujeito da experiência é aquele que não se *põe*, ou se *opõe*, ou se *impõe*, ou se *propõe*, mas é aquele que se *expõe*.

<sup>255</sup> A história, como qualquer atividade do pensamento, opera por descontinuidades: selecionamos acontecimentos, conjunturas e modos de viver, para conhecer e explicar o que se passou (Alberti, 2004, p. 14-15).

silêncios que habitam um presente (Alberti, 2004). Tratou-se de um caminho reflexivo que apresentou o vivido a partir do concebido. No concebido operam descontinuidades, agenciamentos e enquadramentos de memórias. Logo, as narrativas contidas nessa tese não foram apresentadas de forma neutra, mas a partir, digamos, de uma *objetividade relativa*<sup>256</sup>, pois a estrutura narrativa apresentada advém, como dito anteriormente, de vivências e de um processo de negociação, de “formas de conhecimento contextualizadas e socialmente partilhadas” (Flick, 2002, p.116). Uma narrativa que, ao construir a história a partir da experiência, também faz uma “projeção do formato de história em uma espécie de experiência ou acontecimento” (Flick, 2002, p.116). Nesse sentido, todas as narrativas concebidas são válidas, pois são versões, podendo incidir como fato (acontecimento) e/ou como “arquivo provocado<sup>257</sup>” (fonte produzida depois do acontecido) sobre uma realidade e ocasionar mudanças (Alberti, 2004).

Na seção 5 – *Cadernos: conversas com artistas* – a linguagem é marcada pela experiência. Quero salientar, o concebido está ligado intimamente às experiências que são, por excelência, uma ação corpórea. Na introdução do livro *Tremores*, Larrosa (2020, p. 10) apresenta a experiência colocando imagens de sensações e corpo para elucidar o “acontecimento” e diz que esse algo que acontece no corpo pode ou não ganhar forma e reboar.

A experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato [...]. A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos.

---

<sup>256</sup> Termo utilizado por Roy Wagner (2010). *Objetividade relativa* refere-se ao fato de pertencemos a uma cultura; portanto, *relativo* abarca a ideia de que a assimilação ou compreensão de outra cultura envolva relacionamento entre duas variedades (Viveiros de Castro, 2002). Com relação aos procedimentos e abordagens durante uma pesquisa qualitativa, a *objetividade* e a *neutralidade* são conceitos que permeiam uma prática exploratória do estudo. Em relação a esses conceitos, Boaventura de Sousa Santos (2005, p. 31-32) defende: “As ciências sociais críticas têm, pois, de refundar uma das reivindicações originais da teoria crítica moderna: a *distinção entre objetividade e neutralidade*. A objetividade decorre da aplicação rigorosa e honesta dos métodos de investigação que nos permite fazer análises que não se reduzem à reprodução antecipada das preferências ideológicas daqueles que as levam a cabo. A objetividade decorre ainda da aplicação sistemática de métodos que permitam identificar os pressupostos, os preconceitos, os valores e os interesses que subjazem à investigação científica supostamente desprovida deles. [...] nem a objetividade nem a neutralidade são possíveis em termos absolutos. A atitude do cientista social crítico deve ser a que se orienta para maximizar a objetividade e para minimizar a neutralidade”.

<sup>257</sup> Nomenclatura utilizada por Jean-Jacques Becker e citada por Alberti (2004).

Quarta constatação. Experimentei um caminho não convencional de escrita e assumo a fragilidade que o constituiu. Foram caminhos que solicitaram outras temporalidades, espacialidades e suportes. Caminhos que abriram janelas e me fizeram encantar por outras paisagens. Caminhos que retiraram frequentemente meus ísquios da cadeira. Caminhos que demandaram deixar o texto descansar sobre a mesa quando as palavras estavam cansadas e infladas demais. Caminhos que cruzaram outros caminhos para habitar conversas em outras ambiências, que procuraram janelas e terreiros quando a tela perdeu potência de profundidade texto, que deram saltos conceituais quando a leitura e a interpretação estavam carregadas de aforismos, vieses e certezas. Caminhos que intencionaram uma escrita que integrasse corporeamente e teoria-prática. Caminhos que escorreram para a visualidade, para a poesia e para o movimento por apostar em uma escrita-corpo. Caminhos que me estimulassem a tecer uma escrita apaixonada<sup>258</sup> (hooks, 2017) e erótica<sup>259</sup> (Lorde, 2019). Caminhos que possibilitassem a minha voz e meus vazamentos participarem desse texto acadêmico. Caminhos que me aproximaram, ainda que inicialmente, da *pesquisa somático-performativa* (Fernandes, 2015), quando dimensiono que a minha produção de conhecimento está totalmente imbricada na minha experiência corporal. Caminhos que, provavelmente, por eu dimensionar o risco, podem confundir o leitor.

[desconfio que essa pesquisa, em alguma camada, diz de lutos tardios. e por cogitar essa hipótese, sem dúvida, trata-se de uma pesquisa sobre amor. é como nos sugere a frase que abre o livro ‘Uma questão de Vida e Morte’ de Irvin Yalom e Marilyn Yalom: "O luto é o preço que pagamos por ter coragem de amar os outros". seria essa pesquisa um processo individual de elaboração de lutos? seria essa escrita o processo estético e performático desses lutos? seria essa tese a dimensão coletiva dessas danças por vir?]

---

<sup>258</sup> “Sem amor, nossos esforços para libertarmos a nossa comunidade planetária e a nós mesmos da opressão e da exploração estão condenados. Enquanto nos recusarmos a abordar plenamente o papel do amor nas lutas pela libertação, não seremos capazes de produzir uma cultura transformadora, onde haja um afastamento em massa de uma ética da dominação. Sem uma ética do amor que molde o rumo da nossa visão política e das nossas aspirações radicais, somos muitas vezes seduzidos, de uma forma ou de outra, a uma fidelidade contínua a sistemas de dominação.” (hooks, 2021, p. 277)

<sup>259</sup> “O erótico não é uma questão só do que nós fazemos; é uma questão de quão penetrante e inteiramente nós podemos sentir no fazer.” (Lorde, 1984, p. 54)

## 5.2 Linguagem da dor

Veena Das<sup>260</sup> (2020) nos lembra que a gestão de palavras e, sobretudo, o silêncio após eventos violentos estão relacionados, além dos traumas, também há uma dinâmica existencial que permite pessoas refazerem suas vidas frente às intempéries ~~da vida~~ experienciadas. Ressalto que Das (2020) tece essa reflexão em sua obra *Vidas e Palavras: a violência e sua descida ao ordinário* a partir de seu estudo etnográfico junto às mulheres que viveram o processo de Partição da Índia (1947). Nesse contexto, conforme Das (2020), as palavras e o silêncio são articulados para dar sentido a certas experiências, uma vez que “narrativas não podem ser contadas [simplesmente contadas] a menos que vejamos a relação entre dor e linguagem desenvolvida por uma cultura” (Das, 2020, p. 84).

Recordei-me desse trabalho por perceber durante as conversas (entrevistas), não em todas e nem a todo o momento, é óbvio, exatamente um compromisso de construção conjunta de narrativa entre pares<sup>261</sup> – nesse caso, entre mim e o outro (a pessoa entrevistada) – onde a linguagem da dor pudesse ser desenvolvida e transformada em algo que, inclusive, não fosse cooptada a ela e que nos fizesse existir. Nesses encontros as construções das narrativas foram ora generalizantes, ora abstratas, ora formais, ora polidas, ora objetivas, ora confusas, ora fluidas, ora monossilábicas; a esses modos de gestar as palavras como possibilidade de contextualizar um fato, um evento, uma experiência, Das chamou de *zonas de silêncio*. Um silêncio, que nessa pesquisa, foi apresentado através de muitas narrativas, lembranças, gestos, atravessamentos, distrações, risos, lágrimas, bloqueios, confidências, pausas. Uma zona de silêncio que inclusive costura palavra por palavra colocada nesse texto. O código do silêncio ainda é uma realidade na dança e a linguagem da finitude parece encontrar existência e materialidade na dimensão imaginária, na metáfora. Seja a metáfora falada, escrita e/ou dançada. Tomando aqui Lakoff e Johnson (2002) como referência, a metáfora diz de uma estruturação de experiência frente à alteridade do mundo – metáfora como uma “racionalidade imaginativa”. Nesse sentido, ela sinaliza algum aspecto da estruturação de uma *experiência* (que pode ser de ordem: social, biológica, fisiológica, cognitiva). Essa elaboração *metáfora* como *desfecho*, seria o que Dewey (2010) chamou de consumação do percurso de uma experiência. Em suma, do silêncio à palavra, o trabalho autobiográfico perpassa a linguagem

---

<sup>260</sup> Veena Das (1945) – antropóloga indiana conhecida por suas pesquisas sobre violência, sofrimento e a vida cotidiana em contextos de trauma, com foco em sociedades marginalizadas, especialmente na Índia. Ver: <https://ea.fflch.usp.br/autor/veena-das>

<sup>261</sup> Como dito anteriormente, sou artista da dança.

racional e a dimensão imagética, dimensão que, por sua vez, acessa diferentes recursos, suportes e materialidades expressivas para dar luz a fatos biográficos (Ostetto; Kolb-bernardes, 2015). Um percurso de releitura do vivido que assinala “a presença e a importância da dimensão estética nos processos de construção das narrativas autobiográficas” que contribuem tanto para a compreensão de si (Ostetto; Kolb-Bernardes, 2015, p. 172), quanto para a dimensão socializadora da atividade biográfica (Delory-Momberger, 2016). Destaco que, pelo recorte temático desta tese, as narrativas autobiográficas apresentadas na seção – *Cadernos: conversas com artistas* – elucidam a dimensão estética dada às experiências de finitude. Como posto no primeiro capítulo, o gesto-ação da *finitude* é uma resposta (uma temporalidade<sup>262</sup>), que elenca experiências, sentimentos e memórias em ato de criação. Em outras palavras, frente às intempéries da vida, de modo crítico e por uma dinâmica existencial, poéticas autorais são mobilizadas para dar linguagem e corpo a uma singularidade em dança atravessada pelo social. A saber, o contrário disso não seria desistir, mas *des-existir*<sup>263</sup>.

É notado que muito foi *ex-posto*<sup>264</sup> aqui. Falas que por vezes carregam suas denúncias, seus vocativos, suas lutas e lutos, seus endereçamentos, seus cuidados, seus traumas, suas éticas, seus sonhos. O que nos indica que, “para narrar a própria vida, antes é preciso ter consciência da singularidade de sua existência, de seu caráter “único” e irrepetível, fato que supõe certo grau de individualismo” (Silva, 2017, p.162). No entanto, a singularidade não é isolada, mas sim permeada pelo social e sua consciência não esgota a noção de subjetividade envolvida. Condições que tornam o sujeito constitutivamente incompleto, relacional e de singularidade mediada pelo social. Nessa dinâmica, uma narrativa autobiográfica não deve ser tomada de modo estanque e puramente realista, assim como não deve ser descontextualizada de seu lugar fala, feita inteiramente ficcional e/ou questionada. “A validade referencial do texto autobiográfico não se dá por meio da comprovação do que é narrado, mas da intenção de dizer a verdade sobre a própria vida” (Silva, 2017, p.168).

Ao longo do processo desta tese e no decorrer das entrevistas, procurei ficar atenta à dimensão de experiência de finitude em seu sentido singular e indefinido, e não produzi-la *a priori*. Conforme os depoimentos, as experiências de finitude dimensionadas passam pelas experiências estéticas, técnicas e corporais, pelos entendimentos de habilidade e capacidade, pela doença, pelos acidentes, pela deficiência, pela cor, pelo gênero, pela condição social, pela oportunidade (ou não) de acesso, pela dança institucionalizada, pela realidade trabalhista do

<sup>262</sup> Finitude como *duração* em Bergson.

<sup>263</sup> Palavra utilizada por Dudude Herrmann.

<sup>264</sup> Ver, (Larrosa, 2002).

artista da dança, pela dinâmica do mercado, pela idade. Experiências que, atravessando *zonas de silêncio*, falam de solidão, de tristeza, de ressignificação, de separação, de transformação, de rebeldia, de resiliência, de espera, de invenção, de luto, de travessias, de recomeços. Mas afinal, como falar de *experiências de finitude* quando estas estão atreladas a contextos específicos e distintos de enunciação? Como escutá-las? Como reconhecê-las? Como partilhá-las? Se eu não vivi certa experiência, como dimensioná-la? Assim como Das, parece-me que “algumas realidades precisam ser ficcionadas antes que possam ser apreendidas” (Das, 2020, p. 63). O que significa dizer que a representação da finitude precisa existir de algum modo na imaginação (na abstração), caso contrário não há campo relacional; não há relação de alteridade; não há conversa sobre finitude; e, retomando Levinas (2008), não há possibilidade de responsabilidade ética com a alteridade. Explorar a dimensão imagética e estética, como nos pontua Ostetto e Kolb-Bernardes, “mobiliza cabeça e coração, provocando cognição e afeto” (2015, p.175), o que nos permite estabelecer uma maior conexão com a vida e com o outro.

Dada certa abstração, mobilização e responsabilidade, insisto, o que significa e implica relacionar-se com a experiência de finitude do outro? Ao relacionar *dor, linguagem e corpo*, encontro a seguinte possibilidade de resposta no trabalho de Das:

pensar na dor como entendimento e reconhecimento; a negação da dor do outro não diz respeito a falhas do intelecto, mas a falhas do espírito. No registro do imaginário, a dor do outro não pede apenas um lar na linguagem, mas também busca um lar no corpo (2020, p. 84).

Por essa passagem eu penso em *Ian correndo milhas nas ruas de Tóquio*, em *Ana Paula atravessando um deserto que é só seu*, na *invisibilidade* sentida por Joelma, *nos olhos que deixaram de ver* de Renata, no *corpo que está atrás do copo branco* de Rodrigo, na *desobediência* necessária de Gabriela, na *imagem que se faz carne* em Édén, nas inúmeras tentativas *para que a dança não escapasse* de Márcia, na *urgência* de Dudude e de Benjamin *furando o véu grosso*.

São histórias que não necessariamente focam na dor (como eixo narrativo), mas partem de situações dolorosas, delicadas e/ou desconfortáveis – de estados de consciência repletos de subjetividade – para dimensionar experiências de finitude. Quando digo *linguagem da dor*<sup>265</sup> refiro-me, simbolicamente, a estas experiências de finitude que colocam a existência (a singularidade não solipsista), em questão.

---

<sup>265</sup> Expressão utilizada por Veena Das.

No contexto da *dança teatral*<sup>266</sup>, quais finitudes são e/ou podem ser vividas como experiência em vida? Nos espaços de ocorrência da *dança teatral*, quais finitudes têm sido impostas, quais têm sido acometidas e quais têm sido deliberadas? Que responsabilidade assumimos diante das experiências de finitude? Que responsabilidade se manifesta diante a experiência de alteridade? Relativamente às experiências de finitude, as poéticas autorais em dança têm sido gestos de resistência-existência e encorajamento de corpos e subjetividades? A partir desses questionamentos, compreendendo a importância da dimensão imagética/estética e reconhecendo a delicadeza de abordar tais temas, formulei a seguinte pergunta para os entrevistados: *a que perguntas o seu percurso em dança tem sido uma resposta?*

### 5.3 Atos de Travessia

Atravessar foi uma ação vista, imaginada e vivida intensamente na pesquisa para a presente tese. Parece que não existe nenhum processo de busca e de encontro com o outro que não passe por uma travessia. Como falou Guimarães Rosa: “Quem elegeu a busca não pode renunciar à travessia<sup>267</sup>”. Partindo da questão – *a que perguntas o seu percurso em dança tem sido uma resposta?* – a imagem *atos de travessia* refere-se aos depoimentos que corajosamente tensionam e/ou rompem certas *zonas de silêncio*.

A partir dos depoimentos, é possível pontuar que todas as pessoas entrevistadas lidaram e/ou lidam com questões que as fizeram tecer uma trajetória profissional singular. Todas trabalharam ou trabalham no campo das artes, sobretudo com dança. Dentre as principais áreas de atuação, destacam: as artes da cena, o ensino, a pesquisa, a produção e a gestão. O que demonstra, em um primeiro momento, que suas trajetórias são marcadas pela multidisciplinaridade e pela capacidade de adaptação. No entanto, conforme os relatos, essa polivalência é também resultado de um conjunto de variáveis interligadas. Entre elas, destacam-se, de um modo geral, a informalidade e a precariedade no trabalho artístico, a falta de oportunidades de emprego, a baixa remuneração, a insegurança financeira, as condições sociais e geográficas desfavoráveis e as dinâmicas dos mecanismos de incentivo à cultura. Já no campo *stricto sensu*<sup>268</sup>, fatores como o desgaste físico, a incapacidade laboral, o adoecimento, o capacitismo, o perfil artístico, o etarismo, o preconceito e o conservadorismo

---

<sup>266</sup> Ver, (Fazenda, 2012).

<sup>267</sup> Obra Literária – *Grande Sertão: Veredas*.

<sup>268</sup> Sentido específico.

desempenham um papel significativo na configuração dessas trajetórias. Essa polivalência está atrelada também à condição dos artistas que trabalham de forma independente, através de projetos próprios.

A partir dessa realidade, retomando conceitos de Maria José Fazenda (2012), é possível concluir que os *espaços de ocorrência* da dança (*dança teatral*) não são espaços prontos, mas construídos, quero dizer, são espaços constantemente mediados e informados pelos *lugares de pertença*<sup>269</sup>, que por sua vez, são lugares também mediados e informados pela dinâmica social. Para evitar um entendimento polarizado, destaco que, em uma dinâmica social, os *espaços de ocorrência* e os *lugares de pertença* estão interligados e mantêm uma relação de constante tensão. Digamos que, como paisagem dessa orquestração – *lugar de pertença e espaço de ocorrência* –, tem-se a configuração de um *contexto de ocorrência da dança teatral*. Contexto onde situam e operam, por exemplo, as variáveis citadas acima.

A partir dessa compreensão, os depoimentos apresentados na seção anterior dizem de contextos, assim como revelam e dimensionam outros. Nesse sentido, as experiências de finitude tanto informam um certo contexto (ou vários), como são informadas por ele (ou por eles), além de nos dá pistas para reconhecer variáveis que incidem diretamente na ocorrência (e manutenção) de certas experiências de finitude. Constatação que nos indica que experiências de finitude não são de ordem (puramente) subjetiva e não relacional (não social).

Dada a complexidade exposta e a partir das experiências de finitudes dimensionadas pelos entrevistados, formulo como proposta conceitual, três perspectivas<sup>270</sup> de finitude: *finitude voluntária, finitude acometida e finitude deliberada*.

*Finitude voluntária* refere-se à aceitação consentida de limites impostos por uma obediência a estruturas de poder, sem que se questione criticamente sua legitimidade. Nesse contexto, as pessoas aceitam situações que as limitam sem questionar. Digamos que há uma conformidade voluntária a normas. Nos espaços que valorizam e permeiam essa lógica de funcionamento, essa conformidade e obediência são, muitas vezes, tomadas como atitudes inevitáveis ou esperadas (como se elas fossem naturais e normais). Quando não, são julgadas, mal vistas, tidas como desobediência e falta de reconhecimento, respeito e humildade. Nesse caso, seguindo as regras, geralmente as pessoas recebem punições, penalizações, sanções,

<sup>269</sup> Segundo Fazenda (2012), no contexto da *dança teatral*. “lugar de pertença” refere-se a uma esfera de participação limitada e definida por um grupo de pessoas.

<sup>270</sup> Esta divisão foi inspirada no ensaio “Discurso sobre a Servidão Voluntária” (século XVI) de Étienne de La Boétie e no trabalho etnográfico de Raphael Bispo – “Tempos e silêncios em narrativas: etnografia da solidão e do envelhecimento nas margens do dizível”. Informações sobre Raphael Bispo em:

[https://www2.ufjf.br/ppgcsso/docentes/permanentes/raphael-bispo-dos-santos/#:~:text=Professor%20Adjunto%20do%20Departamento%20de,e%20Sexualidade%20\(Diret%C3%B3rio%20CNPq\).](https://www2.ufjf.br/ppgcsso/docentes/permanentes/raphael-bispo-dos-santos/#:~:text=Professor%20Adjunto%20do%20Departamento%20de,e%20Sexualidade%20(Diret%C3%B3rio%20CNPq).)

restrições, retaliações. Cria-se uma cultura do medo, portanto, da obediência e da subserviência. Ao que tange aos contextos da *dança teatral*, essa cultura ganha expressividade por uma combinação de precariedade no trabalho, pouca oportunidade de trabalho, amor e medo. Em outras palavras: a pessoa quer dançar, teve uma oportunidade, quer permanecer e se submete a condições adversas. Como derivação desse contexto, temos: a competitividade, a autocobrança, a aceitação tácita da exploração no ambiente de trabalho, dinâmicas abusivas, precariedade laboral, desgaste laboral. Importante dizer que a submissão não é forçada, mas “voluntária”.

A *finitude acometida* refere-se à consciência de uma limitação ou do fim de uma existência a partir de um acontecimento inesperado e incontrolável. Por uma perspectiva radical, nessa concepção, a finitude não é um processo gradual de conscientização de um fim (limite), mas sim uma experiência acometida, abrupta e imprevisível, que surge de forma súbita, como quebrar um pé<sup>271</sup>, descobrir um câncer<sup>272</sup>, ser demitido<sup>273</sup>, lesionar o tornozelo<sup>274</sup>, ter o tampo de cartilagem da parte ativa da cabeça do meu fêmur cortado por um *entrelacé*<sup>275</sup> e bater a lombar no meio fio depois de escorregar em uma calçada molhada<sup>276</sup>. A *experiência acometida* emerge como um acontecimento que invade a existência, seja através de uma doença, um acidente, uma tragédia, ou qualquer evento inesperado que rompa o cotidiano de uma pessoa, forçando-a a lidar com a percepção imediata de um limite. Assim como, em casos de traumas (Das, 2020), por exemplo, uma experiência acometida por violência pode transformar a vida de uma pessoa de modo avassalador e irreparável. Que são os casos de racismo, homofobia, estupro, feminicídio, para citar alguns. No contexto da *dança teatral*, a *finitude acometida* pode ser lida como uma *perda acontecida* (Bispo, 2016). Essa perda refere-se às experiências geradoras de sofrimento e aos sentimentos de invalidez, impotência, incapacidade, frustração, vergonha, autocobrança que, por sua vez, com intuito de superar e/ou evitar tais experiências e sentimentos, podem gerar um adoecimento, uma interrupção e/ou abandono da profissão. Uma dimensão de finitude que está muito presente nos relatos da Ana Paula e da Joelma Barros.

Por fim, a *finitude deliberada* diz de experiências que resultam de uma decisão consciente e intencional. A *finitude deliberada* envolve processo, questionamento, senso crítico, reflexão e vontade de realizar e/ou de passar por determinada situação. Trata-se de

---

<sup>271</sup> Relato do Éden.

<sup>272</sup> Relato da Joelma.

<sup>273</sup> Relato de Rodrigo.

<sup>274</sup> Relato da Gabriela.

<sup>275</sup> Relato de Ana Paula.

<sup>276</sup> Relato de Benjamin.

uma escolha pessoal, fruto de um projeto deliberado de vida e de um posicionamento. Para essa tese, ao que tange às poéticas autorais, essa dimensão de finitude está atrelada a experiências de crise (conflito), de luto, de reconhecimento e de luta. Noção que aproxima da ideia de autonomia e individuação em Judith Butler<sup>277</sup> (2019). Para a autora, o corpo carrega a marca da vida social antes da formação do “meu-arbítrio”. Em suas palavras, o corpo implica – *mortalidade, vulnerabilidade e agência*. Ou seja, por sermos corpos socialmente construídos, estamos expostos a outros e, portanto, sujeitos a violências causadas por essa exposição. O que indica que as noções de autonomia e individuação estão relacionadas ao processo de conquista frente a esta vulnerabilidade primária, não de um pressuposto (dimensão originária). Nesse sentido, a finitude deliberada pode ser vista como um ato de resistência e afirmação de identidade. Como dito em outro momento desse texto, como um gesto que advoga por outras existências. Cito-me:

A finitude do ser não é pensada apenas pela “fronteira interior” de um mundo partilhado instituído pela ética – confundida com uma moral –, reino dos valores normativos que ditam discursos e técnicas de uma suposta “proteção” e o cuidado de si. Mas, ao contrário, a finitude do ser está para o reconhecimento do limite, limite da lei, limite da linguagem, e, por conseguinte, sua relação de força de violação com a fronteira”. (Espírito Santo, 2018, p.108)

Ao deliberar sobre experiências de finitude e/ou sobre contextos limitantes, vulneráveis e precários, pessoas dão sentido (e/ou procuram dar) a suas vidas à luz da finitude; finitude aqui abarcando as compreensões de tempo, identidade e existência. Digamos que requer na dimensão de finitude deliberada uma disposição ativa para a reflexividade, transitoriedade, resiliência, criação e *responsabilidade ética com a alteridade* (Levinas).

Formuladas essas divisões – *finitude voluntária, acometida e deliberada* – cabe dizer que elas não são presenças<sup>278</sup> isoladas e pontuais, podem estar interligadas e sobrepostas, serem de naturezas diferentes (provocadas *por* e/ou *para* contextos distintos) e terem temporalidades distintas. Nesse entrelaçamento de finitudes (de presenças), *atos de travessia em zonas de silêncio*. A partir dos depoimentos, alguns exemplos.

---

<sup>277</sup> Judith Butler (1956) – filósofa e teórica feminista stadunidense reconhecida por suas contribuições aos estudos de gênero, teoria queer, ética e teoria política. A discussão sobre *autonomia e individuação* citada no corpo do texto está presente na sua obra “Vida Precária”. Obra em que Butler discute a vulnerabilidade e precariedade como condições centrais da experiência humana, sobretudo nas vidas afetadas pela violência e marginalização. Para ela, o reconhecimento da precariedade é fundamental para reavaliar a política e a ética, destacando a interdependência humana como base para a coexistência. Ver, (Butler, 2019).

<sup>278</sup> Presença como *Duração* em Bergson (2006), como compreensão de tempo vivido.

\*\*\*\*\*

Nos depoimentos de Renata Mara são abordadas questões sobre pertencimento, exclusão e criação dentro da dança teatral a partir de sua experiência com a baixa visão e, posteriormente, com a cegueira. Ela tece uma reflexão apresentando seu processo de construção de identidade artística autoral na dança. Um fala que toca nos regimes da dança institucionalizada (geralmente atrelada às companhias de dança), em contextos sociais geradores de sofrimentos e no gesto genuíno de abraçar sua própria história – *uma experiência de acometimento* – para existir em dança. Em síntese, um trecho sobre suas tentativas de integrar companhias de danças (espaços hegemônicos) e seu encontro com a autoralidade na dança.

[...] por muitos anos teve um sofrimento gigante de achar que eu não cabia ou que eu não era capaz. Eu tinha um lugar de querer ser capaz, mas querer ser capaz de algo que não era meu. [...] Junto com isso a pergunta da exclusão: qual é o meu lugar na dança? E eu demorei anos para ressignificar essa dor. [...] Acho que essa é a minha primeira noção de finitude: ressignificar aquele lugar em que eu queria estar. [...] Eu escolhi uma dança autoral porque eu não coube, porque o meu corpo não coube nesse lugar. Mas, hoje, eu sou feliz de ter esse lugar. De ter inventado um lugar pra mim. Não foi uma escolha, foi uma obrigação. Para continuar dançando eu tive que inventar um lugar. [...] Antes mesmo que esse fim se aproximasse – o fim de enxergar com os olhos –, eu fui inventando um caminho pra esse fim. [...] os solos que eu fiz, eles foram sempre embriões de ideias, de perguntas que eu fazia [...]. A gente é muito só [solitário] nesses processos. Então, eu acho que eu trago as perguntas na solitude de uma experiência que não é única, não é só minha. (Renata Mara)

Em sua fala é possível perceber um sofrimento gerado por uma narrativa de dança teatral hegemônica. Querer se encaixar – “caber” – demonstra a lógica de funcionamento da *finitude voluntária*. Uma lógica que inclusive valida ou não corpo aptos para exercer a profissão. No entanto, lidar com a *finitude acometida* – retinose pigmentar<sup>279</sup> – como *finitude deliberada*, Renata teceu sua autoralidade em dança.

Em Dudude Herrmann, tem-se um relato sobre sobrevivência em dança partir da sua trajetória estritamente como artista. Para ela a dança (a arte) é como uma forma de sobrevivência e expressão na vida pública. Para ela a arte não está desconectada da vida e da criação, sendo uma invenção constante e relacionada às urgências da vida. Relativamente à pergunta eixo e provocada pela ideia de finitude, ela diz:

---

<sup>279</sup> Doença degenerativa da retina.

Levando para o lugar da criação [...] um lugar tão potente que me dá impulso para eu fazer outras coisas, [...] a urgência de publicar no espaço [seria uma resposta]. Publicar no espaço é uma coisa que está em mim e que nunca saiu de mim. Porque isso me traz necessidade. [...] Todos os trabalhos que eu faço têm uma urgência de expressão. [...] Tempo finito é uma urgência. Eu preciso fazer enquanto eu estiver viva. Porque também é uma surpresa o seu desaparecimento. (Dudude Herrmann)

Em Dudude a sua poética autoral<sup>280</sup> parece ser um percurso fortemente atrelado às finitudes deliberadas exercidas frente às adversidades da vida.

No relato de Ian Habib temos uma trajetória artística atrelada às artes da cena e à dança a partir da transformação corporal. Seu trabalho de pesquisa atravessa a performance, a dança e as práticas corporais, especialmente aquelas não ocidentais, como o *butô*. Seu depoimento aborda questões atreladas à transição de gênero, às violências que enfrentou (e ainda enfrenta) e aos seus processos de criação e pesquisa. A partir de sua fala é notável a intersecção entre temporalidade (“trans-temporalidade”), identidade e a experiência da vida em um corpo que vive em constante iminência da morte. Como pessoa trans, para Ian a percepção de viver “na iminência da morte” reflete não apenas um medo pessoal, mas uma consciência social das ameaças enfrentadas pela comunidade trans no Brasil (contexto onde a violência e a morte de pessoas LGBTQIAPN+ são realidades constantes). Em passagem de seu depoimento, Ian relata diversos episódios de violência que sofreu ao longo de seu percurso formativo e profissional.

[...] Alguns dos insultos que eu recebi durante a minha infância e recebo até hoje, são insultos objetificadores, da espécie de monstrificação. [...] Eu lembro que [uma certa pessoa] retirou o meu rosto das minhas fotografias. Retirou o rosto desse corpo [do meu corpo] e o substituiu por imagens de outros seres. Por exemplo, de abóbora. Essa pessoa me violentava através da metamorfose. [...] Outro insulto que eu queria trazer aconteceu dentro de uma aula de dança. Uma das primeiras aulas de dança que eu fiz, a professora notou que eu me escondia atrás do piano e da cortina na minha vez de atravessar a sala para fazer a sequência [de movimento] que ela tinha proposto. Ela notou que eu fazia isso, porque sempre que eu entrava [para fazer a sequência], ela fazia em voz alta um insulto metamórfico. Ela me chamou de centopéia, porque eu tinha muitas pernas e mãos e não tinha coordenação motora. [...] outros episódios [...] que eu já vivenciei, que tem a ver com maneiras binárias de coreografar – homens fazem tal movimento, mulheres fazem outro. E eu? Vou fazer o quê? Metade um, metade outro? Eu

---

<sup>280</sup> Dudude recorrentemente durante a entrevista afirmou ser uma artista, não uma artista da dança, por entender que a dança enquanto categoria ou linguagem limita e enquadra o seu fazer artístico.

escolho o que eu vou fazer? Passei por isso muitas vezes, principalmente, dançando em grupos e coletivos. (Ian Habib)

A partir desse depoimento, é possível reconhecer diversas experiências de finitude vivenciadas a partir de episódios de violência. Episódios que, de certa forma, intencionam remontar (performar) um contexto de funcionamento atrelado aos “escolhidos” e aos possuidores de um certo “*dom*”. Nesses contextos, geralmente, formam pessoas “aptas” (no sentido capacitista), submissas e obedientes. Quero dizer, são modos de subjetivação e formas de comportamento desempenhados que foram pessoas disciplinadas. Nas palavras de Foucault:

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; (Foucault, 2004, p. 119).

Em Ian, a *finitude deliberada* é uma questão de sobrevivência, ao mesmo tempo que se tornou o fundamento de sua autoralidade poética, que se torna, na temporalidade espiralada, a base da sua existência.

[...] compreendi também que parte das minhas práticas, brincadeiras da infância, era de positivação dessa metamorfose. [...] de certa maneira, me transformar em outros corpos foi um refúgio para esses insultos metamórficos que eu recebia. Mas olha que interessante, sempre gostei muito dessas figuras que, de certa maneira, eram monstruosas. Sempre me identifiquei com elas. Figuras que hoje chamo de quiméricas – nelas tem pedaços humanos e pedaços não humanos. [...] Isso também virou parte da minha metodologia. [...] Então, essas figuras quiméricas, monstruosas, elas vieram também desse processo de violência, que [por sua vez] partiam da transformação corporal. [...] Me transformar em uma centopéia é uma prática também da transformação corporal. [...] Então, eu entendi que a minha dança não tinha mimetização. Começou a fazer parte dos meus procedimentos a ideia de que a gente não mimetize [o processo de aprendizado em dança] para chegar em algum lugar específico no movimento. [...] Então, pensar sobre transformação corporal é pensar que os corpos também não são iguais. [...] Um dos motivos que eu optei por trabalhar no autoral tem a ver com isso também. [Quero] ter controle sobre a minha própria trajetória, minhas próprias narrativas e desenvolver o meu próprio trabalho, para não ficar refém também dessas construções cisonormativas. (Ian Habib)

Retomo novamente à noção de *autonomia* e *individuação* em Butler (2019). Por compreender que o corpo não é apenas entidade física, mas uma experiência social de construção. Por sermos corpos socialmente construídos, estamos expostos a outros e, portanto, sujeitos a violências causadas por essa exposição. No texto “Violência, luto, política”, Butler traz a dimensão da vida política e da nossa exposição e cumplicidade com e para a violência, a fim de problematizar e analisar a nossa vulnerabilidade à perda e ao trabalho de luto. Em síntese, dentro dessa discussão ela apresenta a formulação de uma noção de “nós”. Esse “nós” fala por outros, de outros, a outros, e se configura dentro da dinâmica de exposição e distinção entre esse “Outro” e esse “nós”. Por essa concepção, se somos corpos expostos a outros corpos, onde “a pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros” (BUTLER, 2019, s/p) e às suas eminentes violências, como afirmar que nossos corpos são nossos? Como e quando reivindicar direitos de autonomia sobre ele?

Embora lutemos por direitos sobre nossos próprios corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são apenas nossos, O corpo tem sua dimensão invariavelmente pública. Constituído como um fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu (Butler, 2019, s/p).

Ian ao falar sobre o processo de censura de seu trabalho *Sebastian*, conclui: “[...] na época da censura não difundiram nem o meu nome social, nem o meu nome civil, não difundiram nada e isso diz respeito de uma tentativa de aniquilação, que é histórica, e que possivelmente não é sobre mim, mas sobre toda uma população”. Aqui a finitude deliberada pode ser entendida, não apenas como um ato de resistência e afirmação de identidade (singular), mas também como uma responsabilidade com a coexistência de muitas identidades.

Em Gabriela Christófaró a relação com a dança é parecida com Dudude, quando ambas, inseridas em um contexto profissional de dança, se colocam rebeldes (desobedientes) frente a narrativas e modelos hegemônicos de dança. Em suas deliberações, Gabriela desenha um percurso profissional onde sua autoralidade perpassa, ao mesmo tempo que é desenvolvida, pela relação entre prática artística e docência. Essa integração corrobora para o entendimento de que teoria e prática não são antagônicas. Em suas palavras:

Penso que trazer a minha prática artística para o meu exercício na universidade não tem jeito, porque ela já está. Eu não sou separada. A minha prática docente foi construída em cima do meu fazer artístico. Quando vou dar aula de dança, qual é a área de conhecimento? Dança. Então, isso [a minha vivência e experiência com dança, com essa área de conhecimento]

está na minha prática docente. [...] meu percurso funda, tanto metodologicamente como epistemologicamente, a minha prática docente. (Gabriela Christófaró)

Em outra passagem, a artista dimensiona como a dança atua enquanto elemento integrador em sua vida. Para ela, dançar mobiliza uma integração orgânica que se faz corpo (presença), que por sua vez, atualiza a percepção de si mesma, do tempo e do mundo. Em outras palavras, o ato de dançar, retomando Bergson (2006), entrelaça diferentes temporalidades e experiências vividas. Esse ato – *presente* – é a materialidade da existência (Bardet, 2014). Gabriela em suas próprias palavras:

[...] em uma entrevista [...] falei assim: “Quando eu não danço, eu estou burra. Quando eu não estou em movimento, parece que eu paro de funcionar. Meu movimento fica truncado, meu pensamento fica truncado, parece que não flui”. Então, assim, [...] a dança é uma escolha de vida. Eu tive muita sorte de poder escolhê-la como profissão e conseguir sobreviver disso. Às vezes eu paro e penso: “Nossa, rolou. Se não tivesse rolado, o que eu iria fazer?” E olha que eu adoro outras áreas, mas a dança integra. Eu me sinto inteira. Então, esse esforço, eu não preciso fazer na minha vida. A dança é minha morada. Está em mim. É minha casa. Meu corpo é minha casa. [...]. (Gabriela Christófaró)

Em Joelma Barros, temos um exemplo de experiência acometida por doença – um câncer – que desencadeou processos de adoecimento, de aceitação, de ressignificação, de interrupção da carreira, de adaptação, de invisibilidade, de luto e de cura. Conforme seu depoimento, podemos imaginar que esta *finitude acometida*, não apenas desencadeou (desencadeia) uma percepção sobre a finitude da vida, como da própria existência diante aos contextos da vida ordinária e das dinâmicas de uma atuação profissional. Seu processo de adoecimento mobilizou uma intensa reflexividade e revisão de paradigmas. É exposta a sua dor pela impossibilidade de seguir dançando, a sua tristeza por ter se tornando invisível dentro da dinâmica de visualidade das artes da cena, uma vez que sua presença em dança se dava através da sua atuação profissional, a sua decepção em relação aos parceiros de trabalho, pois são poucos que mantiveram contato e o seu sentimento de solidão em relação ao seu *lugar de pertença*. Seu luto enquanto travessia tornou-se um processo de cura e reconstrução. Em seus dizeres, alguns trechos:

A dança de ontem [...] vai até o primeiro adoecimento. Eu tive um câncer de mama em 2012 e aí eu paro de dançar para cuidar disso. [...] A dança de ontem tinha uma performance, uma narrativa de movimento muito intensa. Intenso em tudo. Se eu fazia algo de uma plenitude de movimento, ela era

excessiva, porque eu tinha uma energia de uma expansão enorme. [...] essa dança era um excesso. E quando alguém me pedia para conter, eu continha até o mínimo, até gotejar. Eu me lembro de um corpo que ia de um ponto ao outro com muita facilidade e com uma interpretação de ideias de movimento de outros corpos com muita facilidade. [...] Depois do adoecimento, isso muda muito. [...] Aí começou uma investigação e um processo de finitude. Eu vi que meu corpo inteiro estava quebrando e eu não estava percebendo, não estava sentindo porque eu não tinha sentido que algo estava diferente a não ser o cansaço. [...] Não tinha jeito de tomar banho sozinha, de ir ao banheiro sozinha, de dormir sozinha. O que mais doeu não foi quebrar os ossos, não foi sentir isso acontecer no corpo. O que mais doeu foi o luto da dança. Falar que não vou dançar mais. Que o meu corpo não teria condição de dançar mais e eu teria que admitir isso. [...] (Joelma Barros)

Conversando com Joelma, me senti a “Catarina<sup>281</sup>” de Eliane Brum:

[...] Naquele sábado de janeiro Catarina descobriu que as pessoas quebravam. [...] Catarina, você tem toda a razão de duvidar. Depois de quebrar, nunca mais voltamos a ser como antes. Haverá sempre uma marca que será tão você quanto o tanto de você que ainda não quebrou. Viver, Catarina, é rearranjar nossos cacos e dar sentido aos nossos pedaços, os novos e os velhos, já que não existe a possibilidade de colar o que foi quebrado e continuar como era antes. E isso é mais difícil do que aprender a andar e a falar. Isso é mais difícil do que qualquer uma das grandes aventuras contadas em livros e filmes. Isso é mais difícil do que qualquer outra coisa que você fará. [...] Ser forte, Catarina, não é quebrar os outros, mas saber-se quebrado. É ser capaz de cuidar de seus barcos de papel – e também dos barcos dos outros – não como uma criança que os imagina poderosos, de aço. Mas sabendo que são de papel e que podem afundar de repente. (Fragmentos do texto: *A Menina Quebrada*)

Nesse dia, escutando Joelma eu pensei em sua dor (em suas dores) e em tudo que ela poderia estar me poupando. Assim como Brum, naquele momento, imaginei que um dia ela vai chegar e me dizer assim: “o que eu dei a você foi um vislumbre da minha abissal fragilidade”. Fato é, dentre todas as finitudes acometidas, a iminência de morte por doença diagnosticada, transforma inclusive as finitudes deliberadas em relação a dança teatral. Joelma, independente da sua experiência de acometimento, atuava como artista no híbrido entre o dança e a teatro. Sua poética autoral em dança não foi desenvolvida a partir do ao seu adoecimento. Obviamente teve influência, mas o que mais me chamou a atenção em sua narrativa foi a deliberação pela autoralidade poética da própria vida e não a entrega a uma *experiência voluntária de finitude*.

---

<sup>281</sup> Personagem do conto *A Menina Quebrada*. Texto disponível em: <http://elianebrum.com/opiniao/colunas-na-epoca/a-menina-quebrada/>

Diante do [primeiro processo de adoecimento, em 2012] eu neguei porque eu tinha condições de negar. Eu ainda tinha aquela energia, menor, mas ela ainda existia. Mais frágil, mas ela ainda existia. E, nesse segundo processo, [em 2022] ela parou de existir. Eu não conseguia respirar muito, não conseguia andar, não conseguia comer. O meu corpo não queria mais nem que tirasse sangue dele, porque nem o sangue saía mais. Tive realmente um momento de luto. [...] E aí eu comecei o processo de: eu não posso morrer. Não posso morrer pela minha mãe. Não posso morrer pelo meu filho. Não posso morrer pelo meu marido. Eu não posso morrer. Então, eu fui reconstruindo o que seria essa vida de novo. [...] Comecei a aprender coisas novas. [...] Eu aprendi a costurar, aprendi a bordar, aprendi a ouvir, aprendi muitas coisas e aí a dança começou a existir de novo. A dança começou a existir no exercício da marcha, como caminhar de novo, em como eu iria movimentar dentro de casa. [...] É um corpo de dança. É um corpo que formou consciência, formou entendimento, formou aprofundamento, formou expectativas em dança através da experiência em dança. Então, até o próprio fim de uma atuação em dança como profissional, no palco, como uma bailarina, essa experiência de fim não acaba com a experiência viva da dança em mim. [...]. (Joelma Barros)

Assim como Joelma, Ana Paula teve uma interrupção na carreira como artista da dança, sobretudo como bailarina de alta performance, por conta de uma *finitude acometida* – artroplastia total e prótese bilateral de quadril. A história de Ana Paula me faz refletir sobre muitas coisas. Como bailarina que também já integrou companhias de dança, imagino que esse acometimento foi causado, dentre vários fatores possíveis, pois é de ordem multifatorial, pela dinâmica mencionada na perspectiva da *finitude voluntária*. Pode-se dizer que, historicamente e geralmente, em contextos de grandes companhias de dança o controle (o poder) não está presente apenas nas falas e nas regras, está presente nos corpos, no perfil dos trabalhos, na resposta obediente e eficaz dos corpos, na competitividade e na autocobrança atrelada a ela, na cultura institucional, na perspectiva de permanência em dança, entre outros. Ou seja, “ele se exerce em rede e, nessa rede, não só os indivíduos circulam, mas estão sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo” (FOUCAULT, 1999, p. 35). Em suma, nesses espaços, somos acostumados a ultrapassar o limite da dor e a validar um amor (um desejo, um propósito) pela dança através de sacrifícios. Uma concepção extremamente romantizada<sup>282</sup>. De todo modo, não foi sobre esse recorte o depoimento dado por Ana Paula, mas me chamou a atenção a gravidade de sua lesão. Será que permanecer dançando foi uma escolha movida pela *finitude voluntária* ou *deliberada*? Acredito ser por

<sup>282</sup> Não por coincidência, o período romântico na dança é permeado por histórias de amor trágico, lendas e mitos que exploram temas de morte e transcendência. Os trabalhos coreográficos se preocupavam em transmitir sentimentos, como: amor, dor, melancolia e paixão através do sacrifício. Temos por exemplo os balés: *Giselle* (1841) e *La Sylphide* (1832). Ver, (Bourcier, 2001).

ambas. Como bailarina, as vezes penso que há sempre um pouco de *finitude voluntária* em algumas escolhas *deliberadas* perante a *experiências acometidas*. Nesses momentos o pensamento recorrente parece ser algo como: quando realmente amamos a dança, parar não é uma opção. Reconhecer uma finitude, seja ela qual for – *voluntária, acometida* ou *deliberada*, não é simples e confortável. Como expressa Ana Paula:

A dança faz parte da minha estrutura e, pra mim, é da ordem de um certo gozo. Acredito ser algo que lancei mão para dar conta da minha existência, talvez, um tipo de amarração. [...] Quando tive que lidar com o fato de que eu não poderia continuar dançando, profissionalmente, passei pelos anos mais tristes da minha vida. (Ana Paula)

Por essa passagem, me recordo novamente de Butler (2019) quando ela fala a respeito de experiências vividas que abalam a noção do “eu”. Pela perspectiva de Butler, poderíamos pensar que uma experiência de perda – no caso de Ana Paula, a perda da profissão de bailarina – abala a noção do “eu” (desestabiliza o self), pois traz à tona os laços relacionais, exhibe os elos de servidão das quais tais relações se mantêm e revelam, em alguma medida, o quanto não somos apenas constituídos por essas relações, mas despossuídos por elas (Butler, 2019). Para ela, a política do luto “contém a possibilidade de apreender um modo de despossessão”, por desencadear outras percepções de si, pois a pessoa experimenta algo fora de seu controle, da ordem do desconhecido (Butler, 2019, s/p). Para Butler, a experiência de perda e trauma pode ser uma oportunidade para repensar a nossa noção de “nós” que forja e delimita um “senso” de comunidade, nos termos desta tese, que forja e delimita também um “senso” de *lugar de pertença*. Sobre seu processo de luto e superação, nas palavras de Ana Paula:

Penso que a solidão nos é estrutural. [...] dançar era uma espécie de suporte para lidar com ele. [...] Por mais que, por diversos momentos, ao logo desse percurso, eu estivesse cercada de pessoas querendo me apoiar e me ajudar, não tem como ensinar alguém a atravessar seu próprio deserto. [...] Foi preciso encarar esse vazio insuportável para que eu pudesse inventar algo à minha maneira e no meu tempo. Depois que parei de exercer a profissão de bailarina, me lembro de aguardar para ficar sozinha e chorar o quanto eu tivesse vontade, aquilo me aliviava. Num primeiro momento, era como ter que lidar com uma espécie de morte de mim mesma. E aí, eu fui entendendo que não. Era uma morte daquilo que eu havia construído, mas eu continuei viva e [...] me havendo com esse buraco. Foi a partir do dispositivo analítico, que me foi possível construir uma maneira outra de continuar dançando, dos palcos à prática clínica, numa coreografia de significantes junto ao indizível. (Ana Paula)

Já nos depoimentos de Rodrigo Antero e Benjamin Abras as *finitudes deliberadas* aparecem como um gesto de reconhecimento de si perante a uma trajetória de formação e atuação em dança permeada de experiências acometidas por violências (racismo estrutural e sistêmico<sup>283</sup>) atreladas aos contextos de ocorrência de dança teatral. Chamo a atenção aqui para as diferentes condições de possibilidade que as pessoas têm (e/ou tiveram) para tecer uma trajetória artística ou, quando não mais, para tecer outras narrativas profissionais. Ao que tange às *condições de possibilidade* – possibilidades atreladas a um conjunto de variáveis, tais como: condição social, condição física, gênero, raça/cor, cultura, filosofia de vida, saúde, idade, etc. –, diante de todos os depoimentos é possível afirmar que as variáveis interferem na formação, na permanência (ou não), na profissionalização (ou não), no desejo (ou não) de continuar em dança. Nesse sentido, a própria realidade social, que é desigual, promove experiências de acometimento – experiências limitadoras e excludentes que dificultam a presença de pessoas marginalizadas. Esta dimensão aparece, de alguma forma, em todos os depoimentos, mas de modos diferentes, pois as realidades e as condições das pessoas entrevistadas não são (e não foram) as mesmas. Em Benjamin, por exemplo:

[...] o espaço da dança no Brasil, é muito elitista. Toda pessoa periférica que deseja viver de dança precisa furar um véu grosso de situações para poder ter reconhecimento e estabelecer uma independência profissional. Dançar numa companhia não é fato. Em que companhia você vai dançar? Como você acessa uma companhia de dança? “Ah, eu quero dançar na Companhia do Palácio das Artes”. É complexo. É complexo porque você tem que ter balé clássico, você tem que ter não sei o quê. É complexo porque sou pessoa preta, pessoa periférica, pessoa criada em cultura periférica. “Ah, vou trabalhar em uma companhia de dança afro”. É possível, mas aos poucos eu comecei a perceber a complexidade de estar nesses espaços e não ter um salário. Nos lugares em que trabalhei eu estudei e aprendi muito com meus mestres de afro e de Capoeira. Eu tive sorte. [...] Mas depois de dez anos eu fiz uma escolha. [...]. (Benjamin Abras)

Acrescento mais um trecho do depoimento de Benjamin,

Na periferia eu conheci um cara que tinha uma movimentação fantástica, interessantíssima. Achava lindo ele se movendo e queria me mover como ele. Na época, ele me falou de uma escola de dança de Belo Horizonte/MG que dava bolsa para homens estudarem balé. Dançamos juntos lá por um tempo. Depois ele saiu. [...] Um tempo depois eu encontrei com ele em uma exposição [...] ele estava trabalhando de garçom. Aí ele falou, “ó Benja, como é que cê tá?” Eu falei, “ó cara, cê sumiu. Tá aí ralando, fazendo uma grana. E a dança?”. “Ah cara, a dança... Não sei se a dança me quer. Tá

<sup>283</sup> Racismo enraizado e institucionalizado nas estruturas sociais e nas instituições.

muito difícil”. Nossa, quando eu vi isso, eu pensei, “como assim a dança não te quer, cara?” [...]. Não sei onde é que ele está agora, mas espero que ele esteja bem. (Benjamin Abras)

Nessa linha de problematização, Márcia Neves dimensiona como sua permanência em dança, por um período, esteve condicionada à condição social do seu marido. Esta condicionante esteve atrela à precariedade no trabalho, baixa remuneração e a falta de investimento e incentivo, condições que podem significar radicalmente uma finitude em dança. Afinal, no léxico de Dudude, viver da profissão artista nesse país é ser um sobrevivente. Nas palavras de Márcia:

[...] Pensa comigo, porque as pessoas param de dançar? Porque eu não parei de dançar? Ou, porque eu ainda não parei de dançar? Vamos falar sério, na boa. Porque eu tenho marido que tem um emprego. [...] Com dois filhos [...], para bancar tudo que eu pude bancar, inclusive ficar trabalhando sem receber, porque a gente paga para trabalhar, a minha condição civil e de classe média é um luxo, entende? E quem virar e me falar assim – “Você não pode dizer isso”, eu direi: “Então vamos voltar no tempo – eu tenho dois filhos e não tenho marido, tenho que comprar comida, tenho que [pagar aluguel, água, luz, etc]. O que eu faço?” Porque eu já dancei inúmeras vezes, ensaiando, ensaiando, ensaiando para ganhar um cachê de 500 reais, quando muito. Eu já participei também de projetos pela Lei de Incentivo à Cultura que a pessoa mais remunerada foi o motorista da van. [...] eram 500 reais [por deslocamento Belo Horizonte-Brumadinho]. Ele foi e voltou 10 (dez) vezes e quem dançou foi lá apenas 01 (uma) vez. [...] A Pina Bausch, ela é maravilhosa, linda, de sucesso, perfeita. Por quê? Por quê? Entende? Então, a gente já faz coisas terrivelmente impressionantes sem investimento algum nesse país, mas eu não posso dizer para todas as pessoas ficarem fazendo coisas lindas, impressionantes a sua vida inteira, seguindo [esse padrão/esse tipo de funcionamento precário]. Porque ela vai cansar, vai desanimar. (Márcia Neves)

Por essas passagens, por mais que já tenhamos hoje avançado politicamente nas políticas sociais e culturais e nos mecanismos de incentivo no campo das artes (os editais, por exemplo), fica evidente as barreiras de acesso, as desigualdades que marcaram e ainda marcam o cenário artístico, especialmente para mulheres, pessoas negras, periféricas e LGBTQIAPN+, e as dificuldades de sustentar uma carreira artística. O balé clássico, por exemplo, como mencionado por Benjamin, ainda é uma técnica valorizada no contexto da dança profissional, sobretudo, no contexto das companhias de dança, mas que exige anos de formação e recursos, algo que muitas vezes está fora do alcance das populações marginalizadas. Além disso, Benjamin ao sinalizar a complexidade de inserção de pessoas pretas nesses espaços de ocorrência de *dança teatral*, traz o racismo e a exclusão de corpos

não-brancos como temas subjacentes. Sobre oportunidades e reflexões sobre a presença de pessoas pretas, Rodrigo Antero comenta:

A minha trajetória de vida não me permitiu ser só um artista da dança. [...] Pensa, foi com 21 anos, ou mais, que conheci o mar. [...] No fundo eu nunca me acreditei em dança. [...] Porque a branquitude está sempre tirando nossos espaços. Ela está sempre cooptando o nosso direito de existir. [...]. Eu não me esqueço de uma professora [...] falando que meu pé era um tijolo. Porque assim, eu tenho o pé chato. Tinham também as pessoas que sempre ficavam olhando para a minha barriga. Então, é isso, o corpo preto nunca é querido. Minha experiência em dança de salão talvez tenha sido mais querida, porque eu tive muitos professores pretos. Mas depois que eu saio da dança de salão e vou caminhando mais para a dança clássica, essas danças mais embranquecidas, aí tudo muda. [...] sendo negro, na maioria das vezes, você precisa ter uma capacidade muito além para conseguir algum lugar de existência nessa sociedade. (Rodrigo Antero)

Essa fala somada a de Benjamin, dizem de uma realidade opressora – a branquitude – que “coopta o direito de existir” e que, constantemente, relega corpos negros a um lugar de marginalização. Exemplo dessa violência é a fala da professora mencionada por Rodrigo. Quando pergunto a Rodrigo sobre que assunto escolheria hoje para um trabalho artístico, tenho a seguinte depoimento:

Não falar de racismo. [...] Mas se eu não falar disso, as minhas alunas vão continuar sendo embranquecidas. Por exemplo, [...] teve uma vez na montagem do Balé Coppélia no CEFART que colocam duas bailarinas para serem solistas, uma branca e uma preta. [Nesse contexto] para a solista branca o papel está sempre garantido, [mas para a preta não]. [...] Aí, [na temporada] no dia da menina branca, tudo acontece nos conformes, no dia da menina preta, me colocam uma boneca branca. E, na história de Coppélia, acho importante falar isso, a Swanilda entra no casarão do doutor Coppélios e se fantasia de Coppélia, ou seja, ela vai se mascarar de uma boneca. Mais uma vez, qual era a minha dor ali? Ver a menina preta se mascarar de menina branca. De boneca branca. Porque a menina que foi colocada pra fazer era uma menina branca. (Rodrigo Antero)

Nessa passagem, Rodrigo demonstra, assim como Ian, uma preocupação que se estende para além de uma busca e realização meramente pessoal. Sua atuação como professore-artista-pesquisadore, é luta. Em suas palavras, “a luta é constante, porque somos desacreditados e retirados de espaços e de oportunidades”. Importante destacar que, culturalmente muitas violências – falas, regras, modos, exigências – foram naturalizadas no ambiente da dança teatral. Uma realidade que tanto gera *zonas de silêncio* (Das, 2020), como se estrutura nela.

No depoimento de Édén, assim como no de Ian, a perspectiva sobre finitude é explorada e compreendida, para todas as instâncias da vida, em termos de transformação, onde o fim de algo pode ser visto como um novo começo.

O fim é o cessar da existência de algo que alimenta o nascimento de outro. [...] o fim enquanto aquela decomposição, que de algum modo gera uma nova vida. Pode ser o fim de uma versão minha, de uma atualização minha, [...] de uma dimensão do ser que termina para dar espaço para outra. Finitude tem essa dimensão, porque, de algum modo, as coisas precisam terminar para outras nascerem. (Éden Peretta)

Seu trabalho em dança se desenvolve assentado na dimensão da finitude calcada pela Dança Butô. Édén parte de uma compreensão de dança que não a atrela há um conjunto de técnicas ou estilos, mas a unicidade de corpo-mente, a experiências de manifestação de estados e a transformação corporal, o que remete à ideia de uma corporeidade fluida e orgânica onde o corpo secreta expressão. Uma imagem que dialoga com o tempo contínuo (duração) em Bergson (2006) Em suas palavras, “uma corporeidade que se oferece [ao sacrifício]” – um corpo que se desfaz em dança. Em seu trabalho a sinceridade com as imagens é vista como fundamental para a transformação e construção de uma presença cênica autêntica. Quando questionado *a que perguntas a sua atuação em dança é uma resposta*, ele diz:

Pensar o que a minha dança responde, [...] ela tenta criar anticorpos, criar corpos que se opõem e que se oferecem ao sacrifício, para que o espectador, de algum modo, se desestabilize. Ele sai não com uma outra concepção de corpo, mas ele sai, pelo menos, em um nível muito inconsciente, talvez questionando a própria concepção do seu corpo. Que corpo ele é? Até onde ele vê esses corpos que se desfazem, que viram outras coisas, viram manchas, viram pedaços de carne, viram outros seres, viram um cavalo-guernica, que viram outras coisas e como ele, de algum modo, se move. (Éden Peretta)

Arrisco-me a dizer que sua autoralidade se manifesta em estado de dança, ao proporcionar ao espectador instantes de *finitudes deliberativas*.

[o corpo] constrói uma relação de expectativa. Ele cria uma zona de afecções, de afetos, de afetações, no qual o espectador, por alguns instantes, pode ser suspenso da sua concepção do corpo, do seu modo de perceber esse corpo e ser um outro corpo junto com aquele corpo que se desfaz em dança. E nesse momento algo pode desequilibrar-se. Talvez, da finitude que você fala, algo ali pode *finire*. Algo ali pode se transformar, uma vez que eu suspendo, eu compartilho um outro modo de ser corpo – fluido, metamórfico – que não é aquele que aquele espectador é ou sente. E, nesse fugaz

momento, eu posso comungar outras existências. E, talvez ali, [naquele instante] gerar uma finitude. Uma finitude de um corpo específico que ele, até o momento, tinha. (Éden Peretta)

#### 5.4 Poéticas do depois

Isabelle Launay<sup>284</sup> em “As Danças de Depois” (2019), explora os conceitos de *reapropriação e reenactment* (reativação, reencenação), no contexto da dança contemporânea e discute o trabalho de citação na dança como uma ferramenta que, para além de um recurso de referência, questiona a noção tradicional de autoria. Para ela a ideia de reconstrução refere-se a uma reprodução – uma espécie de simulacro coreográfico – que busca preservar o passado sem interferência (ideia de memória como algo fixo e imutável). Já o *reenactment* quebra a pretensão de fidelidade à reprodução original ao considerar que passado têm presença ativa no presente. Em suas palavras:

Se a reconstrução visa [...] testemunhar o passado como passado, o *reenactment* reivindica, ao contrário, uma historicidade que atua no presente, dissolve a pretensão à reprodução, trata o passado como existente no presente e como pertencente à própria atividade criadora. Em suma, o *reenactment* perturba o sentido do que aconteceu no passado. Repensamos o que foi pensado, enquanto re-dançamos o que foi dançado, e esse retorno pode constituir um evento no presente (Launay, 2019, p.26).

Dentro do recorte investigativo de Launay, pode-se dizer que *as danças de depois* criam um diálogo entre passado e presente, permitindo que o ato coreográfico seja visto como um campo de construção coletiva e não uma expressão pura e individual de um único sujeito. Nesse sentido, a criação coreográfica será sempre um processo mediado pela história e pela cultura da dança. Recordo-me de Dudude Herrman ao falar sobre a presença das *danças de ontem* no hoje:

A dança de ontem deve estar em algumas nervuras celulares. Ela é um registro, mas como a gente respira, ela também vai se atualizando. Como a gente renova células, ela também vai se atualizando. E isso é visto quando o corpo dança. Então, quando você sobe o braço – quantas vezes eu subi esse braço? – ele carrega toda a sua história.

---

<sup>284</sup> Pesquisadora e professora de história e teoria da dança contemporânea, com ênfase em memória, *reenactment* e transmissão coreográfica. Launay é professora na *Université Paris 8*.

Por essa passagem e segundo Launay (2019), em uma criação coreográfica haverá sempre elementos de uma tradição ou de outros criadores e de uma vida. Ideia de que um gesto coreográfico/criativo será sempre mediado por elementos já existentes. Como Launay indaga, “quais histórias (em dança) os artistas têm: a partir de quais materiais eles trabalham, em que quadros de experiência, com que conhecimentos singulares e incorporados ou representações imaginárias, para compor quais poéticas e políticas de afetos” (Launay, 2019, p.32). Dialogando com essa perspectiva, segundo Rosa Primo,

[a] memória de um gesto não se limita à memória de um eu psicológico. [...] estamos diante de um passado que não sucede ao presente, ele coexiste com ele. Ora, essa memória não trata de recordações de um passado sob a forma de imagens lembrança. Por isso se torna cada vez mais estranha ao passado. Não é algo realizado, mas a realizar, ou seja, no corpo realizando (Primo, 2013, p.11).

Considerando que a memória "não é algo realizado, mas a realizar", podemos formular o entendimento de memória como um potencial a ser desenvolvido. Isso implica dizer que a memória não é apenas uma coleção de eventos passados – de lembranças registradas –, mas sim um processo que acontece *no* corpo e *pelo* corpo no momento presente. Por essa perspectiva e a partir do trabalho de citação proposto por Launay, o gesto coreográfico/criativo não é tomado como uma expressão puramente individual e subjetiva, mas sim como o resultado de um processo de “construção performativa totalmente mediada”. Em suas palavras:

O trabalho da citação coloca em questão não apenas a autarquia e a homogeneidade reivindicadas de uma obra, o domínio de sua coerência e de sua unidade permanente, mas também o status do autor, responsável pelo objeto no qual ele assina seu nome. Ele nos coloca, assim, de entrada, na imanência de uma cultura coreográfica: o gesto em dança não aparece mais como expressão de um sujeito, mas como fruto de uma construção performativa totalmente mediada. A função mimética, a intergestualidade e a intertextualidade das formas coreográficas assumem então a base de um ato de criação (Launay, 2019, p.29-30).

Dito isso, retomo a Bergson (2006), a expressão coreográfica pode ser vista como um gesto cheio de tempo – de temporalidades entrelaçadas. Nesse caso, o gesto coreográfico/criativo não é só mediado por técnicas, discursos, representações e imagens de uma cultura coreográfica (ou de uma cultura em dança), mas por todo um conjunto de experiências de passado. Para o que defendo aqui, o ato do gesto coreográfico/criativo diz do modo como se vive o entrelaçamento de experiências múltiplas que se somam em estado ativo

de presença no presente<sup>285</sup>. Esse instante do gesto coreográfico/criativo, que é, para as artes da cena, sempre um momento efêmero, é o Bergson (2006) chama de *duração*. Em um dos depoimentos de Márcia Neves essa noção de *duração* aparece quando ela diz do desejo de continuidade em dança, mas que para isso toda uma temporalidade precisa estar em trabalho de presença para produzir e amalgamar sentido.

Eu conversei com uma amiga que tem 75 anos e ela me falou que quando a gente compreende que tem mais passado do que futuro, as coisas mudam. E eu tenho mais passado do que futuro. Mas, ao mesmo tempo, é como se eu acreditasse muito no passado. Então, o passado, ele não vai embora, ele fica. É como se as coisas fossem só uma revisão do que era. Uma transformação, sempre um reencontro, sempre um outro modo de compreender aquilo que aparentemente foi, mas que na verdade é. [...] então, eu realmente gostaria de conseguir não desanimar para manter o meu desejo de dançar. (Márcia Neves)

A noção de ter “mais passado do que futuro” nos indica uma percepção de finitude – de existência – e o modo como lida com as temporalidades. Para Márcia o passado não é algo estático, fixo e distante, mas sim um território de constante reinterpretação. “Acreditar no passado” demonstra uma conexão com suas experiências. E, nesse sentido, o seu desejo de dançar parece estar profundamente atrelado à possibilidade de transformação constante. A ideia de *duração*, aqui, me remeteu à imagem apresentada no prólogo do livro “Movimento Total” de José Gil. Imagem do *movimento dançado*, um movimento que nunca se esgota – um gesto que empurra outro gesto que empurra outro gesto (infinitamente). Em suas palavras:

Do movimento dançado, von Laban diz ainda que, de uma certa maneira nunca se esgota, uma vez que vai chegar a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e outras posições. A queda, a quebra do movimento que induzirá outros movimentos pertence já ao seu começo. Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança. Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito. Seja qual for o lugar onde se encontra o bailarino, o arabesco que descreve transporta o seu braço para o infinito. As paredes do palco não constituem um obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do bailarino. Contrariamente ao actor de teatro cujos gestos e palavras reconstroem o espaço e o mundo, o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até ao infinito. Um infinito não significado, mas real, porque pertence ao movimento dançado (Gil, 2001, p.14).

Por uma perspectiva bergsoniana, podemos pensar que esse movimento dançado é o tempo em sua continuidade indivisível, que flui de forma dinâmica. Como disse Rosa Primo

---

<sup>285</sup> Importante dizer que em Bergson o presente (“o meu presente”) é sensório-mortor (Bardet, 2014). A presença está e se faz na consciência que se tem do corpo.

(2013, p.13), é dessa temporalidade que a “dança dar-se a ver sua força para impulsionar o novo”. Dito isso, voltando em Launay (2019), como pensar as poéticas autorais em dança a partir das experiências de finitude? Porque o que está em jogo aqui não é a autoria de uma obra (o status do autor), mas a autoralidade e o questionamento da própria cultura coreográfica. Cultura que naturalizou corpos, identidades e/ou formas de expressão levando a que outros fossem eclipsados pelo cânone de uma determinada dança (glorificada na estética clássica e institucionalizada). Refiro-me aqui à autoralidade em relação aos modos como uma presença/identidade é percebida, considerada e legitimada. Nesse sentido, a autoralidade vai além do ato de criação de uma obra. Ela coloca em questão as muitas e diversas presenças que foram eclipsadas e entra no campo da representatividade. Discussão que apareceu em vários depoimentos. Por exemplo, em Benjamin:

Quero um futuro em que eu possa pisar no chão e falar: “essa pessoa sou eu, pessoa que tem relação com a baleia, com o ar, com o sol, com a natureza...”. Nessa individuação constela as minhas danças, meus sonhos. [...] penso que quando eu assumo minha obra autoral, eu tomo posse da tecnicidade que envolve aquilo que eu faço. Porque plantar bananeira, jogar Capoeira [faz parte da minha corporeidade] e, tipo assim, eu sei transformar a Capoeira, transformar uma bananeira em outra coisa dentro de uma criação, precisa tempo. Eu não estou no tempo [da coreografia ou seguindo uma contagem] lá da companhia de dança. Não, eu estou criando, estou trabalhando [a partir do meu repertório e em conexão com meu corpo de hoje]. Quando eu faço o movimento, ele está orgânico, está fluido, dentro de uma fluidez que está conectada a um sentido pra mim. Isso muda tudo no [meu] movimento. Essa tecnicidade é construída com esmero, como um artesão faz uma jóia. (Benjamin)

Para os questionamentos levantados durante a elaboração desta tese, a autoralidade e a representatividade mostraram-se dinâmicas de resistência e encorajamento de corpos e subjetividades. Nesse sentido, *poéticas do depois* é sobre as danças que precisaram (e precisam) transbordar, transgredir, restar, quebrar, desfazer, borrar para existir em dança. *Poéticas do depois* é o que surge depois das “danças de depois” como um gesto de autoralidade frente às experiências de finitude. É o que surge depois que a *finitude em dança* fez a sua parte. É o que nasce do estrume. É a vitória-régia que abrolha nas áreas alagadas. É a taioba nos brejos. São os peixes modificados pelos fármacos no lago. É o corpo se desfazendo em dança. É a dança viva em um corpo quebrado. É o *Desassossego em Branco*. É passar da fronteira dos 40 e ser uma sobrevivente. É um corpo-catástrofe em construção de *Sebastian*. É o corpo-copo-descartável. É ter uma prática docente construída no fazer artístico. É ter a dança como cura. É não desistir aos 52. É se queimar em imagens, em colapsos e criar uma

zona de afecção. É inclusive deixar de fazer “*entrelacé*<sup>286</sup>” para seguir em dança de outra forma. Poéticas do depois é a dimensão estética mobilizada em uma narrativa autobiográfica para dar temporalidade<sup>287</sup> (singularidade não solipsista) e tecnicidade (não solipsista), às experiências de finitude que se fazem corpo.

Poética do depois é ato de criação da própria trajetória, que por sua vez é um processo contínuo, ou seja, algo que vai se construindo. Como disse Bergson (2006), a trajetória não se cria em um só golpe e não se define por um momento isolado. É como o curso da flecha, se constrói no caminho, ao longo do tempo. A trajetória, portanto, é o processo de uma criação em andamento, algo que se realiza a cada instante, mas que só adquire sentido quando compreendida como um movimento contínuo. A poética do depois reconhece a mudança, mas compreende que cada momento é uma continuidade do anterior, e que o ato de criar uma trajetória está intrinsecamente ligado à contínua transformação de si mesmo. Cada escolha, cada experiência vivida, e até mesmo cada reflexão posterior, são partes constitutivas de uma trajetória que nunca está completa. A poética do depois implica, portanto, uma compreensão que o “depois” nunca é simplesmente um fim, refere-se à relação dinâmica entre o vivido e o ainda por vir.

---

<sup>286</sup> Ibidem, p. 141.

<sup>287</sup> *Duração* em Bergson (2006)

## 6. FINITUDE COMO CONCLUSÃO

“Não era para terminar assim”. Sem dúvida este foi o primeiro pensamento que me ocorreu depois de tanto tempo gestando essa tese. “Tanto tempo pensando em finitude e ela termina assim”. Este foi o pensamento seguinte. Nesse momento de *desfecho*, uma constatação: dimensionar a finitude não garante um processo de construção de fim, assim como não nos prepara para um fim de ciclo. Estou resistindo a um fim? Logo eu, na voz de Clarice, “que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição”<sup>288</sup>. Recordo-me de Éden Peretta, “o fim é o cessar da existência de algo que alimenta o nascimento de outro”. Talvez seja isso: ainda não cessei esse processo. Sinto uma necessidade de esgotamento. Estou eu habitando uma finitude voluntária? Por que não deliberar um fim e aceitar seus acometimentos? Mais uma vez o pensamento: “Não era para terminar assim”. Pausa. Preciso interromper esse fluxo de pensamento.

Finitude não é algo distante, não está fora em um futuro qualquer. Finitude é exatamente esse agora – essa experiência que se vive diante de um fim e da iminência de um depois. A finitude está para o reconhecimento do limite, limite da lei, limite da linguagem, limite das narrativas (de certas narrativas) e para as potências de criação e transgressão. Desse modo, em relação às experiências de finitude, pode-se dizer a partir dessa tese, que as poéticas autorais são gestos que advogam por outras existências.

A partir do exposto até aqui, repensar os *lugares de pertença* e os *espaços de ocorrência* da *dança teatral* a partir das poéticas autorais tensiona: uma história, um *ethos* burguês e um *status quo* em dança vinculado intimamente às narrativas tradicionais e conservadoras; uma cultura capacitista, embranquecida e elitizada; e, um contexto social marcado, físico e simbolicamente, por relações de violência. O que nos indica que questionar os *contextos de ocorrência* da *dança teatral* torna-se uma ação de potência em ato que encoraja “subjetividades antes cerceadas, censuradas e tentativamente eliminadas. [...] No entanto, a essas novas subjetividades, digamos, pós-coloniais e pós-nacionais, exigem também *novas responsabilidades*” (Seligmann-Silva, 2020) e *narrações* (Albert, 2004).

No território das narrativas, as memórias entram em disputa quando revisitam criticamente um passado. Conceber o passado é *ação*, quero dizer, o passado só existe no presente. Preocupemos, então, com o presente. Considerando os muitos corpos e presenças

---

<sup>288</sup> Texto: “*A hora da estrela*” de Clarice Lispector.

que, historicamente, foram eclipsados, a *ação* – conceber um passado, inaugurar um presente – só pode ser realizada, efetivamente, se transmitida com presenças diversas. Essa ação altera a paisagem das temporalidades, uma vez que desencadeia novas compreensões sobre o tempo vivido e dito. Nesse sentido, a presença em dança como materialidade de um entrelaçamento de temporalidades expressa novas e outras existências. Parece que esse gesto, no contexto da dança profissional, esgarça, desorganiza e denuncia a tessitura estrutural e habitual da representação mimética do passado (dessa memória oficial), assim como nos convida a *desoutrizar* o corpo, e não apenas o olhar, como equivocadamente reduzimos nossa ideia de percepção.

Para essa tese, a perspectiva de finitude em dança marca o fim de grandes narrativas legitimantes. Falar das finitudes – *voluntária, acometida e deliberada* – foi uma tentativa de dar luz à crise de um contrato mimético de história da dança. No entanto, a tentativa de construir e reconstruir outros *lugares de pertencas, espaços de ocorrência* e narrativas para ampliar e impulsionar existências plurais, não garante que outras e novas narrativas não se tornem reféns e fixem novamente outras fronteiras, recomeçando assim o círculo vicioso no qual nos lança o dispositivo representativo em Aristóteles (Seligmann-Silva, 2020). Nesse sentido, nas *poéticas do depois*, para que narrativas, memórias e estéticas possam ser atualizadas de modo a fundar contranarrativas de resistência e que outros processos de subjetivação e modos de estar na Dança possam ser possíveis e materializados, mesmo que transitórios, é necessário mobilizar, continuamente, as potências de criação e resistência (Rolnik, 2002). Certamente, a dialética faz a finitude trabalhar até o fim<sup>289</sup>.

Atuações artísticas (e em arte) podem ser atuações críticas quando contribuem para questionar o próprio *contexto de ocorrência*, suas relações. Fazer dessa atuação possibilidade de encorajar corpos e subjetividades demonstra um compromisso ético com as alteridades, singularidades, autoralidades. As poéticas autorais impulsionam uma atuação continuada e transformada em dança.

---

<sup>289</sup> Utilizei o recurso da *sinonimização* – substituição de uma palavra ou expressão por outra que tenha um significado semelhante. Texto original: “A dialética faz, certamente, a morte *trabalhar até a morte*.” (Han, 2020, p.19)

## REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Glória. *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. **Uma biopolítica menor**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- AGOSTINHO, Santo. **A Cidade de Deus**. Tradução: J. O. de Meira Penna. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Edições Paulinas, 1997.
- AGOSTINHO, Santo. **Sobre o Livre Arbítrio**. Tradução: L. P. de Almeida. São Paulo: Editora Loyola, 2000.
- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança moderna e educação da sensibilidade**: Belo Horizonte (1959-1975). 255 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- ANGEL Vianna. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108953/angel-vianna>. Acesso em: 23 de set. de 2024
- AUSTIN, J. L. **Como fazer coisas com palavras**. Tradução de Danilo Marcondes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. Primeiras reflexões. In: AZEVEDO, Sonia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARBA, E.; SAVAREZI, N. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Unicamp, 1995.
- BARROS, José Márcio. **Diversidade Cultural**: da proteção à promoção. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BARDET, Marie. **A filosofia da Dança**: um encontro entre dança e filosofia. Tradução de Regina Schopkee Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. Traduzido por Claudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- BISPO, Raphael. Tempos e silêncios em narrativas: etnografia da solidão e do envelhecimento nas margens do dizível. **Etnográfica**, Lisboa, v. 20, n. 2, p. 251-274, 2016.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUTLER, Judith. Violência, Luto, Política. In: **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CÍCERO, M. T. **Discussões Tuscianas**. Tradução de Bruno FregniBassetto. Uberlândia: EDUFU, 2014.

COHEN, Renato. Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira. **Congresso de Hispanistas Alemães**. Berlim, 2003.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. Convivência e alteridade no processo de conhecimento em dança: a abordagem de Marilene Martins no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. 2018. 219 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

CRUZ NETO, Otávio. O trabalho de campo como descoberta e criação. In: Minayo. M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes; 1994, p. 51-66.

DÂNGELO&FATTINI – **Anatomia Humana Sistêmica e Segmentar**. Belo Horizonte: Atheneu, 1995.

DAS, Veena. **Vidas e Palavras: a violência e sua descida ao ordinário**. São Paulo: Unifesp, 2020.

DELORY-MOMBERGER, C. Formação e socialização: os ateliês biográficos de projeto. Tradução de Maria Carolina Nogueira Dias e Helena C. Chamlian. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 359-371, maio/ago. 2006.

DELORY-MOMBERGER, C. A pesquisa biográfica ou a construção compartilhada de um saber do singular. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, v. 1, n. 1, p. 133-147, 2016.

DELORY-MOMBERGER, C. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. Tradução de Anne-Marie Milon Oliveira Revisão técnica de Fernando Scheibe. **Revista Brasileira de Educação**, v. 17, n. 51, set.-dez, 2012.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes)

DUARTE, Regina. **Pina Bausch: Uma Introdução**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.

ESPÍRITO SANTO, Livia Mara Gomes do. Notas teóricas: reflexões sobre resistência e insurreição. In: **Tensionamentos e aproximações entre arte e instituição pública: um estudo de caso da Cia de Dança Palácio das Artes (2000-2016)**. 2018. 179 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Revista: Sala Preta. São Paulo: 2008.

FAZENDA, Maria José. A dança conceitos e propósitos. In: **Dança Teatral: ideias, experiências, ações**. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

FAZENDA, Maria José. Para uma compreensão da pluralidade das práticas da dança contemporâneas: repensar conceitos e categorias. **Antropologia**, n. 11, 1993, p. 67-76, 1993.

RIBEIRO, António Pinto. «Maria José Fazenda, **Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações**», *Etnográfica*, vol. 12 (1) | 2008, 272-275. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/1698>. Acesso em: 28 de maio de 2021

FAZENDA, Maria José. A dimensão reflexiva do corpo em ação: contributos da antropologia para o estudo da dança teatral. In: GODINHO, Paula. (Coord.). **Antropologia e Performance: Agir, Atuar, Exibir**. Alentejo: Castro Verde, 2014.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Como a filosofia e a teologia se relacionaram com as artes? In: **Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes**. São Paulo: Edições 70, 2019, p. 103-133.

FERNANDES, Ciane. A Expressividade ou Eucinéica: agudos e graves de um corpo poético. In: FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. **Pesquisa Somático-Performativa**. ARJ: Brasil. Vol. 1/2, p. 76-95, jul./dez., 2014.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, n. 16, p.11-23, 2011.

FINEMAN, Mia. **A pequena história de ‘Lea pinto the void’**Nome. Dobras Visuais, 2013. Disponível em: <https://www.dobrasvisuais.com.br/tag/mia-fineman/>. Acesso em: 5 set. de 2022

FLICK, Uwe. **A pesquisa qualitativa: relevância, história, aspectos**. Qualidade na pesquisa qualitativa. Porto Alegre: Bookman, Artmed, 2009.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In: **Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Ditos e Escritos VI).

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France. (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. **Montaigne**. Traduzido por Robert Rovini. Paris: Gallimard, 1993

GIL, Jose. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras 2005.

GRUPO CORPO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo635927/grupo-corpo>. Acesso em: 22 de set. de 2024

HAN, Byung-Chul. **Morte e Alteridade**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2015.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

hooks, bell. Eros, erotismo e o processo pedagógico. In: **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. O amor como ato de liberdade. Tradução de Thiago Pinho. **Anãnsi: Revista de Filosofia**, Salvador, v. 2, n. 2, 2021.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. São Paulo: 2003.

KLAUSS Vianna. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna>. Acesso em: 23 de set. de 2024

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Editora: Companhia da Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A Vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Coordenação de Tradução de Mara Sophia Zanotto. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 (Coleção Educação: Experiência e Sentido).

LAUNAY, Isabelle. As Danças de depois. Tradução de Sofia VilasboasSlomp. **Revista Aspás**, São Paulo, v. 9, n.1, 2009.

LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória da dança contemporânea e a arte da citação. Tradução de Ana Teixeira. **Dança**, Salvador, v.2, n.1, p.87-100, 2013.

- LIMA, Dani. Corporalizar, subjetivar, pensar, criar. **Revista Vazantes**, v. 2, n. 2, p. 129-138. 2018.
- LIMUJA, Hanna. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito: Ensaio sobre a Exterioridade**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- LÉVINAS, Emmanuel. Prefácio "O Tempo e o Outro". **Phainomenon**, [S.l.], n. 11, p. 155-190, apr. 2006.
- LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: **Irmã outsider**. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984, p. 53-59.
- LOUPPE, Laurence. **A poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MARCONDES Machado, M. Só rodapés: um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 2, n. 1, 2015.
- MILLER, Jussara; NEVES, Neide. Técnica Klaus Vianna – consciência em movimento. **Revista do Lume**, n. 3, set. 2013.
- MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. **Concinnitas**, ano 17, v. 1, n. 28, 2016.
- MONTAIGNE, Michel de. **Descobrimo a Filosofia - Montaigne: A Consciência Crítica do Renascimento**. São Paulo: Salvat, 2017.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio: Que filosofar é aprender a morrer e outros ensaios**. L&PM Pocket, vol. 1213. São Paulo: Editorial Publilbooks Livros e Papéis Ltda., 2016.
- MONTAIGNE, Michel. **Os Ensaio**. Tradução de Rosemary C. Abílio. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MÖRSCH, Carmen. Trabalhar na contradição: A intermediação artística como prática crítica. Uma concepção autorreflexiva e crítica em contraposição a uma pedagogia museológica afirmativa e reprodutiva. **Revista Humboldt**, ed. 104. Bonn: Goethe-Institut, 2011.
- NEIRA, Marcos Garcia; LIPPI, Bruno Gonçalves. Tecendo a Colcha de Retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. **Educ. Real.**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago. 2012. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade](http://www.ufrgs.br/edu_realidade). Acesso em: 01 set. 2024.
- ORIONE, Eduino José de Macedo. **A meditação da morte em Montaigne**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- OSTETTO, Luciana Esmeralda; KOLB-BERNARDES, Rosvita. **Modos de falar de si: a dimensão estética nas narrativas autobiográficas**. Pro-Posições | v. 26, n. 1 (76) | P. 161-178 | jan./abr. 2015

- PATRIARCA, Letizia & LIMA, Lux Ferreira. “A representação coletiva da morte”. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/representacao-coletiva-da-morte>. Acesso em: 8 ago. 2024
- PAXTON, Steve. Ciclo de conversas. **Conferência na Culturgest**. Lisboa, 2019. Disponível em: <<https://www.culturgest.pt/en/media/steve-paxton-conference/#steve-paxton>>. Acesso em: 1 set. 2022
- PAXTON, Steve. **Gravidade**. Tradução de Rodrigo Vasconcelos. São Paulo: n-1 edições, Acampamento, 2022.
- PAZETTO, Debora. **O texto acadêmico como espaço performático**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, p. 379-400, set-dez. 2022
- PEREIRA, Roberto. **Formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- PERETTA, Éden. **O soldado nu: raízes da dança Butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PINHO, Osmundo. “Morte social”. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2022. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/morte-social>. Acesso em: 8 ago. 2024
- PLATÃO. Fédon. In: **Platão**. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Coleção Os Pensadores).
- PLATÃO. Fédon. In: **Platão**. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Col. Os Pensadores).
- PLATÃO. Defesa de Sócrates. In: **Sócrates**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores).
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRIMO, Rosa. **Um corpo-por-inventar**. Dança, Salvador, v. 2, n. 2, p. 9-17, jul./dez. 2013
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PEREIRA, Roberto. **Formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **Ouvirouver**, v.11, n.1, p.88-98, jan./jun.2015b.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **O lúdico e a construção do sentido**. Sala Preta, 2001.
- TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. A relação dos textos impressos (leis) com o perfil das companhias oficiais de dança que deles resultam. **Abrace**, 2010.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.
- RENGEL, Lenira. Fundamentos para análise do movimento expressivo. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Sumus, 2006.

REZENDE, Claudia B.; COELHO, Maria Cláudia. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

ROLNIK, Suely. A vida na berlinda. In: COCCO, Giuseppe (org.). **O trabalho da multidão: Império e Resistência vida na Berlinda**. Rio de Janeiro: Editora Griphus, 2002, p. 109-120.

ROLNIK, Suely. **O caso da vítima**: A criação se livra do café e se junta com a resistência. Conferência proferida em São Paulo *S.A Situação #1 COPAN*, 2002.

SABER DE MELLO, Ines; AGUIAR, Franciele Machado de; BELCHIOR SANTOS, Jussara; PEDROSO DE OLIVEIRA, Luane; BITENCOURT, Matheus Abel Lima de; FRANZONI, Tereza. O que é escrita performativa? **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01–24, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0015. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. Acesso em: 10 set. 2024

SAFLATE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Edusp, 2014.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 25. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

SÊNECA. **Cartas a Lucílio** (*Epistulae Morales ad Lucilium*). Tradução de J. L. F. Baptista. São Paulo: Cultrix, 2013. Carta 93.

SILVA, A. C. de O. da. As escritas de si e a emergência da autoficção: um campo de indefinições. **Literatura e Autoritarismo**, [S. l.], n. 20, 2017.

STEIN, Ernildo. **Compreensão e Finitude: Estrutura e Movimento da Interrogação Heideggeriana**. Ijuí: Unijuí, 2008.

SÊNECA. **Sobre a brevidade da vida**. São Paulo: Nova Alexandria, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades (1ª parte). **ARTE!Brasileiros**. jun. 2020. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniaio/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma-politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-parte-1/>>. Acesso em: 1 set. 2024

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades (2ª parte). **ARTE!Brasileiros**. jun. 2020. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniaio/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma-politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-2a-parte/>>. Acesso em: 1 set. 2024

SZTUTMAN, Renato. Apresentação. In: **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami/ Hanna Limuja**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. A relação dos textos impressos (leis) com o perfil das companhias oficiais de dança que deles resultam. **Abrace**, São Paulo: Abrace, 2010.

TESSLER, Elida. **Da casca de laranja ao casaco do pai**: o corpo torturado de Louise Bourgeois. Porto Alegre, s/d.

VAZ, Henrique Claudio de Lima. **Escritos de Filosofia IV – introdução à ética filosófica I**. Editora Loyola, São Paulo, 1999.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 2013.

VIEIRA, Marcilio de Souza. Abordagens Somáticas do Corpo na Dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 127-147, jan./abr. 2015.

VILLAS-BÔAS, Orlando; VILLAS-BÔAS, Cláudio. **Xingu: Os Índios, Seus Mitos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo Relativo. **Maná**: Estudos de antropologia Social. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

## ANEXOS

### Anexo I – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Entrevista)

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está convidado a participar da pesquisa intitulada “*Poéticas Autorais em Dança: pensando a finitude e os gestos de (r)existência*” desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes – PPG-Artes da UFMG sob responsabilidade do professor e orientador Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga e da doutoranda Lívia Mara Gomes do Espírito Santo.

A pesquisa tem como objetivo investigar e discutir as relações entre *experiências de finitude*, percursos profissionais e processos de construção de *poéticas autorais* em dança. Pretende-se também analisar como artistas da dança dimensionam suas experiências de finitude a partir de suas trajetórias formativas e percursos profissionais.

Sua participação voluntária consiste em participar de 01 (uma) entrevista sobre sua trajetória na dança. As entrevistas serão gravadas em arquivos de áudio e vídeo. Ressalta-se que, além da entrevista, ocorrerá pesquisa documental e de acervo sobre sua trajetória e que conversas informais serão registradas. Os dados coletados ficaram armazenados pelo período de 10 anos, sob posse e responsabilidade da pesquisadora Lívia Mara Gomes do Espírito Santo.

Os resultados da pesquisa serão utilizados na tese e em trabalhos científicos dela derivados, que podem ser publicados ou apresentados oralmente. A identidade dos participantes será revelada. Os dados obtidos durante a pesquisa são confidenciais e não serão utilizados para outros fins.

Sobre os riscos de participar da pesquisa, você pode se sentir desconfortável ou constrangido durante a realização das entrevistas. Neste caso, você pode optar por não participar. Você não terá qualquer tipo de despesa e não receberá remuneração por sua participação.

Em caso da pesquisa gerar algum risco a sua integridade física, mental ou de qualquer outra natureza, será disponibilizado apoio, bem como será indenizado pelos danos decorrentes da pesquisa, nos termos da Lei; garantido o ressarcimento das despesas diretamente decorrentes de sua participação na pesquisa.

Em caso de concordância, você irá assinar duas vias deste termo e receberá uma delas assinada pela pesquisadora.

Você tem liberdade de **recusa e de desistência** em qualquer momento da pesquisa, retirando o seu consentimento sem qualquer penalização. Em caso de danos provenientes da pesquisa você poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12. Você pode contatar os pesquisadores em caso de dúvida ou necessidade de outros esclarecimentos sobre a pesquisa. O Comitê de Ética em Pesquisa – COEP-UFMG também pode ser contatado em caso de dúvidas éticas.

Eu, \_\_\_\_\_, CPF: \_\_\_\_\_, após esclarecimentos sobre a pesquisa, seus objetivos, métodos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar deste estudo, consentindo:

- O uso das minhas imagens registradas em vídeo e fotografia durante a entrevista a ser realizada;
- O uso dos áudios coletados durante a entrevista a ser realizada;
- A minha identificação na pesquisa.

Sinto-me esclarecido(a) para participar voluntariamente da pesquisa e ciente de que posso, a qualquer momento, retirar meu consentimento de participação. Participo, portanto, com meu consentimento livre e esclarecido, e por isso firmo o presente Termo.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do participante

\_\_\_\_\_  
Assinatura da pesquisadora

Belo Horizonte (MG), \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 202\_\_\_\_\_

#### Contato dos pesquisadores

**Orientador:** Prof. Dr. Arnaldo Leite Alvarenga  
Tel.: (31) 9.96108614 | E-mail: [alda1702a@gmail.com](mailto:alda1702a@gmail.com)  
**Doutoranda:** Lívia Mara Gomes do Espírito Santo  
Tel.: (31) 9.97510716 | E-mail: [livia.esp.anto@gmail.com](mailto:livia.esp.anto@gmail.com)

#### Contato do COEP – UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte/MG  
CEP: 31270-901 Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005  
Tel.: (01) 3409-4592  
E-mail: [coep@prpq.ufmg.br](mailto:coep@prpq.ufmg.br)

## Anexo II – Termo de uso de imagem

### TERMO DE USO DE IMAGEM

Você está convidado a participar da pesquisa intitulada “*Poéticas Autorais em Dança: pensando a finitude e os gestos de (r)existência*” desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes – PPG-Artes da UFMG sob responsabilidade do professor e orientador Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga e da doutoranda Lívia Mara Gomes do Espírito Santo.

A pesquisa tem como objetivo investigar e discutir as relações entre *experiências de finitude*, percursos profissionais e processos de construção de *poéticas autorais* em dança. Pretende-se também analisar como artistas da dança dimensionam suas experiências de finitude a partir de suas trajetórias formativas e percursos profissionais.

Sua participação voluntária consiste em participar de 01 (uma) entrevista sobre sua trajetória na dança. As entrevistas serão gravadas em arquivos de áudio e vídeo. Ressalta-se que, além da entrevista, ocorrerá pesquisa documental e de acervo sobre sua trajetória e que conversas informais serão registradas. Os dados coletados ficaram armazenados pelo período de 10 anos, sob posse e responsabilidade da pesquisadora Lívia Mara Gomes do Espírito Santo.

Sua contribuição voluntária consiste em disponibilizar imagens de registro, fotos e/ou vídeos realizadas durante a entrevista, assim como da pesquisa documental e de acervo da sua trajetória. Estes materiais de audiovisual e os resultados deles obtidos serão utilizados e apresentados na presente pesquisa de doutorado e em trabalhos científicos/artísticos dela derivados, que podem ser publicados ou apresentados oralmente. Em qualquer suporte de divulgação desse trabalho sua identificação será revelada, assim como, nos casos de menções de trabalhos artísticos, seus créditos autorais – nome do autor, obra artística e ano – serão apresentados conforme o Artigo 24, inciso II, da Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/98).

Sobre os riscos de participar da pesquisa, você pode se sentir desconfortável ou constrangido durante a realização das entrevistas. Neste caso, você pode optar por não participar. Você não terá qualquer tipo de despesa e não receberá remuneração por sua participação.

Em caso da pesquisa gerar algum risco a sua integridade física, mental ou de qualquer outra natureza, será disponibilizado apoio, bem como será indenizado pelos danos decorrentes da pesquisa, nos termos da Lei; garantido o ressarcimento das despesas diretamente decorrentes de sua participação na pesquisa.

Em caso de concordância, você irá assinar duas vias deste termo e receberá uma delas assinada pela pesquisadora.

Você tem liberdade de **recusa e de desistência** em qualquer momento da pesquisa, retirando o seu consentimento sem qualquer penalização. Em caso de danos provenientes da pesquisa você poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12. Você pode contatar os pesquisadores em caso de dúvida ou necessidade de outros esclarecimentos sobre a pesquisa. O Comitê de Ética em Pesquisa – COEP-UFMG também pode ser contatado em caso de dúvidas éticas.

Eu, \_\_\_\_\_, CPF: \_\_\_\_\_, após esclarecimentos sobre a pesquisa, seus objetivos, métodos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar deste estudo, consentindo:

- O uso das minhas imagens registradas em vídeo e fotografia durante a entrevista a ser realizada;
- O uso de fotografias e materiais visuais de acervo pessoal disponibilizados por mim;
- A minha identificação na pesquisa.

Sinto-me esclarecido(a) para participar voluntariamente da pesquisa e ciente de que posso, a qualquer momento, retirar meu consentimento de participação. Participo, portanto, com meu consentimento livre e esclarecido, e por isso firmo o presente Termo.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do participante

\_\_\_\_\_  
Assinatura da pesquisadora

Belo Horizonte (MG), \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 202\_\_\_\_

#### Contato dos pesquisadores

**Orientador:** Prof. Dr. Arnaldo Leite Alvarenga  
Tel.: (31) 9.96108614 | E-mail: [alda1702a@gmail.com](mailto:alda1702a@gmail.com)  
**Doutoranda:** Lívia Mara Gomes do Espírito Santo  
Tel.: (31) 9.97510716 | E-mail: [livia.esp.anto@gmail.com](mailto:livia.esp.anto@gmail.com)

#### Contato do COEP – UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte/MG  
CEP: 31270-901 Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005  
Tel.: (01) 3409-4592  
E-mail: [coep@prpq.ufmg.br](mailto:coep@prpq.ufmg.br)

### Anexo III – Tabelas

**Tabela 1: Autodeclaração das pessoas entrevistadas**

| Artista   | Gênero             | LGBTQIAPN+ | Idade | Raça/Cor | Escolaridade         | PcD | Mobilidade Reduzida |
|-----------|--------------------|------------|-------|----------|----------------------|-----|---------------------|
| Renata    | Mulher Cis         | Não        | 41    | Parda    | Doutorado completo   | Sim | Não                 |
| Dudude    | ND                 | ND         | ND    | ND       | ND                   | ND  | Não                 |
| Rodrigo   | Pessoa não binária | Sim        | 38    | Negra    | Doutorado Incompleto | Não | Não                 |
| Ian       | Pessoa Trans       | Sim        | 35    | ND       | Doutorado Incompleto | Sim | Não                 |
| Joelma    | Mulher Cis         | Não        | 44    | Parda    | ND                   | Não | Sim                 |
| Márcia    | Mulher Cis         | Não        | 57    | Branca   | Mestrado Incompleto  | Não | Não                 |
| Éden      | Homem Cis          | ND         | 45    | ND       | Doutorado completo   | ND  | ND                  |
| Gabriela  | Mulher Cis         | Não        | 51    | Branca   | Doutorado completo   | Não | Não                 |
| Ana Paula | Mulher Cis         | ND         | 48    | Parda    | Mestrado Incompleto  | Sim | Não                 |
| Benjamim  | Homem Cis          | ND         | 49    | Negra    | ND                   | ND  | ND                  |

Fonte: elaborada pela autora a partir de dados obtidos pela autodeclaração, 2024.

**Legenda:**

ND - Não Declara

**Tabela 2: Áreas de atuação das pessoas entrevistadas**

| Artista   | Principais áreas de atuação profissional no campo das Artes/Dança |
|-----------|---|
| Renata    | Ensino, Pesquisa, Artes da Cena                                   |
| Dudude    | Ensino, Pesquisa, Artes da Cena, Produção, Gestão                 |
| Rodrigo   | Ensino, Pesquisa, Artes da Cena                                   |
| Ian       | Ensino, Pesquisa, Artes da Cena, Produção, Gestão                 |
| Joelma    | Ensino, Artes da Cena, Produção                                   |
| Márcia    | Ensino, Pesquisa, Artes da Cena, Produção, Gestão                 |
| Éden      | Ensino, Pesquisa, Artes da Cena                                   |
| Gabriela  | Ensino, Pesquisa, Artes da Cena                                   |
| Ana Paula | Artes da Cena   |
| Benjamim  | Ensino, Pesquisa, Artes da Cena                                   |

Fonte: elaborada pela autora a partir de dados obtidos pela autodeclaração, 2024.

## **Anexo IV – Roteiro de Entrevista**

1. Pergunta eixo do roteiro de entrevista semi-estruturada:

*A partir do seu percurso formativo e profissional, a que perguntas a sua atuação em dança tem sido (ou foi) uma resposta?*

2. Outras possibilidades de abordar o assunto:

Como você vê o contexto da Dança (profissional)?

Como você se vê no contexto da Dança (profissional)?

Falar dos momentos marcantes da sua trajetória na Dança.

Fale sobre sua dança de “ontem, de “hoje” e a de “amanhã”.

O que mudou? O que permaneceu? O que te faz ou não continuar?

A partir da sua experiência, fale sobre:

Dor na dança

Solidão na dança

Silêncio na dança

Preconceito na dança

“Sucesso” na dança

“Fracasso” na dança

Envelhecimento na dança

Prazer na dança