

Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação

Nas veredas de um corpo poético: dança e *transcrição* da vida.

Autora: Juliana Pereira Penna

Dissertação de Mestrado
Área de Concentração: Ensino e Práticas Culturais

Orientadora: Áurea Maria Guimarães

Campinas

2011

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**
Bibliotecário: Rosemary Passos – CRB-8ª/5751

P381n Penna, Juliana Pereira.

Nas veredas de um corpo poético: dança e transcriação da vida / Juliana Pereira Penna. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientadora: Áurea Maria Guimarães.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Transcriação. 2. Educação. 3. Dança contemporânea. 4. Corpo. 5. Filosofia. I. Albano, Ana Angélica Medeiros. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

11-018/BFE

Título em inglês: In the tracks of a poetic body: dance and transcreation of life

Keywords: Transcreation; Education; Contemporary dance; Body; Philosophy

Área de concentração: Ensino e Práticas Culturais

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Profª. Drª. Áurea Maria Guimarães (Orientadora)

Profª. Drª. Maria Helena Falcão Vasconcellos

Prof. Dr. Renato Ferracini

Profª. Drª. Dirce Djanira Pacheco e Zan

Prof. Dr. Sílvio Donizetti de Oliveira Gallo

Data da defesa: 18/02/2011

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: julianapenna2@hotmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título: *Nas veredas de um corpo poético: dança e transcrição da vida.*

Autor: Juliana Pereira Penna
Orientadora: Áurea Maria Guimarães

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Juliana Pereira Penna..... e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 18/02/2011

Assinatura: *Áurea M. Guimarães*.....
Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

Áurea M. Guimarães
[Assinatura]
[Assinatura]

2011

Resumo

Nas veredas de um corpo poético: dança e *transcrição* da vida.

O intuito deste estudo é fazer um recorte literário e filosófico sobre a dança contemporânea e suas potências na educação do sensível através do corpo. Todo este recorte é feito a partir do método de história de vida oral e temática de uma educadora proponente de um projeto social em uma escola particular de dança em Uberlândia-MG. A transcrição foi a principal ferramenta metodológica para discutir e estudar as possíveis relações entre corpo, vida, dança, educação e sociabilidades a fim de ampliar e identificar potencialidades da dança contemporânea na educação como parte significativa nos processos de subjetivação da contemporaneidade. Conceitos como o de “amor fati” em Nietzsche e “dobra” em Deleuze estão presentes na discussão do corpo que dança e afirma a vida.

Palavras-chave: *transcrição*, educação, dança contemporânea, corpo, filosofia.

Abstract

In the tracks of a poetic body: dance and *transcreation* of life.

The aim of this study is to make a literary and philosophic cutting on contemporary dance as well as its potentialities regarding the education of the sensible through the body. This entire cutting is performed through the method of life history, both oral and thematic, of an educator who is the proponent of a social project in a private school of dance in Uberlândia, M.G. The *transcreation* was the main methodological tool utilized to discuss and study the possible relationships amongst body, dance, education and sociability in order to expand and to identify the potentialities of contemporary dance in education as a significant share in the process of subjectification of the contemporaneity. Notions of concepts such as Nietzsche's "amor fati" and Deleuze's "fold" are present in the discussion of body dancing and life-reassurance and its meaning.

Keywords: *transcreation*, education, contemporary dance, body, philosophy

Agradecimentos

ou *gratidão sem medidas*

Aqui deixo minha gratidão sincera a tantas pessoas que me compoem nessa travessia do tempo da vida em mim, culminando nessa escrita em dança. São pessoas que me contaminam por afetos crescidos de mar, de rio e outras belezas do estar vivo.

Primeiramente, a meus pais, que me incentivam com carinho, cuidado e amor nas minhas escolhas profissionais, dando-me apoio e estímulo.

À Prof. Áurea, querida pela beleza da escuta e da troca, pela paciência e cuidados múltiplos.

À CAPES, pelo recurso financeiro oferecido pelo programa de bolsas durante dois anos.

A Fernanda Bevilaqua, professora e amiga, porto seguro de afetos e vida, pela escola e pela confiança/entrega.

Ao Ricardo Alvarenga, doce amigo e parceiro dançante, também meu professor de vídeo! Pela doação/dedicação.

A cada jovem aqui presente: Aline, Angelina, Artur, Carla, Jaqueline e Jéssica, por me encherem de fé por meio da alegria, da disponibilidade e do carinho solidário.

À Prof. Dirce e aos colegas do VIOLAR, pelo sentido de coletividade fraterna, séria e afetiva na condução do grupo.

Ao Prof. Sílvio Gallo e ao Prof. Renato Ferracini pelos encontros inspiradores e semeadores nas disciplinas cursadas.

Ao Maurício Goulart “Mulra”, pelo presente amigo na forma de uma dedicação atenciosa e assertiva de revisar este texto “atípico e custoso”; e à amiga do coração, Dili, pela beleza da amizade em movimento.

À Karla Bessa, pelo amor /casa/colo no desfrute de viver juntas em Campinas.

Ao José Luiz, pelo afeto e pela “espreita” engenhosa das palavras...

Ao Flavin, pela “partilha do sensível” e comidas quase-baianas!

Aos colegas Ju Gurgel, Roberta, Áurea e Samuel, pelos cafés e conversas entre dúvidas, textos, delícias em capítulos de vidas!

Ao Wilson, pelo encontro potente e terno...

Aos amigos Fer Lamana, André, Milton e Leopoldo pela alegria da amizade!

Ao Cris, pela história.

Ao Brandão, pelas “águas” da maestria sensível que tanto me permeia...

Ao “VagaMundo”, pelo apoio e paciência cordiais e pela música cantada e dividida.

À sangha de Uberlândia e “Natureza Buda” – também na pessoa de Oishi – e à Associação Zen de Campinas, pelo silêncio/força comungados...

Às minhas velhas e novas amigas de Uberlândia, pela ternura e amor!

À Joy, por olhos e coração atentos de amiga, na travessia de águas semelhantes...

Ao Ivan, meu irmão querido, pela casa e carinhos sempre abertos em SP.

A Nadir e funcionários da Faculdade de Educação, pelo apoio e atenção durante minha temporada na UNICAMP.

Sumário

| | |
|--|-----|
| in: tradução..... | 1 |
| A educação do sensível pelo corpo..... | 4 |
| O corpo na dança contemporânea..... | 9 |
| A <i>transcrição</i> escrita e a videografada..... | 19 |
| Metodologia..... | 22 |
| <i>Água da Palavra ou Transcrição</i> | 36 |
| Referências Bibliográficas..... | 117 |

Dedico este trabalho a todos os educadores
e também aos pais (que são ou que serão).
Dedico, em especial, aos meus queridos pais.

Águas de memória!
Depois de dobrar a nona curva a caminho da geografia
de um rio maior do que eu a caminho do mar, os rios de
outras terras costumam esquecer o chão de onde
vieram. Eu, nunca.
Viajei demasiado até aqui e das minhas origens de
nada esqueço.
Eu movo as águas escritas de minha inapagada
história.

(Carlos Rodrigues Brandão)

in: tradução

Esta é uma dissertação molhada e que boia nas águas de muitas vozes.

Uma escrita sulcada na vertente de uma narrativa. A vertente que é um lugar de rio, de água corrente incessantemente a *mesma* em outras.

Escutar a vida é escutar também os melhores veios da arte de educar. Escutar vidas é um exercício de educar-nos e, na tarefa do educador, há que se navegar pelas águas do outro, que vem sempre nos propor uma possibilidade de vida juntos. Então, dissertação respingada por vozes, textos, pessoas, cenas, vivências, aulas, performances, enfim, por vidas em filetes de água, ora líquida, ora vaporosa, ora congelada.

Com águas me alinhavo.¹

Estudar a educação através do corpo e da dança é um exercício de grandes desvelamentos para mim. É uma alegria poder ampliar minha vivência, que é também a de outros ao meu redor, introduzindo uma pausa nesse fazer educativo e artístico, para realizar outras formas de encontro, agora na academia, com autores, professores, orientadores, colegas de grupo e afins. É o exercício da repetição de algo – uma ideia, uma memória – agora ressignificado, em contínuo movimento, reverberando sentidos e afetos, inesgotáveis e tão diversos e múltiplos quanto a própria natureza do corpo... Esse exercício se dará agora por meio de uma escrita também derivada de uma crença sensorial no *amor*² e em seu movimento...

Sou grata à dança e simultaneamente a todos os meus professores de dança e de música – possuo formação acadêmica em música – por terem me oferecido tantos encontros comigo mesma, a partir dos outros e das semelhanças e diferenças que nos deslocam para uma escuta contínua da vida e dos *afectos* em nós. Graças a esses encontros/escuta, vou-me tornando alguém mais íntima do mundo, das pessoas e das coisas... Pela dança também se acessa o mistério da vida/morte e, assim como o silêncio, as palavras soadas pelos meus dedos aqui tocados, dançados – somados aos olhos de quem me percorre por estas páginas – talvez possam guardar e expandir esse mistério que nos circunda e nos compõe.

¹ BARROS, 2007, p.174

² "Remeter a ética ao *amor* ao necessário é reconhecer, simultaneamente, a limitação da consciência na avaliação do agir e a assimilação do agir desde a sua aceitação por reconhecê-la necessária. Ao utilizar a palavra *amor*, Nietzsche quer justamente retirar as considerações acerca do agir de uma dimensão racional calculadora e situá-las no horizonte dos afetos em que pensar, querer e sentir se encontram interligados." (AZEREDO, 2008, p.245).

Nada mais certo, nada posso fazer. É a própria vida que assim o quer; sabes melhor que eu que ela se serve de tudo. Tudo ajuda a vida, Erixímaco, para que a vida nada conclua. Isto é concluir apenas a si mesma...Não é ela esse movimento misterioso que, pelo desvio de tudo o que acontece, transforma-me incessantemente em mim mesmo, e que me devolve bastante rápido à esse Sócrates para que eu o reencontre e que imaginando necessariamente reconhecê-lo, eu *exista!* (VALERY, 2005, p. 15)

Neste estudo, procuro compor paisagens, imagens, pensamentos e mapas, navegados em um exercício de também me confundir e me misturar, para assim poder discernir e reiluminar paulatinamente minhas vivências, sentimentos e pensamentos acerca da dança e da arte de educar enquanto ato criador³. Me ofereço deste modo para um olhar cuidadoso sobre a educação, a dança, o corpo e suas relações. Um trabalho da memória, de memórias que passam e costuram dobras na nossa percepção do tempo presente, capaz de aglutinar todos os tempos. O afeto e o deleite são aqui como goma, liga, argamassa dessa função de educadora e do ‘ser bailarina e ser musicista’, para nós, para os outros e pelos outros. Ofereço também, através da escrita, o corpo a mim mesma e consequentemente ao outro, como um contínuo fluir de águas dependentes: a salgada e a doce; eu e os outros, pela afirmação da vida e dos fatos relacionados à alegria de viver – lugarcomum “*começo do caminhar*”⁴ – e trabalhar com jovens, crianças e adultos - “*pra beira de outro lugar*”. Nessa escrita, pretendo inspirar pessoas e educadores através do cuidado e da atenção àquilo que vejo como essencial: o sensível e sua partilha que, em dança e celebração, nos disponibiliza o que há de mais sagrado em respirar juntos...ou, como diria Nietzsche, em capturar a vida e suas “pisadas”:

Dançando sigo suas menores pisadas.⁵

Uma tradução de pisadas. Seguir pisadas é traduzir a vida que nos acontece e que nós mesmos tecemos, já que a vida e os acontecimentos fiam um linguajar e uma fonética própria do viver em cada um. E por isso, nós ressoamos pessoas que estamos e pessoas que

³ "O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas - para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas - mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê." (DELEUZE, 1992, p.156).

⁴ Referência à canção “Lugar Comum”, de Gilberto Gil e João Donato (1974).

⁵ NIETZSCHE, 2000, p.175.

sempre estão em nós, amigos, professores, família, amores, paixões e colegas de profissão, são todos a substância de muito do que aqui escrevo.

Introduzo assim esta pesquisa em mim, como também um exercício de tradução, de ressoar, dançando, as pegadas de pessoas em nós.

A primeira pessoa soa como eu sou.
A segunda pessoa soa como tu és.
A terceira pessoa soa como ele e ela também.
Qualquer pessoa soa. (GIL, 2006)

Traduzir é sempre recriar, transportar para outra língua, forma ou modo de expressar, a fim de descortinar sentidos e possibilidades de fazer girar as percepções, sensações, afetos, ideias e sentimentos.

Escrevo em signos que são mais um gesto que voz (...) ⁶

Nesse momento me apoio no termo *escrita-bailarina*, de Daniel Lins, para impulsionar essa dissertação, tentativa de pausar e dilatar o tempo e o espaço em seu fluxo contínuo que nos obriga às mudanças, ou como diria Gil (1985) às *mu-danças*. ⁷

Dançar para atravessar a agonia do mutismo. ⁸

Correlações do ouvido e do pé:

Escrever com o pé, gerando assim uma escrita-dançarina. ⁹

Esse lugar de conforto é também de risco, como ensina Clarice Lispector: a linha criativa é ao mesmo tempo envenenada e curativa em sua errância de sentido que altera e desaltera. Vendo o silêncio se mover e ouvindo a escuridão cantar...

Amar é a maré.

⁶ LISPECTOR, apud LINS (2004).

⁷ “*MU*” designação de não-dualidade, ou de non-sense, vacuidade ou “vazio interdependente” no contexto do koan ou charada Zen Budista no Japão. Esse diálogo entre mestre e discípulo serve para provocar uma ruptura do pensamento lógico e racional da dualidade do “ter ou não ter”, ou do “ser o mesmo” ou “não ser o mesmo” que implica também na relação dual entre matéria e espírito. “Um discípulo pergunta ao mestre: Um cachorro tem a natureza-Buda? O mestre responde: Mu! (nada, negação da negação, vazio, sem sentido, qualquer mugido)”. Trecho do texto de Gensho Rôshi Hozumi. *Zen Heart*. York Beach: Wiser Books, 2001 do site: <http://www.dharmamet.com.br/zen/cotidiano.htm>. Acessado em 13/05/2010.

⁸ LINS, 2004, p.147.

⁹ LINS, 2004, p. 148.

A educação do sensível pelo corpo: uma educadora e um projeto social no pensamento e na prática da dança contemporânea ou

“Qualquer lugar pra mim é lugar”¹⁰

Este estudo baseia-se em uma entrevista com a idealizadora, coordenadora e educadora do CidaDança, um projeto social na área da dança, mais especificamente dança contemporânea, no qual ministrei aulas de canto, musicalização e dança contemporânea por um ano e meio. A dissertação se divide em duas partes: uma escrita e outra filmada, esta como anexo.

A *transcrição*, metodologia que utilizo e que especificarei mais adiante, foi a ferramenta que me permitiu ouvir/ver as memórias e histórias da educadora e dos jovens e, por isso, possibilitou-nos criar e produzir juntos, pelo recorte temático do projeto CidaDança, o texto e o vídeo aqui apresentados.

A parte escrita consiste na transcrição do depoimento da educadora Fernanda Bevilaqua, atuante no cenário da dança em Uberlândia (MG) desde 1983, criadora do CidaDança, e que atualmente se divide entre o espaço formal de sua própria escola de dança e projetos fora dela. O vídeo, por sua vez, foi produzido em parceria de direção e roteiro com Ricardo Alvarenga, também bailarino e educador do projeto, vídeo-maker na área de dança e performance. Portanto, assim como o vídeo, a dissertação possui um caráter de estudo da memória e também uma característica co-autoral por carregar uma fluência de rios convergentes, sulcos, riachos que se atravessam pra fazer correr um rio maior: este meu texto atravessado também por minhas memórias, meus afetos e percepções delicada e firmemente contaminados por essas pessoas.

Esse vídeo é a forma transcrita das ‘falas’ dos jovens que participaram do CidaDança em seus ‘rememores’. Nele, procuramos tecer a vida em uma lógica da memória associada às noções de Bergson, ou seja, uma memória inventada, recriada, transcrita como aos modos de Manoel de Barros: “o olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê o mundo”. Recordar é transver, ver de novo, viver em nova versão, muitas formas de se lembrar – pois lembrar induz movimento, que leva mover-se para o

¹⁰ Fala de Aline Lucena, ex-integrante do projeto CidaDança.

momento presente/futuro através das sensações passadas/passantes desencadeadas no corpo:

Minhas sensações atuais são aquilo que ocupa porções determinadas da superfície de meu corpo; a lembrança pura, ao contrário, não diz respeito a nenhuma parte de meu corpo. Certamente ela engendrará sensações ao se materializar, mas nesse momento preciso deixará de ser lembrança para passar ao estado de coisa presente, atualmente vivida; e só lhe restituirei seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual a evoquei, virtual, do fundo de meu passado. *É justamente porque a terei tornado ativa que ela irá se tornar atual, isto é, sensação capaz de provocar movimentos.* (BERGSON, 2010, p.163, grifo meu)

O projeto CidaDança iniciou-se em Uberlândia, em fevereiro de 1999, por iniciativa de Fernanda Bevilaqua, diretora artística do Studio UaiQDança, uma escola particular de dança. Esse projeto, ao tempo que lança um olhar contemporâneo sobre a arte e a dança, visa ao fortalecimento da noção de cidadania, utilizando a dança contemporânea como eixo de pensamento. Até 2005, os integrantes eram jovens em situação de risco social e pessoal, na faixa etária de 13 a 17 anos, provenientes de diversos bairros da cidade. Eram oferecidos aos integrantes, duas vezes por semana, os seguintes cursos e atividades: dança contemporânea, alongamento, dança de rua, canto e musicalização, percepção espacial (geografia cultural), apoio terapêutico ao grupo e à família. Esporadicamente, outras oficinas eram dadas por profissionais de diversas áreas, tais como artesanato e educação ambiental. Os professores que ministravam as aulas e os atendimentos trabalhavam e trabalham em parceria com o UaiQDança, oferecendo seus trabalhos em permuta de mensalidade ou voluntariamente.

Nessa ação, o Studio UaiQDança teve apoio do Programa de Erradicação do Trabalho Infantil¹¹ (PETI), para o fornecimento de vales-transporte.

Trabalhei no projeto como educadora, nas áreas da música e da dança contemporânea, nesta última por menos tempo.

Reeducar o movimento, através da dança, passa pelo que Bertazzo (1998, *passim*) chama de refinamento do gesto, a qualidade de nossas relações com os objetos e com tudo que nos circunda. A partir desse sentido de movimento e gesto, seria possível construir uma

¹¹ O PETI é um programa componente do Sistema Único de Assistência Social, coordenado pelo Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS) e implementado no município em parceria com a Prefeitura.

autonomia singular de movimento dentro de uma coletividade. Portanto, segundo Bertazzo (1998), a autonomia do movimento passa por uma redefinição de conceitos, moldados nos próprios sentidos do corpo, a fim de refazer uma postura e uma ação frente a si e à sociedade, tendo no plano coletivo seu ambiente de internalização destes conceitos.

(...) o homem que consegue sua transformação num quadro coletivo, mas de forma consciente, auto-estimulando todo o seu potencial regenerativo, é de qualidade diversa, muito diferente do indivíduo absorvido na catarse. Exercitando sua autoconsciência no confronto coletivo, esse indivíduo aprimora suas estruturas física e psíquica. (BERTAZZO, 1998, p.9)

O pensamento de Ivaldo Bertazzo passa por uma reconfiguração da percepção do gesto, em um processo de exercitar a intimidade com as diferenças e as singularidades, em meio ao espaço coletivo. Essa postura frente a diferenças e singularidades se relaciona diretamente com os modos de sensibilização e, por ter na arte e na criatividade seu foco, interfere na subjetividade e no imaginário. Tal atitude é conquistada pelo exercício desse tipo de olhar, que por sua vez também se liga às instâncias relacionadas ao desejo, à inteligência e aos modos de gerir essa percepção e, por conseguinte, às ações. No hábito do exercício há a repetição, o cuidado e a atenção a um deslocamento da ação cotidiana.

Não podemos esperar que em nosso cotidiano, pelas inúmeras motivações nele implicadas, acionemos naturalmente a pura percepção do gesto. Seria muito bom que nos esvaziássemos de quaisquer determinações durante nossas caminhadas, passando a perceber apenas a ação de nosso aparelho motor. Porém, é impossível que isso ocorra antes de termos passado pelo aprendizado do exercício. Somente a partir desse patamar o movimento começa a nos revelar sua identidade. (BERTAZZO, 1998, p.26)

Nessa linha de pensamento, Bertazzo nos leva a pensar sobre como podemos, através da dança, além de exercitar nossa capacidade inventiva de criar coreografias, também elaborar corporal/mentalmente uma noção muito sutil e profunda de nos redimensionar em uma ação em sua relação com o espaço. Isso se relaciona com a inteligência do movimento e com sua ligação íntima com a carga – ou, como ele mesmo diz, com “o fardo psíquico”. Desse modo, o tratamento do gesto e da qualidade de movimento nos permite acessar novas possibilidades de ação/postura/atitude que nos permite apropriar de nossa condição de forma mais potente, fluente e bela. A beleza a que nos referimos é algo pelo qual pulsa uma verdade efêmera, uma sinceridade afável que se

realiza instantaneamente em nós e nos outros, mas que imprime uma marca, indelével ou não, em nosso corpo/mente por nos fazer sentir a realidade por outras vias.

Acabo de te olhar nos olhos, vida; vi reluzir outro nos teus olhos noturnos e essa voluptuosidade paralisou-me o coração. Vi brilhar uma barca dourada que se submergia em águas noturnas, uma barca dourada que se submergia e reaparecia fazendo sinais! Tu dirigias um olhar aos meus pés, doidos por dançar, um olhar acariciador, terno, risonho e interrogador (...) Os calcanhares erguiam-se; os dedos escutavam para te compreender: não tem o dançarino os ouvidos nos dedos dos pés? (NIETZSCHE, 2000, p. 175)

É importante ressaltar que o projeto CidaDança tem grande influência do pensamento e da ação de Ivaldo Bertazzo, já que a coordenadora fez um curso de formação sobre cadeias musculares com esse profissional, e por isso acompanhou, desde o princípio, seus trabalhos e espetáculos que visavam a uma ação social mais dirigida. Por outro lado, é igualmente claro que, embora o trabalho de Ivaldo Bertazzo seja forte e imprescindível referência, além de fonte de inspiração para a realização do projeto CidaDança, a coordenadora faz uma notável apropriação e readaptação das ideias e ações de Bertazzo, recontextualizando-as num projeto social de cunho voluntário, pequeno, com poucos jovens. Por ser voluntário, o CidaDança não está ligado a leis de incentivo à cultura ou a patrocinadores, dadas a dimensão e a natureza da sua proposta. Nesse sentido, em muito se diferencia dos projetos de Ivaldo Bertazzo, principalmente, no que toca aos espetáculos e suas infraestruturas.

Percebo, no mestrado, a possibilidade de lançar um olhar mais demorado e cuidadoso sobre essa experiência, bem como de ver e sentir de que maneira - em que portas, entradas e saídas - são acionadas, através do coletivo, as modalidades do *ser em grupo* que implicam em singularizações dentro dos processos de subjetivação.

O espaço aberto para brotar encontros/contaminações dos *afectos* que circundam no coletivo se dá por meio de auto-conhecimento, afirmação de identidade(s), de sentido(s) de cidadania, de cultura, através de uma ação para o despertar da criatividade do corpo que dança e que cria um campo fértil para o sentido de autonomia como modo de afirmação da condição presente ou do próprio destino para potencializar o território existencial. Para Deleuze,

os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem (...) A obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si. Os acordes são afectos. (DELEUZE, 1992, p.213)

A ideia de processo de subjetivação é vinculada às diversas formas de produção da subjetividade dentro de uma certa formação histórica. Sendo assim, Deleuze, um dos filósofos que escolho para compor pensamentos, entende que a subjetivação se constitui por “um modo intensivo e não um sujeito pessoal” de produzir subjetividades. Junto da palavra *processo*, surge ainda mais viva a ideia de um fluxo, um *devir* que inclui “o modo singular pelo qual se produz a flexão ou a curvatura de um certo tipo de relação de forças” (SILVA, 2004).

Devir nunca é imitar. Quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nos mesmos (...) A tarantela é a estranha dança que conjura ou exorciza as supostas vítimas de uma picada de tarântula: mas, quando a vítima faz sua dança, pode-se dizer que ela está imitando a aranha, que identifica-se com ela, mesmo numa identificação de luta "agonística", "arquetípica"?

Não, pois a vítima, o paciente, o doente não se torna aranha dançante a não ser na medida em que a aranha por sua vez é suposta devir pura silhueta, pura cor e puro som, segundo os quais o outro dança. Não se imita; constitui-se um bloco de devir, a imitação não intervém senão para o ajuste de tal bloco, como numa última preocupação de perfeição, uma piscada de olho, uma assinatura. Mas tudo o que importa passou-se em outro lugar: devir-aranha da dança, à condição de que a aranha torne-se ela mesma som e cor, orquestra e pintura. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.94)

Então, trazemos ao leitor, por essa dissertação, um exercício de olhar, sentir e abordar o mundo pela dança contemporânea e por seu pensamento, buscando, com isso, colocar o corpo em um lugar central de compositor, receptor e agenciador dos processos de subjetivação na contemporaneidade.

O corpo na dança contemporânea ou *dançando o tempo que nos passa...*

Alma minha, ensinei-te a dizer “hoje”, como “um dia” e “noutro tempo” e a passar dançando por cima de tudo aqui, acolá e além.
(NIETZSCHE, 2000, p.173)

Sinto que a dança é um meio de acessar o mundo por meio da conjugação do corpo físico/subjectivo em suas relações com o espaço, com o tempo e com o outro, num exercício de autopercepção que tem no coletivo um espelho possível. Como anteriormente comentado, a dança, nesse caso, entra no processo de produção de subjetividades com modalidades no coletivo e no individual ao mesmo tempo. Em outra vertente, a dança contemporânea, ou o olhar que a dança contemporânea lança sobre o corpo, permite uma união entre ação e pensamento por dois aspectos: primeiro, pelo caráter de investigação de gesto e movimento, que garante um conhecimento, um acesso e uma experimentação das possibilidades do corpo e sua multiplicidade; além disso, pelo aspecto de produção de signos com o corpo, de modo a ressignificar sentidos e *afectos* na memória. Ambos aspectos contemplam a diferença como condição elementar de abordagem. Dançar as diferenças no corpo: diferenças corporais, tanto físicas como mentais e/ou psicológicas; diferenças espaciais; diferenças temporais; diferenças sensoriais; ou seja, a vida que transcorre no tempo e que se diferencia a todo instante. Dançar essa vida requer também ser atravessado por setas do tempo, do espaço e das sensações.

Setas visíveis que apontam o invisível do visível, véu.

O estado anterior à um corpo que dança é um estado de potência, um estado de invisibilidade(...) O corpo ao dançar enuncia um comprometimento existente na correlação entre idealidade e conduta. O sentido que é constituído pelo conjunto das ações retorna como generalidade. O visível então que aparece como movimento performativo, é pensamento desse corpo. (SETENTA, 2005, p.105)

Esses procedimentos da dança contemporânea relacionados ao olhar plural, à produção de signos pelo corpo e pela investigação do movimento entregue às sensações, tornam visível a invisibilidade presente na visibilidade da relação cintilante entre ação e pensamento: gestos, movimentos e ações, nessa perspectiva, são carregados de conceitos, interpretações e pensamentos acerca dos desejos e de sua produção:

É por isso que só a dançarina pode torná-lo (o desejo) visível, por meio de seus belos atos. Ela inteira, Sócrates, inteira, era o amor!... Era jogos e prantos e inúteis fingimentos! Encantos, quedas, oferendas; e as surpresas, os sins, os não, os passos que se perderam tristemente...Celebrava todos os mistérios da presença e da ausência(...) não é ela de repente uma verdadeira onda do mar?Ora mais pesada, ora mais leve que seu corpo, ela salta com a chocar-se num rochedo; tomba molemente...é a onda! (VALERY, 2005, p.42)

A investigação do corpo pode ser a própria realização. Uma aula de dança adquire um significado de laboratório de fontes e de pesquisa do corpo, no qual o próprio aluno/bailarino é pesquisador de si, do seu corpo, em uma escuta infinita que torna esse corpo disponível ao recebimento de diversas forças capazes de lançar alguém a um devir-outro. A dança aqui é um lugar de cruzamento entre produção de sentidos e acontecimentos no corpo, que incluem noções paradoxais no âmbito de acontecimento e de devir como condição do processo de subjetivação da história humana por uma abordagem em Deleuze. Seguindo esta linha de pensamento apoio-me no conceito de José Gil de ‘corpo paradoxal’, em que ele aproxima algumas noções do pensamento de Deleuze com o ato/processo de dançar, a fim de fomentar a fecundação de uma teoria do sentido, através do corpo em movimento, em sua relação com o mundo, na arte de dançar.

A palavra *processo*, nas expressões ‘processo de subjetivação’ e ‘processo artístico e educacional’, traz uma mesma noção de continuidade permanente, como uma seqüência contínua de fatos/coisas que apresentam certa unidade completa em sua incompletude, ou que se reproduz, e se refaz com certa regularidade ou andamento, sendo que aí reside seu próprio desenvolvimento: no seu não-acabamento como condição de um encerramento temporário e ao mesmo tempo definitivo, a cada instante. Existe, nesse âmbito, uma dimensão singular de abordagem do tempo e da percepção na qual Bergson nos auxilia como referência para tentar compreender essa outra lógica do tempo e da percepção na memória enquanto processo.

Processo também quer dizer que a subjetividade é ação de subjetivar ou subjetivação, pois é, justamente, processual, contínua, definitiva e relativa a cada momento. Os mapas mentais, afetivos e perceptivos são intercambiáveis, redistribuem-se no corpo, reconfiguram-se e redimensionam-se, e por isso se assemelham com o procedimento da criação contemporânea ou com o procedimento educacional. Tais procedimentos têm, em

seu decorrer ou no seu meio, sua própria finalidade, integral e “parcialmente total” no gradual e no não-linear do tempo do fazer artístico e educacional – dependendo, é claro, da abordagem artística ou da abordagem de educação tratada. O que sublinho é o ponto comum do crivo que a palavra *processo* traz, seja para a noção de subjetividade, para a noção de obra artística ou para o âmbito educacional.

A noção de processo na arte contemporânea é também muito importante como forma de abordagem e de pensamento em relação ao corpo e ao mundo. Essa noção é essencial para entender como a dança contemporânea enxerga o corpo/homem enquanto produtor de signos:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado destes cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2004, p.23)

Desse modo, a concepção de obra coincide com essa concepção de homem e de corpo, na qual a finalização de uma obra é relativizada face à riqueza do que chamamos de processo. Daí a afirmação de que investigar por si é realizar, pois aí, nesta investigação/realização contém operações que envolvem as micro e macropercepções que potencializam sentidos e afetos no fazer educativo e coletivo, nesse caso.

Ou se vive um processo
ou fica-se aqui simplesmente para sentir sensações.¹²

Para GOMES (2003), um dos aspectos mais importantes que a dança contemporânea traz se refere ao ato de transitar pelas diferenças como a melhor forma de preparar o indivíduo para viver sua contemporaneidade. Transitar pela diversidade é também imediatamente conquistar um sentido de transformação, visto que o processo pressupõe uma abertura: um processo que está permanentemente em aberto, a se finalizar, a se construir, implicando sempre em um devir-outro, uma potência do porvir que assinala uma transformação para poder ser-outro. O ser processual inclui esta característica: a de ser aberto, disponível para mudar, para ser construído continuamente. O ‘abrir’ pressupõe uma fenda por onde há entrada e saída de algo... O corpo aqui é como essa fenda-lâmina, por

¹² CLARK apud ROLNIK, 2006, p. 24.

onde a subjetivação se constrói e se processa por um atravessamento de forças com qualidade de potência criativa e afirmativa da vida. O corpo é fenda-passiva e lâmina-ativa ao mesmo tempo, faz os cortes, é cortado e é a própria fenda, simultaneamente. Subjetivações são formas de adaptação, de apropriação, são modos de dobrar a realidade e sua percepção. O processo de subjetivação é como um giro constante das dobras/dobradiças da mente/corpo.

Colocar o corpo em sua relação com o tempo, ou temporalizar o corpo que dança, é também um dos aspectos importantes de que a pesquisa se ocupará. Nesse sentido, a dança aparece como um modo de subjetivação vertente, que instala um permanente movimento com seus devidos embates, conflitos, paradoxos e segmentaridades, fazendo do corpo uma fluência de um existir múltiplo. Em termos de micropolíticas ou formas de lidar com potências, *afectos*, pensamentos e ações, essa ‘abertura do corpo’ (GIL, 2004) recebe atravessamentos que inexoravelmente perpassam todas as instâncias no cenário de atuação da educação, pois esta lida diretamente com o corpo/mente e com os processos de subjetivação: do educador, do educando e de suas relações com o caráter do próprio projeto, no caso presente, ou da escola ou outra instituição, em outras situações.

O corpo passa por tudo e todos, pois é no corpo que se engendra o espaço e, portanto, por onde nos apropriamos do tempo a partir das vivências corporais e daí estabelecemos parâmetros mentais/físicos que vão compondo nossos processos de subjetivação, ou nossa subjetividade em obras. Na dança, há esse momento de ‘abrir o corpo’ para experimentar outras formas de se relacionar com o tempo e com o espaço: tudo se trans-forma quando se abre de fato o corpo.

O corpo é a casa.¹³

Segundo Deleuze, “os afectos ou sensações são seres que valem por si mesmos” (DELEUZE, 1992, p.213). No caso da dança, o “material” ao qual ele se refere é o próprio corpo. Acontece e tece pelo corpo uma escultura de *afectos* e *perceptos*:

Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material sem que o material entre inteiramente na sensação ou no afecto e no percepto. Toda matéria se torna expressiva. (DELEUZE, 1992, p.216)

¹³ Instalação-obra de Lygia Clark apresentada no MAM-RJ em 1968 - “A casa é o corpo”.

Para Gil, é importante uma noção de impregnação, contágio ou contaminação que ocorre entre o saber do corpo pelo objeto/espço, que permite ao corpo um devir-objeto. Apoiado em Deleuze, Gil nos ajuda nessa compreensão sobre o “abrir o corpo” e a que corpo se refere:

Consideremos aqui o corpo já não como um “fenômeno”, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço, e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir a superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. (GIL, 2004, p. 56)

Abrir pressupõe devir:

O corpo inicia um devir-objeto significa, em termos deleuzianos, que se cria uma zona de indiscernibilidade entre o corpo e o objeto/espço que faz com que o corpo transfira certos dos seus traços ao objeto e reciprocamente que certas propriedades do objeto se transmitam ao corpo. (GIL, 2004, p.15)

Esse devir-objeto é possível para Deleuze através das pequenas percepções que se configuram no corpo/consciência, em um modo próprio de abordar as sensações e as intensidades do corpo. Essas pequenas percepções captam relações diferenciais indistintas para nossa consciência. Quando condensadas em diversos mapas, essas singularidades captadas determinam um limiar de diferenciação, pois se reconfiguram por novos mapas, agora discriminados pela consciência em relação ao nosso corpo. De um outro modo, podemos dizer que um só corpo pode se desdobrar em dois ou mais, simultaneamente, dependendo da qualidade da presença de intensidades às quais esse corpo se coloca disponível.

Meu corpo é um monte de sensações, não tem forma definida, ou história, ou não é corpo, só sensações. Talvez seja como a argila crua, sem forma. O chão é sensível aos movimentos, ou talvez eu seja sensível ao chão. No próximo passo posso cair no nada. (RODRIGUES, 1997, p. 152)

Intensidades captadas imperceptivelmente, mas produzindo efeitos e sendo efeito ao mesmo tempo, inconscientemente ou por uma consciência indistinta, mas conectado, agindo e sendo coagido pelo inconsciente do outro. Limiares do outro em nós: é o corpo do outro, a intensidade com que nosso corpo atravessa outros corpos, que produz efeitos, coage e é coagido.

Mapas e cartografias energéticas.

Eu canto o corpo elétrico.¹⁴

Ora, para Gil, o corpo é de natureza relacional, feito para se conectar e se ligar a pessoas e objetos, portanto a dança é um lugar de experimentação que opera essa capacidade de agenciar agenciamentos (GIL, 2004). Dançar é, ainda, agenciar o desejo no sentido deleuziano de “criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, simbiotizar, fazer passar, criar articulações”. O desejo, nessa perspectiva, é criador e agencia o tempo todo, e nesse agenciar o desejo próprio aumenta e se potencializa.

Afectos só ganham espessura de real quando se efetuem.¹⁵

O movimento é um agenciamento muito além dos membros do corpo ou de seus órgãos, mas ele (o movimento) movimenta a “modulação mais abstrata e mais fina da energia” (GIL, 2004, p.59).

Espaço do corpo, carta energética.

O mais profundo é a pele.¹⁶

Micro e macropercepções na dança através da pele:

A pele torna-se matéria de devir.

A reversão implica, como vimos, a atração que a pele provoca sobre os afetos que povoam o espaço interior esvaziado. A pele atrai-os e impregna-se deles. Atrai-os do interior, porque ela própria deixou de ser o mapa do organismo dissolvido. Ela própria está em mutação, muda de natureza, crisa-se, dilata-se: procura tornar-se um novo mapa para novas intensidades. Deixa-se penetrar do interior e do exterior, torna-se uma interface extremamente porosa, diáfana, deixando passar toda a espécie de trocas, confundindo o dentro e o fora. A pele deixa de delimitar o corpo-próprio, estende-se para além dele no espaço exterior: é o espaço do corpo.
(GIL, 2004, p.63)

Passo, passo, giro, posso!

¹⁴ WHITMAN, 2005, p. 111.

¹⁵ ROLNIK, 1989, p. 26.

¹⁶ Frase de Paul Valéry do site: <http://www.culturapara.art.br/opoema/paulvalery/paulvalery.html>

Possa
Poça
Poço no nada.
Nonada.

Toda-potência do vazio!¹⁷

Quando você se sentir vazio, não lute contra o vazio.
Não lute contra nada. Deixe-se ficar vazio. Aos poucos você vai se preenchendo até voltar ao estado normal do ser humano, que é o criativo.¹⁸

Segundo Ferracini (2009) em sua leitura, em diálogo com o filósofo Deleuze, sobre o corpo em arte, o performer ou o artista estabelece uma outra relação com o tempo e com o espaço, que não se apoia unicamente no tempo/espaço da física clássica, mas sim em um âmbito da percepção que comporta dois tipos de registros em um *mesmo*: o macro e o micro. Segundo esse raciocínio, uma ação dimensionada por uma macropercepção é recoberta, povoada, vaporizada por micropercepções de cunho sensorial, de *afecções* ‘menores’ sensitivas, inconscientes em um grau infinito de expressão. Nessa topografia de corpo, essas micropercepções são reais, pois afetam diretamente a macropercepção geral, o espetáculo, a ação perceptível geral, cuja constituição é composta por essas microssensações: “Uma macropercepção, portanto, é sempre uma instabilidade, sempre sujeita a alterações microscópicas, já que é a atualização de um conjunto infinito de micropercepções.” (Ferracini, 2009, p. 2). Neste espaço infinito de pequenos virtuais, pequenas percepções e sensações, constitui-se uma zona de indiscernibilidade entre coisas, pessoas, sensações e estados, em que diferenças tornam-se vizinhas e intercambiantes, permitindo um certo estado de contínua permuta, contaminação e ‘afecção’, ou infecção, por onde os devires passam, acontecem.

Da mesma forma que Fernando Pessoa, aumentando a escala das sensações mínimas, se dava os instrumentos necessários à análise e à elaboração poética, assim o pintor, o músico, o escultor trabalham constantemente com pequenas percepções. O efeito de escala resultante da análise das percepções infinitesimais repercutiu-se imediatamente noutros domínios: tanto na experiência comum, como nas ciências humanas mais sofisticadas, de tal maneira que se tornava inevitável procurar definir um tipo de experiência singular e tanto mais paradoxal quanto se afasta da noção tradicional de experiência, associada a uma consciência

¹⁷ Frase de Paul Valéry do site: <http://www.culturapara.art.br/opoema/paulvalery/paulvalery.html>

¹⁸ Lygia Clark, por Jards Macalé. Trecho citado por ROLNIK, 2006, p.21.

e a um sujeito uno, operador de sínteses cognitivas fundamentais. (GIL, 1996, p.11)

No âmbito do corpo-devir de intensidades e fluxos permanentes, a relação com a temporalidade e com a espacialidade toma uma dimensão singular, já que há uma qualidade especial de valorização do tempo e de sua ação na materialidade corporal. O tempo é abordado como algo simultaneamente contínuo e descontínuo, ao mesmo tempo que atravessa a materialidade dos corpos e os modifica na duração: o tempo na argila, no açúcar que derrete, na maçã que preteja, no pó da tapioca que se firma e aglutina-se em goma, ou na pedra moldada pela gota percutida repetidamente no mesmo ponto – alquimia do tempo, das substâncias, dos corpos vivos e não vivos. Todas as implicações dessa natureza física que se metamorfoseia a todo tempo, criando e sendo criada constantemente, de forma consciente ou não, por si e pelos outros, é acionada e acessada pela realidade do corpo que dança. Esse corpo dança através do e com o tempo que é, a um só tempo, vários tempos - passado/presente/futuro - porque aciona, ou acionam a memória por um outro viés, pelo canal das micropercepções dentro da macropercepção.

Dançar é incluir os outros e o espaço
no tempo e no exercício contínuo de se perceber semelhantemente diferente
e passageiro de tudo e de todos.

Acionar o tempo presente em sua inteireza e intensidade de presença corporal, incluindo passado e futuro através de outras percepções que a dança sugere, é um néctar permanente de nutrição.

Gostava de sentir o tempo passar.
Embora não tivesse relógio, ou por isso mesmo, gozava o grande tempo.
Era supersônica de vida.¹⁹

Nessa perspectiva, admitimos o mundo como um contínuo ressignificar de sentidos – sentidos como significados e como participio do verbo sentir, do ser sensível –pois nos processos de criação, experimentação e vivências da dança podem-se privilegiar o deslocamento, a readequação, a apropriação e a recontextualização de códigos, sentidos, *afectos/perceptos* e significados a todo tempo. Disso se reconfigura o próprio processo de subjetivação, que se encarna no coletivo e no individual como instâncias interdependentes.

¹⁹ LISPECTOR, 1998, p.63.

Visto esse cenário, desejo compreender melhor como a dança contemporânea pode contribuir para acionar no educador de dança uma forma de gerir, de abordar a realidade e os coletivos, quer esteja em um projeto social ou no ambiente escolar, em cujo fazer educativo/artístico se trabalhe, pela dança, noções de autonomia e de resistência enquanto transformação através de um modo mais potente e autorrealizador, dentro dos processos de subjetivação. Tratada dessa maneira, a dança oferece a possibilidade de vivenciar potentemente esses modos de subjetivação na coletividade, que se dão na relação do indivíduo com o grupo, com o educador, com a escola, com o caráter do projeto em questão e com a sociedade, num mosaico de relações, misturas e processos alquímicos que compõem a natureza de um ser social e seu corpo.

A dança *contemporânea*, assim como outras artes com essa qualificação, caracteriza-se principalmente por um modo específico de abordar, olhar e conceber a arte em nosso tempo. Dessa forma, caracteriza-se mais por uma percepção, por um modo de relação, do que por uma técnica única ou específica de dançar. Por isso, a melhor designação talvez fosse ‘dançar contemporaneamente’, porque depende menos de um estilo, técnica ou método físico que de um modo de sentir, perceber, conhecer e abordar o mundo através de movimentos, passos, gestos, imagens, silêncios, pausas.

Portanto é mais um ser-estando contemporâneo em dança...ou dançar o tempo que nos atravessa e passa.

Dani Lima nos aponta, nesse sentido, algumas características desse perceber/fazer contemporâneo na dança:

Trata-se, portanto, de uma maneira de relacionar e de lidar com as diversas técnicas que envolvem o dançar, o movimento, os passos, enfim, o corpo em movimento e suas possíveis ampliações em relação ao outro. Não há uma técnica de referência estruturada a priori como um modelo a ser seguido, mas sim um corpo que pode ser instruído numa diversidade de técnicas corporais (que vão desde as técnicas de consciência corporal ao aikidô). Na dança pós-moderna, também o espaço cênico explodiu definitivamente suas fronteiras. Assim como as artes visuais deixaram as galerias, as danças e peças teatrais deixaram os palcos e, com eles, a visão perspectivada. Lofts, galerias, auditórios, bares, parques e até igrejas poderiam ser espaço para fazer dança e, mais do que isso, parte integrante e constitutiva da obra. Espectador, bailarino, obra, todos partilhavam o ‘espaço do mundo em comum’.

Não se tratava apenas, como Cunningham já havia feito, de descentralizar e desierarquizar o espaço cênico, mas de questionar seus próprios limites.

Ao fazê-lo, não só novas perspectivas de olhar e novas percepções se abriam, mas um novo papel do espaço da arte , do artista e do espectador entrava em jogo. (LIMA, 2002, p.26)

A *transcrição* escrita e a videografada: dois modos de navegar nas águas de diferentes narrativas.

A fala-rio, a fala-lago, a fala-oceano, a fala-cachoeira:
quem navega?
qual o barco?
ou é canoa?

A *transcrição*, conteúdo desta seção, ocorreu de duas formas: a primeira pelo texto, a partir da história de vida oral de Fernanda Bevilaqua, ao mesmo tempo atravessada e fundida à minha memória, vinculada a poetas, autores e filósofos por veios de águas correntes do passado/presente/futuro que nos compõe: caminhos e ciclos de vida, estações recobertas, transcriadas por nossas memórias, sempre outras e sempre as mesmas, colhidas diretamente da fala da entrevistada.

Será apresentado, na forma de anexo, um vídeo elaborado com o material de narrativas transcriadas, na forma estética de uma vídeo-dança construído por seis jovens do projeto CidaDança, e também por um ex-educador do projeto, também bailarino e *video maker*. Esse vídeo, chamado '*Águas de Memória*' é a transcrição do tema "memória do projeto CidaDança", como um eixo/sulco por onde também se assentam as memórias de vida e história destes jovens.

A vídeo-dança é um gênero advindo da concepção da dança contemporânea, em diálogo com a tecnologia do vídeo ou do cinema. A vídeo-dança não é o registro de uma dança com uma câmera fixa, que grava uma apresentação de dança. Ele possui um modo próprio de lidar com as relações do corpo com o espaço na contemporaneidade. Seu foco está no movimento, não só de corpos e objetos no espaço, mas do movimento da própria câmera em meio a essa relação. Isso torna a edição cinematográfica também parte do movimento, território e linguagem únicos, que criam uma condição específica para que a coreografia aconteça, no seu sentido mais amplo possível. Coreografia, nesse caso, constitui-se como território de sentidos em movimento, e o movimento, como território de cultura, significados, singularidades e vidas. Capturar com a câmera o movimento da vida, para a partir dele criar uma estética do 'coreografar o mundo' através dos corpos no espaço, talvez seja o maior sentido e principal objetivo de uma vídeo-dança. A pluralidade de linguagens, característica que tanto a vídeo-dança quanto o cinema possuem, também é

própria do corpo, como lugar de signos e linguagens plurais. Daí existir uma confluência de naturezas híbridas: corpo e vídeo. Nesse sentido, afirma Nunes,

Esteticamente, a vídeo-dança começa a se definir como uma obra híbrida, nem só vídeo, nem só dança, às vezes até sem vídeo e sem dança, uma nova expressão artística, fruto do diálogo entre a dança e o vídeo. Como disse Alonso, “a vídeo-dança se desenvolveu a partir da própria prática, alheia às definições e normas”. (NUNES, 2007, p. 48)

A ausência de uma definição do objeto artístico, sem parâmetros ou limites muito fixos, é algo libertador mas, ao mesmo tempo, criterioso e rigoroso, no sentido de que tudo pode ser cuidado e tratado como material artístico com a finalidade de se dizer e expressar algo. Isso é uma característica do olhar contemporâneo sobre o mundo e sobre a arte. Portanto, a vídeo-dança, enquanto gênero híbrido, traz a possibilidade de criar um material a partir da fala, dos gestos e movimentos dos jovens em sua relação com o espaço, o mundo e a câmera. Desse modo, a transcrição da fala e das ações corporais dos jovens, no contexto da *história oral temática* do projeto CidaDança, teve como produto a vídeo-dança, ao invés de um texto, e por isso sua autoria é coletiva, composta por oito pessoas – os seis jovens, o educador/*video maker* e eu.

Rever o projeto hoje, através da confecção de uma vídeo-dança em forma de documentário, junto aos jovens, foi nosso intuito, bem como fazer dessa lembrança uma *transcrição*. Na vídeo-dança, tanto nós, quanto os próprios jovens podemos experimentar ‘o transcriar a própria memória’, ou dar e disponibilizar a ela uma outra forma, e por isso outro conteúdo, ou ainda viver a memória de um outro modo, ressignificando o caminho passado, que não existe senão no próprio caminhar, na feitura do presente pelo passado.

O que foi e é o projeto CidaDança agora em seus corpos?

Essa é uma questão colocada como ignição do trabalho deste vídeo documental com os jovens, no qual a memória ocupa lugar central. Algumas questões foram levantadas: Como o presente afeta nosso modo de relação com o passado? Quais lugares do presente as lembranças querem ocupar? Quais espaços, no corpo do presente, colocam-se disponíveis para o passado? O que isso exige de nós, na atitude com o presente/futuro? Quais são os assentos disponíveis na cena presente, para as lembranças do passado se acomodarem? Caso não se acomodem, para onde elas vão? Como a memória do outro compõe a minha?

Como o espaço de trabalho coletivo da dança ou de um vídeo-dança em um projeto social potencializam o movimento afirmativo de lembrar no corpo?

Todas essas questões perpassam o fazer/refletir desse vídeo, reencontro repleto de afeto, bem querer e alegrias.

Será que por vezes ainda podemos escolher o que permanecerá, por mais ou menos tempo, na nossa memória e portanto na nossa vida? Surge essa pergunta, e a multiplicamos para expandir a esfera de vapor do que chamamos de memória, e desse modo umedecer o campo de intensidades de vida em nossas *‘Águas de Memória’*.

Metodologia ou *daquilo que nos labirinta...*

Contrabandearéi tudo o que penso e que sinto
pelo imenso...

labirinto.

sem fim maior que o labirinto
do minotauro em Creta...

A lei do amor me arrasta
esta lei me basta, essa lei ninguém decreta.²⁰

Descrevo aqui, pela seta de uma flecha ao vento, os procedimentos para ouvir, ler e escrever um labirinto na norma do *amor*, no sentido de amor fati em Nietzsche, elevado à enésima potência. Norma que compõe um método, um proceder-se diante de.

Norma: anagrama de amor com um 'n' a mais.

A enésima potência.

amor ⁿ

método: todo-me,

método: o dote em mim.

Me

Todo

Doto-Me.

Método, doto-me

Deixo portanto nesse rastro a clareza e a sinceridade passarem por mim, de modo que o caminho da escuta/escrita cuidadosa seja aqui compreendido como método, ou procedimento, anteriormente experimentado de diversas maneiras, por autores pelos quais me inspirei e me orientei. Como método e inspiração, também ouvi por inúmeras vezes a canção *Labirinto*, de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, aqui citada, também referência de meu modo de ler e absorver o mundo, entre *a ciência e a arte*.²¹ Um método também referenciado por hábitos normais e intrínsecos da vida cotidiana, procedimentos de técnicas da existência incorporados a um contexto acadêmico e suas implicações.

Se toda coincidência tende a que se entenda (...)

²⁰ Jorge Mautner e Nelson Jacobina, *Labirinto*, canção do CD *Quanta*, de Gilberto Gil (1997).

²¹ Referência à canção *Ciência e arte*, de Cartola e Carlos Cachça, presente no mesmo álbum de Gilberto Gil, *Quanta* (1997).

a ciência não se aprende, a ciência apreende a ciência em si (...) a ciência não se ensina, a
ciência insemina a ciência em si (...)
se toda crença quer se materializar tanto quanto a experiência quer se abstrair,
a ciência não avança, a ciência alcança a ciência em si.²²

O labirinto é como caminho/instância da mente/corpo/memória no presente. Desse modo, me apoio nessa imagem, apontada por Corazza em seu texto sobre método e pesquisa em educação. Tal imagem gera, a partir de minhas experiências, tocadas pelas experiências dos outros com os quais me envolvo de algum modo, um terreno de possibilidades e perspectivas permanentemente em movimento, que se configuram em redes e conexões infinitas.

Nesse mesmo "traçado", Corazza me encoraja:

O traçado de seu desenho é formado por linhas sinuosas e imprevisíveis, das quais, quando se está dentro, não se tem a mínima idéia de onde levarão, nem onde estão seus pontos de fuga, ou mesmo aqueles de aprisionamento. Lugar onde muitas vezes é preciso voltar sobre os próprios passos, para encontrar outras possibilidades de continuar em movimento. (CORAZZA, 1996, p.106)

Descreverei o procedimento metodológico de tratamento da linguagem da entrevista realizada com Fernanda Bevilaqua, em sua história oral de vida. Neste trabalho, a transcrição da entrevista se faz por uma *escrita-bailarina*, e a segunda *transcrição* é uma vídeo-dança. Ou seja, ambos dançam, ambos cantam em várias vozes, ambos formam arranjos musicais para vozes, ora polifônicos, ora homofônicos.

A fim de questionar constantemente o movimento da pesquisa e as tantas escolhas, feitas desse jeito e não de outro, optei por admitir a pesquisa em mim como um labirinto no qual emaranham-se sentidos, pensamentos, sensações e *afecções* de diversas direções, pois essas escolhas são vinculadas diretamente às questões e problemas de pesquisa que se encontram no âmbito da prática, da sobrevivência. O meu sentir, nesse contexto, é também matéria de escuta, cuidado, atenção e discernimento, misturando-se assim com o outro, com os outros – as coisas em dança.

Corazza, no mesmo texto, comenta o fato de que o conhecimento pós-moderno se desenvolve muito mais por temas do que por disciplinas. Os temas são por vezes galerias, espaços de circulação e trânsito para os saberes e práticas. É nessa direção que percebo o

²² Gilberto Gil e Arnaldo Antunes, *A ciência em si*, canção do álbum *Quanta* (1997).

movimento desta pesquisa e desta prática, ao abordar a educação e a dança através de uma dissertação de mestrado. Portanto, é nesse sentido que concebo o método. Existe um tema que vai aos poucos deixando o método aparecer, tecendo devagar esse labirinto.

Nesse labirinto, a escrita também se volta para um exercício do canto: cantar as falas aqui registradas é como construir um lugar/território, que Deleuze nos mostra ser um espaço a ser habitado através de um esboço 'no seio do caos', onde nos estabilizamos e nos confortamos como em um abrigo que nos orienta bem ou mal, dependendo desse mesmo canto/canção/casa/escrita (DELEUZE, 2005). Esse canto, estado da terra e do solo disponível a acolher a água ou qualquer semente e objeto, é o território que vamos compondo devagar pelos limites porosos das trocas: o canto que asperge, entrega, confia e agrega a partilha em um impulsionar que irriga o ambiente. O que absorvemos do que nos toca e afeta devolvemos em forma de canto, em sons e silêncios desse solo que muda em meio a tantas mudas. Canto as falas, os afetos, as paisagens e as forças que por mim passaram através da Fernanda, dos jovens e da minha vida. São muitas vozes. Elaborar um arranjo musical para canto a várias vozes é nosso intuito: um canto uníssono e polifônico ao mesmo tempo.

O arranjo musical é uma composição que traz em si a ideia de recombinação, recriação ou mesmo *de transcrição*, visto que toma uma ideia musical já existente e a repete em um outro contexto, podendo traduzi-la de um outro lugar para que seja absorvida em um outro território de sentidos e afetos, sem perder aquilo que se repete, como em um *ritornelo* da obra sinfônica. O *ritornello*, no sentido construído por Deleuze, é algo que coloca em questão as relações do vivo com o caos e com a ordem, em termos de instabilidade e estabilidade de territórios, ou de relações de sentido ou significado com o desconhecido, com a violência/movimento e com a morada, o conforto, o conhecido e o familiar. Nessa linha de raciocínio, ele trabalha transversalmente a ideia de *ritornello* (uma ideia de repetição musical), com ideias de codificação, de ressignificação de *afectos* e *perceptos* no contexto do ato da repetição enquanto geradora de diferenças²³. Desse modo,

²³ "O Fazer filosofia é muito mais do que repetir filósofos, mas como a filosofia trata do mundo e há mais de dois mil anos que filósofos debruçam-se sobre ele, também é difícil fazer filosofia (pensar o novo) sem retomar o já pensado." (GALLO, 2007 p.17)

o *ritornello* adquire um significado de uma potência paradoxal²⁴, onde há ideia de tempo e em que a repetição acontece em um *mesmo* por seus aspectos diferenciadores, dados por distintos agenciamentos de forças.

Assim, o tempo passado/presente/futuro são geradores e resultantes desse processo de diferenciação que é enfatizado pela palavra *ritornello* neste pensamento que Deleuze cria. Somos o meio dos meios, o entre dos entres, o corpo e a subjetividade no entre-mundos:

Assim, o vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações. Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução. A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. Justamente, a noção de meio não é unitária: não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes. Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. (DELEUZE & Guattari, 1997, p.103)

A ideia de *ritornello* – recriação deste *mesmo* que se diferencia – constitui uma forma de pensar também as dobras e redobras da percepção, da memória, do corpo e das ações em uma outra dimensão, a do agir/pensar/sentir que se dá por um contínuo desdobrar-se na diferença. “É que um meio existe efetivamente através de uma repetição periódica, mas esta não tem outro efeito senão produzir uma diferença pela qual ele passa para um outro meio.” (Deleuze, 1997, p. 104)

Assim, a dobra ideal é *Zwielfalt* dobra que diferencia e se diferencia (...) a diferenciação remete não a um indiferenciado prévio mas a uma Diferença que não pára de desdobrar-se e redobrar-se em cada um dos dois lados. (DELEUZE, 1991, p. 58)

²⁴ "Aí está o primeiro paradoxo: o da contemporaneidade do passado com o presente que ele *foi*. Ele nos dá a razão do presente que passa. É porque o passado é contemporâneo de si como presente que todo presente passa, e passa em proveito de um novo presente. Um segundo paradoxo deriva daí, o paradoxo da coexistência, pois se cada passado é contemporâneo do presente que ele foi, *todo* o passado coexiste com o novo presente em relação ao qual ele é agora passado. O passado não está 'neste' segundo presente como não está 'após' o primeiro. Daí a idéia bergsoniana segundo a qual cada atual presente não é senão o passado inteiro em seu estado mais contraído. O passado não faz passar um dos presentes sem fazer com que o outro advenha, mas ele nem passa nem advém. Eis por que, em vez de ser uma dimensão do tempo, o passado é a síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões. Não se pode dizer: ele era. Ele não existe mais, ele não existe, mas insiste, consiste, é." (DELEUZE, 2006, p.86).

Desse modo, não apenas para compor um pensamento sobre o corpo, a arte e a vida, mas também para trilhar um modo de escrever e lidar com o mundo da escrita, extraio da ideia de *ritornello* uma postura para registrar as vozes que me chegam nesta dissertação e os territórios; ora caos, ora casa, ora entre os dois, que habito diferentemente através das falas/textos por mim ouvidas e lidos. Escolho, para escrever este estudo, o arranjo vocal como técnica de compor *ritornellos* de cantos possíveis em uma escrita para vozes²⁵. A polifonia, a textura e a condução de vozes são os principais eixos para o desenvolvimento de uma ideia para arranjo vocal.

Textura é concebida como aquele elemento da estrutura musical, determinado pela voz ou número de vozes e demais componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro e (quando há dois ou mais componentes), pelas inter-relações e interações entre eles. (BERRY, 1987, p. 191)

Entende-se por polifonia o tipo de textura na qual duas ou mais vozes se movem simultaneamente, com uma certa autonomia melódica. Uma escrita polifônica pressupõe uma dependência entre as vozes, pois, ao se entrelaçarem as falas numa complementação contínua, há também uma alternância de funções entre elas. O contraponto é essa alternância de funções, segundo a qual aquilo que é “principal” se dilui nos cantos de cada um, em um alternar contínuo e interdependente, no conjunto e na simultaneidade da massa sonora. A alternância de funções consiste em que os cantos (ou falas) assumem ora a função de melodia, ora de harmonia. O ritmo, nesse contexto, atua com grande força no destaque que evidencia as diferenças entre alturas e timbres por meio da duração. A homofonia, pelo contrário, prioriza uma voz, que condiciona as outras a sustentá-la harmonicamente – ou seja, há uma voz ‘principal’ na função melódica, que se destaca em relação às outras e que as sustentam em cada acorde (combinação de notas simultâneas), cumprindo a função harmônica. Essas vozes (duas ou mais), que sustentam a harmonia e cumprem função harmônica, mantêm relações de interdependência entre si, pois a função harmônica é relacional em combinações de tensões a partir de díades, tríades ou tétrades (duas, três ou quatro notas simultâneas). Porém, podem, por exemplo, interagir diretamente com a voz principal (função melódica) em um contracanto, ou deixar de fazê-lo, e o grau de coesão entre tais componentes pode variar, o que dá o tom do estilo e do gênero musical.

²⁵ Tal escolha pessoal se explica porque trabalho, há doze anos, com canto e arranjos em um quarteto vocal.

Nesse sentido, minha escrita caminha pela condução dessas vozes, forças de vida que atravessam este texto, em uma escrita ora polifônica, ora homofônica, onde a melodia principal pode transitar entre as vozes e, por vezes, centrar em apenas uma voz por determinado tempo, enquanto as demais sustentam a harmonia para ressoar límpida a voz ou a ideia principal. Assim se fazem soar as diferenças em um coro formado no vigor híbrido de uma massa sonora, que no fluxo da escrita, tece sua (des)ordem interna.

escrita-bailarina de um arranjo vocal

Por uma escrita que arranje as vozes e faça dançar as vozes/vidas/forças, no mais caloroso abraçar de um amor inclusivo que zela por respirar juntos, pisar no chão e deixar ser penetrado e absorto ao mesmo tempo, levando sempre em consideração o teor alquímico não só de escrever mas de ouvir, sentir, perceber e pensar, pois inevitavelmente tudo se relaciona com a memória, no sentido dado por Bergson (1990).

Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos nós misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a evocar-nos antigas imagens. (BERGSON, 1990, p.30)

corpo e alquimia:
destilando percepções
decantando afetos
filtrando idéias

Os conceitos considerados mobilizadores de pensamento, portanto mobilizadores do corpo, são trabalhados como condição para se criar modos – ou um modo, meu modo – de se proceder com os textos, autores, entrevistas e o vídeo. Estes modos de organizar as informações são frutos da ressonância desses conceitos em meu corpo/pensamento, que entram em negociação com toda a minha memória do presente/passado, gerando esta configuração de trabalho e escrita. Daí provém meu modo de lidar com a pesquisa: permeado por esses conceitos que escolho. Por isso, aqui estão conceitos dançados ou pensados pelos acontecimentos que emergem na dissertação/dança, já que “a dança é o pensamento do corpo” (KATZ, 2005). O que me permitiu essa conduta-bailarina foram a *história oral* e principalmente a *transcrição*, como parte do processo de tratamento do material da *história oral de vida e temática*, lugar que considero mais expressivo neste

trabalho, tanto pela escrita quanto pela vídeo-dança anexo. É a partir da história do outro que também me reconheço e posso expandir a experiência, algo independente de mim ou do outro, que existe na simultaneidade do encontro, de maneira autônoma e não-personificada (em mim ou no outro individualmente), mas que brota inteiramente do *encontro*²⁶ e da generosidade dessa contaminação mútua. É isso que a transcrição permite, abarca, contempla e libera.

Rompestes os laços da matéria
para povoar os lapsos de memória
signo insigne
presença de uma ausência
preparo o vídeo-cassete a fim de reter-vos em mídia analógica
(se a câmera rouba a alma, a televisão a devolve. Corpo-quase?)
linha da vida:
stop-play-pause
(TAMBÉM, 2005, p.71)

A transcrição foi, a meu ver, uma grande chave. E por isso abriu um direcionamento e um sentido de caráter essencial à pesquisa. A *transcrição* é um instrumento valioso para este trabalho. Criado por Meihy (2002), me cativou desde o início por ter na oralidade seu foco vibracional. Desse modo, tive a possibilidade de exercitar uma *escrita-bailarina* que inspirou o sensorial, num *continuum* imaginativo, agenciador de mundos e realidades pelo desejo de *encontros* potentes no ‘educar’ com e através da dança.

Antes de ensaiar o movimento no tempo e no espaço da história oral, tocarei na questão do mote do método. Segundo Corazza (1996), qualquer pesquisa vem de uma "insatisfação com o já sabido", o que nos impulsiona a investigar, organizar, avaliar ou categorizar o pensamento-prática.

(...) para alguém sentir e aceitar que está insatisfeito é necessário que, em outra esfera que não a dos dados ditos empíricos, sua experiência de pensamentos engaje-se na criação de uma nova política das verdades, colocando em funcionamento outra máquina de pensar, de significar, de analisar, de desejar, de atribuir e produzir sentidos, de interrogar em que sentidos há sentidos. (CORAZZA, 1996, p.109)

²⁶ Para Deleuze, o *encontro* é aquilo que permite que o pensamento saia de sua imobilidade inerte e é daí que se cria, por meio dos *intercessores*. “Sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê” (DELEUZE, 1992, p.156).

Portanto, o sentimento é um fator de ignição de pesquisa – sentimento não só da insatisfação, que é da ordem da falta, que nos impulsiona a buscar, saciar, questionar, procurar algo; mas também sentimento de afirmação do vivido, no sentido de buscar compreender a prática do passado, que, numa concepção mais ampla de memória, estende-se para o infinito do presente e para o futuro. Aqui, ao contrário da insatisfação, há também a satisfação, a gratidão e o contentamento por se fazer o que se faz e o que se fez, no sentido afirmativo de entender a educação/destino que estamos traçando. Celebrarei a potência dos *encontros*, na tragédia ou não, assumindo a realidade presente como matéria de transformação e afirmação da vida, exaltando somente essa potência de vida como maestro equânime, na orquestração entre as diferenças e os desejos. Nesse lugar, pode repousar um já sentido, não-sabido nem identificado, mas sempre latente e presente. Talvez algo da ordem da *fé perceptiva*²⁷, na crença do sentido, do que já foi sentido, como sentimento, na prática, embora ainda não compreendido no âmbito do racional. Tal compreensão necessita de atenção, escuta, discernimento, partilha, distribuição e emissão, para ressoar em outras histórias e memórias que também trabalham pela educação nas artes. Entre estes sentimentos contraditórios, de profunda satisfação e ao mesmo tempo de sincera insatisfação em relação às práticas educativas e artísticas, desdobro-me para tecer esse método que busca compreender, organizar, discernir e analisar os discursos, incluindo o meu próprio, para potencializá-los em uma escrita contaminante, inspiradora e, por que não, polinizante ao vento...

A oralidade como força geratriz é muito presente na minha vida, sobretudo devido à relação que estabeleço com a palavra através da música, área de minha formação acadêmica, da poesia e da literatura, que tanto cultivo e aprecio.

Oralidade: ressurreição do tangível. Estranha dança.²⁸

Entranhas entre dança e música.

²⁷ Expressão de Merleau-Ponty pela qual o filósofo trabalha sobre o estudo do corpo e da percepção como modo de conhecer e acessar o mundo, assim como fazem outros filósofos por estudos do pensamento e da razão cognitiva como forma de ordenar a realidade. “Em *O Visível e o Invisível*, o filósofo Merleau-Ponty, problematiza essa concepção: a abertura perceptiva apresenta o mundo, mas não em sua totalidade, pois o ser pode se encobrir ante as estruturas corporais, ou seja, pode não se doar diretamente como visível, tangível, etc., mas permanecer como aspecto ou dimensão *invisível*, que só se doa originariamente como ausência” (FERRAZ, 2008, p.182).

²⁸ MEIHY in CALDAS, 1999, p. 8.

É exatamente este o ponto de inflexão: musicalidade e movimento da palavra, do corpo e da dança, que é – repetindo Katz (2005) – "pensamento do corpo". Desse modo, por essa oralidade celebrada na escrita, sigo Caldas e Meihy nas tentativas abertas de valorização da palavra e do precioso silêncio que a envolve.

Dentro da *história oral*, trabalhei com a noção de *história oral temática*, que, no entendimento de Meihy (2002), aborda o discurso do outro a partir de um tema específico. No caso deste trabalho, parti de uma entrevista cujo foco está no cruzamento de um tema com a história de vida da educadora: a dança, em seu caminho pela vida, até chegar ao projeto CidaDança, ou, dito de outra forma, esse trajeto único de um caminho maior que é sua vida através da dança. Optei por agregar a história de vida à história do tema como uma vida. Um tema, uma vida, a dança na sua vida. Para Meihy, a narrativa de uma vida, em um momento de entrevista, é composta por nuances múltiplas que dependem do modo como ela é contada, ou seja, a maneira, a forma, a estética são tão importantes quanto o que é contado.

Por que escrevo?
Antes de tudo porque captei o espírito da língua
e assim às vezes a forma é que faz conteúdo.²⁹

Em decorrência do ponto de vista destacado por Meihy, muda-se inteiramente a relação com a entrevista, fazendo com que a construção da narrativa impere sobre uma concepção histórica restrita a conteúdos e relatos formais. A recriação do texto falado passa por etapas de ‘limpeza’ ou de processamentos que priorizam o ambiente da entrevista, a atmosfera, o campo sensorial daquele instante, que entram em ajustes com o pesquisador durante três fases, propostas por Meihy, de tratamento da fala. A primeira é a *transcrição literal*, escrita literal de toda a fala com interrupções, ‘erros’, engasgos, confusões e toda sorte de ‘acidentes’ que acontecem no falar. A segunda, a *textualização*, parte em que o pesquisador ‘limpa’ o texto, efetua uma pequena reorganização que o torna um texto mais descritivo, uma narrativa mais fluente. Por último, a *transcrição*³⁰, que se caracteriza pela intervenção ampla e direta do pesquisador, retirando ou colocando palavras e frases de um modo mais livre, a fim de trazer à tona a ambientação da entrevista, em suas qualidades verbais e não-verbais, de maneira mais vital e potente.

²⁹ LISPECTOR, 1998, p. 18

³⁰ O termo “transcrição” foi cunhado pelo poeta e estudioso da linguagem Haroldo de Campos (1986).

(...) recriando-se a atmosfera da entrevista, procura-se trazer para o leitor o mundo de sensações provocadas pelo contato e, como é evidente, isso não ocorreria reproduzindo-se o que foi dito palavra por palavra. (MEIHY, 1991, p. 30-31)

Sobre a atmosfera e o ambiente que a entrevista carrega, Thompson define bem o que é "sentir a história pelo ambiente de forma pessoal ou pessoalmente", nesta passagem:

Pelo sentimento de descoberta nas entrevistas, o meio ambiente imediato também adquire uma dimensão histórica viva: uma percepção viva do passado, o qual não é apenas conhecido, mas sentido pessoalmente. (THOMPSON, 1992, p. 31)

Cabe esclarecer que, nesse processo de tratamento da entrevista, optei por não realizar a segunda etapa (textualização), pois percebi que esta etapa intermediária – “limpar” e transformar o texto bruto inicial – impediria, neste caso, que eu entrasse em contato com o que, a meu ver, houve de mais essencial e expressivo na entrevista, ou na escuta daquele ‘presente’. Limpar a forma, nesse sentido, seria jogar fora um conteúdo expressivo e importante. Portanto, da transcrição literal extraí uma atmosfera vital, já que precisamente o ‘sujo’, ou a literalidade das palavras escritas, ofereceram-me a sensação material, ou a materialidade, necessária para recriar o texto, na forma transcrita: o sensorial emergente da literalidade, como potência de recriação, na ênfase da vida imanente e de seus acontecimentos na memória do presente. Desse modo, senti a necessidade de ir diretamente da primeira à terceira etapa, sem passar pela textualização.

A transcrição, em meu modo de ver, é um exercício de pesquisa, na medida em que aciona no pesquisador um “estado de tradutor”, uma função do pesquisador, em certa medida, no que toca à tradução do mundo do outro, no caso da história oral, mas sempre partindo de uma tradução de si e do mundo como realidade expressa em signos.

Como dissemos anteriormente, o termo “transcrição” foi cunhado pelo poeta e estudioso da linguagem Haroldo de Campos (1986), em sua reflexão acerca da atividade de tradução. Ele afirma existir um “intracódigo”, que acontece em um espaço virtual do texto, como um “universal poético” presente em todas as línguas, que seria, do ponto de vista linguístico, um “espaço operatório das funções poéticas” (CAMPOS, 1987). Nesse espaço, a função poética se ocupa de dois aspectos da materialidade da palavra:

A função que se volta para a materialidade do signo linguístico, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto a forma da expressão

(aspectos fônicos e rítmicos-prosódicos) como a forma do conteúdo (aspectos morfosintáticos e retórico-tropológicos). (CAMPOS, 1987 p.63)

A tarefa do tradutor, para Campos, é reconfigurar esse “intracódigo”, que se expressa de modo virtual no campo poético. É interessante destacar que busquei nessa vertente os recursos conceituais para elaboração do texto. Na concepção de pesquisador como tradutor, fui-me alimentando com essa forma de ler o outro, além de ler as palavras e o ambiente, de uma forma assumidamente poética, pois muito me identifico com essa forma de acessar e ser acessada pela realidade e pelo discurso. Campos, quando afirma que “a recriação é a essência”, assume essa condição dependente e relacional de um objeto que se situa entre um e outro, entre emissor e receptor. Para que esse objeto se manifeste existe por um lado a inserção do pesquisador em seu olhar sobre esse objeto, e portanto, decido assumir a postura de uma certa mistura em um caráter híbrido de discurso. Vejo, nesse exercício de me colocar junto à fala da Fernanda, uma tentativa de potencializar a manifestação desse campo expressivo que surge do encontro da entrevista, para assim deixar acontecer uma revelação singular do signo emitido pelo outro, evitando aprisioná-lo em um sentido personificado. Para tanto, busco na transcrição o exercício de, como lembra Augusto de Campos (1986), “fazer funcionar dinâmica e poeticamente o instrumento verbal, reduzindo a um mínimo a distância entre experiência e expressão”.

Para traduzir criativamente um texto, para responder aquilo que no texto existe, em todos os parâmetros de forma significante, ou seja, de forma quase imantada de semântica, para ter a mínima articulação fônica e num poema ela é carregada de semântica, é preciso realmente que o tradutor seja atento, de uma maneira extremamente concentrada nesse nível da concretude linguística.³¹

Para Haroldo de Campos, a tradução é um exercício de construção poética que motiva também uma reflexão teórica. A transcrição sugere então a tradução de um ambiente e de um território construídos com palavras em um dado momento, o da entrevista. Traduzir esse discurso é como construir, já reconstruindo, o próprio discurso, criando assim uma recriação, chamada transcrição: a transcrição resulta de um discurso que atravessou e foi atravessado pelo tradutor. Para isso, Haroldo de Campos trabalha em torno da ideia de “concreção”, tentando ultrapassar, com isso, a noção de concretismo presente em seus trabalhos poéticos e de tradução: “Eu passei do concretismo no sentido

³¹ Haroldo de Campos, em entrevista ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 1996.
<http://www.youtube.com/watch?v=0oKlfa0bVWs>

estrito do poema concreto, como experiência de limites, a uma idéia de concreção” – afirmou Campos, em entrevista ao programa *Roda Viva*, em 1996. Para ele, ser poeta, em qualquer tempo e período histórico, é ser poeta da concreção: “Porque ele, o poeta, é obrigatoriamente levado a lidar com a materialidade dos signos, com a parte verbal, sonora, gráfica ou o que seja, mas ele tem que lidar com a materialidade da linguagem”. O campo fictício é o que importa nesse caso. Entendo, desse raciocínio, que qualquer fenômeno, emoção, sentimento ou ideia deixa de ser fenômeno, emoção, sentimento ou ideia quando passa a ser verbo, linguagem: “É a função fictiva da linguagem que a faz tornar poema. Quando a dor se torna poema ou verbo ela deixa de existir enquanto dor e passa a ser poema”³².

Porém – importante ressaltar – nada impede que o texto ou a palavra carregue e transporte sentidos e sensações associadas à dor ou a outras sensações aproximadas.³³

Apesar de Meihy distanciar-se de Haroldo de Campos ao introduzir o termo “teatralização”,³⁴ como forma de dar conta do aspecto não-verbal da cena/entrevista, é sempre pela palavra, mas não só em sua materialidade fonética e visual mas também pelo seu conteúdo que igualmente possui uma materialidade fonética e visual, que acontece essa descrição da cena, da atmosfera, das sensações ou seja, desse “teatro” e desses aspectos não-verbais que Meihy nos atenta. A ambientação ou a carga dramática das *afecções* daquele instante tomará forma e materialidade precisamente pela palavra, pela própria descrição e portanto pela materialidade da linguagem escrita em sua forma e conteúdo. Desse modo, se a fonte são ideias, emoções ou sensações, interessa que o jogo semântico e fonético das palavras seja um meio de tornar sensível o drama da atmosfera da entrevista e suas ideias, emoções e sensações, já que tudo passará pelo crivo da linguagem escrita e

³² Haroldo de Campos, em entrevista ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 1996

<http://www.youtube.com/watch?v=0oKlfa0bVWs>

³³ Meihy não foca a palavra em suas dimensões espaciais (distribuição na página), tipográficas (letras e cores) e fonéticas (som). Ao invés de se interessar pelo jogo fonético e semântico entre as palavras, Meihy leva em conta as ideias, e não as palavras, do depoente, daí a incorporação de “elementos não verbais” da entrevista.

³⁴ É interessante frisar que Meihy se distancia de Haroldo de Campos quando, segundo Gattaz (1996, p. 251), Meihy “chega mais longe ao propor a completa reescritura do texto, onde um novo elemento entrará: o teatro de linguagem, termo emprestado de Roland Barthes”. Enquanto a transcrição surge da necessidade de se adaptar o texto falado ao texto escrito, “o teatro de linguagem pretende incorporar a este os elementos não-verbais da entrevista, tão importantes quanto as palavras ditas, mas perdidos na transcrição literal”. Através da teatralização do que foi dito durante as entrevistas, descrevendo-se a cena, sua atmosfera, a emoção contida nos depoimentos, a postura do depoente somos remetidos “ao mundo de sensações provocadas pelo contato” com o entrevistado (Meihy, 1991, p. 30).

transformada em palavra escrita. A teatralização, ou a expressão da entrevista, estará sujeita aos códigos e limites dessa linguagem escrita. Os aspectos não-verbais e “teatrais” se tornarão todos verbais na escrita – elementos não-verbais verbalizados em texto.

Por isso, consigo enxergar a plena interação entre as propostas de Meihy (teatralização) e de Haroldo de Campos, pois construo esta materialidade de modo a inter-relacionar forma e conteúdo. Captar a teatralização e as sensações das cenas, ou as ideias do depoente, não nos poupa da verbalização do que optamos por capturar. Assim sendo, prefiro fazer uma descrição poética inspirada na ideia de concreção, já que a matéria expressiva é somente a palavra escrita – ou só acontece enquanto texto – e nela se deve poder incluir afeições, sentimentos e emoções, além de raciocínio lógico. Ao entrarmos em contato com a linguagem, acionamos noções de veracidade, ou realidades afecionais em nosso corpo-memória, que só a palavra pode alcançar, porque é de sua natureza e de sua qualidade. Isso faz do texto realidade presente, presentificada por uma ideia e uma afecção que nos faz pensar criticamente a poesia do presente antes de programar qualquer futuro. Para Haroldo de Campos (1999), os tempos de hoje nos fazem viver um momento de “poesia da presentidade”.

Este foi um modo interpretativo de abordar e ler estes dois autores, e por esse viés pude me guiar, iluminar meus pés no espaço-tempo dessa escrita transcriada: escrever histórias, escrever memórias. A transcrição me apareceu como bálsamo, escorrendo por meus sentidos e me possibilitando estar junto com as experiências e memórias dos outros, de um modo mais generoso e híbrido, em que me misturar não impede a fluência da vitalidade do que pode ou do que foi real, no outro ou em mim. Mas o que importa é a orquestração ou o arranjo das diferenças enquanto matéria prima da realidade, construída coletivamente de uma maneira ética e portanto estética e vice-versa – estética e, por isso, ética. Entendemos ética, neste contexto, como modo ou forma de se conduzir “em relação à”, implicando em escolhas que abrangem a realidade, que por sua vez sempre inclui o outro. Estética é o modo que expressa, e inevitavelmente contém, uma ética ou uma escolha de um modo se conduzir, através da ‘forma’ e da ‘maneira’ de lidar e de se posicionar no mundo. O modo de se conduzir por determinados princípios (ética) só aparece com e pelas formas materiais por meio dos modos, formas e maneiras de se posicionar e de se portar (estética). Condução pressupõe movimento, e movimento pressupõe forma/maneira/modo,

portanto a ética implica necessariamente em uma estética própria, numa correlação interdependente entre forma, modo, escolha, e consciência.

Deste modo, escolher formas e maneiras de se conduzir implica em uma estética de formas, maneiras e modos múltiplos da matéria: modos de condução, formas materiais de se mover, conduzir-se e “agir pelas formas”, que não se dão senão no corpo/consciência, esse modo material de existir, portanto estético e ético ao mesmo tempo, sem saber onde se começa um e outro; corpo/mente; percepção/memória; ético/estético; fora/dentro; eu e os outros; matéria/não-matéria.

Nesse estudo e vivência do mestrado, minha percepção acerca do educador foi significativamente redimensionada e pude compreender melhor que o educador quando está na relação de troca e ensino-aprendizagem está, em sua plenitude, com toda sua história e memória acerca da vida e do mundo. E essa memória define cada atitude, gesto, pensamento e conduta no momento de receber o outro, encarar uma instituição ou elaborar um projeto. O estudo do corpo nos processos de subjetivação na contemporaneidade é imprescindível para uma melhor compreensão que visa uma melhor ação no âmbito político de nossa realidade educacional. O corpo, a memória, os afetos e o pensamento *intersão*³⁵. A biografia do educador define o método. O método é um modo, um modo de proceder em relação à, um jeito, uma forma que por sua vez carrega um conteúdo: o conteúdo da memória no sentido de Bergson: a memória que precisa do calor do presente para ser lembrada ao mesmo tempo que inventada.

Deixo agora, nas próximas páginas, a água da palavra na transcrição da entrevista com Fernanda Bevilaqua, bailarina, educadora, diretora da escola UaiQDança, idealizadora e coordenadora do projeto CidaDança, em Uberlândia (MG).

Entrevista concedida no dia 6 de fevereiro de 2010.

³⁵ Termo usado pelo monge Thich Nhat Hanh para fazer sentir a interdependência dos aspectos da realidade.

tem 46 anos

tenho 34...

e uma mania de passar batom vermelho logo pela manhã.

eu? mania de passar a mão nos cabelos...

*Está nas salas de aulas de danças, sem interrupções, desde os 5 anos de idade e às vezes tem muito medo das palavras, por entender no seu corpo o poder que elas possuem. Mas sempre tem as **outras** palavras...*

Exupéry já havia dito que “a linguagem dos homens é uma fonte de mal entendidos”. Que assim seja, pois, o que vem a ser a aprendizagem?

Fernanda Fonseca Bevilaqua

Minha vida, a dança...!

Ai Gente...

Tudo gira em nossa volta, há tanto breu quanto luz,
O próprio sol gira com seu sistema planetário em nossa volta,
O sol do sol, e o desse outro também, tudo gira em nossa volta.³⁶

...

!!

Olha,

eu...

NASCI.

Era quase noite na cozinha

³⁶ WHITMAN, 2005, p.247.

um silêncio de fazenda

o chá morno

Para evocar o passado em forma de imagem,
é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil,
é preciso sonhar.

Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo.

Também o passado que remontamos desse modo
é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar,
como se a memória, mais natural, cujo movimento para diante
nos leva a agir e a viver.³⁷

Onde se localiza a memória?

Há origem?

Aqui.
em Uberlândia...

no dia 2 de abril de 1964...

Quando eu ia completar 2 anos, eu fui embora pra Belo Horizonte com meus pais.

Serena
idade

Meu pai perdeu.

o emprego...
prego
ego

serenando:

ele estava numa situação muito difícil e a minha mãe resolveu pegar tudo, ir embora e fazer quitanda lá em Belo Horizonte. Mas mais ainda, ela foi pra uma coisa já mais ou menos garantida.

Meu pai não.

³⁷ BERGSON, 2010, p.90.

Mas ela sim.

que foi: alugar quartos pra moças, filhas de amigas que estavam aqui que iam estudar na faculdade lá em Belo Horizonte.

que que aconteceu?

Teceu

como a memória tece seu acontecer?
qual tesoura recorta as memórias?

o que é que houve?
o que é que há?
o que é que houve meu amor,
você cortou os seus cabelos
foi a tesoura do desejo,
desejo mesmo de mudar.³⁸

Minha mãe não queria mais ficar em Uberlândia. Os dois já tinham decidido que não queriam mais ficar aqui em Uberlândia.

“Quer saber? Essa é uma oportunidade!”

Meu pai não arrumava emprego de jeito nenhum!

...

...

...

Isso foi logo que eles casaram, passou um pouquinho, meu pai já perdeu o emprego. Ficou numa luta.

Na luta aqui e aí. Difícil.

“Quer saber? A gente vai embora!”

E aí você pensa bem!

Minha mãe falou.

Falava

lava quente

lava, água!

e falava:

“Fernanda, cê nasceu no dia dois de abril de sessenta e quatro!”

Era o dia em que o Jango, o João Goulart tava fugindo!

³⁸ Alceu Valença, *Tesoura do desejo*, canção do álbum *7 desejos* (1991).

E estava lá aquela revolução!!!!

Incisiva!

...

que que acontece?

Nesse corte, nosso corpo ocupa o centro.
As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas. Suas reações são
mais ou menos complexas, mais ou menos variadas, conforme o número e a natureza dos
aparelhos que a experiência montou no interior de sua substância.³⁹

minha mãe constante.
ela e meu pai constantes no meu ou-vi-do forte:

“Olha minha filha, você nasceu num dia muito
estratégico!
pro país.”

“De duas uma:

Uma: se você não for uma ditadora de uma figa,
UMA: você vai ser uma revolucionária! você vai revolucionar alguma coisa!

você vai ser UMA!

Única

Vai ser uma sei lá! Guerreira!”
Junta que Fernanda quer dizer guerreira!

E eu fiquei muito com.
...com essa história comigo:

Enquanto meu corpo, considerado num instante único,
é apenas um condutor
interposto
entre
os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age
por outro lado
recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso

³⁹ BERGSON, 2010, p.84.

onde meu passado

vem expirar numa ação.⁴⁰

DOIS DE ABRIL DE SESSENTA E QUATRO:

Vendo-me vendo - cada vez me vendo mais.

Lá em Belo Horizonte, com quatro anos de idade, devido ao trabalho de meus pais e mais da minha mãe, ela teve que me colocar num jardim de infância. Nesse jardim de infância entrou

incisivamente

a dANça NA

mIN

ha vida.

a dança na minha vida!

*Por aqui tudo em paz.
Plantando margaridas: pá, avental e sementes.
Estou virando jardineira!*

Para Bergson (2010), o corpo armazena a memória unicamente através dos dispositivos motores, forma de registrar, guardar, armazenar a ação do passado. Assim, o passado sobrevive de dois modos: nos mecanismos motores e nas lembranças independentes. Então, para a apropriação da experiência passada, que se efetua na ação presente com o intuito de reconhecimento, existem dois modos de operar: o primeiro, na própria ação direta e automática que a circunstância motora dispõe; e o segundo, por uma operação do espírito de volta ao passado, para buscar nele as representações mais eficientes para se inserir na situação atual.⁴¹

E lá, tinha uma professora de balé, balé mesmo.
Balé!

⁴⁰ BERGSON, 2010, p.84.

⁴¹ BERGSON, 2010.

Ela tocava piano... eu achava lindo ela tocar piano e dar aula... dançei a valsa dos patinadores... até os seis anos lá...

Eu tinha me apaixonado!

Minha mãe:

“Nossa senhora, mas parece que você vai pra essa escola pra fazer balé!”.

Eu falava nessa dança toda hora!

esqueceu o chá

Zaratustra,
na terra nada cresce mais satisfatório
do que uma elevada e firme vontade.
Uma elevada e firme vontade é a planta mais bela da terra.
Semelhante árvore anima uma paisagem inteira.⁴²
dança de hora em hora:
ora dan, ora ça
oração:
vem dançá
vem dança
venda
Venda

VENDA: a proposta é vender dança ao preço popular de R\$1,00. Não no teatro em forma de espetáculo, mas na lógica de quem passa um dia ou um período inteiro numa feira, praça ou barraca vendendo produtos materiais. A motivação é provocar discussões sobre a sobrevivência do artista, a formação de público, o consumo fácil e as relações sociais de convívio: dança na feira ambulante de venda.

feir ante
m u t ante.

E com 7 anos eu tinha que mudar.

E com 7 anos eu tinha

que MUDA

AR

dobrar em outra
aceitar a muDança
dança:

Criar
irrestrito

⁴² NIETZSCHE, 2000, p. 212.

enquanto vontade de potência.⁴³

Aquiescência profunda:
Ceder, submeter, condescender por vontade:
vontade de potência

Fui pra um grupo. E no grupo, escola pública e tal, não tinha dança. Tinha música! Coral!
Eu amaaaaaaaaava também!

Eu falo, repito, refalo: outro privilégio, outra coisa liiinda que aconteceu!

E por isso eu sentia que já ESTAVA.

cruzando

estava já serestando, ser-estando, ser star

já estava cruzando esse caminho: o da arte!

comédia
drama
romance
ficção
policial
novela
teatro
tragédia

Eu já tinha um sentimento comigo tão pequena... eu me lembro de ter esse sentimento
comigo: de não ter dúvidasssss
do que que eu queria!

Aos 7 anos, eu falava deliberadamente direto

reto
e tô ainda!

Produto/processo, agir/agente, ser/vir-a-ser
são como duas faces de uma moeda, cuja separação acarretaria sua perda.
Assim, a condição do tipo é a condição da ação desse tipo,
já que não é possível antepor o ser ao agir, o ser ao dizer, o ser ao vir-a-ser.
Em ambos está o movimento,
o fluxo e o refluxo,
enfim, a determinação do vir-a-ser.⁴⁴

eu falava/falo/falarei

⁴³ AZEREDO, 2008, p.118.

⁴⁴ AZEREDO, 2008, p.117.

eu falo, refaço assim o ‘falava’, recomponho o ‘falarei’

Lá em casa, entre o almoço, o travesseiro, minha mãe e minha filha, me vem isso:

Eu vou ser artista, mãe!

Filha! Eu vou ser professora de dança. Vou ser professora de música!

Eu quero fazer isso na minha vida ainda, filha!

Ainda filha.

É do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde,
e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança
retira o calor que lhe confere vida.⁴⁵

A música também foi entrando na minha vida. E aí, como a dança eu não queria ter largado de jeito nenhum, mas também meus pais com dificuldade, não podiam pagar uma escola de dança... Então eles acharam uma escola pública também de dança lá em Belo Horizonte que chamava-se Escola de Belas Artes. Então eu entrei pra fazer balé! Eu fiquei lá, eu acho dos 7 aos 12 uma coisa assim...

Estudei balé, Eu fiz todos os níveis. Meu professor também tocava piano, eu achava lindo! ele tocar piano e dar aula de balé! E no meu jardim também era mesma coisa...

Eu falava:

nó! que privilégio né?!

Minhas colegas falavam:

“é mas na minha escola é com música é... mecânica!”

eu achava lindo!

Som ao vivo

na pele

Ele era muuuuuuuuito bravo esse professor. chamava Joaquim Ribeiro do Carmo.

Ele era muuuuuuito bravo!

Duro, barra pesada.

Mas é na barra que começamos a nossa formação...

O ético que emerge da incorporação e expressão do trágico.

Ora, para que a tragédia, entendida enquanto Sim irrestrito, renasça, há de se processar no homem uma alteração em termos de compreensão e ação.

Em todas as correlações do ‘sim’ e do ‘não’, da preferência e da recusa, do amor e do ódio, exprime-se uma perspectiva, um interesse de tipos determinados de vida: em si tudo que é pronuncia o grande sim.⁴⁶

⁴⁵ BERGSON, 2010, p. 179.

*Aula na barra:
Prenda o “popô”, feche as costelas?
Encaixe, estique, aperte, contraia e sorria no tempo!
Enquanto eu explicar, não relaxe o corpo, coloque-se numa posição en dehor’s.
Joanetes são prêmios pra nós, portanto relaxe!*

A todos os abismos levo a bênção do meu Sim...⁴⁷

Dançar entre o sim e o não para criar e destruir em uma complementariedade que faz brotar do incisivo ‘não’ de Zaratustra o ilimitado sim e amém.⁴⁸

O amor à vida, mesmo por meio do sofrimento,
é a proibição da negação
e a coincidência de si mesmo com o destino.
escol(h)as

Muito exigente, não podia atrasar nem um segundo, e se você atrasasse, entrasse dentro da sala, ele parava de tocar o piano e sempre falava uma coisa assim... ofensiva...

Não veio à aula porque estava numa festa? Comeu brigadeiro, sua perna será sempre gorda.

*Segure o espirro!
Joanetes são prêmios pra nós!*

Vemos o trágico como o elemento que viabiliza, em Nietzsche, a passagem ao ético, mediante o reconhecimento de que a vida, com seus sofrimentos e contraditoriedades é e existe independente da justiça. E por isso ela é também sempre justa; o que fornece um caminho para uma nova dimensão do agir manifestada no amor fati.⁴⁹

Sou o poeta do corpo e sou o poeta da alma.
Os prazeres do céu estão comigo e as dores do inferno estão comigo,
O primeiro eu transplanto e amplio sobre mim e o segundo traduzo
Em uma nova língua.⁵⁰

portanto relaxe!

⁴⁶ AZEREDO, 2008, p.119.

⁴⁷ NIETZSCHE in AZEREDO, 2008, p.116.

⁴⁸ AZEREDO, 2008, p.116.

⁴⁹ AZEREDO, 2008, p.109.

⁵⁰ WHITMAN, 2005, p.68.

É a assimilação do trágico que viabiliza uma reformulação em termos do ético no
sujeito(...)

Ora o criador é, simultaneamente, destruidor, pois, para escrever novas tábuas de valores,
primeiro precisa partir as antigas.⁵¹

E a minha mãe, ela ia me acompanhar e ela ficava na janela - tinha uns janelões assim – me
esperando na aula.

a noite ocupava inundando a cozinha...

Ela:

“Nossa, mas que tortura essa aula! Isso não é uma aula!! Isso é uma tortura! Fernanda do
céu! Cumé que cê guenta!?”

E eu gostava muito, eu achava muito bonito sempre os outros níveis...

Como é difícil de provar que em abril,
as manhãs recebem com mais ternura os passarinhos.⁵²

*Parabéns! Emagreceu.
agora só falta subir as pernas.*

!!

Separe a dança

das outras coisas!

Dança e Outras coisas
Dança ou trás coisas
Dança versus outras coisas
Dança verso outras coisas
Dança ver só outras coisas
Dança outras coisas

É muito engraçado porque a gente tem muito como referência os outros níveis né? Que
você sai e vê, você vê as mais velhas, você fala:
Gente! é isso mesmo que eu quero!! vale demais!

Eu olhava e falava:

Não!

Expressivo

Que que isso!? É isso que eu quero!

Então eu fiquei lá dos 7 aos 10 anos, ou seja, da primeira série ao quarto...

à quarta série primária, que é o tempo que eu fiquei no grupo escolar...

⁵¹ AZEREDO, 2008, p.140.

⁵² BARROS, 2007, p.357.

terno

Quando eu saí desse grupo, eu fui pra um colégio de freira. Meu pai melhorou de vida e tal. A gente tava morando num apartamento, resolvemos ir pra um colégio por ali perto de onde eu morava. E aí eu já tinha 11 anos.

Nessa época, eu já estava em trans...

? Transição
Transformação
Transposição
Transmigração
Transvaloração
Trans
planta
Transe?

Eu já tinha feito um pouco de ponta, lá nessa escola de belas artes...

Nessa época, uma colega minha da escola, do colégio, me levou pra assistir uma apresentação, de uma escola de balé de alguém, ela tinha convite e me levou. Aí, eu assisti uma apresentação que não era só balé!

Tinha balé, sapateado, jazz, dança moderna!!

Aí minina,
eu enlouqueci com esse negócio!

ócio
cio!

era setenta e.

mil novecentos e setenta e seis por aí!

olha os doces bárbaros!

Q u e o m a r t e h o r i z o n t e neste próximo ano!⁵³

eu enlouqueci!

falei:

Que que isso!?

uma salva de palmas!

⁵³ BARROS, 2007, p.459.

Eu quero fazer isso na minha vida!
Que dança é essa? Moderna!
Maravilhosa! Expressiva!

*O chão pode te dizer muita coisa...
outras coisas que a barra não diria...*

Coisa mais linda do mundo! E eu falei:
Eu quero esse negócio!

Há no ar um certo queixume sem razões muito claras.
Converso com mulheres que estão entre os 40 e 50 anos, todas
com profissão, marido, filhos, saúde, e ainda assim elas trazem
dentro delas um não-sei-o-quê perturbador, algo que as incomoda,
mesmo estando tudo bem.
De onde vem isso?
Anos atrás, a cantora Marina Lima compôs com o seu irmão, o
poeta Antonio Cícero, uma música que dizia:
"Eu espero/ acontecimentos/ só que quando anoitece,
é festa no outro apartamento".
(...) Nesta era de exaltação de celebridades - reais e inventadas –
fica difícil mesmo achar que a vida da gente tem graça.
Mas tem.⁵⁴

Uma expressão no rosto! Que que isso!? Eu quero fazer isso na minha vida!

ex-pressão, pressão que ficou pra trás
mas entenda liberdade no contexto dessa dança...
Liberdade:
Repetir muitas vezes para internalizarmos.

E como meus pais estavam numa condição melhor, eu fui pra essa escola.
Na hora!
Eu saí da outra e fui, não pensei!
Eu era muito assim, apaixonada só com balé, mas eu não deixei de ficar apaixonada, eu
continuei, só que eu falava: “Não! eu quero fazer mais coisa, quero fazer sapateado...”
E essa professora, ela era uma professora que não trabalhava com repertórios de balé.
Ela era muito criativa! Muito! Extremamente criativa. Então ela sempre falava assim,

“Ah não, que coisa chata botar um repertório no vídeo, assistir, copiá, não, eu não gosto”.
Ela adorava música popular brasileira...
Foi uma mestrona assim... Até minha voz parecia com a dela!

⁵⁴ Escrito de Marta Medeiros enviado por email encontrado no site: <http://www.slideshare.net/1950/a-grama-do-vizinho>

Eu me identifiquei nesse espetáculo que eu fui assistir... gente, até carimbó tinha com a Elza Soares cantando! Tinha música do... música popular brasileira mas com o povo dançando balé! Eu falava em risos: não é possível, é isso que eu quero!⁵⁵
Uma expressão! Todo mundo uma alegria, e eu falava:

!!!!

É ISSO!

Sorrindo.

Mas entenda liberdade no contexto dessa dança...

Liberdade:

Repetir muitas vezes para internalizarmos.

Certo?

Porque o Joaquim ele foi muito importante na minha vida pra essa questão da disciplina no balé... do ensino do balé rigoroso, no sentido de me trazer... base!
tem base?

As bases assim: o que que é cada coisa.
Ele era muito didático... a exigência suprema...

Tem base?

e tão didático que me ensinou:

Ou assimilamos e reproduzimos com nossos alunos, ou nos servem de exemplo para sempre daquilo que NUNCA devemos fazer com alguém!

Serviu

Serve.

por isso!

Eu prometo uma era trágica:
a arte suprema do dizer Sim à vida, a tragédia, renascerá quando a humanidade tiver atrás de si a consciência das mais duras porém necessárias guerras,
*sem sofrer com isso...*⁵⁵

Mas a Rosana por ela ser essa... por ela ter essa capacidade da linguagem, das linguagens múltiplas, ela trabalhava com teatro, ela tinha um curso lá de expressão corporal que era feito numa outra escola, era uma escola de teatro dum amigo dela... Então assim, como ela fazia isso, foi o que... foi o que me identificou! Sabe? Foi o que mais me enfim, que me deixou c o n f o r t á v e l na arte.

Nesse momento, eu me apeguei muito a ela porque ela era uma figura muito, muito bacana, muito admirável! Eu sempre gostei de dar aula, sempre! Então assim, e eu sempre tive

⁵⁵ NIETZSCHE in AZEREDO, 2008, p.118.

como referência em todas as escolas que eu passei, eu falo, eu agradeço todos os dias, porque eu sempre tive como referência, em todas as escolas que eu passei, professores!

...assim...

...

Iluminados! Que me...

que acendiam em mim um desejo! muito grande! de ser professora!

O desejo presente acende o afeto ao passado...

Minha primeira aula de piano com a professora Vera em Belo Horizonte, a paciência e doçura dessa professora me encantavam a ponto de eu querer imitá-la!

Dona Terezinha e as ênfases nas entonações e texturas das palavras!

As aulas de teatro dentro do Colégio...

A Professora Heloíza e as discussões sobre o livro: A Revolução dos Bichos

As reuniões de discussões e estudos sobre a ditadura com colegas e professores de História.

E a professora de Artes Manuais (uma freira) que me disse que eu nunca iria ser uma artista plástica e que não tinha jeito para essas coisas.

Hoje, para mim, isso é um exemplo daquilo que não devemos fazer, visto o meu trauma quando tenho que desenhar qualquer coisa!

O circo Orlando Orfei, que meu pai me levava todas as vezes que eles iam para Belo Horizonte...

As lições teóricas (informais) sobre a História da dança com Rosana Ziller

E a minha primeira viagem para dançar no Rio de Janeiro na década de 80!

Minha mãe fala:

“Você não era uma criança de ficá no quintal brincando. Ou andando de bicicleta, cê ia pra dentro do seu quarto, botava um punhado e tanto de bunecas e dava aula o dia inteiro a tarde inteira! cê num assistia televisão! Era buneca, buneca aluna de balé, buneca era aluna da escola!”

Então assim, essa coisa da professora! Foi muito forte em mim... E a professora de arte mais ainda! Porque eu era muito ligada! Por causa das escolas que eu estudei me oferecerem esse caminho da arte, eu fui!

Me identifiquei, porque eu também poderia não me identificar né?

No serviço:

O que eu faço é servicinho à toa. Sem nome nem dente. Como passarinho á toa.

O que eu ajo é tarefa desnobre. Essas descoisas.

De modo que existe um cerco de insignificâncias dentro de mim.

Afora pastorear borboletas, ajeito éguas pra jumento, ensino papagaio fumar, assobio com
subaco.

Serviço sem volume, nem olho.

Meu trabalho é cheio de nó pelas costas. Cuido das larvas tortas. Sou objeto de roseiras. E
quando cessa o rumor das violetas, desabro.

Amo desse trabalho.

Todos os seres daqui têm fundo eterno.⁵⁶

Eu fui muito ligada o tempo todo á arte. Então eu refalava:

Quero ser professora, professora de balé! Professora de dança! E a minha professora,
Rosana Ziler, essa grande mestra, foi a que eu passei mais tempo na minha vida de dança.

Uma vida!

Ela me inspirou demais! Então eu dançava...

A todos os abismos levo a bênção do meu Sim...⁵⁷

Dançar entre o sim e o não para criar e destruir em uma complementariedade que faz brotar
do incisivo ‘não’ de Zaratustra o ilimitado sim e amém.⁵⁸

Quando eu estava lá, eu ficava assim: Nossa já pensou quando eu estiver-fizer parte de um
grupo! que lindo! de dança! Se puder dançar daquele jeito! Porque aí, eu via as meninas
dançando, eu lembro que ela montou um espetáculo que era só com música do Chico
Buarque... uma outra vez ela montou um que era só com música do Milton Nascimento...
Gente! aquilo pra mim era um...

uma coisa!

Sinta a música!

Você não precisa de música... se não consegue contar, sinta.

Se não consegue sentir, conte!

Eu saía de uma aula de sapateado entrava numa de dança moderna Marta Graham, aí eu ia
pro balé clássico ficava a tarde inteira nesse balé, nessa escola! Aquilo me inspirava, me
inspirava a ponto de minha convicção de que eu ia ser professora de dança, ficar cada vez
mais clara!

Sorrisão:

⁵⁶ BARROS, 2007, p.241.

⁵⁷ NIETZSCHE in AZEREDO, 2008, p.116.

⁵⁸ AZEREDO, 2008, p.116.

Meus pais ficavam impressionados e falavam assim:

“Gente do céu! Será que um dia ela vai falar que quer ser outra coisa, né? Porque ela num fala! Ela num tem dúvida!”

e aí, o que acontece?...

Eu fiquei num ambiente muito fértil e isso foi me alimentando. Me alimentando o gosto pela música popular brasileira também...

Nessa época eu já tocava violão, eu toquei violão dos 7 os 14 anos. Porque meus pais, eles conheceram em Belo Horizonte um grupo de seresteiros de Diamantina e eles vinham pra Belo Horizonte de mês em mês ou de 15 em 15 dias, nas sextas feiras eu lembro direitinho! E cada dia era em uma casa... ou nos meus pais ou nuns amigos que a gente tinha no mesmo prédio e eles sentavam ali e a gente tocava e eles tocavam violão horas e eu junto! Eu não saía, eu não ia dormir! Eu aprendia todas as músicas de seresta, todas as músicas antigas, Sílvia Caldas, Carlos Gardel... Adoniran Barbosa um tanto de música!

sorri indo...

Quando a gente voltava pra Uberlândia minha tia falava assim:

“Ah não Eleuza! Que absurdo ce dexá uma minina dessa idade cantá essa velharia!”

E eu amava, achava lindo... E eu gostava tanto, que meu pai que gostava muito de instrumento e tocava acordeon, perguntou se eu queria tocar violão, e eu disse: quero!

porque pra mim aquilo tudo era uma coisa só.

umacoisasó
umacoisas ó
umacoisas
ó:

uma coisas

UMA COISAS:

eus só

Os dois.

Eu sou dois seres.

O primeiro é fruto de João com Alice.

O segundo é letral:

É fruto de uma natureza que pensa por imagens,

Como diria Paul Valéry

O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu e vaidades.

O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades frases.

E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.⁵⁹

Aí fui aprendendo a tocar violão com esse seresteiro, Seu Geraldo... Ele era professor em Diamantina. Quando ele vinha, na sexta feira, ele arrumava um horário e dava aula pra mim! E eu fiquei estudando com ele mas ele era muito intuitivo ele não tinha estudado violão, ele aprendeu de ouvido e tal...

Aí, mais tarde quando eu estava com 12 anos, meu pai viu que eu estava firme no violão, ele chamou um professor da Universidade Federal pra me dar aula: Warner Souto.

E com esse professor eu aprendi muito! Eu aprendi a escrever partitura, eu compus músicas.

Ele colocava na partitura pra mim, e falava:

“Ó aí! Tá vendo!?”

Aprendi assim:

“ó, aí! tá vendo?”

Ele me estimulava a criar!

“Ó! AÍ, TÁ VENDENDO?”

Há almas que nunca se descobrirão,
a não ser que se principie por inventá-las.
(...)

Falo-vos do amigo que leva em si um mundo disponível,
Um invólucro do bem – do amigo criador
que tem sempre um mundo disponível para dar.⁶⁰

Aí eu arrumei um conjunto na minha escola, uma banda, comecei a compor pros meus amigos!

Em risos: meu irmão me criticava, falava “Ah não, ques músicas mais!”

A gente lá em Belo Horizonte, tinha muito essa mania de ir na casa de colegas, pra tocar violão!

A noite!

Conversar, tocar violão... e eu tocava né! - Com um sorriso - Então eu tocava no colégio, que era colégio de freiras, eu tocava pras freiras, tocava pro povo todo!

Quando eu fiz 14 anos, meu pai teve uma outra crise financeira muito muito forte, violência...

⁵⁹ BARROS, 2007, p.600.

⁶⁰ NIETZSCHE, 2000, p.47 e p. 60.

na vida do sonho.⁶¹

Eu sempre falo pro Du, morro de vontade de conhecer um borboletário.

rio
rio só.

de entrar.

Debaixo de um borboletário!

Porque eu amo borboleta e eu tenho certeza que esse amor começou por conta do balé não é?

É.

e aí que que acontece?

e tece...

a borboleta,
metamorhomem

um homem,
metamorboleta!

mônada:
estado do uno que envolve uma multiplicidade
que
desenvolve o uno à maneira de uma série.

O corpo como permanente dobras da memória, do pensamento enquanto criação, dos afectos e perceptos que nos atravessa: relações do dentro-fora que dançam na manutenção intermitente dos processos de subjetivação.

A inclusão, a inerência, é a *causa final da dobra*, de modo que se passa insensivelmente desta àquela. Produz-se, entre a inclusão e a dobra, um deslocamento que faz do envoltório a razão da dobra: o que está dobrado é o incluído, o inerente.⁶²

invaginações da memória

O lado de fora não é limite fixo, mas uma matéria móvel,

⁶¹ BERGSON, 2010, p.180.

⁶² DELEUZE, 1991, p.44.

animada de movimentos peristálticos, de pregas e dobras que constituem um lado de dentro:
nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro *do* lado de fora.
(...)

Ora é a dobra do infinito, ora a prega da finitude que dá uma curvatura ao lado de fora e constitui o lado de dentro.⁶³

E eu ficava no balé de seis até dez e meia, onze horas da noite, porque eu já estava passando de fase...

passando pro grupo, o grupo da escola.

Então nessa época era uma atividade muito violenta.

lenta.

Sábado tinha ensaios, era uma superatividade! Mas olha, nunca reclamei de nada, era um prazer enorme, uma alegria enorme, tudo maravilhoso! Ali eu já estava definindo o que eu queria...

Você é uma ótima intérprete, precisa fazer teatro!

Você precisa escolher: Quer teatro, sapateado, ballet, Dança moderna ou Literatura?

É isso:

na vida a gente precisa escolher.

colher

ou garfo

Então, a Rosana, ela passou por uma fase muito difícil na vida dela, que foi uma fase com o pai dela... E ela me pediu pra dar umas aulas pra ela! O pai dela estava no hospital, muito doente e eu muito nova mas falei, oba! Nem fiquei com medo falei é agora! Aula é comigo mesmo!

Em risos: eu fui!

Dei aula de jazz e o povo adorou! Quando ela voltou:

“Fernanda, Renata!”

“ocê que vai ter que dar essas aulas, o povo amou sua aula, minina ce tem muito jeito, eu sempre soube!”

Aí a mãe dela falava: “Tá vendo Rosana, eu sempre soube que essa minina tem jeito pra dar aula!”

Enfim essas coisas confirmando pra mim sabe? A educação... de ser professora.

Educar a professora?

A educação que vem de ser professora?

Educar ‘o educar’?

educar o ‘ser professora’?

Dukka em sânscrito:

engloba a imperfeição, miséria, insatisfação, penalidade

⁶³ DELEUZE, 1986, p.104.

edukka:
educar o sofrimento?
so free
men too

Dessa forma, a dança foi cada vez mais sendo uma certeza, não tinha mais dúvida, parecia assim: eu não tinha um caminho de volta!

Era isso.

Mesmo isso:

EducAção.

A ação acontece da seguinte forma:

Seis pessoas e uma tenda que é montada em feiras livres, praças públicas ou ambientes fechados que promovam a venda de produtos diversos. O produto exposto e vendido na tenda referida é a dança. Cinco dançarinas ficam assentadas do lado de fora da tenda, cada qual com uma placa de papelão pendurada no pescoço, indicando a dança a ser vendida e o valor da mesma, sendo este de R\$1,00. Sou a “vendedora” que fica andando pelo local (praça ou feira) abordando pessoas que passam e tentando vender as danças oferecidas que no caso são: Dança Contemporânea, Dança Moderna, Dança Clássica, Hip- Hop e Sapateado. A pessoa que se interessa em comprar a dança escolhe a que deseja e assiste sozinha por meio de uma cortina. Todas as danças têm, aproximadamente um minuto e meio.

Eu continuei dando aula e daí a pouco o pai da Rosana ficou muito pior. Ela ficou sem secretária e me pediu pra eu sair da escola que eu trabalhava, parar de ajudar lá no maternal e assumir a secretaria do Les Pappillons e continuar com as minhas aulas.

E eu: vam bora!

só rindo

Assumi.

Foi uma época muito boa pra mim. Eu larguei com o coração na mão porque eu adorava ser assistente de maternal: outro privilégio!

Eu peguei durante o tempo todo de assistente, professoras inspiradoras, in s piradoras assim! Eu aprendi a trabalhar com dança com criança com elas! Foi nelas que eu busquei minha inspiração! Essa professoras maravilhosas!

inspira o ar

Então eu fiquei muito triste assim de largar aquilo. Mas eu não podia deixar essa mestra maravilhosa na mão... Ela me ajudou muito também: uma mão lava a outra.

E foi bom pra mim!

Ela falou: “ó, seu problema é carteira assinada, eu assino sua carteira e tal”

Fiquei!

Foi muito bom. Eu aprendi muito de secretaria, de livro de caixa, de secretaria, de lidar com mãe e pai. Eu falo que ela me deu um presente, apesar de não gostar, eu não gostava daquilo, mas ela me deu um grande presente... Porque ali eu aprendi a lidar com pai e mãe que enquanto professora você não aprende a lidar... Mas quando você tá ali, não tem jeito! Ali na secretaria é uma escola.

Então eu passei por muita humilhação, muita gente que trata mal.

Hoje eu tenho escola eu sei como é!

Observava muito como ela lidava com aquilo. E eu... Foi uma grande escola pra mim. Lavei banheiro, ali a gente tinha que fazer tudo!

Enfim continuei!

A idéia de dobra está aliada aos modos de constituir as produções, ou seja, dos modos de criar e conceber as relações do homem consigo mesmo e do homem com o mundo. No termo ‘modos de subjetivação’ Deleuze une as noções de tecnologias de si em Foucault e a noção de que “o mundo encontra-se virtualmente dobrado em cada alma, característica da mônada leibniziana para construir o conceito de dobra que inclui diretamente as idéias de multiplicidade e de criação permanente” (Silva, 2004) como constitutivos desse processo, desse ato de flexão.

Aí teve um tempo que eu, já tava entrando pra faculdade...

Uma colega minha que estava junto comigo inclusive dando aulas lá também de jazz, que veio do Rio de Janeiro disse:

“Ai Fernanda, vam fazer um teste no Palácio das Artes? que eles tão fazendo um grupo experimental, ce num tem vontade?”

Ah, bora!

O Palácio das Artes, o grupo profissional era só balé clássico, professor Carlos Leite. Mas esse grupo experimental não. Era jazz e dança moderna.

Era um grupo experimental, semiprofissional também. Eles pagavam pra gente sair dançar ir ali, ali, ali... Eu quis passar por isso mas eu sempre falei pra Rosana, essa não é a minha... história. E ela falou: “num é mesmo Fê, num é mesmo!” Mas eu falava, mas eu quero passar por isso só pra eu não falar depois de me arrepender!

E foi quando eu fui e conheci pessoas maravilhosas, grandes amigas assim, grandes artistas! Uma delas é a Inês Peixoto, do grupo Galpão, e a outra é a Bete Coelho, que é atriz

né, global aí... Enfim e foram pessoas que foram minhas colegas e companheiras, a gente viajou muito junto, a gente fez muitas coisas juntas.

Então ali pra mim também foi uma grande escola, ali eu conheci uma pessoa maravilhosa que foi o Rogério Rates professor de jazz, a Judis Grinberg que foi professora de Graham, de dança moderna. Então foi uma grande escola, tive oportunidade de fazer aula com o Carlos Leite de balé também, apesar de já saber que balé eu fazia só porque eu gostava de fazer como treinamento físico mas nunca, já não queria mais dançar balé clássico! Então, o Palácio também foi outro lugar que me alimentou! Eu entrava pra dentro daquele lugar, tinha gente ensaiando ópera, eu entrava mais ali, tinha um cara tocando baixo, eu entrava mais, tinha aula de dança... Então, um ambiente fértil demais! E aí eu dava aula, e aí entrei pra faculdade e...

Foi quando meus pais resolveram voltar. Porque meu pai novamente perdeu o emprego.

Trapo, s.m.: pessoa (...) que deambula com olhar de água suja no meio das ruínas; quem as aves preferem para fazer seus ninhos; diz-se também de quando um homem caminha para nada.⁶⁴

Porque meu pai perdeu o emprego, veio pra cá! Ficou aqui dois anos e a gente lá. Minha mãe, na dificuldade.

Rosai por nós
nossa senhora da flor roxa
rosai por nós:
assim na vida
como no chão
a primavera de cada ano
nos dai hoje
encantai nosso jardim
assim como encantamos
o do vizinho
e não nos deixeis cair na tentação
de esquecer tuas flores.⁶⁵

Não vemos de que modo a memória se aloja na matéria;
mas compreendemos bem – conforme a observação profunda de um filósofo
contemporâneo –
que a “materialidade ponha em nós o esquecimento”.⁶⁶

Há que se destruir certas memórias?
Para criar o novo há que se esquecer?

⁶⁴ BARROS, 2007, p.195.

⁶⁵ Chico César e Alice Ruiz canção inédita do site:
http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/ineditas/rosai_por_nos.htm

⁶⁶ BERGSON, 2010, p. 208.

Destruir para construir?

Assentir para esquecer para destruir para renascer.

E ele começou a se fortalecer na empresa aqui. Ele chegou a ser diretor de recursos humanos do grupo Algar... Ele conseguiu em Belo Horizonte fazer Direito porque minha mãe trabalhava e ele ia estudar. Minha mãe incentivava ele.

Aqui, ele deslanchou!

Minha mãe falou “minha filha, tá na hora então, da gente voltá...”

...

E foi muito difícil, pra mim, voltar naquele momento... Porque eu estava num momento muito efervescente! Tudo estava acontecendo!! Uma faculdade que eu amava, que era Letras que eu fazia na Católica. Eu amava, eu dava muita aula, eu amava dar aula e eu dançava num grupo que eu adorava! Então aquilo pra mim, eu falava:

Gente! mas eu to aqui! minha vida tá aqui, que que eu vô fazê lá?

Então eu resolvi não vir com meus pais e fiquei.

Aí minha mãe:

“Isso mesmo, fica”.

Meus pais em nenhum momento falaram “num fica não, ce vai se arrependê” pelo contrário, os meus pais nossa senhora...!

Olha, eu falo assim: eu não quero nada dos meus pais, nada! Nada material! Meu pai morreu né, tem seis anos... Eu não quero. Sempre falei isso e mantenho isso comigo. Eu não trouxe dele nada material e não quero. Nem dele, nem da minha mãe. Tudo que eles puderam me dar, eles me deram que foi isso: alegria de ser professora de dança!! Numa época em que nenhum pai queria isso

sorrindo

pro seu filho!

E na época que eu fui prestar vestibular, meu pai falou “ó minha filha, se você não quiser, e quiser se dedicar muito a essa dança sua, não precisa ficar preocupada que eu não exijo que você faça faculdade não!”

Eu falava, não pai, mas eu quero porque eu amo literatura.

Que era outra coisa que eu amava por causa de professores também!

Então eu fiquei. E fui estudar.

Fui morar com uma amiga da minha mãe que era jornalista do Estado de Minas.

Só que estava meio pesado pra mim porque eu estava muito só em Belo Horizonte.

Muito.

Vi um prego do Século XIII, enterrado até o meio numa parede de 3x4, branca, na XXIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1994.
Meditai um pouco sobre o prego.
O que restou por decidir foi: se o objeto enferrujado seria mesmo do Século XIII ou XII?
Era um prego sozinho e indiscutível.
Podia ser um anúncio de solidão.
Prego é uma coisa indiscutível.⁶⁷

Nossa!

eu chegava em casa, era uma tristeza, me dava uma solidão...

Eu tinha um namorado de muitos anos na época mas também não encontrava com ele. Ele fazia engenharia, a gente só encontrava final de semana, e ainda com um horário muito restrito porque minha vida era... Era complicado. Eu viajava muito, ele estudava muito. Teve um momento que eu estava sofrendo tanto, eu emagreci tanto eu fiquei tão mal que ele mesmo falou pra mim “Fernanda que que ce ta fazendo aqui, lá em Uberlândia ce tem sua família toda! Ce tem condição de fazer sua vida! Ce num quer é dar aula? Então! Tanto faz ce dar aula aqui como dar aula lá!”

E falou muito isso comigo, e aí eu também fui...

Fui...

fui me enfraquecendo. Eu fiquei doente sabe?

Eu queria fazer para mim uma naturezinha particular.
Tão pequena que coubesse na ponta do meu lápis.
E se não fosse pedir demais eu queria que no fundo corresse um rio.
Na verdade na verdade a coisa mais importante que eu desejava era o rio.
No rio eu e nossa turma, a gente iria todo dia jogar cangapé nas águas correntes.
Essa, eu penso, é que seria a minha naturezinha particular:
Até onde o meu pequeno lápis poderia alcançar.⁶⁸

Eu ficava doente direto. Minha imunidade baixava, eu gripava, eu tinha uma outra coisa e magra, magra, magra. E triste...

Saudade mesmo.

de casa...

Aí eu resolvi vir embora.

A Bete Coelho e o namorado dela que eles moravam juntos:

“De jeito nenhum, ce num vai, ce vai vim pra cá, vai ficar aqui em casa, eu num vou dexá, logo agora que a gente tá com tudo!”

⁶⁷BARROS, 2007, p.452.

⁶⁸BARROS, 2007, p.604.

Na verdade, a gente tinha passado na audição num musical do Oswaldo Montenegro chamava Cristal: eu, ela e a Inês, a gente entrou! Só que eu tinha que dedicar muito a esse musical, eu não dava conta, acabava chegando atrasada. E aí ele, o próprio Oswaldo, me pediu pra escolher.

Chegou atrasada.

Escolha: quer participar deste musical ou continuar na rotina das aulas?

E eu, pesou a dança pra mim sabe? As aulas de dança. Eu não queria ficar lá ensaiando tanto tempo pra depois pensar numa perspectiva de ir pra São Paulo apresentar...

Eu falava:

Gente! Eu gosto do palco mas o amor que eu tenho ao palco não chega aos pés do amor que eu tenho a minha profissão de dar aula, de professora! Não, não vou.

Eu sabia que eu tinha que manter de certa forma a dança pra poder dar aula também então continuei. Mas aí não aguentei ficar lá e voltei pra Uberlândia.

Eu voltei pra Uberlândia em 83.

Quando eu voltei, eu tive muita dificuldade de me entrosar. Eu fui procurar as escolas, as duas escolas daqui de Uberlândia que trabalhavam com dança as que o povo falava mais pra mim, era a Forma e o ballet Esquema.

Então eu fui nos dois.

No ballet Skema eu tive um pouco mais de resistência lá. Né Eu gostei muito porque ela levava o Rodrigo Pederneiras pra lá... eu achava aquilo incrível, sabia que tinha sido a primeira escola de dança de Uberlândia, fora o conservatório.

Então eu falei, não, “eu tenho que vir pra cá”!

Mas eu não tive uma boa receptividade, ela não me deu chance nenhuma de eu dar aula lá: “Não, não, não não, meus professores já estão completos, se você quiser vir fazer aula...”

E eu cheguei até fazer um pouco de aula lá, mas não me identifiquei muito com o clima da escola, eu achei muito assim... seco. Mas eu também estava sentindo que aquele momento meu era um momento especial, era um momento que nada estava muito bom pra mim.

Passei por um vendaval, até a uva passa, passa...

Aí eu fui na Forma e também achava lindo porque eles traziam o Ballet Stagium e era muito bacana! Eu falava ‘pôxa, pelo menos eles estão em dia!’ Assim não vou ficar tão perdida! E a Betinha, ela foi muito acolhedora comigo, então achei melhor ir pra lá, imediatamente ela me contratou.

Ela falou:

“Não, pelo amor de Deus! Eu preciso de uma professora assim com essas características!”

Então imediatamente eu fui pra lá e ela me acolheu muito. Cheguei a fazer um pouquinho de aula no Skema mas depois eu me dediquei a Forma.

E aí como eu estava sofrendo muito aqui em Uberlândia, assim: sofri três anos aqui com dificuldade de fazer amizade... com medo de arrepender, de não ter ficado mais...

Que que aconteceu?
eu? rigami?
me desdobro

Eu comecei a dar aula o dia inteiro sem parar! Fiz uma transferência de faculdade, continuei fazendo letras aqui só que foi na UFU. Então eu ficava meu dia inteiro ocupada: na UFU onde eu estudava a noite e o dia inteiro eu dava aulas! Eu preenchi meu dia dando aula em escolinha infantil, na outra escola e eu pulava de uma escola pra outra igual louca!
rindo

Eu não queria pensar!
Eu não fiquei muito feliz.

Aí aos poucos eu fui fazendo minha vida e tal... Daí um pouco, eu casei aqui...

...

Fui fazendo minha vida mas também fui parando de dançar aos poucos. Fui dando só aula. Não me fazia muita falta, eu sentia isso já... A Betinha queria que eu dançasse de todo jeito e eu sempre fazia esse teste comigo, deixa eu ver... Vira e mexe ela me colocava numas coisas, chamava o coreógrafo e falava:

“Não! ce tem que dançá, tem que dançá”

E eu gostava, mas se tivesse que escolher então aí eu preferia não...

Então como eu casei, logo depois eu fiquei grávida e tal. Nessa época, umas amigas minhas da Forma, a Telma e a Liliane me chamaram pra montar uma escola de dança. A Telma, eu era muito ligada a ela. Aí a gente conversou com a Betinha também e tal, fomos e montamos a Dança Escola de Bailados que ficou um ano só, dois anos funcionando. Eu fiquei um ano só porque eu não conseguia, estava com muita aula, muita coisa. A Liliane ficava mais na parte administrativa. E quando a Telma foi embora, eu desanimei geral, geral! A Telma era meu apoio, minha companheira, uma pessoa que podia trocar!

Acho que a coisa que mais me incomoda é não consegui trocar! Isso me incomoda muito. Quando eu vim pra cá, foi o que eu senti: não conseguia trocar! Parecia que eu é que sabia as coisas quando eu ia dar aula. E aquilo me incomodava muito. E a Telma foi uma pessoa que me trouxe esse lugar de uma troca querida.

Querida,

*Tenho sentido uma alegria muito grande pela possibilidade de compartilhamentos.
ESTUDAR. Nada mais lindo do que compartilharmos as nossas dúvidas e inquietações.*

Nada mais humano que pessoas juntas estudando!!!!!!

Este texto abaixo diz algo a vocês?? Vamos falar sobre ele na terça -feira durante o estudo?

Beijos reflexivos e um final de semana alegre com paz e cheiro de alecrim do campo!

A Betinha, de certa forma, ela também proporcionava isso! E aí eu voltei pra Betinha, a Telma foi embora e eu voltei!

Daí um tempo, eu acabei saindo novamente da Betinha e fui trabalhar com um grupo de meninas que já estudavam comigo há muito tempo. Onde eu ia, elas iam. Eu estava na Marildes Artes Música que eu trabalhei muito tempo lá, que foi uma pessoa maravilhosa também pra mim mas

que que aconteceu lá também?

Uma falta de troca porque a Marildes me deixou tomando conta da dança inteira!

Mas ela não entendia nada de dança, era só música! E aí, aquilo me incomodava porque era eu com as meninas, e eu ficava meio perdida ali... Eu queria outras pessoas da dança pra eu trocar informação mesmo! Mas eu fiquei muito tempo lá! A Marildes é um doce de criatura, é outro anjo que me acolheu aqui, além da Betinha que foi um anjo mesmo né!

A gente sempre tem que pensar assim porque os problemas nunca foram maiores, pra mim, nunca foram maiores que a possibilidade que eu tive de crescer, de melhorar, de trocar né! E de aceitar Uberlândia como uma possibilidade naquele momento...
Difícil pra mim que estava ainda lá em Belo Horizonte:

aqui e lá
eu
dois seres

(...) a diferenciação remete a uma Diferença que não pára de desdobrar-se e redobrar-se em cada um dos dois lados, Diferença que não desdobra um sem redobrar o outro em uma coextensividade do desvelamento e do velamento do Ser, da presença e do retraimento do Ente.⁶⁹

Para Deleuze a relação interior-exterior requer a noção de diferença pois o diferenciar-se é justamente o papel da fronteira da dobra e sua duplicidade:

Assim, a dobra ideal *Zwiefalt* como o diferenciante da diferença, ele quer dizer, antes de mais nada, que a diferenciação remete não a um indiferenciado prévio mas a uma Diferença que não pára de desdobrar-se e redobrar-se em cada um dos dois lados.⁷⁰

O lado de fora não é limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e dobras que constituem um lado de dentro:
nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro *do* lado de fora.

⁶⁹ DELEUZE, 1991, p.58.

⁷⁰ DELEUZE, 1991, p.51.

todos no chão.⁷³

*o chão
pode te dizer muita coisa.*

Então tá. Então vamos pra Belo Horizonte! Temos que botar na ficha de inscrição: nome do grupo:

Ih genti,

sorri

qual que é o nome do grupo? Não tem nome do grupo, vam pensá!

Aí a gente pensou... a gente queria uma coisa referente a Minas Gerais. A gente pensou em tudo quanto é nome, Centro Mineiro de Dança, Centro Mineiro que dança, aí esse “que dança” ficou bom.

A gente:

“tarará, nananananá...”

...

Vam botá a expressão do mineiro, Uai!

Mas só uai? Tem Unidade de Atendimento Integral, na secretaria de saúde né!

Só rindo!

Naquela época já tinha o Zaire prefeito...

Quando eu cheguei em Uberlândia, o Zaire estava entrando pra prefeitura!

Eu sei que grupo UAI era muito vago, muito vago! Mas foi uai até surgir UaiQDança. Aí ficou o ‘q’ mudo, ai que lindo, que ótimo, tá bom!

Vamos!

Aí fomos embora com esse nome!

Palavra que uso me inclui nela.⁷⁴

Daí um pouco, começou surgir gente assim:

“Ah não por que que ce num dá aula pra criança, ce é tão legal pra dar aula pra criança...”

E eu já estava sentindo falta de dar aula mesmo...

Um lugar que eu trabalhei aqui também que eu esqueci de falar foi a Régia, Régias Academias. Dei muita aula de jazz lá. E lá também eu encontrei uma grande pessoa que foi o Luís Abreu que dava aula junto comigo e a gente dançou muito junto, foi ótimo!

⁷³ Lô Borges, *Ruas da cidade*, canção do álbum Clube da Esquina 2 (1978).

⁷⁴ BARROS, 2007, p.396.

Esses lugares que eu trabalhei foram...
apesar de eu estar muito triste por causa da saudade

foram os lugares que foram me trazendo vida!!!

lugar: sensação de pausa dado na proporção do corpo;
portas de velocidade;
ritornelo existencial;
espaço de vínculos.⁷⁵

Como que vai ser minha vida aqui agora?

O conceito deleuziano de dobra é uma importante ferramenta teórica para se pensar a experiência subjetiva contemporânea. A dobra exprime tanto um território subjetivo quanto o processo de produção desse território, ou seja, ela exprime o próprio caráter coextensivo do dentro e do fora. A dobra constitui assim tanto a subjetividade enquanto território existencial quanto a subjetivação, entendida aqui como o processo pelo qual se produzem determinados territórios existenciais em uma formação histórica específica.⁷⁶

Aí enfim, dali, eu com o grupo e tal resolvi aceitar: aceito uma turma, aceito outra turma, aí aquele espaço de fato estava muito pequenininho... Nessa época, tinha uma escola de ginástica que chamava Pratique que era bem na esquina, era bem ali onde eu hoje tenho escola (risos). E o cara falou pra mim assim:
'Ah, ce num quer vir pra cá?'

aceito

Aí eu aluguei uma sala e dava aulas lá. Depois eu fui lá pra perto do Praia clube. Aí nessa época eu já tava separada... E fui pra perto do Praia, que era um centro poliesportivo, uma coisa assim, que era academia de ginástica também que eu descobri.

Aceito
Aceite
azeite

“Primeiro o necessário – e este ainda belo e perfeito que ele te será permitido ter!
'Ama o necessário' – *amor fati*, eis o que será minha moral.⁷⁷

Fui pra lá.

Cheguei a voltar pra Marildes, alugar a sala dela, eu fui assim pra tudo quanto é lugar com esses alunos!

Vai pra lá! Vem pra cá! Vai pra lá...

⁷⁵ Palavras de Thiago Costa, escrito em 2006.

⁷⁶ SILVA, 2004, p. 1.

⁷⁷ NIETZSCHE in AZEREDO, 2008, p.230.

Desculpe o atraso! Passei por um vendaval, até a uva passa.

Passa...

Assentir sem restrições a todo acontecer,
admitir sem reservas tudo que ocorre,
anuir a cada instante tal como ele é, é aceitar amorosamente o que advém:
é afirmar, com alegria, o acaso e a necessidade ao mesmo tempo;
é dizer-sim à vida.⁷⁸

Aí uma grande sorte é que eu estava muito amparada por pessoas que gostavam do trabalho e pessoas que eu gostava muito, meninas que eu gostava muito.

pausa

Mães que eu dava super bem com elas e tal.
Então, tá! Fomos trocando, fomos trocando...

Nessa época eu estava separada e foi muito difícil pra mim as logísticas:
vai pra lá, vem pra cá e filha pequena, e leva
e vai
e vai,
e leva pra escola...

Então assim:
muito difícil pra mim! Nessa época, eu...

suspiro

eu tive que...
novamente
abandonar...

a faculdade.

Abandone-se no chão!

que eu não dei conta...
era coisa demais, então tranquei!

Tranquei mas continuei nessa luta, no apartamento eu com a minha filha.

⁷⁸ MARTON, 1997, p. 14.

Aceito.

Ai gente, não sei se é o cansaço, mas definitivamente gostaria de ser uma urso na próxima, se tiver encarnação.

Nesta vida sou uma mulher.

Na próxima, gostaria de ser uma urso.

Quando você é uma urso, você pode hibernar. Você não faz nada mais que dormir por 6 meses.

Eu gostaria disso.

Antes de você hibernar, supostamente, você come até estourar.

Também gostaria disso.

Quando você é uma urso, enquanto está dormindo, você tem filhotes (do tamanho de uma noz), e quando acorda, eles já são ursinhos bonitinhos e parcialmente crescidos.

Eu definitivamente gostaria disso.

Se você é uma mãe urso, todo mundo sabe o que você quer. Você dá uma patada em qualquer um que perturbar seus filhotes e, se seus filhotes saírem da linha, você dá uma patada neles também.

Eu gostaria disso.

Se você é uma urso, seu parceiro ESPERA que você acorde rosando.

Ele ESPERA que você tenha pernas peludas e gordura em excesso...

É... Vou ser uma urso...

Ó que beleza! Eu conheci o Du!

Meu marido.

Nessa época a Iara já estava com dois anos e a gente, amor a primeira vista...

em risos.

Não tinha dúvida também!

Ele falava assim que não ia casar mais e eu também falava que eu não ia casar mais.

Daí, acabou que um amigo em comum, artista plástico que morava com ele, acabou nos apresentando.

Aí,

(aqui nesse momento, o barulho de um encontro amoroso e eufórico junto aos olhos arregalados e a sombrancelha alta. Enfim, a euforia!)

...e em gargalhadas:
Resolvemos juntar as escovas!!

E aí,

e s t a l a uma palma!

fomos morar junto e tal...
Novamente minha vida encheu assim! Minha vida virou outra coisa!
Nesse momento, foi que de fato eu tive certeza:
Não.
Era pra eu vim pra Uberlândia mesmo porque é aqui que eu vou ser
(já sendo)

feliz!

Não querer nada de outro modo,
Nem para diante, nem para trás, nem em toda eternidade.⁷⁹

no sorriso

Porque aí eu tinha encontrado de fato uma pessoa e além disso, a dança que já estava em um caminho. Aí, o Du foi a pessoa que também me deu um empurrão.

Falou:

“ó Fernanda, você tem possibilidade de crescer muito mais que isso, então vam abrir uma escola, ce já tem um nome ó, UaiQDança, né do grupo, bota o mesmo nome” “vamo, vamo, vamo, vamo”

Eu, não, ah não quero, não dou conta, não sei mexer!

Ele:

“Não, aí eu trabalho com você e organizo.”

Então ele entrou e ele entrou com tudo! Montou a escola e a gente foi montar escola lá no bairro Brasil. Uma sala que você tinha que subir uma escada. A gente estava morando no umuarama porque ele trabalhava lá. Então era mais fácil pra ele também. Mas ele montou tudo, ele que administrava.

Olha, eu fazia na escola:

Eu dava aula o dia inteiro, eu recebia mensalidade naquelas fichinhas que você escreve, tudo... Eu cuidava dos pais e lá de tudo! De coisas. Eu fazia tudo, tudo, e ele trabalhava com essa parte administrativa que pra mim era meio difícil...

⁷⁹ NIETZSCHE apud MARTON, 1997, p. 13.

Aí, fiquei grávida da Clara! Fiquei sabendo que eu estava grávida da Clara em Buenos Aires.

Eu fui fazer um curso, e pra eu fazer esse curso, a gente estava passando muito aperto mas eu queria

porque queria fazer esse curso.

Então eu pedi meu pai pra vender meu carro, meu fusquinha. Meu pai foi e vendeu meu carro mas não me deu o dinheiro!

...

Ele teve que usar, sei lá! E não me deu.

E eu fiquei sem dinheiro... Já tinha feito o compromisso que era o Cuballet que era o pessoal de Cuba, aula pra metodologia cubana. E aí:

Ai!

Aquilo me deu um desespero... Que eu não tinha...

Sem:

*Preposição que indica ausência,
falta, privação, exceção, exclusão, condição.*

SEM: Sempre Em Movimento

Coreografia: F.B

Olhares sobre o corpo, 2007

Vendi minha máquina de lavar louça!

Eu queria vender um anel que eu ganhei de 15 anos da minha mãe que era um anel solitário de brilhante e falei, 'vou vender'! Nunca fui ligada nisso mesmo! Cheguei no pai da minha aluna que ia junto comigo e falei 'pelo amor de Deus compra!' e ele, "não, não senhora, eu vou te emprestar, quando ce puder ce me paga!"

E ele me ajudou. Então o Du me ajudou também, a gente assim não estava podendo coitado, muito difícil trabalhando ali, a gente com aquela dificuldade:

Não, vou, vou. Eu vou, eu vou!

Fui!

Fui numa dificuldade pra Buenos Aires: ó, minha sogra fez uma matula de comida pra mim mas eu queria porque queria fazer esse curso. Fui.

Essa coisa do meu pai... eu tenho um perdão eterno porque o resto das coisas que ele já me fez não, isso aí não... Não significa nada!!

Meu pai me proporcionou ir pros Estados Unidos. Eu fui pra Nova York quando eu tinha onze anos. Fui pros Estados Unidos fazer curso de balé com onze anos de idade porque meu pai estava muito bem naquela época...

Meu pai sempre teve essas crises.

Muito bem... pum! Perde tudo!! Tem que vender tudo! Tem que hipotecar tudo!
Ah! Esqueci de falar também, no meio dessa história toda, eu tinha um piano... Eu tocava violão, tocava piano, meu pai comprou piano, aí eu aprendi piano. De repente, eu estava aprendendo piano e meu pai, pum! Perde tudo! O povo da hipoteca chega lá em casa pra carregar tudo! Eu vejo o que? O piano indo embora...

pausa de mil compassos

Chorava, chorava, meu piano indo embora, mas... também vai, volta, enfim... aquela coisa!

Meu pai... eu já tinha o perdão já instalado dentro de mim com ele.

sorrindo

Porque gente, a pessoa nunca falou assim pra mim,
'Não faça isso!'
e eu só ouvia minhas colegas falarem assim:
"meu pai num deixa rarara, meu pai num deixa!!"

Não gente, aquilo pra mim já estava resolvido!

Enfim estou voltando atrás pra falar.

Pra falar do piano!

Pra falar da arte. Porque de fato, meu agradecimento mesmo aos meus pais é esse: eles terem me permitido que a arte fosse minha...

Minha vida!

Sabe, realmente por isso, o perdão...de qualquer coisa que possa ter me magoado, ter me... sabe... não...

não existe.

Minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: não querer nada de outro modo, nem para adiante, nem para trás, nem em toda eternidade. Não meramente suportar o necessário e menos ainda dissimulá-lo - todo idealismo é mendacidade diante do necessário - mas *amá-lo...*⁸⁰

Mas aconteceram esses fatos que eu tive que ir lidando!

Aceitando

Amando

a mando de mim mesma

⁸⁰ NIETZSCHE, 1995, p. 10.

quando danço o outro em mim dança.⁸¹

Então fui pra Buenos Aires! Aquela coisa maravilhosa e tal, voltei! Descobri lá que estava grávida e liguei pro Du! O Du 'rarara...' aquela alegria, aquela felicidade, ele foi lá me buscar... Quando ele chegou lá, ele chegou lá em São Paulo pra me buscar com carro que ele tinha comprado. Aí quando voltou, fomos pagar a conta de telefone... de Buenos Aires pra cá...

...

Vendemos o carro!

em gargalhadas

Pra pagar a conta de telefone!!

Porque a gente se falava todo dia sem parar!!

em risos

Porque era um amor sem fim gente! Não tinha condição aquilo!!

Só rindo

E eu voltei antes!! De tanto que eu tinha saudade... já sabia que estava grávida, aí enfim, voltei!

E eu continuei com a escola e tal e dei aula no maior gás, já que eu tinha ido pro Cuballet, maior alegria, minha escola tinha sapateado, dança moderna, jazz... Então o Eduardo foi trabalhar comigo, Eduardo Antônio. Foi um super braço direito pra mim. Ele era meu aluno de jazz, dançou com a gente na Dança Escola de Bailados e de certa forma, me acompanhou. Assim que ele saiu da Forma, foi trabalhar comigo! Porque eu estava precisando, a escola estava crescendo, eu tinha ganhado neném e então ele foi e a Viviane Testa também. Era outra querida, minha aluna! Fazia parte do grupo e foi trabalhar comigo. E eu, fui ganhar neném e tal...

silêncio
cio

Mas!

Ganhei neném! a Clara com menos de um mês, e eu estava no Teatro Grande Otelo porque tinha espetáculo! Tinha deixado todas as coreografias prontas!

Enfim:

Dança, dança, dança

em risos

e... um amor mesmo sabe Ju...

⁸¹ RODRIGUES, 1997. p. 31.

A estrela da tarde está
madura
e sem nenhum perfume

A estrela da tarde é
infecunda
e altíssima

Depois da estrela da tarde
só há:
o silêncio⁸²

É muito presente pra mim, esse amor pelos meus alunos, pela dança, por dar aula, por estar com as pessoas, por trocar, eu gosto muito disso!

Ontem mesmo, o Du falou uma coisa comigo que me choca um pouco mas... ele repete isso muito pra mim...

Eu conversava que às vezes eu sinto muito quando alguém larga alguma coisa, tipo assim: larga a companhia, larga as aulas pra ir fazer outra coisa na vida! E pessoas que às vezes eu olho e falo: nossa! mas essa pessoa tem condição demais conta!!

Eu contava um caso desse pra ele, quando ele falou assim:

“Fê, sabe uma coisa que ce tem que ter muito em mente? É que você ama o UaiQDança e a dança e as aulas, e dar aulas de dança, a dança...

Você ama a dança, muito mais do que você me ama e que você ama as suas filhas...”

.

Isso me choca sabe?

... ..

mas eu não sei se é mais.

Não dá pra lutar. Isso é fato. O jeito é deixar passar ou quem sabe, deixar ficar.

A Impermanência... Conviver com ela é aprendizado forte.

Nem conformismo, nem resignação, nem submissão passiva:
amor;
nem lei, nem causa, nem fim:
fatum.

Assentir sem restrições a todo acontecer, admitir sem reservas tudo o que ocorre,
anuir a cada instante tal como ele é,

⁸² *Vesper* poesia de Orides Fontella do site: <http://oridesfontella.blogspot.com/2010/12/estrela-da-tarde.html>

é aceitar amorosamente o que advém:
é afirmar, com alegria, o acaso e a necessidade ao mesmo tempo:
é dizer sim à vida.
Converter o impedimento em meio,
o obstáculo em estímulo,
a adversidade em bênção:
eis a “fórmula da grandeza no homem”.⁸³

Criar essas fendas de luz, mesmo tão ínfimas,
significa buscar uma postura positiva da vida,
um dizer “sim” ao mundo.
Dizer “sim” ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo,
dizer “não” ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo,
buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e
campos de intensividade.⁸⁴

Ele falou:

“Então, você não pode exigir que as pessoas que estão com você ou que estão por ali, que elas tenham esse amor!! enlouquecedor! por isso!”

Eu não sei se é mais, mas eu sei que é forte.

Ultimamente
tenho aprendido a ponderar a ansiedade quanto ao que meu corpo produz
sem me conformar com isto de forma alguma,
mas sem também ter que declarar guerra contra o tempo.⁸⁵

em mim.

Mas eu acho que não concordo com ele não. Mas é forte demais, sabe? É muito presente!

Eu acho que é essa coisa da certeza que eu sempre tive. Às vezes eu vejo alunos, adolescentes, jovens falando assim:

“nossa eu não sei, eu gosto de dança, eu amo a dança, eu gosto disso também, eu queria fazer isso ou eu queria fazer aquilo, aí eu preciso fazer medicina porque eu sempre quis fazer medicina...”

Então eu sempre fico lembrando da minha história, eu falo assim: nossa gente que engraçado porque eu nunca tive essa coisa! Que eu vou fazer outra coisa! Letras chegou pra mim por causa da literatura porque literatura pra mim, fazia toda a ponte! Hoje até o povo fala:

⁸³ MARTON, 1997, p. 13-14.

⁸⁴ FERRACINI, 2006, p. 14.

⁸⁵ RODRIGUES, 1997, p. 150.

“nossa senhora, todo espetáculo cê tem uma ponte com a literatura, com poesia!”
Mas por entender talvez já desde pequena, que as linguagens artísticas, elas precisam talvez estarem muito conectadas!
Em risos: Essa multidisciplinaridade, transdisciplinaridade, interdisciplinaridade, inter! Que está tão presente agora no discurso da educação, tão presente num tempo agora atrás! Isso pra mim é uma coisa que não tem erro! Tá tudo ligado! Quando a gente vai criar, a gente não consegue separar muito isso mais, então isso é muito forte pra mim!

Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua ínfima obscuridade.
Por que conseguir perceber as trevas que provêm da época deveria nos interessar? Não é talvez o escuro uma experiência anônima e, por definição, impenetrável, algo que não está direcionado para nós e não pode por isso, nos dizer respeito?
Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele.
Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provêm do seu tempo.⁸⁶

Uma coisa importante que aconteceu também, é que em mais ou menos oitenta e... não... noventa e...

Noventa e seis, eu resolvi criar um projeto de cidadania dentro do UaiqDança que pra mim parecia que estava faltando alguma coisa na minha vida que era talvez essa troca, com aquela pessoa totalmente desprovida financeiramente, intelectualmente, por falta de condição, sofridas e tal. E isso pra mim era muito forte!

A necessidade, o desejo de fazer alguma coisa com esses jovens!

E isso foi reforçado porque nessa época exatamente eu comecei um curso, uma formação em Reestruturação do movimento, Cadeias musculares e articulares em São Paulo com o Ivaldo Bertazzo.

Fêmur fisiologicamente em rotação externa, tíbia e fíbula em rotação interna, ao contrário dos membros inferiores: úmero rodado internamente, rádio e ulna externamente.

Descobriu o Brasil?

Agora os músculos:

De que somos feitos?

Porque antes, eu comecei ir pra São Paulo muito. Aí eu comecei a desligar de Belo Horizonte e a minha vida ficou sendo voltada mais pra São Paulo em termos das conexões. Porque o Du é de lá, a família toda de lá, e a gente ia muito pra lá por causa disso.

O acaso subverte o hábito e permite novas combinações.⁸⁷

Então tudo quanto é curso que tinha, o Du sempre me incentivou muito, “não, vamo junto, faz esse curso sim, faz esse, faz aquilo!” Então eu resolvi entrar nessa formação.

⁸⁶AGAMBEM apud GREINER, 2010, p. 122.

⁸⁷LIMA, 2002, p. 17.

Falei:

Não, parece que dar aula de dança, de técnica, parece que tá ficando pouco!

Parece que
Parece...

Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro. A consciência ilumina portanto com seu brilho, a todo momento, essa parte imediata do passado que, inclinada sobre o futuro, trabalha para realizá-lo e agregá-lo a si. Unicamente preocupada em determinar deste modo um futuro indeterminado, ela poderá espalhar um pouco de sua luz sobre aqueles dos nossos estados mais recuados no passado que se organizariam utilmente com nosso estado presente, isto é, com nosso passado imediato; o resto permanece obscuro. É nessa parte iluminada de nossa história que estamos colocados, em virtude da lei fundamental da vida, que é uma lei de ação.⁸⁸

Eu preciso mais, em termos de informação. Eu fazia cursos de consciência corporal, e isso me despertava um outro sentido para as aulas técnicas que eu dava! Então, quando eu achei isso em São Paulo, num dos espetáculos que eu estava indo do Ivaldo Bertazzo... pois eu acompanho os espetáculos dele desde o começo. Por quê? Porque ele tem esse viés que é o trabalho da cidadania e de uma coisa que ele chama de Corpo-Cidadão.

*Cóccis em direção ao púbis.
Setas importantes:
sacro para baixo, occipital para cima!
Eis a nossa igreja;
Amém!*

Corpo como superfície de reverberações. Refiro-me às sensações e às formas de abordá-las, manuseá-las e do deixar-se ser envolvido por elas. Para Deleuze, a concepção de criação que vem de uma noção de captura de forças é em seu modo de pensar, da ordem de uma ação que tem sua entrada principal na materialidade da sensação e não de uma ordem subjetiva de sentido abstrato ligada à representação. Dentro dessa lógica, torna-se possível o “tornar-se” ou o “vir-a-ser”. “Tornar-se” ou deixar-se “em torno” implica em molde, modificação de estado, como um processo químico. Desse modo, “tornar” visíveis forças invisíveis ou “tornar” sonoras forças insonoras é um processo de transformação, transcodificação, transfiguração que pode ter no movimento do corpo que dança sua chave

⁸⁸ BERGSON, 2010, p. 176.

na fenda aberta, sua ignição pelas sensações no osso, no músculo, nos líquidos corporais,
nas articulações e toda sorte de sensações às quais estamos disponíveis.

A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que a
força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda,
para que haja sensação.
Mas se a força é a condição da sensação, não é ela, contudo que é
sentida, pois a sensação “dá” outra coisa bem diferente das forças
que a condicionam.

Como poderia a sensação voltar-se suficientemente sobre si
mesma, distender ou contrair-se, para captar, naquilo que nos dá, as
forças não dadas, para fazer sentir forças insensíveis e elevar-se até
as suas próprias condições?⁸⁹

Colocar as sensações como fator de ignição e fim em si mesmo para usufruir o instante
esteticamente, implica em um sentido afirmativo da vida apesar de qualquer tragédia:
respirar junto dançando contém uma partilha ou uma fagulha afirmativa e acima de tudo de
aceitação e reconhecimento para que algo seja re-feito, para que se torne visíveis e audíveis
as forças invisíveis e inaudíveis próprios do visível e do audível através da escuta das
sensações.

O tempo que age nos corpos, na composição da cena presente
colorida pelas sensações que atravessam nossa percepção pelo tempo passado-presente-
futuro que se agenciam a cada instante.

O que é pra mim, o momento presente?
É próprio do tempo, decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o
instante que ele decorre (...) mas o presente real, concreto, vivido aquele a que me refiro
quando falo da minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração.
(...) É preciso portanto que o estado psicológico que chamo “meu presente” seja ao mesmo
tempo uma percepção do passado imediato, enquanto percebido e uma determinação do
futuro imediato. Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é como veremos, sensação,
já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro
imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento.
Meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo;
(...) Meu presente é, por essência, sensório-motor.⁹⁰

⁸⁹ DELEUZE, 2007, p.62.

⁹⁰ BERGSON, 2010, p.161.

Essa escuta/entrega implica em, inevitavelmente, ir ao encontro de potências que estão continuamente disponíveis na nossa mente/corpo, portanto disponíveis na natureza do nosso sentir e na história de nossas memórias que por sua vez dependem do modo como nos posicionamos no presente:
Dançar as sensações presentes.

Andar com uma postura ereta, com um passo elástico e cadenciado
Lançar olhares intensamente calmos ou com olhos faiscantes,
Falar com uma voz sonora e cheia, de dentro de um peito largo,
Confrontar om a sua personalidade todas as outras personalidades da terra.⁹¹

A carne é apenas o termômetro de um devir.
A carne é tenra demais.⁹²

Ele pega cidadãos comuns e trabalha esses cidadãos e trabalha com jovens de uma ONG que tem dificuldades financeiras, enfim, mil e outras questões sociais, problema social e mais grandes artistas globais do tipo Marília Pêra, grandes bailarinos do Cisne Negro... Junta todo mundo e faz um super espetáculo...

Eu comecei a ir todo ano: ele lançava o espetáculo, eu via na folha de sp e eu falava, 'to indo'!

E ali, eu achei, no hall do Sesc Pompeia uma pessoa distribuindo um folheto dele, falando dos cursos da Godeliv e que ele era o representante da Godeliv, que é uma osteopata belga. Eu olhei, meu interesse já estava muito grande por estudar corpo, consciência e então falei: Não, eu quero fazer isso aqui!

Aí eu demorei dois anos pra ser chamada. Um curso muito disputado na época, por causa do nome da Godeliv e por causa do Ivaldo. Aí eles me chamaram, meu curriculum ficou na lista lá um tempão e me chamaram.Quando fui chamada, o Du falou:

“Não, não é difícil mas nós vam, vam sim, vai ser muito bom pra você.”

Fui!

Fiquei uns cinco anos ali, muito ali presente nesse ambiente, nessa época meu reforço de trabalhar com projeto de cidadania aumentou, porque toda vez que eu assistia espetáculo do Bertazzo eu falava assim:

Gente, não é possível... tem salvação, olha esses jovens!

As 6 formas de equilíbrio em pé!

A pressão de meus pés na terra mina mais de cem carícias.⁹³

⁹¹ WHITMAN, 2005, p. 191.

⁹² DELEUZE, 1992, p. 232.

⁹³ WHITMAN, 2005, p. 60.

Quando eu assisti a Maré... um trabalho que ele fez, com um pessoal da favela da Maré, no Rio de Janeiro, eu falei assim
Não tem condição, eu acabava o espetáculo em pranto e eu falava, é isso, é isso!

Com o braço sobre a cabeça:

Eis como deveria repousar o herói; assim até deveria estar superior ao seu repouso.
Contudo, precisamente para o herói, a beleza é a mais difícil de todas as coisas.
A beleza é inexequível para toda vontade violenta.⁹⁴

•••

Mas eu não entendia muito bem como ele trabalhava, não entendia muito bem aquela dinâmica. Eu ia nos espetáculos e ele era meu professor, juntamente com todos outros lá, então ele foi me reforçando, ele foi me dando uma energia pra eu fazer esse projeto dentro do UaiQDança.

Aí, esse projeto, ele foi crescendo... No final das contas a Patrícia Chavarelli que era uma professora que trabalhava comigo nesse projeto foi embora. O projeto foi crescendo, ele foi precisando ser melhor estruturado então foi entrando pessoas muito chaves pra dançar, pra trabalhar! Você, a Alcinete, a Dulce que deu aula de artesanato, a Júlia mãe da Lu, a Iara chegou dar aula de sapateado, a Marcinha deu aula de teatro... Eles tinham teatro, artesanato, bate papo sobre cidadania de quinze em quinze dias é... música com você, a Alcinete fazia um apoio terapêutico com o grupo, aula de dança comigo! De dança contemporânea. A Vanessa chegou a trabalhar, dar umas aulas de dança também, acho que você chegou a dar aula de dança também...

Eu lembro que era um grupo que trabalhava ali ao redor daquele projeto... o Thiago entrou depois trabalhando essa questão do espaço da geografia... O Ricardo! Então assim, foi um grupo muito especial que trabalhou ali com esse projeto e que começou a dar sustentação pra ele! Nós começamos a trocar ideia, o projeto começou a amadurecer e foi muito bacana!

Os jovens cresceram muito, eles tiveram um crescimento interior muito grande .Ficaram mais maduros, é claro você não consegue cem por cento nunca. Então acho que a gente se segurava um no outro nesse sentido que tinha sempre um problema, dois problemas, três problemas e a gente falava assim:

Não, peraí gente, a gente num tá salvando o mundo...

Coisa muito divina é quando do próprio incêndio surge a própria doutrina.
O coração ardente e a cabeça fria: quando estas duas coisas se reúnem,
nasce o torvelinho, o “Salvador”.⁹⁵

Então assim...

• • •

⁹⁴ NIETZSCHE, 2000, p. 99.

⁹⁵ NIETZSCHE, 2000, p. 80.

Se um conseguir, já tá tão bom!

Eis o que chamo o imaculado conhecimento de todas as coisas:
não querer das coisas mais do que poder estar diante delas.

(...)

Onde há beleza?

Onde é mister que eu queira com toda a minha vontade,

Onde eu quero amar e desaparecer,

para que uma imagem não fique reduzida a uma simples imagem.

Amar e desaparecer: são coisas que andam a par há eternidades.

Querer amar é também estar pronto para morrer.⁹⁶

E acho que dentro desse trabalho das cadeias musculares eu fui talvez trazendo pro UaiQdança, fortalecendo no UaiQdança, algo que tava dentro de mim que eu não conseguia dar um nome, que era:

‘o que eu queria com aquilo?’

Com UaiQdança, com o projeto cidadania, com aquele palco de arte porque o palco de arte recebia pessoas e foi porque o UaiQdança foi agregando salas até que uma virou um espaço cultural que é o Palco de Arte, um teatro pra 100 pessoas na plateia... Então veio espetáculos de tudo que é lugar pra cá e tal.

Então assim:

‘O que eu quero com isto?’

‘O que eu quero com este espaço...?’

Se a matéria, enquanto extensão no espaço
deve ser definida, em nossa opinião, como um presente que não cessa de recomençar, nosso
presente, inversamente
é a própria materialidade de nossa existência, ou seja,
um conjunto de sensações e de movimentos, nada mais.⁹⁷

Sensorial

Motor

Músculos, ossos e sensação.

Arte

Culações

Essas perguntas eu me fazia muito porque você vai amadurecendo e não dá pra voce ficar ali, então com as cadeias musculares estava muito forte pra mim, a questão do corpo do estudo do arcabouço ósseo, do músculo, porque na cadeia muscular a gente vê muito a

⁹⁶ NIETZSCHE, 2000, p. 102.

⁹⁷ BERGSON, 2010, p. 162.

questão muscular e articular mas muito muscular e baseada em fixações musculares, você percebe a questão comportamental e tal.

e Tao.

Uau!

O curso em Brasília, maravilha!

Uma lindeza de projeto que estamos tentando concluir:

“Lixo em movimento”. Eu e a meninada!!! Depois lhe conto tudo. Sou grata por essa oportunidade!

Então, isso tudo foi me dando outro sentido pra dança! Que foi onde eu encontrei a resposta pra esta pergunta interna que ficava em mim assim: o que que você quer com isso? Com esse espaço que existe e que está aí sobre sua responsabilidade de mais um tanto de professor, de pessoas que estão junto... e aí eu acho que a resposta é essa assim:

eu num gosto de fechar
porque ela pode abrir pra
um tanto de coisa ainda...

Então a resposta é essa:

eu acho que hoje é

m u i t o c l a r o

pra mim

o estudo do

c o r p o

m u i t o

PRO

FU

N

DO

Pois para formar este corpo o globo terrestre aguardou quintilhões
de anos antes mesmo de haver a possibilidade de surgir um
único animal ou uma planta,
Para formá-lo, desdobraram-se, genuínos e consistentes, os ciclos
da evolução.⁹⁸

e o fato de você trazer pro seus alunos, de todas as turmas, desde criança:
'vem cá, olha olha como seu corpo funciona, olhe pra esse esqueleto!'

receita para arrancar poemas presos:
você pode arrancar poemas com pinças
buchas vegetais, óleos medicinais.
com as pontas dos dedos. com as unhas.
com banhos de imersão
com o pente. com uma agulha.
com pomada basilicão
alicate de cutículas
massagens e hidratação
mas não use bisturi nunca
em caso de poemas difíceis use a dança.
a dança é uma forma de amolecer os poemas endurecidos do corpo
uma forma de soltá-los
das dobras dos dedos dos pés. das vértebras
dos punhos. das axilas. do quadril

são os poema cóccix os poema virilha.
os poema olho. os poema peito
os poema sexo. os poema cílio
ultimamente ando gostando de pensamento chão
pensamento chão é poema que nasce do pé
é poema de pé no chão
poema de pé no chão é poema de gente normal.⁹⁹

Nesta época, eu tirei todas as fotos de grandes bailarinas em plano bidimensional porque
você olha pra uma foto dessa... uma criança, ela tem como referência essa coisa chapada
que é uma foto!

Então, pra ela entender o corpo dela, ela precisa de olhar pra uma coisa que traga volume
pra ela!!

Dê-me as imagens em geral:
meu corpo necessariamente acabará por se desenhar no meio delas como
uma coisa distinta, já que elas não cessam de mudar e ele permanece invariável

⁹⁸ WHITMAN, 2005, p. 116.

⁹⁹ Poema de Viviane Mosé do site <http://www.vivianemose.com.br/#>

(...) há nesse conjunto das imagens, “centros de ação” contra os quais as imagens interessantes parecem se refletir; é deste modo que as percepções nascem e as ações se preparam.

Meu corpo é o que se desenha no centro dessa percepções;
minha pessoa é o ser ao qual se devem relacionar tais ações.¹⁰⁰

O que você tem a explicar, portanto,
não é como a percepção nasce, mas como ela se limita, já que ela seria, de direito,
a imagem do todo, e ela se reduz, de fato, àquilo que interessa a você.¹⁰¹

corpo
voo
lume
[li-mi-te]
e s p a ç o
||
PERCEPÇÃO

Quando eu fui entendendo essas coisas eu tirei tudo!

Um corpo tridimensional. Você não é uma porta!

Não há percepção que não se prolongue em movimento.
A educação dos sentidos consiste precisamente no conjunto
das conexões estabelecidas entre a impressão sensorial
e o movimento que a utiliza.¹⁰²

Mesmo assim, sempre os grandes problemas:

“Nossa! Essa escola não tem nenhuma foto de bailarina, essa escola, nossa!”

E a gente sempre tendo que explicar...

Aí eu sempre falo assim, é a educação que vem muito forte pra mim:
Educação, educação; educação...

Educação!

Senta!

Vai conversar! Vai fazer diálogo!

¹⁰⁰ BERGSON, 2010, p. 47.

¹⁰¹ BERGSON, 2010, p. 38.

¹⁰² BERGSON, 2010, p. 105.

em minha duração, está em vias de formação.¹⁰³

Eu posso!

formar, dar forma
criar a realidade

Eis tudo o que é preciso para fazer arte:

Uma casa, posturas, cores e cantos –
sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco,
como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização.
Cada território, cada habitat junta seus planos ou suas extensões, não apenas espaço-
temporais, mas qualitativos:
por exemplo, uma postura e um canto, um canto e uma cor,
perceptos e afectos.

E cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies (...)
Essas relações de contraponto juntam planos, formam compostos de sensações, blocos,
e determinam devires.

(...)

Mas sempre, se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga
de todas as maneiras esses dois elementos vivos:
a casa e o universo, o Heimlich e o Unheimlich,
o território e a desterritorialização,
os compostos melódicos finitos e ao grande plano de composição infinito,
o pequeno e o grande ritornelo.¹⁰⁴

Posso, a partir do meu conhecimento.

sensível

A questão artística, porque é uma escola de arte, a gente não pode deixar de lado, porque
pra mim é a questão de você entender que você p o d e ser um criador.

• • •

Isso pra mim, não tá separado da autonomia! tá junto!

criador **autonomia** criadora

Entendeu?

São duas coisas que estão totalmente encaixadas.

Então hoje pra mim é isso!

¹⁰³ BERGSON, 2010, p. 162.

¹⁰⁴ DELEUZE, 1992, p. 238-240.

O foco do UaiQDança, o foco do trabalho educacional pedagógico e artístico ali é o conhecimento do corpo a partir de um estudo profundo desse corpo e a certeza que você vai adquirindo que você pode! E que você consegue, se você conhece, você consegue, é só você conhecer, e conhecer é um livro que todo mundo pode ter. Não é só os mais inteligentes, os que tem mais dinheiro ou... todo mundo pode conhecer, todo mundo tem esse direito, todo mundo pode, quando você conhece, você tem condições de fazer escolhas, de optar!

E acho isso precioso porque você não vai ser um jovem que sai daquele espaço artístico educacional assim:

“Aprendi a fazer pliê, eleve, shuffle bauchange, olha cumé que eu sei dançar!”

Não !!!

Olha como eu posso!
Viver em troca! em relação!
em relação com o outro!

É assim que o cliente de Lygia Clark tem a oportunidade de “tomar consciência de cada um de seus gestos cotidianos” (...)

O que ele descobre então é o ritmo da pulsação vital, que norteia os movimentos do corpo, em sua relação com a alteridade.

Entrar em sintonia com este ritmo, depende da ativação de, pelo menos, três potências da subjetividade que esta experiência contribui para liberar: vulnerabilidade microssensorial às forças do mundo, plasticidade para poder mover-se de uma escala da sensibilidade para uma outra e tolerância ao vazio da dissolução das formas, condição para receber em si as forças que habitam as coisas e para que, pouco a pouco, outras formas se criem.

Capaz de sustentar-se na temporalidade destas mortes provisórias, ele se abre então à experiência do “vazio-pleno”, na qual Lygia tanto insistia, como uma espécie de ritornelo que pontua toda sua obra.¹⁰⁵

Olha como eu posso criar!!

Criar é a grande emancipação da dor e do alívio da vida;
Mas para o criador existir, são necessárias muitas dores e transformações.
Sim, criadores, é mister que haja na vossa vida muitas mortes amargas.¹⁰⁶

O poder de criação em estado latente no próprio corpo cotidiano,
em sua dobra do Fora, comum a todos enquanto potência.
É esse mesmo poder de criação que gera linhas de fuga dos agenciamentos e estratos
para possibilidade de recriação e outros territórios.
(...)

Mas na dobra do Fora, nessa câmara central, cujo passado,

¹⁰⁵ ROLNIK, 2006, p.21.

¹⁰⁶ NIETZSCHE, 2000, p. 74.

em sua Memória, é co-extensivo ao presente,
cujo Dentro é co-extensivo ao Fora, cria-se um espaço de vida,
um campo intensivo, um “espaço virtual”, no qual é possível não somente viver,
como criar (também pensar já que pensamento é criação!).¹⁰⁷

Né?

Isso seria o paraíso. Não haver lugar para aprender. Aprender com o tempo , com as
relações. Sermos educadores de nós mesmos e do outro. As trocas...

Entre dar e receber há um abismo;
e é muito difícil transpor o menor abismo.¹⁰⁸

*Você me ensina a somar que eu te ensino a namorar e ele me ensina o acento agudo da
serra da canastra. Viagens gostosas!!!!!!*

Sem dúvida há um lago em mim,
um lago solitário que se basta a si mesmo;
mas o meu rio de amor arrasta-o consigo para o mar.¹⁰⁹
(...) no vosso amor desejaria eu depositar o mais caro que possuo.¹¹⁰

Ele vai ser um médico, vai ser um engenheiro, vai ser o que ele quiser mas ele vai
conversar, ele vai fazer uma palestra, ele vai ter um poder dentro dele, que é um poder a
partir desse conhecimento

Sensível

que ele tem, a partir de ferramentas que você vai dando ali na questão da criação, de ser
uma pessoa, um profissional, o profissional que ele quiser com esse poder da criação, da
criatividade.

Eu acho que a criação, ela é... ela está latente dentro do ser humano, não é!?

Se pensarmos nesse fora como uma dimensão além
dos estratos da relação poder-saber teremos três dimensões distintas,
múltiplas e comunicantes no corpo cotidiano:
os estratos formais de saber, os diagramas virtuais de poder
e esse Fora, com sua terrível linha de vida.
Como se forma a dimensão do Dentro, do interior nesse corpo cotidiano?
Ao dentro resta a dobra dessas dimensões múltiplas.¹¹¹

¹⁰⁷ FERRACINI, 2006, p. 17.

¹⁰⁸ NIETZSCHE, 2000, p. 90.

¹⁰⁹ NIETZSCHE, 2000, p. 76.

¹¹⁰ NIETZSCHE, 2000, p. 75.

¹¹¹ FERRACINI, 2006, p. 16.

E é muito duro quando entre crianças e pessoas ouvimos assim:

“Aiii! Eu num sei, eu num sei criar... ai não, num me põe isso aqui não que num dou conta!”

Eu faço muita questão que todas as salas de aula tenham esse trabalho, de composição. Todas. Desde pequeno, porque eu acho que é isso que junto com o exercício da autonomia a partir do estudo do corpo e do movimento é que vai te dar o poder de escolher o que você quer! Inclusive se você quer ser bailarino! Porque às vezes você não quer ser! Não é?

Quarta dimensão:

Duplicar e curvar essas dimensões gerando uma dobra,
um plissê de acontecimento no “interior” do corpo cotidiano.
Curvar a força sobre ela mesma, fazer a força resistir à própria força,
a forma resistir à própria forma:
poder resistindo ao próprio poder,
o saber resistindo ao próprio saber.¹¹²

O corpo endança é/está como um origami de ‘acontecências’.

Então o projeto CidaDança, voltando no projeto Cidadança, ele tinha ele tava permeado dessas questões porque dentro do studio a gente já falava muito nisso, só que o projeto, ele tomou outro rumo! Ele foi indo muito bem, quinze jovens, essas aulas todas, mas acho que até por causa desses bate-papos e dessa liberdade, dessa autonomia, esses jovens tiveram questões que eles foram colocando ao longo do tempo que eram:

“mas vem cá, por que que o resto do UaiQDança não tem apoio terapêutico?”

. . .

“Por que que o resto do UaiQDança não tem artes plásticas?”

. . .

“Mas por que que a gente fica fechado dentro numa sala só a gente e a gente num pode ir com eles noutra sala de aula?”

. . .

“Porque eles ficam assim às vezes quando passam perto da gente:

“Ai que Liiiiindo! os meninos do projeto né Fernanda?!!”

. . .

¹¹² FERRACINI, 2006, p. 16.

Eles chegaram a colocar:

“Puxa, fica parecendo... vocês sempre falam que a gente não é coitadinho! Mas fica parecendo que a gente é coitadinho...”

Relembrai também essa palavras:
Todo grande amor está ainda superior à piedade, porque aquele que ama
quer também criá-lo.
“Ofereço-me ao meu amor e a meu próximo como a mim mesmo.”
Assim se exprimem todos os criadores.¹¹³

Portanto necessitas alturas, necessita degraus e contradição dos degraus
e dos que se elevam!
A vida quer elevar-se e superar-se a si mesma.¹¹⁴

Nesse momento acho que teve um pouco de...
uma facadinha pra gente assim e ao mesmo tempo, uma alegria. Olha só! o que a gente
provocou nessa moçada, foi a gente mesmo que provocou isso neles!
Agora? Dá conta do recado!

Tenho uma sede que suspira por vossa sede!¹¹⁵

Que que a gente vai fazer com isso né?

Entre dar e receber há um abismo;
e é muito difícil transpor o menor abismo.¹¹⁶

É a faca e o queijo!

que que a gente faz com isso?

Minha querida, tudo é paradoxalmente contraditório e assustador nesse momento de todos nós neste mundo! Fico pensando que precisamos seguir neste fluxo às vezes sem muitas análises fixadas. Penso que a violência já está assimilada por todos nós, em maior ou menor grau. Nestas horas fico pensando para que serve tanta teoria sobre a violência ou, para que serve a arte quando trata da violência? Parece que continuamos a muitos quilômetros de distância disso e só continuamos boquiabertos, assustados e emersos nessa violência. Ela já faz parte da paisagem urbana e rural. Nada escapa a ela, nem mesmo tanta teoria a respeito.

Ai...

*tenho a
sensação nestes momentos de que pesquisa e arte não servem pra nada.*

!!!

¹¹³ NIETZSCHE, 2000, p. 79.

¹¹⁴ NIETZSCHE, 2000, p. 87.

¹¹⁵ NIETZSCHE, 2000, p. 91.

¹¹⁶ NIETZSCHE, 2000, p. 90.

Nem conformismo, nem resignação, nem submissão passiva:
amor;
nem lei, nem causa, nem fim:
fatum.
Assentir sem restrições a todo acontecer, admitir sem reservas tudo o que ocorre,
anuir a cada instante tal como ele é,
é aceitar amorosamente o que advém:
é afirmar, com alegria, o acaso e a necessidade ao mesmo tempo:
é dizer sim à vida.
Converter o impedimento em meio,
o obstáculo em estímulo,
a adversidade em bênção:
eis a “fórmula da grandeza no homem”.¹¹⁷

OMMMMMmmmmm durante todo o Encontro de dança...

A cada encontro de artes me sinto menos artista e mais uma pessoa comum, do povo.

ninguém bate palma quando um eletricista faz um cabo funcionar!

e nós: trabalhamos então com as emoções:

E quando alguém atravessa o fogo pela sua doutrina, isso que prova?
Coisa muito divina é quando do próprio incêndio surge a própria doutrina.
O coração ardente e a cabeça fria: quando estas duas coisas se reúnem,
nasce o torvelinho, o “Salvador”.¹¹⁸

então...

É boa essa sensação tardia de estar neste universo sem me sentir um deles!

A possibilidade de reformular! É essa que é a beleza da educação!

Deveis cuidar até o último os vossos próprios sentidos! É
preciso falar aos sentidos frouxos e adormecidos. A voz da beleza, porém, fala baixo: só se
insinua nas almas mas despertas.¹¹⁹

É nesse sentido que essa dobra do Fora, enquanto potência concreta de um corpo subjétil
(minha tradução sobre corpo-em-riação, corpo-em-dança, corpo-Uzume) cria uma
possibilidade de criação, de uma fresta nos estratos e nos agenciamentos para puxar o outro
pela mão. Essa zona dobrada, que chamo de corpo intensivo, é uma zona potencial de

¹¹⁷ MARTON, 1997, p. 13-14.

¹¹⁸ NIETZSCHE, 2000, p. 80.

¹¹⁹ NIETZSCHE, 2000, p.75, 80-81.

inclusão, de diferenças, de reduplicações. Nenhuma identidade, somente si-outros, sempre-outros, não-eus, eu como duplo do outro e o outro como minha duplicação.¹²⁰

Da possibilidade de errar, de voltar, de rever, de dialogar, de mudar tudo! De entender que você errou.

Dobrar

torcer

de entender que pode.

cerzir

Que pode mudar tudo!

Dobra do ser *afectado*

A mente é reversível?

Dobrável?

Véu do dobrar-se?

Do Brado?

rever de trás pra frente é rever

r e v e r

ver de novo

verde

novo

verdejar novamente

Então que que acontece?

Abrir os olhos.

Abri-los como da primeira vez
- e a primeira vez , é sempre.¹²¹

O corpo, mergulhado em um Plano de Organização,
Em seus conjuntos dos extratos, dos agenciamentos e das relações de poder,
não cria, mas é criado, não pensa mas é pensado, não agencia mas é agenciado(...) Mas na
dobra do Fora, nessa câmara central, cujo passado, em sua Memória, é co-extensivo ao

¹²⁰ FERRACINI, 2006, p.17.

¹²¹ FONTELLA, 1988, p.143.

presente, cujo dentro é co-extensivo ao Fora, cria-se um espaço de vida, um campo intensivo, um “espaço virtual”, no qual é possível não somente viver, como criar (também pensar, já que pensamento é criação!).¹²²

A gente mudou.

re-desdobrou.

Tudo dança hospedado numa Casa em Mudança.¹²³ :

a Casa é o Corpo.¹²⁴

casa/carne?

Eram muitos os usos dos *Objetos Relacionais* que Lygia explorava para chegar ao corpo de seu cliente: massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele. Com a ajuda de seus objetos, Lygia ia preenchendo buracos, fechando fissuras, repondo partes ausentes, soldando articulações desconectadas, escorando pontos sem sustentação – fazendo enfim o que pedisse o corpo de seu cliente, a cada instante do processo. É isto aliás o que orientava a artista na escolha dos objetos, sua seqüência e seu uso.¹²⁵

qual a morada da mente?
que é casa do corpo
que mente sua casa...

A carne não é a sensação, mesmo se ela participa de sua revelação.
É precipitado dizer que a sensação encarna (...) mas o que constitui a sensação é o devir-animal, vegetal, etc.(...) ou o que surge na fusão, no cozimento,
no derramar de tons justapostos(...)

A carne é apenas o termômetro de um devir.

A carne é tenra demais.

O segundo elemento é menos o osso ou a ossatura que a casa, a armadura.

O corpo desabrocha na casa

(ou num equivalente, numa fonte, num bosque).

Ora o que define a **casa** são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura:
primeiro-plano e plano-de-fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retílineos ou curvos.

São as faces do bloco de sensações.

(...)

A casa participa de todo um devir.

Ela é vida, “vida não orgânica das coisas”.

¹²² FERRACINI, 2006, p. 17.

¹²³ Frase de Leminski do site: <http://www.tanto.com.br/Leminski.htm>

¹²⁴ Instalação-obra de Lygia Clark apresentada no MAM-RJ em 1968 - “A casa é o corpo”.

¹²⁵ ROLNIK, 2006.p. 2.

De todos os modos possíveis, é a junção dos planos de mil orientações
que define a casa-sensação.
A casa mesma é a junção finita dos planos coloridos.¹²⁶

Mudou tudo e aí o projeto passou a ser assimilado pelo UaiQDança da seguinte forma: Vamos colocar cinco vagas gratuitas pra cada turma, todas as turmas indiscriminadamente, todas! Do pequenininho de três até o de sessenta anos. E as pessoas vão ter direito de chegar aqui e falar assim, ‘puxa eu gostaria de fazer aula de balé clássico, não, eu gostaria de fazer aula de sapateado...’

Porque a gente acabava impondo uma aula pra esse pessoal, isso talvez foi a coisa que mais pegou pra mim!

então a gente *mudançou*.

a gente mudou!

A Alcinete continua fazendo um diagnóstico, conversando com os interessados, porque antes a gente recebia muito uma instituição que era a Icasu que, no caso, na época, que a gente recrutou esses meninos da Icasu era uma instituição de apoio a jovens, tal que já tinham muitos problemas que a gente sabia que eles estavam precisando, eles foram os quinze dali!

Ah, hoje não!

Hoje isso é aberto no sentido que um fala pro outro que ali pode acontecer esse projeto. Que acontece esse projeto!

E que você só precisa ir lá e fazer essa entrevista, e aí a Alcinete faz essa entrevista, coloca umas questões em relação às faltas que continuam do mesmo jeito da outra vez que é assim: duas faltas sem uma justificativa vai dar lugar pra outros porque realmente é muito cheio, o projeto hoje, ele tá enorme no sentido de quantidade, porque é muita gente que entra pra tudo quanto é turma que existe lá dentro.

E existem várias pessoas, umas que não pagam, e assim tem várias histórias a maioria que não paga nada. Mas tem alguns que pagam dez reais, outros vinte pela questão até da abordagem da Alcinete... Você não pode pagar mensalidade, quanto você pode pagar?

Dez reais?

Tá bom!

Aí a gente vai nesse momento também trabalhando essas questões do ‘posso’, ‘eu posso’, mas eu posso ‘isso’! Né?

Curvar a força sobre ela mesma, fazer que a força se reacione consigo mesma, afete a si mesma, curvando-se, dobrando-se, permitindo, dessa forma, fazer a força resistir à própria força, a forma resistir à própria forma: poder resistindo ao próprio poder o saber resistindo ao próprio saber.¹²⁷

Aí, hoje nenhum aluno da sala de aula, sabe que eles são ‘do projeto’. Eles fazem junto, não existe discriminação nenhuma e isso já é maravilhoso porque assim de certa

¹²⁶ DELEUZE, 1992, p. 231-232.

¹²⁷ FERRACINI, 2006, p. 16.

forma, quando você trabalha numa sala isolada que nem a gente estava trabalhando antes, acaba criando essa discriminação pelo fato de ter outros alunos, em outras condições... se fosse só eles, numa ONG, numa instituição só com eles, diferente, mas não era! Então, tinha que mudar! Mas aquele era o momento de mudar...

O fluxo obriga
qualquer flor
a abrigar-se em si mesma
sem memória.

O fluxo onda-ser
impede qualquer flor
de reinventar-se em
flor repetida.¹²⁸

só se flor repetida
pelo broto da diferença!

(...) é uma dimensão no qual o próprio Fora
– esse além saber-poder, essa linha de vida – é dobrado, gerando, dessa forma,
um Dentro também além das relações entre poder-saber. Um Dentro que é exteriorizado e
ao mesmo tempo um Fora que é interiorizado.¹²⁹

Então no meio disso tudo já com quarenta anos assim, trinta e nove anos eu resolvi fazer outra faculdade... que letras eu tinha quase chegado mas por vários percalços aí problemas no meio do caminho, eu tive que ir parando, parando, parando até ser jubilada!

Com júbilo, eu resolvi estudar de novo, foi assim: eu não quero mais Letras! Eu quero pedagogia porque agora eu tenho certeza que é isso que vai... me fortalecer! Então eu me dediquei aos anos de graduação, pedagogia, mais velha que me deu uma super maturidade pra entender melhor uma instituição, de estar ali com colegas, foi maravilhoso... Aí depois fiz uma especialização em Arte-Educação porque aí eu falei, é isso mesmo! É isso aí, né! E aí é isso!

O projeto virou isso!

•

Issos.

¹²⁸ FONTELA, 1988, p.14.

¹²⁹ FERRACINI, 2006, p. 16.

Hoje eu falo que eu não saberia falar.

UaiQDança é uma coisa, escola, o projeto Cidadança é outro e a companhia é outra?
O Palco de arte é outra?
Eu não
sou outra

Eu já não falo mais assim.
Eu já acho que o UaiQDança tem um projeto:
e único...

e único, eúnica,
eu única
eu tu
únicas
eu, túnicas!

E sabe, é esse projeto de... facilitar... possibilitar, abrir um, um caminho que é o caminho
pro desenvolvimento do ser humano... Dentro da arte!
E aí, a partir de que?
Disso!

Dissos •

De você se conhecer, conhecer seu corpo... o que que é seu corpo? Seu corpo não tá
separado da sua mente, o seu corpo, mente é uma coisa só,

corpomente
corpente
mentorpo
uma coisa só em duas: nem uma, nem duas: dobra

Mas o duplo nunca é uma projeção do interior, é ao contrário,
uma interiorização do lado de fora. Não é um desdobramento do Um,
é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do
Diferente. Não é a emanção de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro
ou de um Não-eu (...)
É exatamente como a invaginação de um tecido na embriologia
ou a feitura de um forro na costura:
Torcer, dobrar, cerzir...¹³⁰

e a partir disso, você toma uma segurança, você cria em você uma segurança, a segurança
que te dá a possibilidade de se formar bailarino se você quiser! Ou não!!

Inclusive não é esse o caso que predomina; esse caso acontece, a gente tem alguns casos de
pessoas que resolvem partir pra uma faculdade de dança que tem acontecido inclusive

¹³⁰ DELEUZE, 1986, p. 105.

muito, muita gente tá até estranhando porque não tinha isso muito antes... Talvez eu acho que pode ser, eu não quero ter essa pretensão assim de falar isso, mas assim, pode ser também por essa questão da gente dar essa possibilidade!! Né?

E aí a gente traz pessoas pra falar sobre curriculos de faculdades de dança, dentro da escola e tal...

É assim quando o ser humano entra em contato, a pessoa tá ali, fazendo arte, no caso dança, e ela entra em contato com aquilo que pode abrir os caminhos dela, é aqui-lo que vai fazer ela se mover! Que é o corpo dela... mover pra algo...

Então, que que ela faz?

Ela escolhe!

Então alguns alunos vão pra fazer faculdade, outros vão ser bailarinos profissionais em companhias estatais ok, essa é a minoria... A maioria são aquelas pessoas que incrivelmente estão até hoje, estão estudando desde piquininha estão até hoje, continuam, faz vestibular, faz medicina e continua dançando pelo prazer... porque gostam, mas a gente sente nessas pessoas uma evolução, que é a evolução do saber dizer, saber dizer não, saber dialogar, assim e enfim, a mudança que isso provoca é tão grande que te faz querer permanecer talvez não porque você quer ser artista mas porque você quer ser... autônomo. Porque você quer ser... né porque você quer... quer viver melhor!

Dançando

Talvez...

e acho que esse propósito do UaiQDança, é um propósito muito claro hoje pra gente...

Cada dia mais, tudo que acontece, vai nos levando pra esse caminho, e esse caminho vai sendo apontado pras pessoas que estão com a gente e enfim, elas tem esse direito de escolherem, de estarem ali, de não estarem ali, de fazer como elas queiram, mas de conhecer melhor, conhecer!

Conhecer o que elas podem, o potencial delas, o limite delas, e entender que limite não é um fracasso. É só um limite, mais nada!

Limite?

Que bom!!!!

!!!

Que todo mundo tem limite!

como viver com os erros e expandir para a vida...

Desafio:

Contra as flores que vivo
contra os limites
contra a aparência, a atenção pura constrói um campo sem mais jardim que a
essência.¹³¹

*ex-sência*¹³²

É entender isso, as bordas.

O real transborda.¹³³

O vencer o limite pode ser um caminho, mas se você não conhecer esse limite, não
conhecer o seu corpo...

aquele discurso do..

“Eu tenho que vencer os limites, minhas barreiras, porque na dança é assim, porque na
dança eu tenho que vencer todas as minhas barreiras! minhas limitações pra eu ser alguém!
pra eu ser bailarino!”

...

Acabou! ele vai por água abaixo... Porque eu não posso vencer uma barreira minha se eu
não me conheço

no campo do sensível

...às vezes eu vou chegar a conclusão que essa barreira, esse limite meu, ele vai ter que estar
comigo pro resto da minha vida...

barra...

barreira

barro: água e terra.

lama: anagrama de alma

e...

a pergunta é:

O que que eu posso fazer com isso? O que que eu posso fazer com essa limitação?

¹³¹ Poema de Orides Fontela retirado do site:

http://www.antonimiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/orides_fontela.html

¹³² Intervenção minha, sobre o poema de Fontella.

¹³³ Fala de Fernanda Amaro, inspirada em Merleau-Ponty.

Ela pode vir totalmente ao meu favor, no sentido desse entendimento, dessa generosidade com você, com seu corpo... né?

Amar a barreira? Estar com, acolher.

Nem conformismo, nem resignação, nem submissão passiva:

amor;

nem lei, nem causa, nem fim:

fatum.

é aceitar amorosamente o que advém:

Converter o impedimento em meio,

o obstáculo em estímulo,

a adversidade em bênção:

eis a “fórmula da grandeza no homem”.¹³⁴

O corpo pensamento que é uma coisa só, ele...

se transforma... ou melhor, algo passa de um para outro nele mesmo...

Corpopensamento

Corpensamento

Pensa Men

tu

Cor pensa

Men to corpo

Para Deleuze pensar enquanto construção de conceitos é um ato de criação também da ordem do sonho, da embriaguez, do patológico e até do esotérico.

E nisso compõe-se um ser que se orienta em corpo/pensamento através da criação contínua que tem, no movimento, matéria prima de sua diferenciação no próprio indiferenciado:

¹³⁴ MARTON, 1997, p. 13-14.

“Pensar suscita a indiferença geral (...)

Pensar é sempre seguir a linha de fuga do vôo da bruxa. Orientar-se no pensamento não implica em num ponto de referência objetivo, nem num móvel que se experimentasse como sujeito e que, por isso, desejaria o infinito ou teria necessidade dele(...). O que define o movimento infinito é uma ida e volta, porque ele não vai na direção de uma destinação sem já retornar-se sobre si, a agulha sendo também o pólo.

O movimento infinito é duplo, e não há senão uma dobra de um a outro.

É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma só e mesma coisa. Ou antes, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser.”¹³⁵

Com essa possibilidade que você dá, desse ensino plural... é um olhar plural

All

...um olhar plural que você dá, não é? Você busca um olhar pra infância, então quando você busca um olhar pra infância, você vai lá na antropologia entender a história social da infância, você busca um olhar pra diversidade, pra pluralidade, pra diversidade, você vai lá no Paulo Freire...

p a
l o u s a

mas você tá fazendo dança.! Você busca um.
Um pensamento. Você busca uma... ideia sobre...
sobre a disciplina!
Você vai lá no Foucault, num filósofo! E você vai entender:

Não, disciplina num é isso que a gente pensa!

Como que eu posso trabalhar a questão da disciplina de uma outra *f*
o
R
ma?

¹³⁵ DELEUZE, 1992, p. 54.

Hoje lá no UaiQDança todo mundo pode escolher desde a criança piquininha a cor da roupa que quer usar, você não tem um uniforme igual. Por quê?

A gente tá lá com o esqueleto dentro da sala de aula! E a gente estuda seu corpo e vê que você é diferente mas eu gosto de cor de rosa mas você não gosta!!

Então essas possibilidades, vão criando o que hoje eu chamo, eu acho que é o foco, de fato, é o olhar plural... É o estudo do corpo para desenvolvimento da autonomia e da criatividade...

A memória abordada aos modos de Bergson pousa sobre mim como uma memória que atua com caráter de processamentos químicos cuja filtragem ou capacidade de separar elementos e conteúdos na memória seja fundamental para a continuação da vida no refazer, re-acordar, re-dormir e *ad-infinitum* em todas ações que se repetem na novidade do dia.

Então, o tratamento da memória na duração do tempo, através da motricidade da ação e do gesto em dança, junto às sensações, emoções e pensamento dão à dança contemporânea, por meio de determinados tipos de processos criativos, a oportunidade preciosa de poder fazer “recortes no caos” (de preferência potentes e prudentes) como cita Deleuze (1992) ou então do mergulho no caos gerador de luz e energia como nos conforta Nietzsche (2000, p.28) na afirmação, tolerância e aceitação do caos, do abismo ou do “perigo trágico” que ele também alerta:

"É preciso ter o caos dentro de si para dar a luz a uma estrela dançante."

A dança nos vem nesse sentido de possibilitar um processo criativo coletivo e individual a partir da exploração, observação, investigação das chamadas micro e macroperecepções nas dimensões corporal/mental, reeduca e deseduca os sentidos e nossa sensibilidade para aceitar e permitir um outro fluxo de dobras, redobras e desdobras de nossas memórias em relação ao espaço por nossas sensações, percepções e conceituações através do corpo que pensa.

Esse movimento contínuo de abrir o corpo e redirecionar as memórias através de uma prática de escuta e ação por vias principalmente sensoriais

nos aproxima mais de nós mesmos, dos outros e do mundo que nos cerca, nos dando um sentido de afirmação e apropriação do destino e da história em uma constante resignificação.

Eu acho que todas as tendências, as modalidades, elas podem trabalhar no sentido da autonomia, isso vai depender do foco do educador. Porque assim, é claro, se você olhar a grosso modo, você tem um conteúdo muito rigoroso no balé, se você quer dar formação, muito rigoroso sapateado, jazz... Na dança contemporânea ele é mais maleável, o ensino da dança contemporânea mais maleável, ele não tem esse rigor porque você faz tudo, a partir de um projeto estético que você resolve, que você quer... né?

Sou este.
este ético
esteético
e s t . é t i c o

o melhor de mim sou Eles: Os Outros.¹³⁶

Tornar-se, vir-a-ser-sendo, devir contínuo, afecção, contaminação, contrair o outro,
absorver mundos...

As figuras estéticas são sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires.(...) O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro
(continuando a ser o que é)

(...) A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras.¹³⁷

Portanto a dança cuja matéria é o corpo se faz das sensações das palavras, das cores, dos sons ou de qualquer outro devir que 'entram' no corpo que dança.

O artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos e visões que nos dá.

(...) O artista acrescenta sempre novas *variedades* ao mundo. Os seres de sensação são *variedades*.¹³⁸

¹³⁶ BARROS, 2007, p.463

¹³⁷ DELEUZE, 1992, p. 228.

¹³⁸ DELEUZE, 1992, p. 227.

O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem. (...)

Tornar-se árvore ou tornar-se áster: não é, diz André Dhôtel, que um se transforme no outro, mas algo passa de um ao outro.

Este algo só pode ser precisado como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais, pessoas, tivessem atingido em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural.¹³⁹

O espaço são os sentires/agires humanos.

Remeter a ética ao *amor* ao necessário é reconhecer, simultaneamente, a limitação da consciência na avaliação do agir e a assimilação do agir desde a sua aceitação por reconhecê-la necessária. Ao utilizar a palavra *amor*, Nietzsche quer justamente retirar as considerações acerca do agir de uma dimensão racional calculadora e situá-las no horizonte dos afetos em que pensar, querer e sentir se encontram interligados.¹⁴⁰

Inventar um mundo, mundos, territórios do sensível no corpo-tempo-espaço através da dança, é via ‘compossível’,
é via de fato, *amor fati*: forma de compor a realidade aceitando-a, lendo-a, de ler em latim ‘de sulco’:
sulcar a realidade é discerní-la, lendo-a produzindo sulcos e criando-a em um contínuo fluir de multiplicidades sensorias que dobram, redobram, desdobram em nós na relação entre as forças por quais somos atravessados e nas quais nos constituímos enquanto ser-aberto ao devir múltiplo, em limites sempre tangíveis do corpo por onde habitamos o mundo nos objetos e no corpo dos outros inexoravelmente sempre *afectados*, afetando...

Dobrar forças do dentro-fora do corpo em processo de subjetivação:
de agenciamentos, de mapas de relações, forças, devires e estratos históricos no campo singular e coletivo que o perpassa.¹⁴¹

Dissolvo-me no coletivo.¹⁴²

Essa atitude mental/corporal de origami indo, que se vai, que se deixa levar, que “gerundia”, que se dobra, desdobra, redobra, é dobrado e redobrado, é acentuado e aflorado

¹³⁹ DELEUZE, 1992, p. 225.

¹⁴⁰ AZEREDO, 2008, p. 245.

¹⁴¹ FERRACINI, 2006, p.15.

¹⁴² CLARK apud ROLNIK, 2006.

na prática da dança contemporânea em sua forma de colocar o corpo e a mente ou o corpo/mente na relação com o espaço, com o outro, com si próprio e com o mundo.

Essa imagem me veio quando, em uma aula do professor Renato Ferracini¹⁴³ sobre alguns conceitos do filósofo Deleuze, ele rapidamente pegou um pedaço de papel aleatório e dobrou-o, a fim de formar uma pequena esfera de ar para passar ideia de volume e provocou: - “O que tem dentro? O que tem fora? Não são a mesma coisa?”

Dessa imagem surge outra em mim, a do CorpOrigami, como um possível conceito de um corpo que através da dança (fazendo aqui um recorte, pois trata-se do meu caminho) aciona e potencializa esses estados e processos que implicam em um corpo que dobra e se desdobra e redobra num devir fluido e diferenciante. O CorpOrigami de si, é ao mesmo tempo origami dos outros, pelos outros, origami das coisas e pelas coisas, origami pelos dedos do vento, origami pelos dedos tantos do que compõe nosso processo de subjetivação constante, contínuo que nos faz esse origami intenso no qual o fora e o dentro desdobráveis nos apresenta formas mais ou menos potentes de resistir, de viver pois é devir-outro permanentemente acionando estados que levam a formas múltiplas de repetir diferentemente, se repetir gera diferenciação contínua pela novidade do tempo. Tempo que paradoxalmente nunca é o mesmo, sendo o mesmo em sua continuidade, nos modifica.

O *amor fati* é assim como uma maneira de sentir, uma atitude mental de se relacionar com a vida e com o destino de modo a não negá-lo por mais adverso que ele seja.

Afirmção incondicional da vida.

Essa afirmação não vem de um ideal, no sentido metafísico, mas de uma atitude mental do e pelo sensível saboreada nas circunstâncias do corpo vivido e das sens-ações, condutações, e modos de se conduzir frente a.

Sou o poeta do corpo e sou o poeta da alma.
Os prazeres do céu estão comigo e as dores do inferno estão comigo,
O primeiro eu transplanto e amplio sobre mim e o segundo traduzo
em uma nova língua.¹⁴⁴

¹⁴³ Disciplina *Teoria das Artes – Conceituações sobre o corpo em arte*, oferecida no segundo semestre de 2009, no Instituto de Artes da Unicamp, de que participei como aluna da pós-graduação.

¹⁴⁴ WHITMAN, 2005, p. 68.

E você faz tudo, a partir é de um estudo de movimento de corpo que originalmente o balé clássico, o jazz, né historicamente eles não tiveram isso, essas tendências, essas modalidades não passaram por isso, era pá-bif! Aprende a técnica e vai! Né?

Só que quando você entra em contato com a dança contemporânea e todos os pressupostos da dança contemporânea, e mais né, a questão da consciência corporal que você precisa de fato na dança contemporânea, e isso num pode tá desligado! Questão da aula da consciência corporal, ela tá muito presente ali na dança contemporânea também!

Para Gil, (2004) a consciência de si deve abandonar um olhar o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo...um estado de atenção plena dos movimentos corporais, sem implicar a sua vigilância seca e superegóica que visa uma ‘perfeição’ ou qualquer outra intencionalidade egóica.

A consciência afrouxa sua pressão procurando seguir as linhas de movimento.¹⁴⁵

(...) o corpo vibrátil é um corpo que se abre às forças da vida que agita a matéria do mundo e as absorve como sensações, afim de que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de conhecimento onde corpo e paisagem se formam e reformam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim.¹⁴⁶

A política, você precisa se posicionar!

Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra *molecular*.

Se elas se distinguem, é porque não tem os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade.

Mas se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para a outra, segundo diferentes figuras como nos primitivos ou em nós – mas sempre uma pressupondo a outra.

Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*. Consideremos conjuntos do tipo percepção ou sentimento:

Sua organização molar, sua segmentaridade dura, não impede todo um mundo de microperceptos inconscientes, de afectos inconscientes, de segmentações finas, que não captam ou não sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo.¹⁴⁷

¹⁴⁵ GIL, 2004, p. 129.

¹⁴⁶ ROLNIK, 2006.

¹⁴⁷ DELEUZE, 1996, p. 90.

Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa, etc
Tudo se tornou flexibilidade aparente, vazios no pleno, nebulosas nas formas, tremidos nos
traços. Tudo adquiriu a clareza do microscópio.¹⁴⁸

Você precisa se posicionar!

No horizonte do infinito –
Deixamos a terra firme e subimos a bordo!
Destruímos a ponte atrás de nós, e mais, destruímos todos laços com a terra atrás de nós.
E agora, barquinho, toma cuidado!
Junto a ti está o oceano,
é verdade que nem sempre ele ruga: e estende-se às vezes como seda e ouro,
e um sonho de bondade.
Mas virão as horas em que reconhecerás que ele é infinito
e que não existe nada mais terrível do que o infinito.
Ah, pobre pássaro, que te sentias livre e que esbarras agora
contra as grades dessa gaiola!
Pobre de ti, se fores dominado, pela nostalgia da terra,
como se lá tivesse havido mais liberdade...
agora, já não há mais “terra”!¹⁴⁹

Acha que é só dançar?

Mas o desejo nunca é separável de agenciamentos complexos
que passam necessariamente por níveis moleculares, microformações que moldam de
antemão as posturas, as atitudes, as percepções, as antecipações, as semióticas, etc.¹⁵⁰

sou este
este ético
est.ético
estético

E o seu posicionamento sobre o mundo?

Posição
no espaço estético:

Ó perceber o espaço!
A plenitude de todas as coisas, a inexistência das fronteiras,
Emergir e ser do céu, do sol e da lua e das nuvens que voam, ser um
com eles.¹⁵¹

¹⁴⁸ DELEUZE, 1996, p. 110.

¹⁴⁹ NIETZSCHE, 2000, p. 115.

¹⁵⁰ DELEUZE, 1996, p. 93.

¹⁵¹ WHITMAN, 2005, p. 191.

Um espaço receptível ao colar é um espaço receptível ao manusear,
e este (...) é um espaço apto a colher operações as mais variadas. (...)
O espaço moderno surge, desse modo, como um território do fazer, onde o feito pode
mostrar-se ainda como que se fazendo.¹⁵²

Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções.
O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos
compõem. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e
socialmente.¹⁵³

*Que belo trabalho!
Belo, não significa nada:
O que é feio e o que é bonito?*

Ao afirmar a relação presente entre o prazer de destruir
e a força que lhe pertence para a destruição e, igualmente ao reafirmar o elo existente entre
o Sim e Não, o filósofo Nietzsche assevera a correspondência entre força para destruir e,
destruir recusando, conforme sua perspectiva filosófica, diferenciar força e produto da força
e atribui ao Sim a medida do Não e ao Não a medida do Sim.
Com isso, transparece o matiz principal de sua filosofia positiva:
o de promover a destruição ao mesmo tempo em que procede à construção.¹⁵⁴

Isso é dança contemporânea? O que é isso?

Eu acho assim, é tão possível você fazer isso com as outras modalidades! Sabe, é só você
colocar isso como foco.

dança contemporânea:
um modo de ser, de ver, perceber, mover, olhar e
escutar a vida-ida-a-ser pela dança:
dançar contemporânea
mente.

dançar da maneira mais inconscientemente consciente possível.¹⁵⁵

Aquilo a que Merleau-Ponty chama uma “practognose”,
esse conhecimento espontâneo que o corpo tem do mundo,
deve-se decerto às pequenas percepções.
O corpo capta por si próprio as linhas intersticiais de tensão e de energia que,
sendo moduladas como convém,
compõem o equilíbrio das diferentes partes do corpo.¹⁵⁶

¹⁵² LIMA, 2002, p.5.

¹⁵³ DELEUZE, 1996, p. 83.

¹⁵⁴ AZEREDO, 2008, p. 108.

¹⁵⁵ PAXTON apud GIL, 2004, p. 128

¹⁵⁶ GIL, 2004, p. 128.

Que tipo de consciência é dançada quando se trata de dança contemporânea se para Gil (2004) a consciência interfere sobre o corpo em um efeito real e físico devido ao fato de que ela é também portadora de energia?

O que pode ser ‘consciência’ no corpo na dança contemporânea?

São duas configurações opostas de consciência. Uma fecha-se sobre si, a sua transparência interna – do seu objeto para ela própria, e dela própria para ela própria – torna-se opacidade, impermeabilidade aos movimentos internos do corpo.

Observa-se sempre do exterior.

A outra, pelo contrário, distende-se, enche-se de buracos (os *gaps* de Steve Paxton, do contato improvisação)

torna-se porosa:

é a condição para desposar os movimentos e as tensões internas do corpo.¹⁵⁷

O alerta de Mme Godelieve:

“O que não compreenderes em teu próprio corpo, não compreenderá em lugar nenhum.”

eu acho assim:

Evidentemente algumas pessoas optam, muitas pessoas optam na verdade, por trabalhar técnica e apenas a formação, você tem como objetivo, apenas a formação de bailarinos pra ir pro Bolshoi...

Pausa

Pá usá

Pausa é pra usar

Técnica é forma

Forma é conteúdo

conteúdéforma

Muda um pouco né, muda um pouco...

Da grandeza do ínfimo

Basta uma folha pra esconder a lua

Dependendo da distância

Do objeto e vo cê

objetivo muda.

Muda de planta

nasce outra coisa.

¹⁵⁷ GIL, 2004, p. 129.

Como meu objetivo não é só esse, mas p o d e ser esse!
Pode ser, então assim, eu trago pra cá, pro jazz, pro sapateado, pra dança moderna, pro balé clássico essa possibilidade pra esses alunos, porque eu já diagnostiquei que a grande maioria não quer ser bailarino... você traz pra eles o que?

•••

a possibilidade que a dança contemporânea dá e traz!

dessa generosidade com o ensino ...é propor que você conheça melhor seu corpo e a partir daí você seja um criador, a partir daí você seja o que você quiser!

Esse modo de relação:
um conhecer/sentir acionando estados,
experimentando a materialidade e a fisicalidade de existir nesse corpo
construindo metáforas corporais em um anteparo de superfícies...
poetizando a vida e seus rumos
nas memórias do agora no aqui presente
construindo sentidos/formas
sentidos em várias direções e sentidos possíveis...

O Olhar plural! Eu acho que esse olhar plural permeia todo o trabalho de educação do UaiQDança, desde a infância, o primeiro, três anos, dança educativa até a terceira idade.

O olhar e o tratamento corporal que a dança contemporânea pode trabalhar em certos processos criativos na coletividade das individualidades, ou seja na orquestração das singularidades e diferenças para possíveis encontros dançantes, performáticos e coreográficos me vieram ao longo desse tempo de vivência, escuta e estudos, na imagem de um origami¹⁵⁸.

¹⁵⁸ O origami, que significa dobra de papel (em japonês *ori*-dobrar, *kami*-papel), tem sua origem não muito localizada no tempo, mas foi-se desenvolvendo a partir do século VI, com a chegada do papel ao Japão, trazido por um monge que passara pela Coreia e pela China. Essa prática artística, em seu início, era vinculada com procedimentos de rituais religiosos xintoístas, reafirmando um espaço simbólico de separação e discriminação entre puro e impuro. Ao envolver oferendas religiosas, o “dobrar” aparecia como demarcação de territórios simbólicos distintos. Portanto, a arte de dobrar e deixar a dobra exposta era também ligada a uma intenção, a sentimentos e significados próprios. Posteriormente, desvinculado do ambiente religioso, essa arte passou a acompanhar ritos civis e acontecimentos históricos no Japão, demarcando outros territórios

Um origami que não para:
movido por ventos do fora, temperaturas do dentro, vapor, por dedos/afecções do
fora/dentro em crivos contínuos que fazem e desfazem dobras infinitas por serem sempre
atravessadas por forças que as entornam
em si mesmas crivando espaços, linhas, picos e vales, contaminando e sendo
contaminadas por essas forças no tempo e no espaço.
Por isso, modificando sempre seu entorno e sendo modificada à moda de, aos
modos de... numa correlação infinita,
o tempo verbal da imagem de um CorpOrigami em constante ir, devir caminhante,
mutante e dobrante na sua ação derivada de seu gerúndio transitivo...

Eu origamo, origamindo-te/nos/me/vos/lhes
Tu origamis, origamindo-me/te/nos/vos/lhes
Ele/ela origami, origamindo...

Porque hoje a gente tem aula de balé clássico pra adulto que tem sessenta anos, cinquenta, até lá! Então, isso tá claro, esse olhar plural, ele tem que acontecer ali! enquanto foco da escola porque senão sai... sai desse objetivo que é o que eu me perguntava e às vezes não sabia responder!

Cunningham definia assim os sete postulados principais de sua linguagem:

- “1) todo movimento pode ser material de uma dança
 - 2) qualquer procedimento pode ser um método de composição válido
 - 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas numa dança
 - 4) música, figurino, cenário, luz e dança têm suas próprias e separadas lógicas e identidades
 - 5) qualquer bailarino na companhia pode ser um solista
 - 6) qualquer espaço do palco ou não é igualmente nobre para uma dança
 - 7) dançar pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamental e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando pelo andar.
- Não são necessárias características expressivas externas para criar significado em dança, pois os movimentos já são intrinsecamente significantes ‘nos seus ossos’.¹⁵⁹

O que é dança?

simbólicos. Atualmente, no Brasil e no mundo, associa-se mais a atividades terapêuticas, lúdicas e ocupacionais.

¹⁵⁹ CUNNINGHAM apud LIMA, 2002, p.17

O que é corpo?
Quem dança? Onde dança? Para quem dança? Por que dança?

O corpo/memória como origami são labirinto. Já que os crivos/sombras deixados pelas dobras deixam um labirinto visto no papel aberto. O corpo aberto, em estado de labirinto, fica disponível para as dobras, para um novo 'origamizar' origamindo... indo ao vento e sendo afetado/dobrado por ele e pelos dedos do outro, pelos sentidos do outro, e pelas afecções e *afectos* todas do estar vivo...

O corporigami dobra a si próprio e ao outro, ele é dobrado pelo vento, pelos dedos de outrem e pela própria força que o atravessa e recebe e doa...

Eu intuitivamente trabalhava assim mas não sabia que era isso. Eu acho que o Ivaldo Bertazzo trouxe muito pra mim isso, ele trabalha muito com a dança étnica... eu acabei fazendo dança indiana, fui pra Índia, fiz dança indiana lá... Então a dança étnica me trouxe muito essa coisa da consciência corporal é... me alimentou meus estudos da consciência corporal porque ela possibilita muito.
A dança indiana, demais da conta!

Então, eu acho que a gente precisa só entender que o que a gente trabalha hoje, eu estou trabalhando aula de jazz pra uma turma, então eu vou trabalhar técnica, por exemplo, de jazz, com aulas programadas de jazz! Mas dentro da minha programação, eu tenho que ter esse foco, do olhar plural.
Como que eu faço?

...

Aí é que são elas!

Sally Banes propõe que o quê faz de um simples movimento - já codificado como dança ou não - como um movimento de dança, é 'o contexto'.

O fato de um movimento estar inserido num contexto de composição de corpos com o espaço/tempo e suas afecções e sentidos num recorte de permeabilidade de um território do sensível o torna um movimento de dança.

Dentro desta perspectiva, o contexto torna-se elemento essencial na criação artística, ganhando a missão de definir uma obra enquanto obra de arte.

Aí começa... não é?

E a questão dos grupos de estudo que não podem deixar de existir, grupos de estudos com professores, grupo de estudos com alunos e não ficar só no

Não, mas não tem jeito, porque o foco do UaiQDança é esse olhar plural.

Então a gente tem que ir no Paulo Freire!

Tem que ir no Foucault, tem que ir no Deleuze,

tem que no.

tem que na.

e nos antropólogos pra gente entender melhor que olhar plural é esse que a gente tá querendo e como fazer ele...

Eles se atravessarem. De fato.

Como fazer?

esse atravessamento?

que eu acho tão precioso...

e a gente não consegue...

a gente não consegue.

a gente tá tentando, a gente tá nesse caminho...

pistas para onde estamos
e não para onde vamos...

Eu acho que

S u s piro

a imagem... uma imagem do sertão...

em gargalhadas:

do Ser, Tão!

do Guimarães Rosa...

eu to pensando muito na travessia...

o UaiQDança tá fazendo vinte anos... então, eu to pensando nisso até como um nome da nossa festa do UaiQDança:

travessia né...

ser
Tão!

como é difícil ser tão!

difícil né?

esse tão é muito grande

...sentido
outro
em um

E o sertão, como ele é di-
verso...
como ele produz essa diversidade...!

*Isso é uma maravilha sem fim gente!
flores mais lindas do mundo... O cerrado é mesmo inexplicável!
bonito demais!*

*As
ele é*

Né?

E aí eu lembro do Guimarães Rosa, essa coisa da travessia, eu acho...
me veio isso: acho que a gente tá numa travessia...

Um tema parece perseguir Foucault – o tema de um dentro que seria apenas
a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar (...)
e dizia do louco lançado em sua nau:
“ele é colocado no interior do exterior, e inversamente (...),
prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas, solidamente acorrentado à
infinita encruzilhada, ele é o Passageiro por excelência, isto é,
o prisioneiro da passagem”.¹⁶⁰

a gente num tá num: “ UaiQDançafez vinte anos. Nossa!!”
Não.

To fazendo quarenta e seis anos e aí, minha convivência dentro de casa... com as pessoas...
com meu lado da meditação... de tudo assim: eu.

Eus.

Eu tenho passado por essa, essa...
Eu não sinto que eu to... no fim ou que eu to começando.

¹⁶⁰ DELEUZE, 1986, p. 104.

As memórias dobradas, torcidas, revisitadas
Percepções outras.

Eu sinto que eu to atravessando sabe?

em sorriso

eu sinto que eu to nessa travessia:

Isso pra mim me dá o sentido da transformação que eu acho essencial pro ser...

tão.

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado. Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.
Perdoai.
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas.¹⁶¹

sorri
só.

e pra mim
e pra você também.

¹⁶¹ BARROS, 2007, p.503.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEREDO, Vânia Dutra de. *Nietzsche e a aurora de uma nova ética*. São Paulo/Ijuí: Humanitas/Unijuí, 2008.
- BARRENECHEA, M. Nietzsche e o corpo: para além do idealismo e do materialismo. In: LINS, Daniel et al. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: O que pode um corpo?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.177-188.
- BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros: Poesia reunida 1937-2004*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BERRY, W. *Structural functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão Corpo: identidade e autonomia do movimento*. São Paulo: Summus, 1998.
- BEY, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.
- CALAZANS, J; CASTILHO, J.; GOMES, S. (Coord.). *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.
- CAMPOS, Augusto de Augusto. *40 poemas - e.e. cummings*. Brasiliense. São Paulo, 1986
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Da tradução à transficcionalidade*. Letras, n.3, p.82-107 São Paulo, 1989
- CAMPOS, Haroldo de. Sobre Octavio Paz: conversa de Haroldo de Campos com Maria Esther Maciel. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- _____. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994
- _____. Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: *1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 1987. p. 63-69
- CASANOVA, M. O ponto máximo da integração ou “O que pode o corpo?”. In: LINS, Daniel et al. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: O que pode um corpo?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.149-163.

CORAZZA, Sandra Mara. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, Marisa V. (Org.). *Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. Porto Alegre: Mediação, 1996.

DAISHI, Y. & DESHIMARU, R. T. *Shodoka*. São Paulo: Pensamento, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção Trans)

_____. *Lógica da sensação: Francis Bacon*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Mil platôs*; volume 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Mil platôs*; volume 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FERRACINI, R. (org) *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed: FAPESP, 2006

FERRACINI, R. O corpo-subjétil e as micropercepções: um espaço-tempo elementar. In: Medeiros, M. B.; Monteiro, M.F.M.; Matsumoto, R.K. ; (Org.). *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007

FERRAZ, Marcus Sacrini Ayres. *Fenomenologia e Ontologia em Merleau-Ponty*. São Paulo: FFLCH/USP, 2008. (Tese, Doutorado em Filosofia)

FONTELLA, Orides. *Poesia Reunida (1969-1996)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 Letras, 2006.

GALLO, S. *Deleuze e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GATTAZ, A.C. Lapidando a fala bruta: a textualização em História Oral. In: MEIHY, J.C.S.B. (org.). *(Re)definindo a História Oral no Brasil*. São Paulo, Ed. Xamã, 1996. p. 135-40

GIACOIA Jr., O. Resposta a uma questão: O que pode um corpo? In: LINS, Daniel et al. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: O que pode um corpo?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002 p.199-215.

GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

- _____. *Movimento total: O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GLUSBERG, J. *A arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. *Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HANH, T. N. *O coração da compreensão*. Porto Alegre: Bodhigaya, 2000.
- _____. *A essência dos ensinamentos de Buda*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- HOZUMI, Gensho Rôshi. *Zen Heart*. York Beach: Wiser Books, 2001 do site: Disponível em: <http://www.dharmanet.com.br/zen/cotidiano.htm>. Acessado em 13/05/2010
- LAPOUJADE, D. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel et al. (Org.) *Nietzsche e Deleuze: O que pode um corpo?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.81-90.
- LIMA, Dani. Do espaço pictórico ao espaço do corpo: uma abordagem modernista da dança. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia (Org.). *Lições de Dança 4*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2002.
- LINS, Daniel. Clarice Lispector: a escrita bailarina. In: FONSECA, Tania Mara Galli & ENGELMAN, Selda (Org.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004. p. 147-160.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- MARTON, Scarlett. Nietzsche e a celebração da vida: a interpretação de Jörg Salaquarda. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo - USP, v. 2, p. 7-15, 1997
- MEIHY, José Carlos. *Canto de Morte Kaiowá: história oral de vida*. São Paulo: Loyola, 1991.
- _____. *Manual de história oral*. São Paulo: Loyola, 2002.
- MOSÉ, Viviane. *Pensamento Chão*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- NIETZSCHE, F. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- NUNES, Ana Paula. *O corpo na vídeo-dança*. Texto Disponível em

<http://idanca.net/lang/pt-br/2009/08/13/o-corpo-na-videodanca/11947>, acessado em 15/06/2010.

PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-Intérprete-Pesquisador*; Processo de formação. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

ROLNIK, S. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989

SETENTA, Jussara Sobreira. Da potência ao ato. Da idéia para a ação: O corpo em estado de definição. *Cognitio-Estudos Revista Eletrônica de Filosofia da PUC-SP*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 105-111, 2005.

SILVA, Rosane Neves. A Dobra Deleuziana: políticas de subjetivação (2004). Disponível em www.uff.br/ichf/publicações/revista-psi-artigos/2004-1-Cap4.pdf, acessado em 03/05/2010

SOTER, S. A educação somática e o ensino da dança. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia (Org.). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998.

TAMBÉM, Danislau. *O herói hesitante*. Uberlândia: D. B. Teixeira, 2005.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TSÉ, Lao. *Tao Te King*. São Paulo: Attar, 1988.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

WHITMAN, W. *Folhas de relva*. Ed. Martin Claret: São Paulo, 2005