

Universidade de São Paulo
Faculdade de Saúde Pública

**Produção de resistências ao biopoder: entrelaçando
vida e arte como modo de sobrevivência**

Ana Katarina Soares Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Saúde Pública para a
obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de concentração: Saúde Pública
Orientadora: Profa. Dra. Laura Camargo
Macruz Feuerwerker

São Paulo
2024

Produção de resistências ao biopoder: entrelaçando vida e arte como modo de sobrevivência

Ana Katarina Soares Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Saúde Pública para a obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de concentração: Saúde Pública

Orientadora: Profa. Dra. Laura Camargo

Macruz Feuerwerker

Versão revisada

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Bibliotecária da FSP/USP: Maria do Carmo Alvarez - CRB-8/4359

Pereira, Ana Katarina Soares

Produção de resistências ao biopoder: entrelaçando vida e arte como modo de sobrevivência (versão revisada) / Ana Katarina Soares Pereira; orientadora Laura Camargo Macruz Feuerwerker. -- São Paulo, 2024.

82 p.

Dissertação (Mestrado) -- Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, 2024.

1. Produção de Vida. 2. Biopolítica. 3. COVID-19. 4. Dança. 5. Arte. I. Feuerwerker, Laura Camargo Macruz , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha orientadora Laura pela dedicação, generosidade e pelo apoio mesmo quando o mundo estava virando de ponta cabeça.

À minha mãe Rosana, que continua até hoje me inspirando com as suas histórias fantásticas.

À minha irmã Karol, que sempre me ajuda a encontrar as palavras certas.

Aos colegas do grupo Micropolítica e Saúde pelas discussões, sugestões e contribuições, fundamentais para o desenvolvimento deste estudo.

A todos os amigos que compartilham comigo suas danças.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) (Código de Financiamento 001) - pelo apoio a este estudo.

RESUMO

PEREIRA, A. K. S. **Produção de resistências ao biopoder: entrelaçando vida e arte como modo de sobrevivência**. 2023. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) - Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Entrelaçando dança, literatura e artes visuais, este estudo apresenta experiências em diversos encontros artísticos abrangendo pessoas, grupos e coletivos em meio a pandemia de COVID-19. Narrando desde o início da pandemia, quando as atividades migraram para o ambiente virtual, até o gradual retorno dos encontros presenciais com a reabertura de espaços de cultura. Nesse percurso, trazendo a captura de vivências que aconteciam durante a catarse da dança, as quais permitiram discorrer sobre as possibilidades que esta arte pode desvelar. Em um contexto onde o domínio sobre todas as instâncias da vida foi intensificado por dispositivos disciplinares e de controle, e o poder soberano de fazer e deixar morrer foi reforçado, a dança surge como mais um dispositivo biopolítico, como também proporciona a criação de outros modos de sobreviver. Entre as danças que aconteceram na sala de aula, no quintal e na rua, eram deixados profundos ensinamentos não apenas sobre resistência ao biopoder, mas também sobre (re)aprender a estar junto, de produzir vida e de enganar a sombra da morte, como uma visão de esperança em tempos desafiadores.

Palavras-chave: Produção de Vida, Biopolítica, COVID-19, Dança, Arte

ABSTRACT

PEREIRA, A. K. S. **Production of resistances to biopower: interweaving life and art as a path to survival**. 2023. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) - Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Interweaving dance, literature, and visual arts, this study presents experiences from various artistic encounters involving individuals, groups, and collectives amidst the COVID-19 pandemic. It narrates from the early days of the pandemic when activities shifted to the virtual realm, up to the gradual return of in-person engagements with the reopening of cultural spaces. Along this journey, it captures the catharsis surrounding dance that enable a discussion of the possibilities this art form can unlock. In a context where control over all aspects of life was heightened by disciplinary and control devices, and the sovereign power to make life and let it cease was reinforced, dance emerges as another biopolitical device, offering avenues for survival. Among the dances that took place in classrooms, yards, and streets, lessons were left behind, not only about how to resist the biopower but also about the potential to (re)learn how to be together, the production of life, and to outwit the specter of death, providing a glimpse of hope in challenging times.

Key-words: Production of Life, Biopolitics, COVID-19, Dance, Art

SUMÁRIO

1 ANTES DE COMEÇAR	9
2 DIÁRIO DE BORDO, CADERNO DE ANOTAÇÕES OU ALGO DO GÊNERO	10
2.1 MEUS DIAS NO INÍCIO DE 2021	10
2.2 IMPROVISAÇÃO EM CONTATO	13
2.3 NOTAS DE AULAS	16
2.4 AULA PRÁTICA	19
2.5 SIMPÓSIO DE DANÇA	21
2.5.1 Oficina de Ballet (online)	21
2.6 OFICINA DE DANÇAS TRIBAIS/DANÇA DO VENTRE	23
2.7 IMERSÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA	25
2.8 O CANAL DE VENDAS	26
3 MEUS DIAS NO FINAL DE 2021	29
3.1 PRIMEIRO ENCONTRO	29
3.2 BAILARINÍSTICA	30
3.3 DOIS METROS DE DISTÂNCIA	31
3.4 ANCESTRALIDADE	33
3.5 PRORROGAÇÃO	33
3.6 O TEMPO DESACELEROU?	34
3.7 DANÇAS, MEMÓRIAS E HISTÓRIAS	36
3.8 DANÇAR JUNTO	37
3.9 O ÚLTIMO DIA (?)	37
3.10 OUTRO LUGAR	38
4 INÍCIO DE 2022	41
4.1 NOMADISMO	41
4.2 A MÚSICA	42
4.3 A CIDADE	44
4.4 PREPARATIVOS	46
4.5 TEMPESTADE	46
4.6 O BAILE DE CARNAVAL	48
4.7 FESTA JUNINA	49
4.8 A DESPEDIDA	50
5 REVISITANDO	52
5.1 AS AULAS ONLINE	52
5.2 REAPRENDER PELO TOQUE	53
5.3 NÃO É POSSÍVEL ESCAPAR	57
5.4 RESISTIR POR MEIO DA DANÇA?	58
5.5 PRESENCIALMENTE	62
5.6 SUBVERTER A PRECARIZAÇÃO	63
5.7 HETEROTOPIA/HETEROTOPOLOGIA	68
6 DIGRESSÃO	73

7 DANÇAR ENGANA A MORTE (?)	77
8 MERGULHAR NA VIDA	78
9 REFERÊNCIAS	79

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Enquadramento	15
Figura 2 - Notas de aula	16
Figura 3 - Cake Walk	17
Figura 4 - Josephine Baker	18
Figura 5 - Corpos fragmentados	20
Figura 6 - Carregando ...	22
Figura 7 - O vazio das câmeras	24
Figura 8 - Pôster de ofertas	28
Figura 9 - Ciranda	35
Figura 10 - Pandeiro	43
Figura 11 - Mensagem de texto	44
Figura 12 - Outras águas	51

1 ANTES DE COMEÇAR

Caras leitoras, caros leitores,

Convido-lhes para uma caminhada pelas próximas páginas.
Peço-lhes que tenham um pouco de paciência, pois a dissertação-diário-dançante foi escrita em ato.

2 DIÁRIO DE BORDO, CADERNO DE ANOTAÇÕES OU ALGO DO GÊNERO

2.1 MEUS DIAS NO INÍCIO DE 2021

Inicio algo que ainda nem sei como posso nomear. Diário de campo, diário de bordo, caderno de anotações, coleção de notas, junção de textos, uma miscelânea de esboços, rabiscos...

Começando estas páginas sem nem mesmo ter a certeza de que elas terão alguma serventia no final do estudo, se conseguirei tecer comentários, chegar a alguma conclusão ou propor algum desdobramento.

Seria possível escrever um diário de campo ou diário de bordo sem colocar os pés para fora do meu quarto? Como não sou uma escritora e nem herdei da minha mãe o “dom” de contar histórias, não ousou tentar escrever a minha versão de um diário de viagem como *Viagem ao redor do meu quarto* (MAISTRE, 2015). Preciso ir além das paredes de um pequeno cômodo.

Poderia dizer que navegar na internet é viajar, é ir a campo?

Faria algum sentido escrever com caneta e papel coisas que aconteceram no mundo virtual?

Acho que não estou perto de chegar às respostas para essas questões.

Já estamos há alguns meses tendo que lidar com o distanciamento físico por conta da pandemia de COVID-19 que parece estar muito longe de um fim. Neste contexto, preciso construir o campo para o meu estudo. Mesmo relutante, seguirei com o que parece ser a única opção viável neste momento, começar o campo de forma virtual.

Conformada com a construção de um campo para meu estudo no formato online, preciso estabelecer algumas questões básicas. Afinal, como poderei alimentar as páginas do meu diário se não estabeleço com o que irei preenchê-las?

Necessito para começar, definir:

- Onde irei transitar? Sites, blogs, redes sociais, salas de reuniões, aplicativos de mensagens?
- Quais são os temas, assuntos que estes espaços se dedicam?

Questões básicas, porém, difíceis de serem respondidas. Visto que muitas das minhas atividades diárias passaram a ser realizadas remotamente. O que fazer ou buscar com a vida saturada de atividades online? A sala de aula, a biblioteca, o consultório médico, a academia, o estúdio de dança, o teatro, o cinema, o show de rock, as reuniões familiares. As compras de vestuário, medicamentos e alimentos já tinham bastante espaço no mercado virtual, mas agora nem feira livre escapou. Até o pastel de feira com caldo de cana estão nos aplicativos de delivery.

Recentemente, li em uma rede social algo do tipo: “O que acharia Michel Foucault se eu lhe dissesse que minha casa se tornou uma escola, uma fábrica e um hospital?” No projeto de mestrado, a pergunta chave do estudo era sobre a possibilidades da criação de resistência ao biopoder, da produção de práticas de liberdade. Gostaria de perguntar ao Foucault como produzir resistência enquanto fazem e deixam morrer de covid (Exceto por um reduzido contingente de indivíduos abastados, que dispõem de todas as condições necessárias para adotar um distanciamento físico rigoroso e que possuem acesso facilitado aos serviços de saúde.) e de fome, ao mesmo tempo em que Big Techs transformam seus fundadores em bilionários? Será que mesmo assim, em alguma sala de reunião virtual, em alguma rede social ou website, é possível produzir algum tipo de resistência ao biopoder? Sobretudo em espaços que não estão especificamente se debruçando sobre esta temática? Em cada link que acesso, busco pistas para responder essa pergunta. São muitos links. Porém, não me levam para locais tão distintos. Aulas da faculdade, curso extracurricular sobre Nietzsche, palestras sobre

Foucault, aulas de dança, apresentações de dança e oficinas de dança. Consideraria sair vagando pela internet, procurando encontrar pistas em outros lugares? Sem roteiro, andar como “ciber-flâneur”¹ e me deparar com o inesperado? Creio que na era dos algoritmos esta é uma tarefa quase impossível. Mesmo tentando enganar minimamente tais sequências artificiais utilizando janelas anônimas nos navegadores ou não clicando em conteúdos sugeridos, nada disso adiantaria. Já não precisamos mais pesquisar ou digitar algo em um buscador pois mesmo as conversas mais banais que temos próximos aos equipamentos conectados à internet alimentam os tais algoritmos, resultando em algo tendencioso e enviesado.

Diante desse dilema, aproveitar esses espaços que já transito parece ser uma opção viável. Dividindo-me basicamente entre os estudos do mestrado e a dança. Por que não criar um diálogo entre as duas esferas?

Certa vez, depois de pacientemente me ouvir falar uma vez mais sobre Foucault e depois sobre minhas aulas de ballet, minha amiga comentou: “Você tem duas obsessões: Foucault e ballet. Eu já não consigo ficar obcecada por algo por tanto tempo quanto você. Eu gosto de modismos. Cada semana estou obcecada por uma coisa diferente.”

A dança é uma “obsessão” desde a infância. Nem saberia explicar como começou. Atualmente, durante o período da pandemia, ela se transformou na minha maior motivação para sair da cama pela manhã. Apesar de enfrentar desafios consideráveis, como a falta de espaço físico para realizar determinados passos, como o *rond de jambe en l'air*², a conexão instável da internet e o desconforto de dançar diariamente para uma câmera e/ou tela, sigo firme em minha dedicação às aulas que já frequentava antes da pandemia. Além disso, continuo a explorar novas

¹ Lemos (2001) utiliza o termo ciber-flâneur, pois para o autor ao vagar tanto pelas cidades ou pelos ciberespaço o que se está em jogo é um arranjo do espaço (físico ou cibernético) através de um modelo de conexão generalizada, descentralizada, cujo ponto de partida é constantemente deslocado através da atividade da errância.

² Movimento de semicírculo com as pernas realizado no ar.

oportunidades e atividades relacionadas à dança, que são divulgadas em redes sociais e em sites de escolas e grupos dedicados a essa arte.

A dança me faz sair da cama e neste momento me instiga e me alimenta na busca por pistas para os questionamentos sobre biopoder e resistência.

Acho que agora já posso prosseguir...

2.2 IMPROVISAÇÃO EM CONTATO³

Na semana subsequente à suspensão das atividades presenciais, praticamente todos os cursos e eventos relacionados à dança, nos quais eu estava envolvida, migraram para o ambiente online.

Ninguém estava preparado para uma mudança tão repentina. De um dia para o outro, precisamos arrumar ou disputar com as outras pessoas de casa um canto para ser transformado em um espaço para dançar, mesmo que temporariamente.

Ficar conectada do começo ao fim da aula é um grande desafio. Independente do serviço de internet contratado, a velocidade nunca foi boa. Agora parece estar péssima.

Antes da pandemia, motivada pelo desejo de expandir meus horizontes na dança e transcender as barreiras do ballet, jazz e dança moderna, decidi mergulhar em um curso de Improvisação em Contato. Este desafio revelou-se gigantesco para alguém como eu, que frequentemente se via bloqueada diante dos exercícios de improvisação nas aulas de dança contemporânea. Contudo, essa escolha representaria uma incursão audaciosa no universo da dança, trazendo uma experiência única e inexplorada até então.

³ Improvisação em Contato é um sistema em evolução do movimento iniciado em 1972, pelo coreógrafo americano Steve Paxton. A forma de dança improvisada é baseada na comunicação entre corpos em movimento, que estão em contato físico, e sua relação combinada com as leis físicas que regem seu movimento de inércia-gravidade, momentum (PAXTON et al., 1979).

Depois de algumas aulas presenciais, parei de me preocupar tanto com a “improvisação”, e comecei a focar mais na questão do “contato”. Essa questão não me parecia ser algo tão incomum de início. Dançar junto, tocar a pele... Já não fazemos isso em um *pas de deux*⁴ de um ballet de repertório ou na dança de salão? Não! Para meu desespero, mesmo que tentasse, esse contato não guiava, não conduzia e não estava coreografado. Ironicamente, depois de ter aceitado o desafio de dançar junto de uma forma outra, de não estar no controle sempre, de não conseguir prever qual seria o próximo passo, tanto meu como da pessoa com que me acompanha, as aulas passaram a ser ministradas no formato online. Mesmo podendo explorar a experiência tátil da improvisação em contato para além da pele com a pele, pensando a pele em contato com as roupas, com o chão, com a parede que limita o espaço, com a mesa em que esbarramos, já não fazia mais sentido. O que me instigava era o desafio de lidar com o inesperado de receber o peso do corpo do outro e de oferecer o meu, vencendo a desconfiança e o medo da proximidade extrema. Essa experiência sensorial não podia ser reproduzida pelo toque contido, nem pela minha resposta discreta ao chão frio e à parede de concreto que, a cada dia, pareciam comprimir mais o quarto.

Eu que nunca desisto de uma aula de dança, passei a hesitar em acessar a plataforma em que as aulas acontecem.

A sala de aula está a cada dia mais esvaziada. A tela, a cada aula, exhibe menos quadradinhos. Isso já não era incomum. As turmas sempre começam lotadas, mas sempre terminam com poucos participantes. Em contrapartida, desta vez, o esvaziamento parece estar acontecendo mais rápido.

⁴ Trecho do repertório que é dançado a dois.

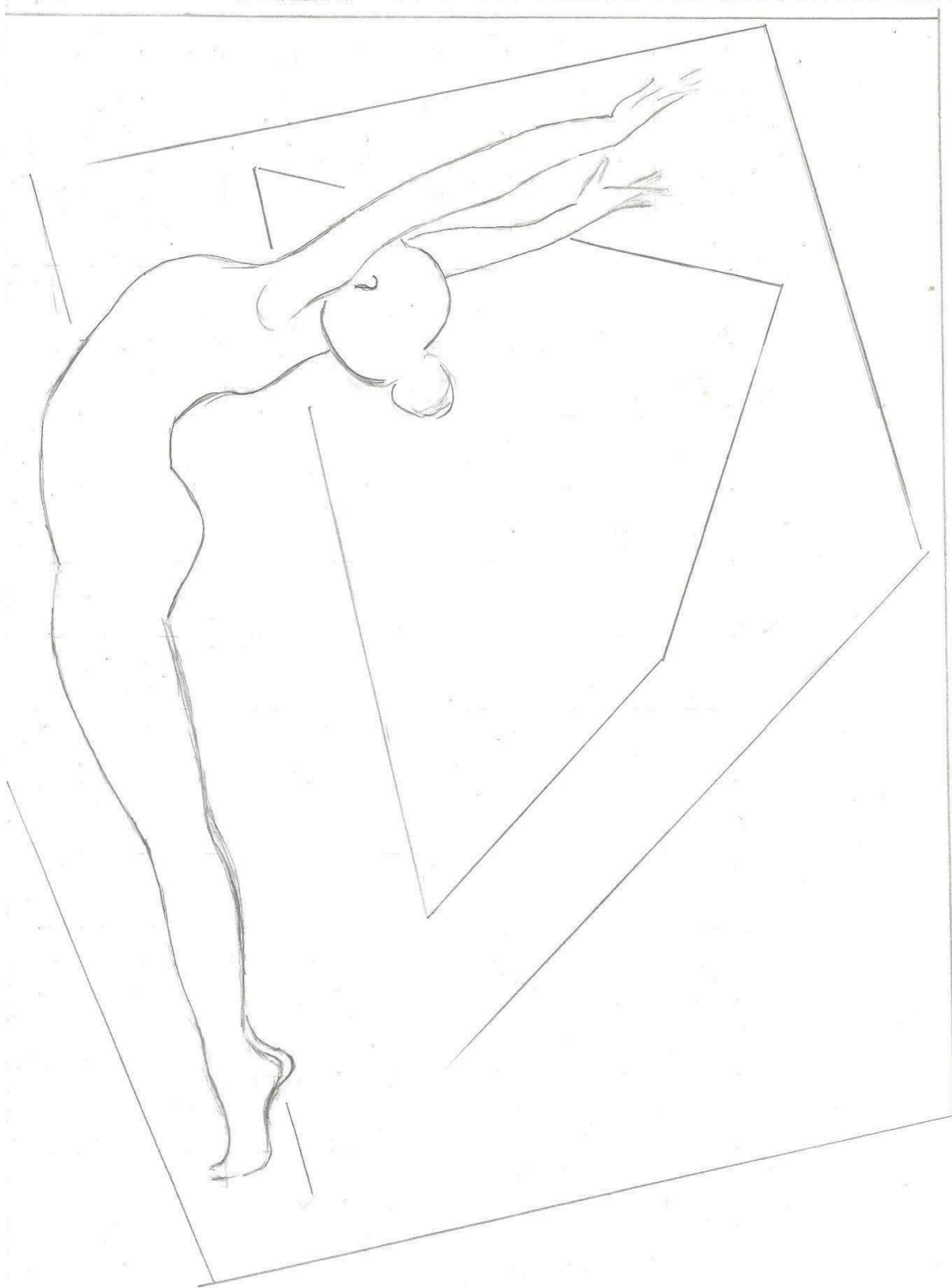


Figura 1: Enquadramento

2.3 NOTAS DE AULAS

Danças Afro Estadunidenses da Era do Jazz
 Authentic Jazz

Díspora africana → JAZZ dance → JAZZ music

Sequestrados permitiam as danças durante longas viagens em navios com o objetivo de manter as cores e a fé

loruba • Zambó (?)

Buck, Wing, Licking, Cake walk

1840 - Praticada principalmente nos campos
 Sátiras dos valses
 Danças europeias
 Corpo emb.
 Movimentos exagerados
 Uso de roupas de "senhoras e senhores"
 Competições em feiras - bolo como prêmio
 Dançar e tocar instrumentos musicais
 1890 - Pessoas pretas começam a se apresentar em palcos

George Walker → shows com pessoas pretas

Lo Spurrer na Inglaterra para Família Leal

Ragtime music, Jazz music - New Orleans
 Improvisação
 Two string, jazz hand

The Big Apple routine
 1937 - "Keep PUNCHIN'"

Blues
 Luke Joint - espaços voltados à música, dança e jogos.

Groove
 Slow drag, James Brown
 Boogie Step, Foxtrot, Lowdown
 Shake, Fish tail

Charleston
 1930. Sul dos EUA

Josephine Baker

African / Afro Americans
 Africa
 American

Figura 2: Notas de aula



Figura 3: Cake Walk - Desenho inspirado no poster Primrose & West's Big Minstrels. Strobridge & Co. Lith. Primrose & West's Big Minstrels. Cinti ; N.Y.: Strobridge Lith. Co. Photograph. Retrieved from the Library of Congress, <www.loc.gov/item/2014637013/>.



Figura 4: Josephine Baker - Desenho inspirado na foto "Josephine Baker dancing the Charleston at the Folies-Bergère in Paris". Photo by Stanisław Julian Ignacy Ostroróg.
<https://www.nationalww2museum.org/war/articles/siren-resistance-artistry-and-espionage-josephine-baker>

2.4 AULA PRÁTICA

Os movimentos não saem
Os pés tropeçam uns nos outros
Os passos estão mais difíceis
Foram desaprendidos
Vontade de desligar a câmera
Virar de costas para a câmera
Sair do quadro
Olho para tela
Busco alguma ligação
Braços, barrigas, costas, letras
Movimentos contidos
Telas congeladas
Delay
Queda da conexão

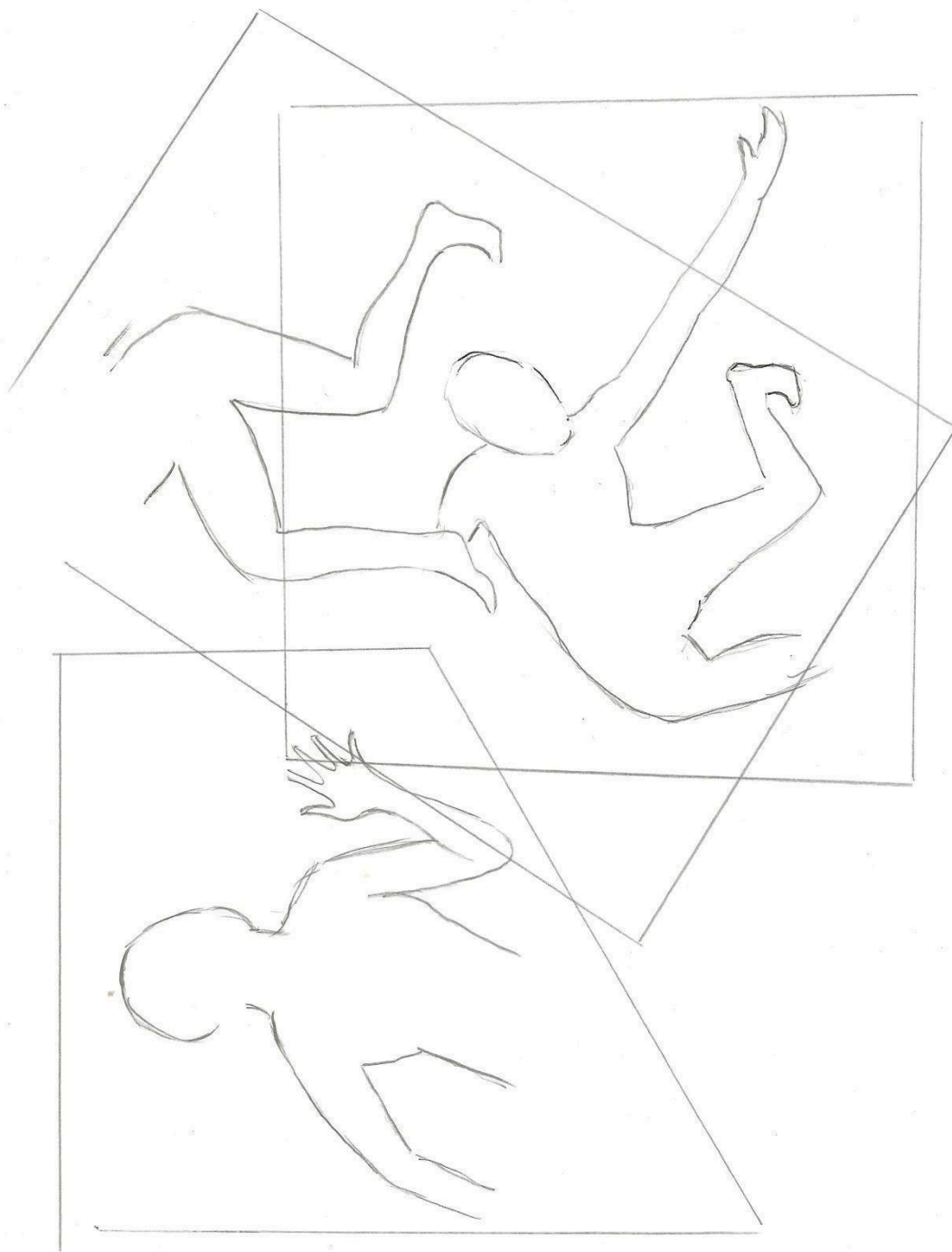


Figura 5: Corpos Fragmentados

2.5 SIMPÓSIO DE DANÇA

Enquanto eu fingia matar o tédio, rolando o feed interminável de uma rede social, postagens de um simpósio de dança online e gratuito apareciam repetidamente na tela. Após a décima visualização, a curiosidade venceu e decidi clicar na postagem para ver do que se trata. Ao analisar a programação, vi que renomados profissionais da dança, cujo trabalho eu sempre admirei, ministrariam oficinas e palestras. Por que não participar? Buscarei discorrer nas linhas seguintes o desvelar da experiência a qual me propus vivenciar.

2.5.1 Oficina de Ballet (online)

Mensagens começaram a pular no canto da tela:

“Está travando!”

“O áudio está com atraso.”

“Não estou ouvindo direito.”

“O professor travou!”

A imagem está congelada, o áudio está falhando. Mas ainda consigo entender ou adivinhar as instruções do professor.

“Vamos passar mais uma vez a última parte. Cinco, seis, sete ...”

Cada quadradinho na tela seguia de forma distinta. Alguns parados, outros tentaram seguir do meio da sequência. Uns começavam e logo desistiam.

Assistindo a nossa falta de sincronia, o professor esbravejava: “Prestem atenção na música, no tempo, na contagem. Vocês estão dormindo? Um bailarino tem que estar sempre pronto! O que estão esperando?”

Acho que amanhã só vou assistir as palestras...



Figura 6: Carregando...

2.6 OFICINA DE DANÇAS TRIBAIS/DANÇA DO VENTRE

No encerramento da aula, a professora propôs a realização do exercício *coro e corifeu* adaptado para o formato online. Todos os participantes permaneciam com as câmeras desligadas, após o início da música, a pessoa que se sentisse pronta, ligaria a câmera e começaria a dançar comandando os passos que seriam seguidos por mais duas ou três pessoas que ligariam suas câmeras e acompanhariam.

Apenas letrinhas na tela representando as iniciais de cada aspirante a bailarina virtual. A música começa a tocar. Estamos há quase um minuto com as câmeras desligadas (parecem 5 minutos). A professora pergunta se ninguém queria participar ou se não gostaram da música. Silêncio.

Em uma espécie de prece, comecei a falar sozinha com a tela: “Vamos! Alguém, por favor, abra a câmera!”. Pedia para que outras pessoas abrissem primeiro a câmera para que eu, pelo menos, pudesse acompanhar. Participar como corifeu? Jamais! Não creio que aprendi a realizar algum passo de forma minimamente adequada. Já não conseguia aprender quando ficava escondida no canto da sala olhando os ensaios de dança do ventre que minha irmã participava. Acho que em uma aula online não seria muito diferente.

A professora avisa: “Se ninguém quiser participar, vamos voltar para nossa aula normal.”

Ouvindo a voz desanimada da professora fiquei extremamente aflita. Não poderíamos ficar lá simplesmente congeladas! Eu estava morrendo de medo e de vergonha de abrir minha câmera e propor alguns movimentos que tínhamos aprendido em aula. Só precisava que alguém começasse. Talvez todas nós estivéssemos com medo de começar. Respirei fundo. Com o coração quase pulando pela boca, liguei minha câmera e comecei a dançar. As letras nas telas foram desaparecendo e todas começaram a dançar. Se consegui executar algum passo, isso nem mesmo eu sei. Tenho um sério problema. Quando fico muito nervosa não consigo lembrar os passos que desenvolvi.

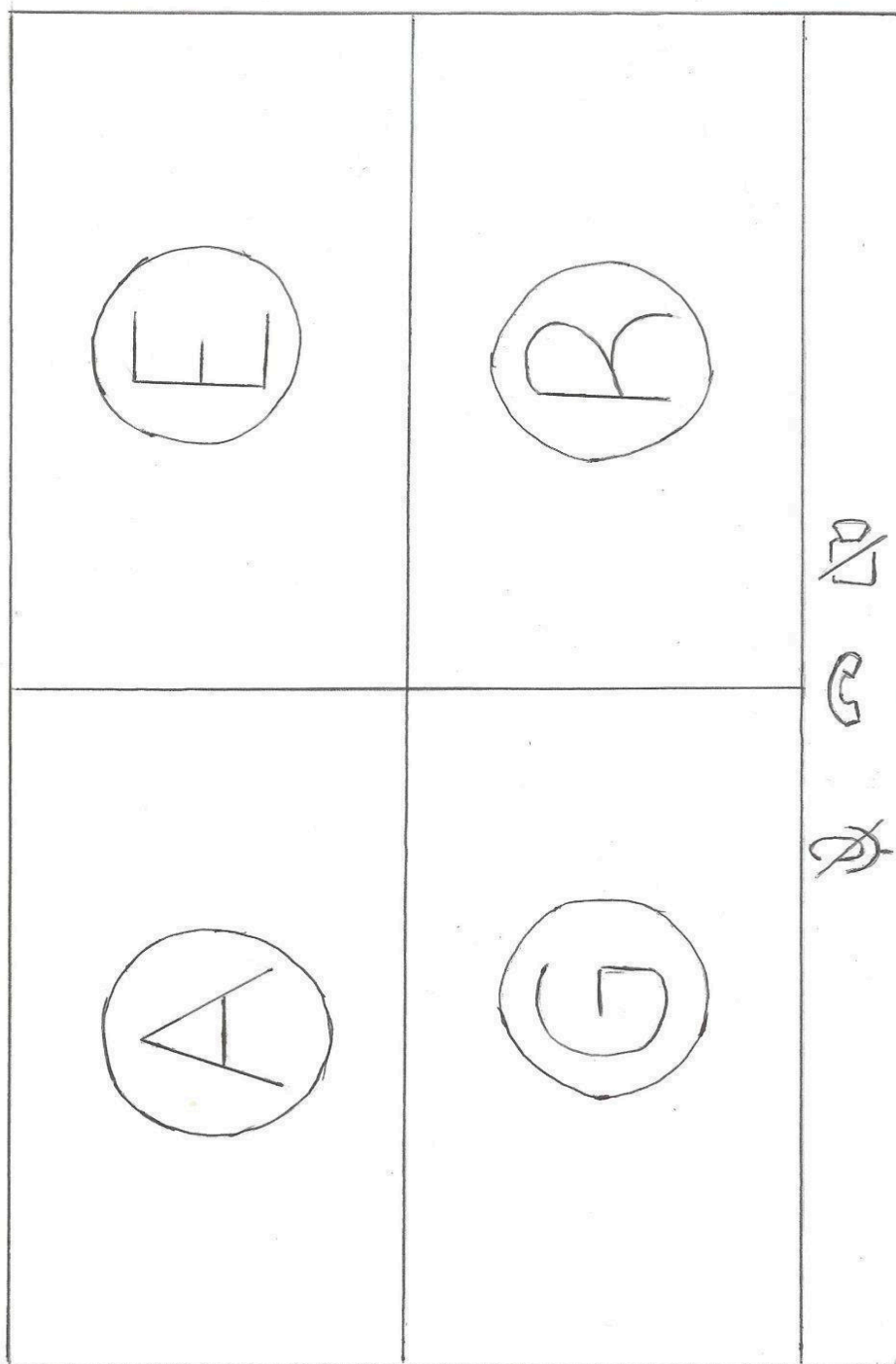


Figura 7: O vazio das câmeras

2.7 IMERSÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Oito horas da manhã. Por que me inscrevi em um curso tão cedo?

Atiro-me para fora da cama.

Deveria ser mais fácil acordar poucos minutos antes da aula começar e simplesmente ligar o computador sem precisar me locomover quilômetros no transporte público lotado para chegar à escola de dança. Estaria eu me conformando ou já estava apta a perceber algum benefício do formato cibernético que tanto me assustava?

Arrumei um canto do quarto: empurrei a cama, tirei a cadeira, estiquei o tapete no chão.

Fui até o espelho para prender o cabelo em um coque alto como de costume.

“Que cara de mal-humorada!” Gritou o espelho.

“São apenas olheiras.” Respondi.

Sim, eu converso com meu espelho.

Liguei o computador, cliquei no link para acessar a sala de aula.

De olhos fechados, iniciamos com um exercício de respiração. Uma ótima desculpa para não ligar a câmera. Um convite para deixar o corpo derreter no tapete.

A professora pede para que peguemos um *Jo*⁵. Exceto a professora, todos pegam seus cabos de vassoura. Outro bom motivo para continuar com a câmera desligada. Não me sinto nem um pouco confortável em ficar dançando na frente de uma câmera com um cabo de vassoura rosa.

A hora não passa. Pego-me com o olhar perdido. Olhava para a tela do computador, mas já não sabia mais para onde a aula tinha caminhado.

⁵ *Jo* é um bastão de aproximadamente 1,28 metros utilizado em artes marciais.

2.8 O CANAL DE VENDAS

As transmissões ao vivo, agora chamadas de *lives* em redes sociais, assemelham-se a anúncios de produtos que prometem milagres na perda de peso ou afirmam ser a grande solução para todas as questões relacionadas à saúde. Promessas de “antes e depois” de aulas de dança que garantiam a felicidade ou a “cura” para a depressão. De brinde um corpo bonito.

Entrei em uma rede social buscando alguma atividade, de preferência uma aula prática. -- percebam que justamente aquele que me afundava em tédio com sua câmera intrusa apontada para mim o dia inteiro, ele mesmo havia de oferecer algo interessante para distrair-me. O computador tornara-se uma espécie de vilão e mocinho seguidamente. Eu tinha passado o dia inteiro sentada na frente do dessa máquina assistindo aulas da faculdade, palestras e webinários. Tudo que eu queria era dançar, levantar da cadeira. Fui garimpar nas páginas das escolas e de professores de dança. Encontrei a divulgação de uma aula que seria transmitida ao vivo por uma escola na qual eu já havia participado de algumas aulas há muito tempo. A transmissão da aula contemplaria vários estilos de dança. Então, ativei a notificação para não perder o horário de início da aula, mas, na realidade, não foi necessário. A empolgação já me havia levado a acessar o link bem antes do horário previsto.

A aula foi bem divertida, dancei um pouco de *reggaeton* e muita música pop. Contudo, no final da dinâmica a professora convidou as pessoas que estavam a assistindo para participarem das próximas transmissões, por um motivo muito importante de acordo com ela.

Junto da professora, participava também uma aluna no estúdio onde era feita a transmissão. Ela foi chamada para dar o seu depoimento. Queixou-se do aumento do seu peso corporal e da sua aparência. Relatou que já tinha conseguido perder muito peso quando praticava e participava das aulas de dança regularmente. Porém, como não estava se dedicando com tanto afinco às aulas de dança, tinha voltado a sobrepôr alguns quilos. Neste momento a professora a interrompe e nos convida para acompanhar o processo de emagrecimento da aluna que iria participar das aulas transmitidas nas redes sociais. Ela nos convida também para este tipo de

desafio: fazer as aulas de dança com o objetivo de redução de peso, além do controle doenças como hipertensão arterial e diabetes. Em seu discurso, a professora seguiu prometendo o aumento da autoestima, da felicidade, além do alcance de um corpo bonito e saudável. Ou seja: “faça as aulas de dança e como de brinde leve um corpo magro, um corpo bonito e, caso se esforce o bastante, muita alegria.”

Por um segundo tive a impressão de que estava assistindo um canal de vendas. Uma espécie de canal que vende produtos com mil e uma utilidades, que vende programas de aulas com os mais diversos objetivos. Um desses canais que oferece promessas milagrosas.



Figura 8: Pôster de ofertas

3 MEUS DIAS NO FINAL DE 2021

Como de costume, fiz a minha busca diária por atividades voltadas à dança junto ao meu parceiro, o computador. Dias atrás a Secretaria de Cultura anunciou a retomada de algumas atividades presenciais nos equipamentos públicos. Minha esperança era encontrar alguma oficina, curso ou palestra presencial. Qualquer coisa, desde que fosse presencial!

Para minha surpresa, vislumbrei uma postagem em uma mídia social divulgando um curso de dança *in loco*. Imediatamente acessei o formulário e fiz a minha inscrição sem nem saber direito do que se tratava. Só então fui ler a ementa do curso e vi que tratava-se de um curso introdutório de danças populares brasileiras com danças que eu nunca tinha ouvido falar, como *cavalo-marinho* e *caboclinhos*. Mesmo assim, estava torcendo para ser selecionada!

3.1 PRIMEIRO ENCONTRO

A cidade parece estar diferente. Quantos prédios novos. Parece que foram erguidos do dia para a noite.

Andando em direção ao Vale do Anhangabaú, agora parece que nada mudou. As ruas estão lotadas. Alguns caminham-correm pelas calçadas.

No entanto, as máscaras de proteção facial fazem lembrar de que ainda estamos no meio de uma pandemia.

Chegando no centro cultural, descobri uma etapa a mais que tornara-se obrigatória ao novo ritual de acesso a estabelecimentos fechados. Antes mesmo de adentrar a sala e partir para o aquecimento e alongamento, logo na entrada, era

preciso aferir a temperatura e higienizar as mãos com álcool em gel. Para entrar na sala de aula, era necessário retirar os sapatos e deixar na prateleira ao lado da porta.

No início da aula, caminhamos pela sala, nos cumprimentamos com soquinhos e acenamos com a cabeça.

Quinze minutos de aula, ainda estávamos acordando o corpo. De repente alguém fala “gente eu estou muito sedentária, já estou morrendo”. Quase em coro o grupo responde “Eu também!”.

Na segunda parte da dinâmica, passando a sequência coreográfica, parecia que aquela aula era a primeira de nossas vidas. Esbarrávamos a todo tempo uns nos outros, como se tivéssemos perdido a noção de espaço.

Avançando para o encerramento da aula, sentados em círculo, cada um pôde compartilhar suas impressões, comentar a atividade, falar como estava se sentindo. A palavra foi rodando.

“Ainda estou processando tudo isso. A aula, estar presencialmente com outras pessoas.”

“Por causa da pandemia e por outros motivos eu estava com “ranço” da dança, mas este momento pode ser uma reconciliação com a dança e com o meu corpo por meio dela.”

“A dança também é um movimento do vir até o centro de São Paulo, aprender com os grandes nomes dessa arte e levar para a periferia, para São Mateus. Um retorno para a base.”

“Dançar engana a morte. E é por isso que eu continuo dançando”.

3.2 BAILARINÍSTICA

O professor propôs um desafio: começar a aula aprendendo um toque de pandeiro. Para mim, assim como para a maioria dos colegas de turma, este era o primeiro contato com o instrumento musical. Estávamos em roda e o pandeiro foi

passando de pessoa a pessoa. A cada tentativa de emitir um som, os colegas ao lado de quem estava com o pandeiro torciam para que este conseguisse tocar. Ao mesmo tempo gerava uma apreensão por estar chegando cada vez mais próxima a nossa vez de arriscar as primeiras batucadas.

Durante a pausa, na transição da atividade de percussão para a atividade de dança, uma colega de turma se aproximou e brincou: "Você veio fugida lá do teatro, né?". Ela comentou que havia percebido que eu dançava ballet apenas pelo modo em que eu estava em pé na roda durante a atividade com o pandeiro. Mas comentou que teve certeza de que eu dançava ballet quando me viu fazendo "reverence".

Ainda que eu tentasse disfarçar, me parecia impossível conter a aura bailarina que havia em mim, argumentando ser uma variação de algum passo que estávamos aprendendo na aula dedicada ao maracatu. Desvencilhar-me da essência do ballet seria mais difícil do que eu imaginava...

3.3 DOIS METROS DE DISTÂNCIA

Meu itinerário foi acrescido de uma parada especial. Antes de ir à aula, aproveitei para tomar minha segunda dose da vacina contra covid-19. Fui até a Unidade Básica de Saúde e chegando lá me direcionei ao final da longa fila, me certificando de que estava em uma distância segura com um cálculo mental nada preciso, mas que eu acreditava ser de aproximadamente 2 metros. Pouco tempo depois, uma mulher também entra na fila. Constatando que esta estava imensa, ela me pergunta sobre o tempo de espera. Digo que também cheguei há pouco, mas que achava que o processo para vacinação estava aparentemente rápido. Iniciamos uma conversa falando sobre a retomada de algumas atividades presenciais e da importância da vacinação. Enquanto conversávamos, ela se aproximava e eu automaticamente me afastava. Continuamos conversando e eu continuava a pensar o quão perto ela estava de mim.

Concluída a primeira tarefa, minha imunização, segui para a aula. Como o dia estava nublado, tentando evitar a chuva, apressei o passo para chegar mais cedo. O horário de início da aula se aproximava, mas a sala continuava vazia. Muitas pessoas faltariam como de costume em um dia chuvoso? Mesmo em número reduzido, formamos uma roda para começar o aquecimento e aos poucos a sala foi enchendo.

Começamos o primeiro exercício, inicialmente trabalhando elementos da capoeira. Uma luta coreografada? Dança e luta? A minha falta de conhecimento a respeito da prática da capoeira me fez recorrer a “analogias com os movimentos do ballet” – impossível desvencilhar-me, mas é preciso ao menos conseguir decorar a sequência. Rapidamente percebi que não era a melhor estratégia. Acabei fazendo um *balancé*⁶ no lugar da ginga, *grand battement*⁷ no lugar de movimentos que deveriam fazer referência a golpes e chutes. Seria possível imaginar a expressão do professor ao observar minhas hipóteses de movimentos um tanto imprecisas, não é mesmo?

Avançando a segunda parte da aula, dançamos um pouco de *Coco de Umbigada* e *Coco de Roda*. Consecutivamente, sabendo que todos estavam vacinados, o professor propôs trabalharmos em duplas. A proposta me deixou um pouco tensa. Entretanto, ao mesmo tempo em que estava com medo de me aproximar e de tocar nas mãos dos meus colegas, algo que nos fazia demasiada falta durante a pandemia e que agora tornara-se martírio, queria muito participar da atividade. Então, foram necessários só alguns passos para esquecer do medo. Quando estava dançando tinha me esquecido que eu utilizava duas máscaras, tinha me esquecido do cálculo mental e estimar aproximadamente 2 metros de distância da outra pessoa. Esqueci de me certificar de que estava no canto mais arejado da sala. Esqueci do que temia e revivi.

⁶ Semelhante a valsa, o passo é caracterizado pela transferência de peso de um pé para o outro.

⁷ Lançamento da perna atingindo a maior amplitude possível de forma controlada.

3.4 ANCESTRALIDADE

Aproximando-se o final da aula, um colega comentou como ele adorava dançar *Coco*, mais do que qualquer outra dança. Ele começou a explicar que os passos da dança, as brincadeiras, as músicas o deixavam em um outro estado. Para ele, dançar *Coco* o fazia encostar em sua ancestralidade. Ele convidou a todos a buscar a ancestralidade: “Um dia, dançando, cantando, tocando um instrumento musical, encostaremos em nossa ancestralidade. Ela irá tocar nossos corpos de forma diferente e neste momento saberemos que a encontramos.”

Voltei para casa pensando nisso. Um tanto preocupada e também ansiosa, me questiono se conseguirei encostar na minha ancestralidade nas próximas aulas do curso de danças populares que se aproxima. Em qual dança, manifestação, brincadeira, música, poderia buscar esse encontro? Será que me afastei tanto da minha ancestralidade que não consigo mais reconhecê-la?

3.5 PRORROGAÇÃO

As aulas de danças populares no centro cultural estão quase terminando. O grupo todo lamentou o encerramento das atividades, o que nos levou a considerar a possibilidade de estendê-las por alguns dias adicionais. Entramos em contato com os coordenadores do espaço, e com anuência do professor, formalizamos o pedido de prorrogação das aulas. Algum tempo depois, recebemos a boa notícia de que poderíamos continuar as atividades por mais quatro semanas.

3.6 O TEMPO DESACELEROU?

O dia estava quente, mas com muitas nuvens no céu. Alguns raios de sol conseguiam atravessar deixando todo o ambiente amarelado. O dia parecia estranhamente silencioso. Todavia, o trânsito continuava intenso como de costume. Mais uma manifestação ocorrendo em frente à prefeitura.

A sala estava vazia. Aguardamos 10 minutos para iniciar a aula. Muitos avisaram no grupo da turma no aplicativo de mensagens que chegariam atrasados. Aos poucos todos foram chegando e entrando na roda para brincar de ciranda.

O movimento dos braços e das mãos conectadas, os pés que nos fazem avançar e recuar remeteram ao movimento das ondas, mas também ao balanço do colo de mãe.

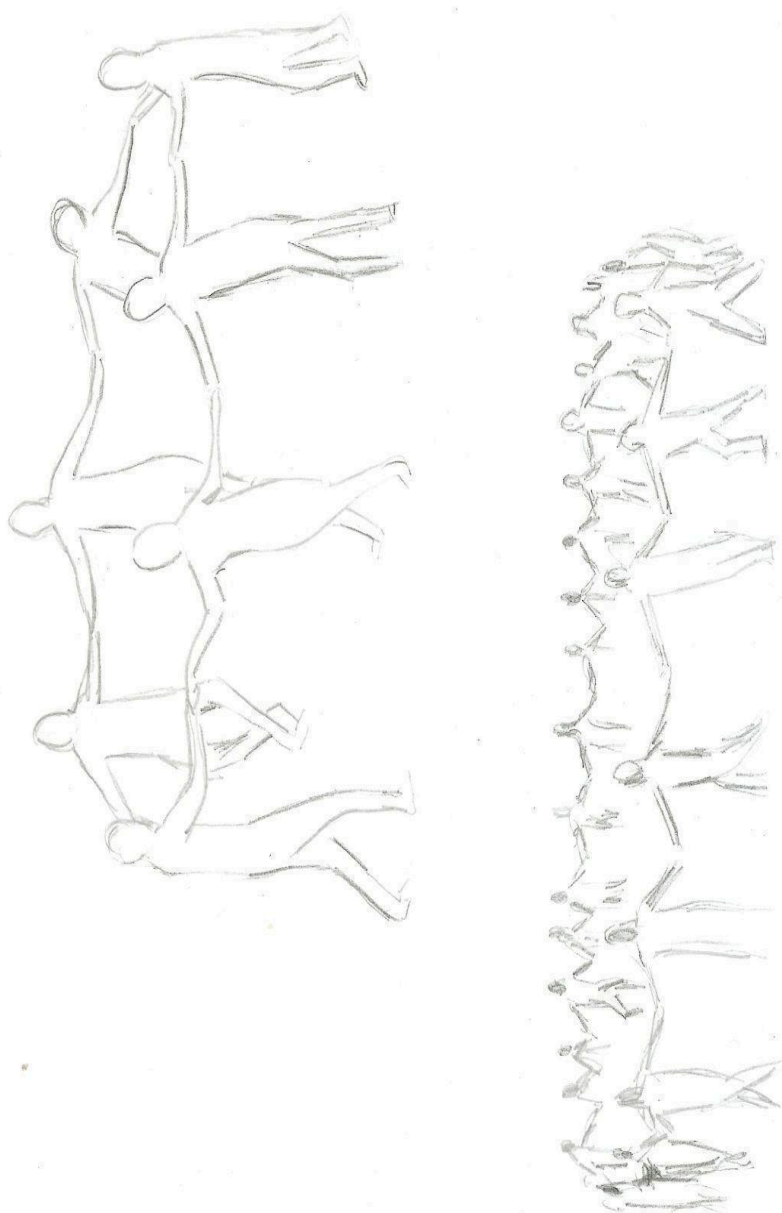


Figura 9: Ciranda

3.7 DANÇAS, MEMÓRIAS E HISTÓRIAS

Hoje foi dia de *xaxado*. Para minha surpresa, e também para alguns colegas, os passos do *xaxado* não se resumem a batidas de pés aleatórias. O que tínhamos aprendido na televisão quando éramos crianças não passava de uma caricatura.

O ritmo em questão havia se revelado muito mais complexo do que pensávamos. Executar os movimentos de forma ágil e precisa é extremamente difícil. A posição dos braços não se limita a ficar apenas cruzados na parte posterior do corpo. Descobri ainda, que o *xaxado* demanda uma expressividade facial, um posicionamento do tronco e dos braços que remetem a uma prontidão para o combate. O corpo precisa da esperteza e agilidade para se embrenhar entre os galhos retorcidos da vegetação do sertão nordestino.

Dançar *xaxado* não é apenas executar uma sequência de passos arbitrariamente - o que já seria de extrema complexidade, como já posto. Essa dança conta histórias e mitos sobre o Cangaço. As batalhas, o ataque, o recuo, a tocaia, a vitória. As vestimentas e as armas. O clima, a vegetação.

A todo momento, me lembrava do meu avô Antônio. Ele adorava contar as histórias que ele ouvia quando era criança sobre os cangaceiros. Contava do município de Serrinha, no interior da Bahia, da fazenda onde ele nasceu, do trabalho na lavoura ou com gado antes de se mudar para São Paulo. Acredito que, mesmo em sua simplicidade, ele iria gostar dessa aula, ainda que não soubesse dançar.

Em alguns momentos da performance eu imaginava que estava no cenário que meu avô narrava. Tinha tanta magia quanto em *O Quebra Nozes*.

A chama de entrar em contato com minhas raízes acendera novamente.

3.8 DANÇAR JUNTO

“Tu estás virando antes!”. Meu colega pegou no meu braço e repetimos os movimentos juntos. Dois Passos de costas, salto, *passé*⁸ e giro.

“Quando eu virei, olhei de lado e vi que você estava virando antes. Mas, é só isso”. Ele explicou.

Algo aparentemente tão simples, um colega com muito mais experiência do que eu, percebendo que estava com dificuldade para executar um passo, veio de me ajudar. Há muito tempo eu não experienciava esse tipo de troca com um colega de turma. Foi tão genuíno que sou para mim quase como um despertar para fora da caverna. Em outros espaços era muito raro que colegas ajudassem umas às outras a executar algo que estava com dificuldade. Além disso, fiquei um bom tempo realizando aulas remotas. Isso nunca aconteceu por limitação do formato. Era muito raro até mesmo a professora/professor fazer apontamentos individualmente durante as aulas online.

3.9 O ÚLTIMO DIA (?)

Hoje foi o último dia de aula no centro cultural. Talvez fosse também a última aula de danças populares, já que não podemos mais utilizar o espaço do centro cultural e ainda não temos uma solução para esse problema.

Foi a aula mais colorida. Foi dia de frevo, com direito a sombrinhas que os colegas pernambucanos levaram para deixar a aula completa. Durante o processo, assimilamos um pouco sobre a história do frevo e aprendemos tantos passos e suas variações que eu não consigo me lembrar para listá-los.

⁸ Movimento em que o pé da perna de trabalho passa pela perna de apoio até chegar na altura do joelho.

Essa aula tinha como objetivo a celebração dos dias em que estivemos juntos. Os dias em que pudemos trocar conhecimentos, experiências, histórias. Ali, tivemos a oportunidade de descobrir danças e pessoas distintas. Celebramos o fato de que, apesar das políticas do governo federal para nos oprimir, estamos resistindo. A disponibilidade da vacina, que inicialmente tentaram negar, nos proporciona mais proteção e a possibilidade de nos reunirmos novamente.

O manifesto foi também um momento de desabafo. Às vezes, precisamos colocar para fora as palavras que estão engasgadas, mesmo sendo óbvias ou até, muitas vezes, repetidas. Como uma trilogia de filmes de terror, os últimos anos não foram fáceis. Como se não bastasse a crise política e econômica, para agravar a situação, uma crise sanitária.

Pode parecer clichê, e que seja, mas são esses pequenos momentos de compartilhamento de alegria e de solidariedade que irão nos salvar. Fenômenos como esse, nos enchem de força para seguir. Apesar de tantas intempéries, nós continuamos, precisamos continuar por meio e por causa da arte.

O último dia de aula me fez lembrar do catártico momento de troca que eclodira na primeira sessão: “Dançar engana a morte”.

3.10 OUTRO LUGAR

Como não podíamos mais ficar no centro cultural, buscamos uma solução para continuarmos dançando. Pois, perder nossos movimentos em sincronia diante do mundo que retorna a produção desordenada a todo vapor, não era uma decisão que estávamos dispostos a tomar. Conversamos durante alguns dias no grupo do aplicativo de mensagens. O professor sugeriu de continuarmos com as aulas no quintal de sua casa. Como não estaríamos mais em um equipamento de cultura, combinamos também, uma contribuição financeira de cada um, para arcar com os custos das aulas. Decidimos ainda, manter as aulas no mesmo dia e horário.

Logo cedo, o professor enviou o endereço. Procuo a rota no mapa. Um pouco mais de 1 quilômetro de minha casa. Apesar de estar muito perto, eu não costumo caminhar pelo bairro. Com medo de me perder no meio do caminho e chegar atrasada, saí de casa com bastante antecedência. Sim! Eu estava com medo de me perder em um raio de 1 quilômetro da minha casa! Fui caminhando vagorosamente, lendo as placas com os nomes das ruas, prestando atenção nas fachadas das poucas lojas no trajeto. Depois de encontrar a rua, precisava encontrar a casa com o portão vermelho. Fui subindo a rua procurando o número das casas e conferindo a cor do portão. Parecia estar andando uma eternidade. Já começava a desconfiar do trajeto sugerido pelo aplicativo do celular. Quando não conheço o caminho, a viagem sempre parece mais longa.

Felizmente o mapa estava correto. Cheguei até a casa com portão vermelho. Logo quando adentro o endereço, vejo muitas árvores. Desço as escadas passando por um grande jardim e chegando ao quintal. Sou levada à minha infância. São Paulo ainda esconde atrás dos muros e portões altos algumas surpresas.

Aos poucos o pessoal foi chegando e fomos nos ambientando. Achando um cantinho para colocar as bolsas, os lanches para depois da aula, revezando o cantinho para trocar de roupa.

Depois da confusão da chegada, começamos a aula. “Hoje vamos trabalhar um pouco com a brincadeira, a manifestação cultural chamada Cavalo Marinho”. Disse o professor. Eu logo pensei: Cavalo Marinho?! Nunca ouvi falar dessa manifestação!

Já estavam passando na minha cabeça imagens de cavalos marinhos nadando no mar e passos de dança que pudessem fazer referência. Enquanto eu fazia uma breve viagem em meus devaneios, o professor começou a contar algumas versões para o nome da manifestação. O sobrenome de um Capitão, a cor de suas vestes, um cavalo trazido de Portugal. Após a contextualização histórica, aprendemos uma dança - ou seria um jogo? Precisávamos prestar atenção para não ter os pés pisoteados e para não perder o *partenaire*⁹.

Conforme os passos foram desabrochando, depois de brincarmos feito crianças, arrumamos a mesa para o lanche. Não demorou muito para que o desprezioso lanche coletivo se tornasse um sarau inspirado. Nos revezamos nos

⁹ Parceira ou parceiro de dança.

microfones cantando nossas músicas favoritas e no centro da roda para dançarmos coco, samba e até pop rock nacional.

4 INÍCIO DE 2022

4.1 NOMADISMO

Na tentativa de driblar as tempestades de verão, adiantamos a aula para às 14h. Mas, pelo visto, não deu muito certo. Às 12h o céu já estava totalmente encoberto. Então o grupo vai em busca de um Plano B, pedir emprestado um local coberto para a realização da aula. O professor conseguiu a tempo um espaço. Ainda bem, pois às 14h a chuva começou a cair.

O lugar fica próximo ao endereço anterior, aquele de portão vermelho. Lá, antes da pandemia, costumavam acontecer diversas atividades culturais. O espaço é pequeno. Na entrada, uma prateleira cheia de livros e no canto oposto muitos instrumentos musicais.

Hoje apareceram novos alunos. Começamos a aula dando as boas-vindas e em seguida, o professor apresentou a proposta da aula: uma introdução ao *afoxé*¹⁰ e ao *ijexá*.

Começamos pela música. Cantamos algumas canções com o acompanhamento do pandeiro e do *agogô*¹¹. Em seguida, foi o momento de juntar a música com a dança. Começamos um aquecimento com percussão corporal, acompanhamos com movimentos e passos básicos. O corpo tem um balanço constante como a ondulação das águas. Um problema para mim. Nas aulas de ballet, preciso de um controle do tronco para que permaneça no eixo, o abdômen e assoalho pélvico engajados. Em uma aula, o professor pede para que eu solte mais

¹⁰ Afoxé é uma manifestação afrodiáspórica. Cortejo acompanhado pelo ritmo musical ijexá. Afoxé também é um instrumento de percussão.

¹¹ Instrumento musical constituído por uma ou mais bocas ou sinos.

o tronco e o quadril, na outra o professor questiona se o meu abdômen e minhas pernas estão firmes, se meus joelhos e pés estão esticados ao máximo.

PS.: Já pensamos em pedir emprestado outro espaço coberto para, se for necessário, fugirmos da chuva na aula da próxima semana.

4.2 A MÚSICA

No encontro seguinte, continuamos explorando o Afoxé. Além de seguirmos aprendendo a tocar pandeiro e agogô, mais um instrumento nos foi apresentado: a alfaia. Um tipo de tambor constituído de corpo, peles, aros, e cordas utilizadas para a afinação.

Quando enfim conseguimos tocar os três instrumentos com um mínimo de sincronia, era hora de aprender a letra de uma música. Com o refrão na ponta da língua, relembramos alguns passos básicos.

Próxima etapa: juntar tudo!

Tocar instrumentos + Cantar + Dançar = Improvisos + Tropeços + Risos.



Figura 10: Pandeiro

4.3 A CIDADE



Figura 11: Mensagem de texto

“O portão está aberto. Pode entrar!”. Acho que isso não é muito comum aqui em São Paulo. Certamente não traria estranhamento em uma cidade no interior.

Caminhando pelo bairro, percebo que algumas práticas consideradas interioranas são preservadas neste recorte em meio a cidade grande.

Apenas andando e observando as ruas do bairro até a aula, começo a prestar mais atenção no entorno, na cidade onde moro.

O processo de verticalização do bairro é intenso. As poucas casas que existem, denunciam a construção desordenada de prédios com cartazes nas fachadas.

Dedico ainda mais atenção nas pessoas que moram por aqui. Então, percebo que não conheço meus vizinhos e raramente os vejo. Agora, todas as vezes que vou à aula de danças populares, encontro um senhor de cabelo e barba prateada. Em frente a uma pequena casa, debaixo da sombra de uma árvore, o senhor descasca uma laranja. De dentro da casa escapam o som de piano e violino. Eu fico tentando adivinhar se a música está sendo reproduzida de um *streaming* ou de um disco de vinil. Ele acena para mim e me deseja boa tarde. Eu sorrio (provavelmente ele não deve perceber que estou sorrindo já que uso duas máscaras de proteção facial) e também desejo boa tarde.

Fico feliz em poder voltar a sair de casa. Caminhar como uma estrangeira, uma turista pelas ruas. Sinto como se o trajeto fosse novo, as pessoas fossem outras.

Chego no local da aula. O jardim está bem florido. Na parede, estava afixada uma placa com o nome da vereadora Marielle Franco, representante dos cidadãos do Rio de Janeiro, assassinada em um crime político que corroborou com mais traumas por nós acumulados. No centro do quintal, tudo organizado para a aula: As cadeiras estavam dispostas formando um círculo e sobre os assentos estavam os pandeiros. No centro da roda, estavam as alfaias. Em um canto, estavam os agogôs e as baquetas, no outro uma conga¹².

O ponto de partida, desta vez, é a percussão. Já estava, desde o início, bem apreensiva. Quatro instrumentos em apenas uma aula? Entretanto, para a minha surpresa e alegria, eu me saí muito bem. Para quem não teve muito sucesso na infância, nas aulas de teclado e violão, conseguir experimentar e tocar tantos instrumentos diferentes é uma façanha.

¹² Tambor de formato cônico.

Tão logo, na segunda parte, passamos para a aula de dança. Nos aprofundamos em mais alguns passos de ijexá e depois passamos para o maculelê. Para mim, mundos opostos. No ijexá, o corpo era fluido, redondo como água. No maculelê – forma de dança e luta com bastões que também apresenta raízes na cultura afro-brasileira; um corpo forte, imponente, energia de guerra. Os passos remetem ao combate, as grimas (bastões) em punho dançam no ar antes do ataque, suas batidas produzem música.

4.4 PREPARATIVOS

O carnaval está próximo. Conversamos sobre fazer uma pequena festa só para matarmos a saudade de celebrar esse tradicional evento popular. Antes da pandemia, eu não costumava pular carnaval. Tenho poucas memórias. Todavia, para os meus colegas, tanto o carnaval quanto as festas juninas e manifestações culturais, ocupam um espaço especial na vida. Particularmente, não tenho real dimensão de como eles vivem essas festas, mas vejo o olhar saudoso e ao mesmo tempo triste quando eles contam suas histórias nos carnavais e de como sentem falta.

4.5 TEMPESTADE

Viver em São Paulo é experimentar todas as estações climáticas em apenas um dia. É também estar sempre torcendo para a previsão do tempo estar correta ou

se concluir. Previsão do tempo: pancadas de chuva no final da tarde. Vai dar tempo de fazer a aula e voltar para casa antes da chuva, pensei. Bom demais para ser verdade! Subindo a rua, olho para o céu que já está totalmente encoberto. As nuvens cinzas não pareciam que me esperariam chegar em casa para desabarem toda a água.

A aula começa, mas ainda estamos apenas em quatro pessoas. Já deve estar chovendo nos outros pontos da cidade. Pegamos os pandeiros e sentamos em roda. O professor começa a contar a lenda do maculelê.

Começamos a sentir alguns pingos de chuva e logo corremos para nos abrigarmos na pequena varanda. Continuamos a aula tocando pandeiro e aprendendo a cantar duas músicas. Então, a tempestade desaba. A chuva forte começa a molhar a varanda. No grupo do aplicativo de mensagens, os colegas informam que ficaram ilhados no metrô. O professor decide continuar a aula na sala de estar de sua casa. Iniciamos a passagem dos instrumentos e as cadeiras para o lado de dentro, ajudamos a empurrar os móveis e a formar uma roda. Enquanto isso, uma colega que estava de carro foi resgatar os outros colegas no metrô.

Turma completa! Em um grande círculo na sala de estar, a aula de percussão resiste e segue. O som da chuva e dos trovões foi abafado pelo pandeiro, alfaia, agogô e do nosso canto. Ficamos um bom tempo tocando e cantando que nem percebemos que a chuva havia dado uma trégua. Ainda com o chão molhado, nos arriscamos a fazer alguns passos de maculelê. Os pés patinando tentavam se equilibrar e faziam passos contidos. Morrendo de medo, eu prefiro focar no movimento dos braços e na utilização das grimas, principalmente porque já tinha acertado a mão do meu colega e *partenaire* de dança e luta.

Chegamos ao término de mais uma aula, o professor comentou que estava morrendo de medo de algum acidente durante a aula por conta do piso molhado, porém estava muito contente com a nossa garra e disponibilidade para continuar. Ele nos lembrou que as danças populares hoje estão nos palcos e nos estúdios com piso flutuante e linóleo, mas também continuavam no chão de terra batida, na areia quente no gramado debaixo de sol e chuva. Ele terminou falando: "Agora vocês estão prontos para dançar em qualquer lugar!".

PS.: A organização para nossa aula-festa continua no grupo de mensagens.

4.6 O BAILE DE CARNAVAL

A ideia de fazer uma aula-festa no quintal cresceu e ganhou um ar de baile de carnaval. A pequena aula carnavalesca virou uma linda celebração em um espaço com outra estrutura, com palco, sistema de som e ambiente climatizado.

A festa estava marcada para às 14h do sábado. Sair de casa no sábado, e para uma festa ainda era algo muito atípico. Pensar no figurino e na maquiagem parecia algo inédito. O atraso era certo.

Chego no local às 14h30. Encontro apenas 5 colegas de classe. Parecia que mais da metade da turma estava atrasada. Assim como os músicos convidados também.

Mesmo com quase todos aparentemente delongados resolvemos iniciar a aula-festa. Começamos dançando uma ciranda. Depois de termos nos conectado com a ciranda, começamos a dançar afoxé. O volume da música na caixa de som estava alto, mas não conseguia abafar o som da tempestade que caía. Poucos minutos depois, como de costume, ficamos sem energia elétrica. A chuva batia na janela com tanta força que começou a escorrer água pela parede. Corremos para arrastar o sofá que estava encostado na parede e voltamos para o meio do salão para dançar. Mesmo no escuro, com a temperatura elevada, com a música improvisada, continuamos dançando.

Depois de uma hora, o fornecimento da energia elétrica foi normalizado, porém o encerramento da aula já havia chegado.

Quase nada saiu como planejamos. Muitos colegas de turma faltaram, os músicos responsáveis pela música ao vivo faltaram, a energia elétrica faltou. A alegria caótica e vivaz do carnaval brasileiro que tinham me narrado, faltou!

Eu fiquei chateada pelo baile de carnaval não ter ocorrido como arquitetado e como eu tinha imaginado. Por isso, eu contei muito desanimada sobre o que tinha ocorrido para minha orientadora do mestrado. Depois de gastar todo o meu mau

humor, ela simplesmente me pergunta o que eu fiz quando tudo estava dando errado.

Eu dancei!

4.7 FESTA JUNINA

Após um longo recuo na escrita do diário, retorno a preencher suas páginas ainda sentindo a dor dos meus dedos cheios de furos da agulha de costura - o que denuncia a minha falta de prática. Passei os últimos dez dias bordando um estandarte do grupo para a festa que organizamos em uma travessa do Morro do Querosene. Mesmo com medo de que se repetisse o que aconteceu na aula-festa carnavalesca e com o professor jurando que não participaria da organização de nenhuma festa com a turma, nos animamos e o convencemos de fazer uma festa junina.

Penduramos bandeirinhas, acendemos uma fogueira, arrumamos uma pequena mesa com bolo, suco e água, improvisamos um lugar para pendurar o estandarte.

Às 8 horas da noite iniciamos oficialmente a festa, depois de duas horas de atraso. Poucas pessoas estavam presentes. Apenas dois moradores do bairro estavam lá. Poucas pessoas que participam das aulas de dança apareceram.

As aulas também estão cada vez mais esvaziadas, assim como as últimas rodas de coco que fui no bairro. Eu pensava que depois de tanto tempo de restrições por conta da pandemia as ruas ficariam sempre cheias.

A noite estava fria. Algumas pessoas foram logo embora, outras chegaram.

Às onze da noite uma viatura da polícia estaciona próxima a travessa. Fim de festa? As poucas pessoas que permaneceram se recusaram a ir embora. Guardamos os microfones e desligamos as caixas de som, mas continuamos dançando.

4.8 A DESPEDIDA

Espremo estas palavras nas últimas folhas do caderno. É hora de encerrar este diário de bordo/caderno de anotações. Mas, não apenas faltam-me linhas para escrever. As performances vibrantes de resistência e vida em passos de dança apontam seu número final.

Assim, vagarosas e pálidas, as aulas seguiram. Porém, não mais com a mesma frequência. Fui algumas vezes a única a aparecer e nos dias em que meus colegas comunicavam no grupo do aplicativo de mensagens a tempo, o professor cancelava a aula.

Conversamos em algumas ocasiões sobre as ausências. Aquele era um grupo aberto qualquer um podia chegar, ficar o tempo que desejasse e depois partir. Cada um também deveria ter os seus próprios motivos para permanecer. O grupo recusava estabelecer regras para permanência como a presença, participação, desempenho nas aulas e avaliações. Para mim, acostumada em espaços que determinavam que duas faltas seguidas sem justificativa eram motivo para desligamento das atividades, às vezes tantas ausências ainda me soavam estranhas.

Contudo, as pessoas estavam ali porque “dançar engana a morte”. As pessoas iam para as aulas porque a vida não pode ficar restrita em trabalhar muito para pagar alguns boletos, limpar a casa, cuidar de filhos. Se temos que matar um leão por dia para sobrevivermos, por que não podemos matar outro leão também para podermos dançar?

Hoje, o professor nos comunicou que precisará mudar de cidade e conseqüentemente não poderá mais conduzir as atividades com o grupo.

Fiquei surpresa com a notícia, um pouco triste.

Quantas coisas pude viver e aprender com esse grupo. Sem muitas pretensões, me aventurei em um curso que não sabia nem do que se tratava. E fui ficando, fui acompanhando seu nomadismo.

Esse espaço que se abriu para mim como um bote salva vidas, como se já tivesse cumprido com o seu papel, me deixa em terra firme e segue navegando em outras águas.



Figura 12: Outras águas

5 REVISITANDO

5.1 AS AULAS ONLINE

Concluída a escrita do diário, agora é necessário voltar às primeiras atividades que foram narradas, voltar algumas páginas e ligar os pontos, trazer a baila questões que talvez mereçam mais linhas.

Retorno às anotações das aulas de jazz. Tudo parecia ser digno de nota. Cada nome de passo citado e demonstrado, o contexto histórico. As imagens apresentadas ganharam uma releitura nas páginas do caderno.

Parecia ser muito mais confortável acompanhar uma aula teórica em uma plataforma de videoconferência do que uma aula prática, pois a empolgação encontrada na parte teórica da aula não foi nem de perto a mesma encontrada na aula prática. A dança ficou apenas no papel. Nessa perspectiva, no ambiente virtual os corpos não cabiam no enquadramento da câmera. Na tela, dançavam corpos fragmentados. Na tela, um braço, uma perna, um tronco, mas dificilmente era possível ver um corpo por inteiro. Os corpos fracionados, a imagem chapada na tela e a distância em que se posicionavam diante da tela criavam um enigma. Todos os corpos parecem ter a mesma estatura, todos pareciam estar presos dentro de um quadro.

Na aula prática de jazz, na oficina de ballet e na oficina de danças tribais/dança do ventre, olhava para as telas buscando uma dança que pudesse ser compartilhada. Como compartilhar uma dança com apenas letras na tela, com corpos cindidos? Durante as aulas virtuais, mesmo quando tentava dançar junto com pessoas que apareciam e desapareciam da tela, me sentia presa com meu corpo posicionado frontalmente em relação a câmera. Se ousasse girar ou me

colocar de perfil, qualquer ideia de presença se desfazia. Para tentar dançar junto era necessário encarar constantemente a tela e a câmera.

Na imersão em dança contemporânea, comecei a desistir. Tinha perdido o meu corpo, parecia ter se perdido na rede cibernética. Não conseguia me fazer presente nas atividades. Já não buscava mais compartilhar uma dança. Não respondia mais as indicações dos passos, dos movimentos. Meu corpo não tinha mais nada para explorar nas quinas das mesas ou no pequeno espaço livre que resta do quarto.

Diante dessas inquietações, torna-se inevitável fazer determinados questionamentos: Será que voltaremos a dançar juntos? (Re)encontraremos nossos corpos? (Re)construiremos nossos corpos?

A aula de improvisação em contato pode reservar algumas pistas.

5.2 REAPRENDER PELO TOQUE

Não traçarei nesta seção linha comparativa entre os encontros voltados às danças no formato online e presencial. Não tenho a pretensão de defender um em detrimento do outro. Tampouco escreverei uma conclusão tecnofóbica afirmando que todas as atividades online são pouco satisfatórias ou que não é possível estar com o outro ou dançar virtualmente.

Nos momentos mais críticos da pandemia, as conversas, as aulas, as apresentações de dança nos *streamings* nos salvaram da solidão total, das crises de tédio. A internet foi ferramenta importante para a denúncia dos descasos com a saúde, com a educação, com a cultura. Mas foi também lugar para fake news, ódio e berço de movimentos golpistas.

Não estou negando que coisas interessantes possam ser desenvolvidas no formato online e que não tenham sido feitas, porém tenho que confessar que o meu mau humor em relação a dança limitada às telas, construiu uma espécie de barreira que talvez tenha me impedido de explorar mais esse campo.

Também não se trata de saudosismo. Pois, para mim, não é possível falar de vivências dos tempos em que não tínhamos tanta tecnologia. Antes mesmo de saber ler e escrever já sabia jogar videogame. Antes dos 10 anos de idade já usava celular, computador e navegava na internet.

De modo similar, a relação entre dança e as ferramentas audiovisuais também não são uma novidade. A invenção do filme e do vídeo impactaram profundamente a dança. As filmagens foram e ainda são muito importantes no trabalho documental. É impossível mensurar a grandeza do registro de “Skirt Dance” Ruth Dennis em 1894 ou do Ballet Real da Dinamarca dançando uma coreografia de Bournonville em 1902. Tornaram-se instrumentos importantes no processo de ensino de dança (MITOMA et al, 2002). Na década de 1980, as vídeo-aulas de dança se popularizaram. Do VHS passaram para o DVD, Blu-ray e hoje estão nas nuvens, nos sites disponíveis para download. O vídeo criou uma nova forma de se fazer dança. Uma dança que não está apenas no palco, mas também nas telas. A dança foi para as telas dos cinemas, para a televisão e agora está nas plataformas de streaming.

Resumidamente, a pandemia não trouxe nada de novo neste aspecto, mas intensificou.

Tudo ficou restrito à moldura do monitor. Tudo virou a mesma tela de um computador ou do smartphone. Todos os compromissos me levavam para a mesma escrivaninha bagunçada. A dança mediada pelos recursos audiovisuais, os aplicativos, as plataformas não tinham mais graça. Interagir com um mosaico de letras e com câmeras, menos ainda.

Como na animação surrealista *Tango* (1981), do polonês Zbigniew Rybczynski, ou como na coreografia de Ana Bottosso para a Cia. de Dança de Diadema, *SCinestesia*, inspirada na animação. Várias cenas sobrepostas. Ao mesmo tempo em que as pessoas compartilham o mesmo espaço, vivem nele de forma independente. Todos no mesmo cômodo, mas ninguém se vê, ninguém se fala, ninguém se esbarra.

Apavorava-me ouvir especialistas falando que o futuro tinha chegado mais cedo ou quando sugeriam que a pandemia tinha acelerado o mundo em uma década e que isso poderia trazer sérias consequências (CHIAVASSA, 2020).

Alguns acreditavam que a dinâmica criada na pandemia estabeleceria a nova forma de se viver.

Estaríamos construindo uma distopia onde as ruas ficariam vazias?

As pessoas não caminhariam mais pelas calçadas. Estariam (sobre)vivendo em seus microapartamentos? Home office, educação a distância, espetáculos de dança, de música, teatros, filmes em plataformas de streams. Chamadas de vídeo com avatares. Monitoramento da saúde por aplicativos nos smartphones. Alimentos, medicamentos, roupas, calçados, comprados online.

E se um dia não precisássemos sair de casa para realizarmos as tarefas cotidianas?

Talvez, algumas pessoas ousassem sair de casa não apenas por necessidade.

Provavelmente, nesta sociedade distópica, as pessoas seriam divididas em duas categorias. Não por limitações tecnológicas, mas certamente recorreriam a esse argumento. Existiria o grupo das pessoas que poderiam ficar em casa para realizar todas as suas atividades e as que precisariam sair de casa para trabalhar na manutenção das máquinas e equipamentos que fariam essa sociedade funcionar.

Ficaríamos a nos perguntar: por que essas pessoas ricas que poderiam ficar em casa vagam pelas ruas? Por que os trabalhadores não aproveitam seus dias de folga aproveitando toda a comodidade do mundo tecnológico dentro de suas casas? Com a qualidade extremamente alta das chamadas de vídeo, por que essas pessoas combinam de se encontrar presencialmente? Por que dançam e declamam poesias em pequenos teatros abandonados?

Felizmente, o distanciamento físico durante a pandemia não nos empurrou para um mundo distópico. Porém, depois de tanto tempo limitados a poucos metros quadrados e a uma dança quase solitária, “desaprendemos” a dividir o mesmo espaço físico. Quando retornamos às salas de aulas, bailarinas(os) profissionais e/ou amadores, já não sabiam a lição básica: como se posicionar no espaço. Dar as mãos aos colegas soava como algo perigoso.

O medo da proximidade e do toque que antes permeava nosso cotidiano nas grandes cidades ganhou mais uma camada com a pandemia de COVID-19¹³. Estar a menos de dois metros de uma pessoa, tocar objetos e superfícies configuram risco de contaminação (HERMANS, 2022; VIONNET, 2021).

¹³ Principalmente no contexto norte americano e europeu, as discussões sobre a proximidade e o toque foi ampliado com o movimento #METOO. Nos estúdios de dança, esta questão não ficou de fora. Artistas, como a bailarina-pesquisadora, passaram a questionar se os seus gestos e toques eram apropriados durante o compartilhamento de uma dança.

Mas, além do medo do contágio, que passa, emergiram com força as dificuldades para con-viver, viver junto compartilhando espaços e propósitos...

Resgatar o que Paxton disse na década de 1970 pode nos ser útil neste momento. Para Steve Paxton, um dos idealizadores da improvisação em contato, o significado do toque tinha sido esquecido pela dança moderna e pós-moderna, e por este motivo, explorar a comunicação possível através do toque foi, e ainda é, uma experiência profunda (BIGÉ, 2018). Para Karen Nelson (1998) "o contato é uma Revolução".

O contato é uma Revolução pelo Tato. É uma revolução contra a tirania do não tocar. É uma política de movimento do interior para o exterior, organizando a ruptura de códigos espaciais e a distância entre as pessoas. Conhecemos o toque do amor, o toque da família ou da amizade, mas, na verdade, o toque de um estranho fica por conta de encontros casuais em lugares lotados, como o contato entre a palma da minha mão e os dedos do caixa entregando meu troco. Engajar-se em uma dança e agarrar a oportunidade para despertar os sentidos, para amenizar a pele em todos os cantos e recantos de uma pessoa cujo nome se sabe ou não, para sentir suas roupas, para compartilhar seus suores (...) (Nelson, 1998).

Contrastando com a distância do dia a dia, a Improvisação em Contato nos convida para experimentar o peso do parceiro de dança, levantá-lo sem manter as convenções de gênero, experimentar o toque sem uma intenção terapêutica ou erótica, testar os outros sentidos, privilegiar o tato, o olfato, tanto quanto a visão (VIONNET, 2021).

No contexto pandêmico, o toque físico tornou-se ainda mais raro, sendo cada vez mais comum o contato artificial experimentado por meio de imagens nas mídias digitais. Todavia, enquanto muitas pessoas aceitam uma proximidade por meio de ambientes virtuais, outras buscam outros nichos nos quais o toque possa ser plenamente experimentado. A emergência de espaços contraculturais, como aqueles criados pela Improvisação em Contato, poderia ser teorizada como uma reação ao distanciamento dos corpos que normalmente prevalece no espaço público (VIONNET, 2021).

Para Romain Bigé (2015), a improvisação em contato possui um potencial micropolítico, pois proporciona a descoberta de uma subjetividade que só se experimenta através do outro, e estabelece uma relação em que o outro se constitui como um tipo de "órgão" para sentir a si mesmo e para sentir aos outros. O "feedback" oferecido pela(o) parceira(o) de dança é uma forma de acessar as

sensações: “Eu me ‘ligo’ aos movimentos do meu parceiro que se ‘ligam’ aos meus: o efeito putativo é, portanto, que o que eu sinto é o outro me sentindo. Tudo acontece como se o parceiro se tornasse um ‘órgão sensorial’ a mais para me apreender.”

A dança, nesse contexto, emerge como uma ponte essencial para o contato entre as pessoas e reencontro de resistências ao biopoder que nos afasta. Essa arte poderia ser uma poderosa ferramenta para aprendermos ou reaprendermos a estarmos juntos fisicamente, descansando nossos olhos das telas e nossos ouvidos das mensagens de áudio intermináveis. Nesse espaço, as palavras seriam poupadas, já que não dão conta de descrever e orientar uma dança, permitindo-nos, assim, (re)descobrir a conexão e comunicação através da pele e do peso do corpo.

5.3 NÃO É POSSÍVEL ESCAPAR

Beirando a caricatura (ou talvez de fato seja uma caricatura), a *live* promovida por uma escola de dança exemplifica como os conhecimentos biomédicos são utilizados como balizas para os mais diversos aspectos da vida e como a lógica da empresa, do controle e do desempenho atuam em todas as áreas não deixando impune o campo da dança e a produção de subjetividades.

A dança, nessa circunstância, não era apenas uma ferramenta, mais um produto com o objetivo a adequação dos corpos biologizados em determinado padrão de saúde e de beleza.

Introjetadas as ideias de regulação, de controle, de aumento do capital humano e de desempenho, as pessoas são responsáveis pelo estado em que se encontram, cabendo apenas a elas a mudança e superação de todas as questões que as afligem.

Dentro do cenário pandêmico, em que grande parte da população foi lançada a morte, as aulas de dança aparecem como uma valiosa estratégia para as pessoas

que são esforçadas o bastante para atingir os parâmetros bioquímicos ideais, a forma corporal adequada e a felicidade em meio ao caos.

Após esta vivência angustiante, temia não ser mais possível produzir formas de resistir ao biopoder ou simplesmente cogitar que poderíamos algum dia construir algo diferente da estrutura do capitalismo neoliberal.

Para pensar as questões colocadas acima, busquei apoio nos textos de Dardot e Laval e de Michel Foucault. Na próxima seção, trarei brevemente as ideias desses autores que, inicialmente, sustentavam o meu pensamento acerca da inescapabilidade ao biopoder no contexto do capitalismo neoliberal, porém simultaneamente, também nos inspiram na tentativa de construir mecanismos outros de resistência.

5.4 RESISTIR POR MEIO DA DANÇA?

Para que o capitalismo pudesse se estabelecer, era preciso superar “dois inconvenientes” organizados pela monarquia no fim da Idade Média: 1 - o poder político exercido sobre corpo social era descontínuo; 2- os mecanismos de poder eram onerosos, pois consistiam basicamente na capacidade de arrecadar (impostos, dízimos, porcentagem da colheita). Era preciso então “passar de um poder lacunar, global, a um poder contínuo atômico e individualizante, onde cada indivíduo, nele mesmo, no seu corpo, nos seus gestos, pudesse ser controlado em lugar desses controles globais e de massa”. Era preciso ainda um poder que não fosse oneroso e predatório, mas que funcionasse “no próprio sentido do processo econômico” (Foucault, 1982).

Foucault coloca então duas grandes mudanças tecnológicas dos dispositivos de poder que ocorreram nos séculos XVII e XVIII: tecnologias disciplinares e tecnologias biopolíticas.

A disciplina é resumida por Foucault como:

O mecanismo de poder pelo qual chegamos a controlar no corpo social até os elementos mais tênues pelos quais chegamos a atingir os próprios átomos sociais, isto é, os indivíduos. Técnicas de individualização do poder. Como vigiar alguém, como controlar sua conduta, seu comportamento, suas aptidões, como intensificar seu rendimento, como multiplicar suas capacidades, como colocá-lo no ponto em que ele será mais útil (...). É o que eu chamarei *tecnologia individualizante do poder*, e tecnologia que visa no fundo os indivíduos até nos seus corpos, no seu comportamento; grosso modo uma espécie de anatomia política, de anátomo-política, uma política que visa os indivíduos até anatomizá-los (Foucault, 1982).

A segunda tecnologia de poder mostra que o poder não é exercido apenas sobre sujeitos, mas também sobre a população, sobre um grupo de seres vivos que são atravessados, comandados e regidos por processos biológicos.

Com o desenvolvimento e aperfeiçoamento dessas duas tecnologias, a vida e o corpo tornaram-se objetos do poder (Foucault, 1982).

O estabelecimento da racionalidade neoliberal também exigirá um aperfeiçoamento/modificação das tecnologias de poder. Nas palavras de Pelbart (2015), no cenário contemporâneo “o poder tomou de assalto a vida. Isto é, o poder penetrou em todas as esferas da existência e as mobilizou e as pôs para trabalhar em proveito próprio.”

Em “A Nova Razão do Mundo: Ensaio sobre a Sociedade Neoliberal” Pierre Dardot e Christian Laval (2016) discorrem sobre a racionalidade do neoliberalismo, que busca estruturar e organizar a ação de governantes bem como a conduta dos governados por meio da “generalização da concorrência como norma de conduta e da empresa como modelo de subjetivação”. Como racionalidade governamental, o neoliberalismo consiste no “desenvolvimento da lógica do mercado como lógica normativa generalizada, desde o Estado até o mais íntimo da subjetividade” por meio de um “conjunto de discursos, práticas e dispositivos que determinam um novo modo de governo dos homens segundo o princípio universal da concorrência” (Dardot; Laval, 2016). Esse governo, tomando os trabalhos de Foucault como base, não se refere unicamente à instituição “governo”, mas às atividades, técnicas e procedimentos que buscam orientar a conduta dos homens. Conduta que se tem

tanto para consigo mesmo quanto a que se tem em relação aos outros (Dardot; Laval, 2016).

Os reformadores neoliberais argumentavam que os indivíduos eram os únicos responsáveis por seus destinos, devendo, portanto, provar merecerem as condições de suas existências e gerenciar os riscos que se colocam em seus caminhos por meio da regulação dos próprios comportamentos, ou seja, gerir os riscos por meio da autorregulação. Nessa perspectiva, as pessoas são supostamente livres para escolher e tal autonomia de decisão vai ser demandada a todo momento. No entanto, essa liberdade de escolha se dá em um cenário específico criado pela estratégia neoliberal de criar situações de mercado, o que, por consequência, produz a “obrigação de escolher” por meio da privatização, da criação de concorrência dos serviços públicos, da “mercadorização” da educação e da saúde (Dardot; Laval, 2016). Nesse panorama de “privatização das condutas”, a vida é o resultado de escolhas individuais:

O obeso, o delinquente ou o mau aluno são responsáveis por sua sorte. A doença, o desemprego, a pobreza, o fracasso escolar e a exclusão são vistos como consequência de cálculos errados. A problemática da saúde, da educação, do emprego e da velhice confluem numa visão contábil do capital que cada indivíduo acumularia e geraria ao longo da vida. As dificuldades da existência, a desgraça, a doença e a miséria são fracassos dessa gestão, por falta de previsão, prudência, seguro contra riscos (Dardot; Laval, 2016, p. 224) .

Se as pessoas são as únicas responsáveis pelo o que ocorre em suas vidas, as mesmas também serão suas próprias supervisoras, avaliando seus resultados por meio da interiorização das normas de desempenho (Dardot; Laval, 2016, p.304).

Os sujeitos produzidos pelo neoliberalismo promoverão uma “reação em cadeia” de um mecanismo importante, a competição. Estas relações de competição na lógica da autorrealização passam a exigir que os sujeitos se adaptem às condições cada vez mais complexas criadas por eles mesmos. Para sobreviver à disputa, o sujeito deve agir sobre si mesmo visando, especialização, fortalecimento, flexibilidade; deve agir visando ampliar o seu capital humano. A empresa é um modelo a ser seguido e é definidora de uma nova ética que norteará todos os domínios e relações. “‘Empresa’ é também o nome que se deve dar ao governo de si na era neoliberal” (Dardot; Laval, 2016, p. 323).

Como resistir aos valores e processos de subjetivação mobilizados por essa lógica dominante de ordenar relações? É preciso promover formas de subjetivação alternativas ao modelo da empresa de si. A saída pode estar em uma das facetas da governamentalidade neoliberal: “o sujeito está sempre por construir” (Dardot; Laval, 2016, p. 389).

Diante desse quadro, o conceito de contraconduta de Foucault é decisivo. Se a relação consigo, da empresa de si, determina imediata e diretamente certo tipo de relação de concorrência generalizada com os outros, a oposição à governamentalidade neoliberal, como maneira específica de conduzir a conduta dos outros, deve ser feita pela recusa de se conduzir em relação a si mesmo como uma empresa de si. E ainda, a recusa de se conduzir em relação aos outros de acordo com a norma da concorrência. No lugar da competição, precisam ser estabelecidas relações mais cooperativas, compartilhamento e comunhão, pois a invenção de novas formas de vida somente pode ser uma invenção coletiva, devida à multiplicação e à intensificação das contracondutas de cooperação (Dardot; Laval, 2016, p. 391).

Diante do panorama supracitado, desenhado por Dardot e Laval sobre o capitalismo neoliberal e as ideias de Michel Foucault, a área da dança conseguiria escapar desta lógica? Seria possível, por meio do dançar, construir algum tipo de resistência ao poder que se embrenhou em todos os cantos da vida?

Tais questões me acompanharam em quase todos os momentos deste estudo. No início, respondia prontamente que não existia mais saída. Voltando às páginas do meu caderno, meu companheiro no estudo, penso que embora moleculares e em brechas, nós ainda podemos inventar formas de driblar o biopoder e a racionalidade neoliberal.

5.5 PRESENCIALMENTE

O medo de voltar às atividades presenciais ainda era grande, porém, não tão grande quanto a vontade de dançar junto, de estar com outras pessoas. Estar junto por inteiro, sem recortes do péssimo enquadramento da câmera do computador ou do celular. Sem as falhas causadas pelos equipamentos, que já davam sinal da sua obsolescência programada.

Essa necessidade de retornar aos encontros presenciais me empurrou para experimentar o que em outro contexto seria improvável. Tudo isso exigiu e permitiu (re)construir meu corpo e (re)aprender a dividir o espaço com outras pessoas. Meu corpo com o tronco sempre alinhado, precisou descobrir e explorar a muganga, a malemolência, a ginga do maracatu, do frevo, do maculelê.

Os momentos de isolamento/distanciamento físico elevaram em outro patamar as percepções de insegurança e de risco. Mesmo com a exigência de apresentar o comprovante de vacinação para participar das aulas presenciais, assim como o uso obrigatório de máscara, o medo de estar próximo das pessoas ainda era constante. Além da apreensão relacionada ao vírus, os corpos, com seus movimentos contidos e atrapalhados, pareciam ter se acostumado e se ajustado aos pequenos espaços e às telas durante as aulas virtuais. Com o passar do tempo, o grupo foi percebendo e entendendo a relação entre os corpos e os espaços por onde transitavam.

Caminhar pela cidade também provocava estranhamento. A cidade também já não era a mesma. Não era mais possível transitá-la como antes. Desvelei novos caminhos, descobri que a rua também pode ser lugar de festa.

O grupo de danças populares foi me surpreendendo e mostrando trajetos, comuns, mergulhos no cotidiano do bairro, ainda que em movimentos que vão e vêm, conexões que se intensificam e afrouxam. Lições vivas de construção de mundos. Produção de contato em muitos planos.

As vivências com o grupo também levaram a minha atenção para uma questão que, até então, eu percebia como algo praticamente “natural a dança”. Falar em arte e precariedade não era algo novo. Porém, a pandemia escancarou a precarização a qual o campo das artes é submetida, a vulnerabilidade elevada a

níveis estratosféricos com a uberização do trabalho e a fragilidade de todos os setores da vida.

Não existe nada de natural na precarização da arte ou da vida. Averiguado esse ponto, retorno à questão: É possível resistir? É possível resistir à precarização que atua como ferramenta na governamentalidade biopolítica? Eis que um grupo de pessoas que se reunia despreziosamente para ter aulas de dança consegue, mesmo que durante curto espaço de tempo, subverter a precariedade.

5.6 SUBVERTER A PRECARIZAÇÃO

Em uma conferência proferida na Universidade de Paris-Ouest Nanterre, ao ano de 2012, Christian Laval declarou que a precariedade não ficaria restrita ao mundo do trabalho e se concretiza como um “estilo de vida”:

Longe de ser apenas um modo de gestão do trabalho pelo capital, gostaríamos de propor aqui que, sob a perspectiva biopolítica do capital, a precariedade tornou-se, primeiro intelectualmente e deve e tornar praticamente uma forma de existência, um “estilo de vida”.(LAVAL, 2017).

As palavras “precária”, “insegura” ou “precariedade” podem nos levar a pensar apenas no caráter negativo da gestão do emprego e que tal forma de gestão se restringiria a desregular o direito ao trabalho e a dismantelar as proteções sociais. Porém, no contexto neoliberal, a precariedade é metamorfoseada/camuflada em algo positivo. A instabilidade e a precariedade podem ser designados pelos termos “empreendedor”, “empresa” ou “empreendedorismo”. Ou seja, a “empresarialidade é a concepção da precariedade vista do alto.” (LAVAL, 2017).

A precariedade também possui um aspecto contraditório. Concorrentemente, a precariedade pode ser uma “tática” de vida para fugir dos empregos assalariados alienantes, assim como também pode ser uma estratégia para impor um modelo a todos os trabalhadores, com efeitos altamente diferenciados e desiguais de acordo com a posição ocupada nas novas organizações de trabalho. O “jovem executivo

graduado” é utilizado como uma vitrine desse “novo estilo de vida”, como se o que valesse para o jovem executivo, servisse da mesma forma para os entregadores ou motoristas de aplicativo (LAVAL, 2017).

Essa “homogeneização” da precariedade só pôde se efetivar por conta de uma política de valorização da precariedade, que por sua vez, contou com a “restauração da velha figura rejuvenescida do empreendedor de si mesmo.” (LAVAL, 2017).

De forma semelhante a Laval, Isabell Lorey (2015) afirma que a precarização não se limita ao local de trabalho, impactando as diferentes dimensões da vida. No neoliberalismo, a precariedade funciona como uma ferramenta disciplinar, que visa tanto as subjetividades e os corpos, quanto todo o projeto de vida e não apenas a esfera laboral.

Lorey propõe a "autoprecarização" como conceito utilizado para entender essa nova forma pela qual os sujeitos devem colaborar na governamentalidade. Logo, as pessoas devem se modular ativamente e organizar suas vidas com base em um mínimo de salvaguarda, de acordo com os cálculos probabilísticos sobre os riscos, tornando-se assim governáveis (LOREY, 2015).

Retomando a afirmação de Laval, no desfecho da conferência, ele faz uma observação a respeito das condições dos artistas e dos pesquisadores, destacando como esses são vistos como “modelos idealizados do novo assalariado inventor de si mesmo, desfrutando de uma liberdade tanto maior quanto a sua relação com as limitações da burocracia enfraquecidas devido ao seu nomadismo.” (LAVAL, 2017)

Laval percebe essa situação como uma realidade sórdida, pois o processo de precarização ocorre utilizando como ferramenta a reinvenção permanente da vida, da figura do artista de si mesmo e do o criador de si mesmo que passarão a pautar-se na competitividade e inovação como princípios, com a mesma lógica do mundo empresarial (LAVAL, 2017).

Nas obras *Vida Precária: os poderes do luto e da violência* (2019) e *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2015), a filósofa Judith Butler faz grandes contribuições para a ampliação da noção de precariedade.

Em Quadros de Guerra, Butler faz a distinção entre *precariousness* e *precarity*, que podem ser traduzidos como precariedade e condição precária¹⁴, respectivamente (BUTLER, 2015). A precariedade é uma experiência humana (e também não humana), é um estado compartilhado por todas as vidas. A precariedade diz respeito à vulnerabilidade, aos riscos a que todos os corpos estão expostos e à morte, que não se pode escapar para sempre.

(...) não há vida sem necessidade de abrigo e alimento, não há vida sem dependência de redes mais amplas de sociabilidade e trabalho, não há vida que transcenda a possibilidade de sofrer maus-tratos e a mortalidade (BUTLER, 2015).

A condição precária é caracterizada pela produção, pela indução e pela distribuição desigual da precariedade. Enquanto uma pequena parcela da população é protegida de forma a estar menos exposta a doenças e a violências, muitos são colocados em situação de extrema vulnerabilidade e em determinados contextos suas vidas não são consideradas como tais. Nesta grande parcela estão as pessoas pretas, indígenas, pobres, periféricas, mulheres, LGBTQIPAN+, imigrantes.

A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. Essas populações estão mais expostas a doenças, pobreza, fome, deslocamentos e violência sem nenhuma proteção. A condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado que com frequência não têm opção a não ser recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de proteção (BUTLER, 2015).

Como aponta a filósofa, os conceitos de precariedade e condição precária se entrecruzam. A precariedade, que é partilhada por todos, nos expõe aos outros e nos torna dependentes. Os corpos, que carregam em alguma medida uma fragilidade, uma vulnerabilidade, precisam ser amparados, dependem “dos outros, das instituições e dos ambientes sustentados e sustentáveis”. Essa necessidade de proteção que possibilita a vida também a mantém em condição precária, pois, essa interdependência social pode se expressar tanto como preocupação ou proteção, quanto como violência (BUTLER, 2015).

¹⁴ Termos propostos pelos tradutores Sérgio Lamario e Arnaldo Marques da Cunha na edição de 2015 publicada pela editora Civilização Brasileira.

A precariedade no campo da dança não é uma novidade e não parece estar restrita ao Brasil ou a manifestações específicas como as danças populares. Segundo Randy Martin (2012), partindo da realidade dos Estados Unidos da América, tanto as pessoas que trabalham com dança como o público reconhecem que o fazer artístico é marcado pela precariedade, pela efemeridade e pela instabilidade. Os dançarinos lutam para ganhar a vida com a baixa remuneração; os teatros, salas de espetáculos sofrem com a diminuição do apoio; o público enfrenta a escalada dos preços dos ingressos.

Para o pesquisador argentino Juan Ignacio Vallejos, os processos de precarização fundamentam a produção artística:

A vida de dançarinos e coreógrafos contemporâneos na Argentina é atualmente marcada por circunstâncias reconhecíveis de precariedade. Essa condição não se limita apenas aos modos de produção característicos da cena da dança contemporânea, nem pelo baixo reconhecimento com que o trabalho artístico é tratado pela maior parte da sociedade argentina. A precariedade assume aspecto de elemento constitutivo da dança contemporânea realizada na Argentina do ponto de vista histórico e estético (VALLEJOS, 2020).

Contudo, ele nos lembra que, apesar de representar um constrangimento, a precariedade “pode ser subvertida na e pela prática artística” (VALLEJOS, 2020). É importante ressaltar que a subversão à precariedade se mostra inviável quando se estetiza a pobreza, ou seja, quando se faz uma leitura filantrópica ou romântica da arte. Isso fica evidente no olhar romanceado da devoção dos artistas periféricos que trabalham em situações adversas, reforçando a exclusão e a naturalização das desigualdades. De forma contrária, a estética da precariedade denuncia a pobreza e a desigualdade, “a estética da precariedade não abrange o sofrimento, ela encarna o sofrimento como uma forma de protesto” (VALLEJOS, 2020).

Vallejos (2020), ainda defende que subverter a precariedade requer ações artísticas politizadas.

No que tange as relações entre a dança e a política ou sobre a produção de uma dança política, Guzzo e Spink (2015) apontam que:

A dança pode ser política a partir do movimento crítico que faz em relação à realidade, questionando ou propondo possibilidades de ação e transformação da maneira que existimos. A dança como forma de comunicação e discurso, e principalmente como arte, tem o papel de testemunhar e co-construir os sentidos da vida no presente. Ela é entendida, ao mesmo tempo, como uma forma e um espaço de reflexão

sobre as condições e necessidades coletivas, mesmo quando ela não se propõe a isso de maneira específica. Por ser uma manifestação artística complexa, ela possui uma rede de materialidades e sociabilidades que a sustentam, e a cada espetáculo constrói-se uma maneira coletiva de narrar, posicionar-se, recortar a realidade (GUZZO & SPINK, 2015).

As relações entre a dança e a política podem ser expressas a partir de um diálogo com o conceito de “utopia”. O espaço utópico é um lugar idealizado e fictício, um projeto de vir a ser ideal. Nessa perspectiva, “atitude utópica é um lugar de emergência e experimentação, de desvio, de exclusão do sistema como está estruturado.” (GUZZO & SPINK, 2015). A arte poderia exercer essa tarefa de desviar, experimentar e propor situações de estranhamento e de possibilidades. A dança, que pode ser entendida como a arte do movimento, como prática reflexiva do corpo, teria papel privilegiado pois poderia ser um catalisador de movimentações e rupturas.

Seguindo nessa direção, as reflexões a respeito das políticas das ruas de Butler (2018) podem nos auxiliar a pensar na criação de espaços de experimentação e desvio. Butler propõe que a ocupação de espaços públicos pode produzir visibilidade e proteção aos corpos que são colocados em condição precária. Quando corpos que se colocam coletivamente nas ruas e em outros espaços públicos onde não têm seus direitos resguardados, eles incitam estratégias de reação às condições precárias que estão submetidos.

Do meu ponto de vista mais limitado, quero sugerir somente que quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária. (BUTLER, 2018).

Ocupar os espaços públicos coletivamente e produzir arte pode ser uma forma de criar desvios e resistências. A ação de corpos precários unidos pela dança e ocupando as ruas pode ser pensada como uma atitude utópica ou a produção de um lugar utópico. Porém, esses lugares utópicos, lugares ideais não possuem localização precisa e real. Sendo assim, escolho utilizar a noção de heterotopias de Michel Foucault.

5.7 HETEROTOPIA/HETEROTOPOLOGIA

No entanto, acredito que há - e em toda sociedade - utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias. É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos, e, no tempo em que se agita, momentos ucrônicos (FOUCAULT, 2013, p. 19).

No texto em que se dedica a examinar os diagnósticos elaborados por Michel Foucault sobre experiências sociais e políticas que indicam uma crise das categorias temporais sedimentadas e uma nova maneira de se relacionar com o tempo, Souza (2019) observa que, diferente dos séculos XVIII, XIX e parte do XX, estaríamos vivendo atualmente uma experiência temporal caracterizada pela ausência de direcionalidade, pelo fim das utopias e pela impressão de um “fechamento do futuro”.

O diagnóstico de François Hartog sobre a emergência de uma nova forma de articular o tempo com as categorias “passado”, “presente” e “futuro”, na Europa no final do século XX, assim como da emergência dos sintomas dos quais Hartog chamou de “regime de historicidade presentista”, indicava que “pouco a pouco (...) o futuro começava a ceder terreno ao presente, que ia exigir cada vez mais lugar, até dar a impressão recente de ocupá-lo por inteiro” (HARTOG, 2013, p.142 apud SOUZA, 2019).

Assistindo a destruição do otimismo iluminista acerca do destino do sujeito moderno, dos projetos modernos, e também das utopias pelas experiências dramáticas do século XX, assim como acompanha o aparecimento de novos movimentos sociais, Michel Foucault parece deslocar seu pensamento no sentido de outra chave temporal, expressa na noção de heterotopia, explorando as potências próprias do presente, como único estrato temporal possível de habitar e transformar (SOUZA, 2019).

Para o filósofo francês, a heterotopia se remete a lugares reais e que estariam fora das posições aceitas e regulamentadas pelo jogo eu-outro, dentro-fora, diferente da utopia que é atrelada a lugares que não são reais, sem um ponto fixo de ancoragem (SOUZA, 2019). Os espaços heterotópicos, os lugares outros, podem se colocar como possibilidades de desvio, como formas de resistência que criam aberturas de realidades nas quais sejam possíveis as articulações de novas experiências fora dos limites das chamadas condutas verdadeiras e regulamentadas (ORELLANA, 2012).

As ideias de Foucault não ficam restritas a um único campo. O conceito de heterotopia tem circulado, e conseqüentemente interpretado e atualizado, por diferentes áreas do conhecimento como a geografia, a arquitetura, a antropologia, os estudos urbanos, os campos da saúde (CASTRO, 2015). Na geografia (ou no urbanismo) podemos tomar como exemplo Edward Soja. Em sua obra “Geografia pós-moderna: a reafirmação do espaço na teoria social”, dedicada ao pensamento social crítico de base marxista e a sua relação com a temática espacial em seu conteúdo, o pesquisador urbano dialoga com diferentes aportes teóricos e recorre a geógrafos e outros autores não geógrafos como Michel Foucault para discutir as transformações do espaço como objeto da geografia (DIAS COSTA, 2018). Soja (1993) afirma que Foucault contribuiu para a geografia humana crítica com suas observações sobre o espaço e o tempo dando destaque a uma “outra espacialidade de vida social”, a um “‘espaço externo’ - o espaço efetivamente vivido (e socialmente produzido) dos locais e das relações entre eles”.

Soja resume os espaços heterotópicos de Foucault como:

O espaço heterogêneo e relacional das heterotopias de Foucault não é nem um vazio desprovido de substância, a ser preenchido pela intuição cognitiva, nem um repositório de formas físicas a ser fenomenologicamente descrito em toda a sua resplandecente variabilidade. Trata-se de um espaço outro, daquilo que Lefebvre descreveria como *l'espace vécu*, a espacialidade efetivamente vivida e socialmente criada, simultaneamente concreta e abstrata, a contextura das práticas sociais. É um espaço raramente visto, pois tem sido obscurecido por uma visão bifocal que, tradicionalmente, encara o espaço como um constructo mental ou como uma forma física (SOJA, 1993).

Na conferência “Outros Espaços” e na entrevista radiofônica “As Heterotopias”, Michel Foucault nos fala sobre o sonho do estudo das “*hetero-topias*”, o estudo de espaços outros que ele intitulou “heterotopologia”.

Pois bem, sonho com uma ciência - digo mesmo uma *ciência* - que teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as *hetero-topias*, espaços absolutamente outros; e, forçosamente, a ciência em questão se chamaria, se chamará, já se chama “heterotopologia” (FOUCAULT, 2013, p. 19).

Essa ciência possui cinco princípios. Primeiro: as heterotopias podem existir em todas as sociedades; segundo: as heterotopias podem ser diluídas e organizadas em novas; terceiro: as heterotopias se sobrepõem em lugares reais, espaços que por si só seriam incompatíveis; quarto: as heterotopias estão frequentemente ligadas a recortes singulares de tempo, ligados a momentos, pequenas parcelas de tempo, as “heterocronias”; quinto: sistema de abertura e fechamento que as isola em relação ao espaço circundante (FOUCAULT, 2001, p. 411-422; 2013, p. 19-30) .

Tal ciência poderia mapear diversos lugares. Foucault nos traz como exemplo de espaços heterotópicos as bibliotecas, os museus, os cemitérios, os jardins, os teatros, as feiras, as casas de tolerância e, por excelência, os navios (FOUCAULT, 2001, p. 411-422; 2013, p. 19-30).

Vale ressaltar que quando Foucault enumera os princípios de uma “heterotopologia” ou quando cita espaços heterotópicos, isto não é feito de forma prescritiva. Se os posicionamentos políticos de Foucault não podem ser resumidos ao formato de um programa de ação preciso - o que poderia restringir a possibilidade de criação, os espaços de invenção e que traria a noção de esgotamento de experiências, já que tudo estaria dado - não valem também prescrições em relação aos espaços heterotópicos (ORELLANA, 2012).

Além disso, o abandono de um programa e de prescrições nos distancia do utópico, do espaço sem lugar no real que se opõe à experiência do mundo social por exacerbação impossível ou por crítica radical (ORELLANA, 2012). Esse distanciamento nos aproxima de espaços reais, espaços privilegiados, abandonados, que estão às margens, que rapidamente aparecem e se diluem (FOUCAULT, 2001, p. 411-422).

Nas artes, o período de 1970 aponta uma inclinação do “projeto moderno” indo da “utopia política” para as “utopias cotidianas”. Neste mesmo movimento, desde os anos 1990 curadores, críticos e artistas se deslocam no sentido de

investigar os espaços outros, ou nos termos de Michel Foucault, as heterotopias (FABBRINI, 2018).

Feita esta breve introdução, creio que seja possível fazer uma leitura das vivências no grupo de danças populares a partir da ideia de heterotopia.

No início da pandemia, ouvíamos e líamos em todos os cantos quase como um mantra “sairemos melhores da pandemia”, “com solidariedade e ciência vamos vencer a batalha contra o coronavírus”. Falavam em “novo normal” e “mundo pós-pandêmico” como se essas palavras guardassem ou garantisse algo de bom. Um mundo menos desigual, professores e profissionais da saúde valorizados. Um esforço global para conter as mudanças climáticas.

Porém, os momentos mais críticos da pandemia nos mostraram que estávamos indo na direção oposta da construção de um mundo melhor. Esperar que o sonho fosse se materializar diante do cenário caótico, não era uma opção.

Os setores da cultura e das artes tão atacados desde 2018, na pandemia enfrentaram uma situação ainda mais crítica.

No final do ano de 2021, com o tímido retorno das atividades culturais na cidade de São Paulo, o oferecimento de um curso sobre danças populares foi o ponto inicial para a construção de uma heterotopia. Surpreendentemente, um espaço público voltado à dança, retomou suas atividades com aulas de danças populares brasileiras em lugar de clássicos europeus.

As pessoas que participaram dessas aulas formaram um grupo bem diverso. Pessoas com longas trajetórias na dança, pessoas que se aventuravam na dança pela primeira vez. Pessoas de todas as idades. Pessoas pretas, indígenas, brancas. Pessoas que vinham de diferentes Estados (Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco) e países (Bolívia, além do Brasil). Para adentrar este grupo, não era necessária a avaliação do currículo ou a realização de audições. Bastava a curiosidade para descobrir o que acontecia nos encontros do grupo. Para permanecer, não existia avaliação nem controle de presença durante as atividades. Os sujeitos podiam chegar e partir a qualquer momento.

O grupo de danças populares se inicia em uma sala de um prédio do município paulista. Na impossibilidade de permanecer neste local, os encontros

passaram a acontecer no quintal do professor de danças populares, em um salão emprestado, nas festas de rua.

Durante momentos de adversidade e muita incerteza algumas pessoas apostaram que estar junto, unidos pela dança, era uma forma de se alimentar de vida, era uma forma de “enganar a morte”.

Sem esperar pelo surgimento de um mundo pós-pandêmico utópico, sem muito planejamento, sem estrutura física, sem verba, esse grupo nômade de danças populares produziu um lugar outro e de forma semelhante se diluiu.

6 DIGRESSÃO

Iniciei esta dissertação de mestrado com algo que mesmo após profunda imersão e análise, não fui capaz de nomear. Diário de campo, caderno de campo, diário de bordo, caderno de anotações, coleção de notas, junção de textos, uma miscelânea de esboços ou seriam rabiscos e desenhos?

Comecei a escrever em um caderno sem nem mesmo ter a certeza de que alguma página teria serventia ao término deste estudo, se conseguiria tecer comentários, chegar a alguma conclusão plausível ou propor algum desdobramento. Me deparei com a dúvida se simplesmente transcreveria o conteúdo do caderno que narra as danças que encontrei e que dancei ou não.

Ainda tenho questionamentos aparentemente básicos, que deveriam ter sido solucionados no início do estudo: Qual nome dar e como descrever o caminho pelo qual percorri? Preciso dar nome de método? Percurso metodológico? Talvez não, porém não é fácil ignorar a voz cartesiana que foi introjetada nos anos de graduação e especialização que diz que só se pode produzir estudo acadêmico de uma única forma.

Houve - e ainda há - incertezas também a respeito da construção deste estudo em que parte teve que ser feito de forma online. Muito me questionei se de fato poderia iniciar uma pesquisa em ambientes voltados às danças, que devido ao distanciamento físico/social imposto para o controle da pandemia de covid-19, estavam em um ciberespaço.

Superadas essas questões, depois das experiências online e presenciais, como transformar o que foi vivido, o que foi escrito em um caderno, em um texto essencialmente acadêmico?

Busquei inspirações em alguns lugares. O performer, professor e pesquisador Diego Marques no texto de apresentação de “Do que o Sistema Nervoso Recolheu como um Anjo” (MARQUES et al, 2021) após acompanhar o trabalho da artista da dança por mais de seis anos, acompanhando os processos de criação, observação e participação dos ensaios e se questionar se o que fazia era “Ativismo Imaginário” ou se ela atuava como “Artista como etnógrafo de ensaio”.

Marques constata que, mesmo depois de tanto tempo, não pode nomear precisamente a atividade que exerce. Atividade essa que, segundo ele, exige uma indisciplina rigorosa para seguir sem saber para onde se está dirigindo e construir aquilo que não se sabe o que pode ser. Após acompanhar Vera Sala em um trabalho artístico que parcialmente ocorreu de forma remota, Marques nomeia os textos que preenchem o trabalho supracitado como “fragmentos/ensaios”, “notas errantes” e “desenhos lampejos”.

Logo, ponderei se meu caderno poderia servir, conseqüentemente, como fonte para o desenvolvimento de uma espécie de autoficção. O referido termo que foi inventado por Serge Doubrovsky é definido na quarta capa de *Fils*, publicado pela primeira vez em 1977, como “Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais.” (DOUBROVSKY, 2014). E como escrever sobre “fatos estritamente reais”, como escrever sobre a vida se a vida é o que passa, ou o que se dança?

“Viver ou contar”, dizia Sartre em *A náusea*. Aqui, o vivido se conta *vivendo*, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo do vivido-escrito, se desenrolando páginas após páginas. Trata-se obviamente de uma *ficção*. Esta ficção é confirmada pela própria *escrita* que se inventa como mimese, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica (DOUBROVSKY, 2014).

Como lembra Doubrovsky, ainda temos que levar em consideração as falhas da memória. Mesmo escrevendo o diário minutos ou horas após as aulas ou outras atividades, afirmar que cenas ou situações podem ser escritas de forma integral é impossível.

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa (DOUBROVSKY, 2014).

Além disso, a reescrita das páginas de um caderno também faz parte da criação de uma autoficção. Durante o processo de reescrita, são feitas seleções, recortes, detalhamentos, simplificações, preenchimentos. Como afirma Nascimento (2017) “um diário reescrito só pode ser ‘falso’, voluntariamente desnatural”. Sendo assim, o processo de reescrita e de transformação do texto em uma seção de uma dissertação de mestrado, muito se assemelha à construção de uma autoficção.

Poderia então chamar de escrevivência? Esse jogo com as palavras “escrever”, “viver”, “vivências”, feitos por Conceição Evaristo para nomear a produção literária cujo mote é a vida de pessoas marcadas pela escravidão e pelo racismo sistêmico em nossa sociedade, é um conceito em construção e expansão segundo alguns estudiosos (FONSECA, 2020; OLIVEIRA et al, 2021; OLIVEIRA & SAMPAIO, 2022). Extrapolando as barreiras da literatura, quando pesquisadores de diferentes campos do saber recorrem ao uso do conceito de escrevivência em seus trabalhos, os mesmos criam diálogos entre as ciências, entre a saúde, entre educação e muitas outras áreas com as artes.

Apesar de não ter dedicado algumas páginas do meu caderno para escrever sobre, sou uma mulher preta. Logo, tudo que escrevo ou danço vai estar marcado pela cor da minha pele. Não apenas nas atividades narradas, mas em todo o meu percurso na dança, muitas vezes fui a única pessoa preta em uma aula de ballet, de jazz, de dança moderna e de dança contemporânea.

As sapatilhas e as meias “cor de pele”. “Cor de pele branca”.

O penteado, que faz com que os cabelos quebrem com a tração nos fios para que fiquem esticados.

Nas aulas de ballet, de dança moderna e contemporânea, os docentes incansavelmente repetem: Você está destoando da turma! O que tanto faz destoar? A falta de habilidade e conhecimento técnico? Esse argumento nunca é utilizado. Mas tem algo que destoa.

Ao chegar em outro ambiente de dança, percebo que pouco sei sobre as manifestações afrodiaspóricas. Nos encontros do grupo que se dedicava às danças populares brasileiras, me dou conta de que nunca tinha pensado a respeito de minha ancestralidade. Como refletir sobre minha ancestralidade se a história dos meus antepassados foi apagada, suas práticas e costumes criminalizados?

Nem tudo foi apagado. Restou-me pouco. E por isso, é necessário deixar o registro, mesmo que pequeno, para que preserve-se a herança repleta de sabedoria e riqueza cultural da raiz de nossa identidade. Carrego muito do meu avô comigo, de suas histórias, de seus ensinamentos. Homem preto, que cansado de lutar contra os períodos de seca no Nordeste do Brasil, vem para São Paulo. Saudoso, me contava do trabalho com o gado, com as plantações de feijão, mandioca, amendoim, e das felicidades em períodos de boa colheita. Falava dos mitos que até hoje correm a região sobre o cangaço.

Temo dizer que fiz um pouco de cada coisa. Arrisco-me a dizer que ao participar de encontros voltados à dança, em um vagar por ciberespaços ou em espaços físicos marcados pela incerteza, escrevi alguns textos que mais se assemelhavam a notas. E quando as palavras me faltaram, quando foram insuficientes, os desenhos preencheram as lacunas. Conduzi uma autoficção quando retornei às folhas do meu caderno, selecionei, descartei e reescrevi o conteúdo. A escrevivência elaborei, quando contei o que vi, ouvi, falei e senti. Quando tentei costurar as histórias das pessoas com quem esbarrei e com quem dancei. Quando recolhi minhas lembranças e me atrevi a dialogar com a literatura.

7 DANÇAR ENGANA A MORTE (?)

No início deste estudo, que coincidiu com o início da pandemia, quando o funcionamento da biopolítica (ou da necropolítica), se revelava de maneira mais contundente do que nunca. Movida pelo interesse em pensar sobre as possibilidades de resistência à biopolítica, a dança parecia ser apenas mais um dispositivo para controle dos corpos. Seria mais um dispositivo para fazer com que as pessoas continuassem a busca de um corpo saudável e ativo. Mais uma forma de responsabilizar as pessoas pela manutenção da sanidade.

Todas as instâncias da vida foram dominadas pela política. A pandemia parecia ser a confirmação para a minha leitura pessimista de que é impossível escapar da biopolítica.

Inesperadamente, um grupo que faria apenas algumas aulas, que chegaria na sala de aula buscando aprender alguns passos e cada um seguiria seu caminho, decidiu dançar por outros lugares, juntos.

Dançar engana a morte. Engana a morte não apenas no sentido de afastar a morte biológica, a morte orgânica que toda a vida está fadada. Não engana a morte prolongando a sobrevivência. Os movimentos de dança afastam a morte a qual as vidas em condição de precariedade estão submetidas constantemente, vidas que não são consideradas dignas de serem vividas, vidas que não são sequer reconhecidas como vidas. Porém, quando estes corpos se juntam e ocupam os espaços públicos reivindicando o “direito de aparecer” (BUTLER, 2018), quando constroem “espaços outros” (FOUCAULT, 2013), abrem espaços para a produção de vidas potentes, de vidas que podem ser vividas em suas potências, para além da mera sobrevivências.

Enquanto atravessava um momento coletivo tão difícil, esta pesquisa me possibilitou encontrar com a vida, disparando a possibilidade de elaborar e discutir a partir de possíveis brechas produzidas micropoliticamente.

8 MERGULHAR NA VIDA

Minha orientadora disse, certa vez, ainda no início desta trajetória: “Você precisa mergulhar na vida!” Mas naquele momento, a vida parecia ressaca marítima. Permanecer em terra firme, no assoalho do meu quarto, nas páginas dos livros, era mais seguro.

Hesitei por um tempo, mas finalmente, decidi ir à praia e ver o mar.

Como boa metropolitana, fui olhar a previsão do tempo. Previsão de tempestade e de ressaca. Ninguém sabia precisar quanto tempo duraria. Logo, permanecer em terra firme, nas páginas dos livros, era mais seguro.

Passado mais algum tempo, fui ao encontro do mar. Fiquei de longe olhando as ondas quebrarem. Realizei o mesmo movimento durante dias.

Quando as águas se aquietaram, me despedi do sentimento de temor que me refreou por todos esses meses. Ainda que timidamente, senti a onda gélida e salgada molhar meus pés. Caminhei até a margem, permitindo que aquela água fria e a areia se moldassem sob meus pés, marcando os meus passos, como se ensaiássemos uma coreografia única.

Em seguida, entrei no mar, onde a maré me envolveu até a altura da cintura, em um contato eu-ocêano inexplicável.

Posso dizer que ainda não perdi o medo, mas da próxima vez, mergulharei de cabeça no mar, na dança, na vida.

9 REFERÊNCIAS

BIGÉ, Romain. Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation. *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 22 mars 2022. URL: <http://journals.openedition.org/danse/1135>; DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.1135>.

_____. **Gestes du contact improvisation**. Rennes: Musée de la danse, 2018.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. 2015.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Autêntica Business, 2019.

CASTRO, Luiz Guilherme Rivera de. **Outros espaços e tempos, heterotopias**. 2015.

CHIAVASSA, M. A pandemia acelerou o mundo em uma década e o “novo” preocupa, pois não é necessariamente algo bom. Entrevista concedida a: Patricia Fachin. Instituto Humanitas Unisinos, 2020. Disponível em : <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/599424-a-pandemia-acelerou-o-mundo-em-uma-decada-e-o-novo-nao-necessariamente-sera-um-ganho-social-entrevista-especial-com-marcelo-chiavassa> Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Editora Boitempo, 402 p, 2016.

DIAS COSTA, Francisco Wendell. RESENHA. SOJA, Edward Willian. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Tradução de Vera

Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 323p. Revista Cerrados (Unimontes), vol. 16, núm. 1, janeiro-junho, 2018, pp. 344-348.

DOUBROVSKY, Serge. "O último eu". In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FABBRINI, Ricardo. Arte pós-utópica: heterotopia e comunidade. In: VACCARI, Ulisses Razzante. *Arte & Estética*. Marília: Oficina Universitária São Paulo, 2018, p. 105-128.

FOUCAULT, Michel. As malhas do poder (Final). **Barbárie, ano III**, n. 5, 1982.

_____. Outros espaços. *Ditos e escritos*, v. 3, p. 411-422, 2001.

_____. Heterotopias. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: Edições n-1, 2013. p. 19-30.

GUZZO, Marina Souza Lobo; SPINK, Mary Jane Paris. Arte, dança e política (s). *Psicologia & sociedade*, v. 27, p. 03-12, 2015.

HERMANS, Carolien. To Touch and to Be Touched: Interconnectedness and Participatory Sense-making in Play and Dance Improvisation, *Journal of Dance Education*, 22:4, 211-222, 2022. DOI: 10.1080/15290824.2020.1836647.

LAVAL, Christian. Precariedade como "estilo de vida" na era neoliberal. *Parágrafo*, v. 5, n. 1, p. 100-108, 2017.

LEMOS, A. Ciber-Flânerie. In: Fragoso, S., et alli., *Comunicação na Cibercultura* ed. São Leopoldo : Editora Unisinos, 2001.

LOREY, Isabell. **State of Insecurity. Government of the Precarious**. London, Verso, 2015.

MAISTRE, Xavier. **Viagem em volta do meu quarto**. hedra, 2015.

MARQUES, D. ; S. Vera ; B. Rubia ; BARRETO, S. M. ; ALDUINA, F. ; ALIXANDRE, T. ; MATSUKA, H. ; PERRETTA, E. . **Do que o sistema nervoso recolheu como um anjo**. 2021 (publicação independente).

MARTIN, Randy. A precarious dance, a derivative sociality. *TDR/the drama review*, v. 56, n. 4, p. 62-77, 2012.

MITOMA, J., ZIMMER, E., STIEBER, D. *Envisioning Dance on Film and Video* (1st ed.). Routledge. 2002.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 24, n. 42, p. 611-634, 2017.

NELSON, Karen. Touch revolution: giving dance. **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook II: Collected Writings and Graphics from Contact Quarterly Dance Journal**, v. 2007, p. 103-105, 1993.

PAXTON, Steve; 1970. *Contact quarterly*, v.5, n.1, 1979.

OLIVEIRA, Marcelo de Jesus de; SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo. **ESCREVIVÊNCIA—UM CONCEITO EM EXPANSÃO. Porto das Letras**, v. 8, n. 4, p. 273-290, 2022.

OLIVEIRA, Marcelo de Jesus de; SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo; SILVA, Olívia Aparecida. Entre e para além da literatura: um estudo da noção 'escrevivência', de Conceição Evaristo. **Nau Literária**, v. 17, n. 2, p. 166-194, 2021.

ORELLANA, Rodrigo de Castro. A ética da resistência. *Ecopolítica*, n. 2, 2012.

PELBART, Peter Pal. Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo.. **Saúde e Sociedade**, v. 24, p. 19-26, 2015.

SCinestesia. Direção: Ana Bottoso. Coreografia: Ana Bottoso. Dramaturgia cênica: Ana Bottoso e Matteo Bonfitto. Intérpretes colaboradores: Carlos Veloso, Carolini Piovani, Daniele Santos, Felipe Julio, Flávia Rodrigues, Guilherme Nunes, Leonardo Carvajal, Noemi Esteves, Thaís Lima e Ton Carbones. *Diadema: Companhia de Danças de Diadema*, 2021.

SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, Fábio Feltrin de. Heterotopia, Outros Tempos?. In: BUTTURI JUNIOR, Atilio; CANDIOTTO, Cesar; SOUZA, Pedro; CAPONI, Sandra. (Orgs.). Foucault e as práticas de liberdade II: topologias políticas e heterotopologias. Campinas, SP : Pontes Editores, 2019. p. 227-244.

TANGO. Direção: Zbigniew Rybczyński. Produção: Zbigniew Rybczyński. Polônia: Se-ma-for, Film Polski, 1981.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Subverter a precariedade: Obra, história e estética na dança contemporânea em Buenos Aires. 2020.

VIONNET, Claire. Touch in Contact Improvisation: proximity/distance under intimate circumstances, *The Senses and Society*, 16:3, 320-338, 2021. DOI:10.1080/17458927.2021.1982000.