



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

JAIRSON PEREIRA BISPO

MOVEDIÇÃO ESTUDO DE CHÃO

Salvador
2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

JAIRSON PEREIRA BISPO

MOVEDIÇÃO ESTUDO DE CHÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Gilsamara Moura

Salvador
2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo autor.

Bispo, Jairson Pereira.
Movediço estudo de chão / Jairson Pereira Bispo. - 2021.
101 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Gilsamara Moura.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2021.

1. Dança. 2. Dança - Filosofia e estética. 3. Linguagem corporal na arte. 4. Sentidos e sensações na arte. I. Moura, Gilsamara. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3
CDU - 793.3

MOVEDIÇÃO ESTUDO DE CHÃO

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 05 de março de 2021

Banca Examinadora

Gilsamara Moura – Orientadora _____

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Daniela Maria Amoroso _____

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/BA).

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Marcelo Sousa Brito _____

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/BA).

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

À mainha e painho.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão às pessoas que de alguma forma dançam comigo esta dança e compõem este circuito de afetos. Essa pesquisa é nossa.

Aos colegas, amigos, mestres e mestras, de palco, de chão, de sala de ensaios, pela oportunidade de dançar com vocês e ter as suas presenças fazendo parte dos meus passos.

Aos alunos, alunas, alunes da Escola de Dança da FUNCEB e da Escola de Dança da UFBA por fazerem, do meu inacabamento, um impulso para as nossas movências juntas. Gratidão por compartilharem comigo as suas narrativas de existências.

Aos colegas professores e professoras da Escola de Dança da FUNCEB e da Escola de Dança da UFBA pela partilha de saberes e aprendizado.

À Escola de Dança e ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA por ser chão e incentivo para as elucubrações que transformo em dança desde a graduação.

Aos colegas de Mestrado pelos momentos de carinho e cumplicidade.

À Gilsamara Moura, pela confiança, por se arriscar ao desafio de fazer moveção os nossos chãos. Você passou a ser minha orientadora e não deixou de ser a amiga de sempre. Grato pelas cutucadas certas. Essa dissertação é nossa. Gratidão por dançar comigo esta dança.

À banca examinadora composta por Daniela Amoroso e Marcelo de Souza Brito pela confiança, pelas honestas e provocadoras considerações, e respeito ao trabalho.

À Agatha Simas por impedir que eu me sabotasse. Sou muito grato amiga, te dedico esta escrita.

À Beth Rangel pela confiança, por me mostrar os caminhos e o encantamento da prática pedagógica, por me ajudar a entender a docência pelos passos do amor. Sempre quando entro numa sala para fazer aula eu me lembro de você, é como se você me conduzisse até ela ou aparecesse na porta para me ver. Uma coisa é certa: você sempre estará ali, como o pressuposto pedagógico dos meus passos docentes. Gratidão!

Aos amigos e amigas da Casa Charriot, Maju Passos, Jaqueline Elesbão, Marcio Nonato, Jorge Oliveira, Diego Solon (*in memoriam*), Priscila Gabriele, Viviane Jacó e Thiago Castro por estarem pertinho ajudando a mover as articulações desse estudo. Sem a presença de vocês o chão não teria se tornado moveção. Vocês estão comigo me fazendo dançar essa pesquisa por todos esses dias. GRATIDÃO!

*No achamento do chão, também foram
descobertas as origens do voo.*

Manoel de Barros

BISPO, Jairson Pereira. Movediço estudo de chão. 2021. Orientadora: Gilsamara Moura. 101 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2021.

RESUMO

Esta pesquisa é resultado de estudos em dança e de situações criadas pelo corpo que dança, assim como, dos acontecimentos que surgem nestes processos, tendo como ignição o contato "curioso" com o chão, tratado aqui como movediço, entendido para além da significação de superfície de apoio, plana e lisa. Para tal, compartilham-se aqui correspondências, cartas e pistas que intentam criar um campo de acepções, fricções e relações com o chão e conduzir ao exercício de inventar assuntos com o chão, fazendo dançar os chãos que constituem o corpo, sua história, memória, vivência e presença. A conversação proposta faz parte de um processo de criação em rede no qual participam artistas e estudantes de dança, além de Achille Mbembe, Frantz Fanon, Adriana Bittencourt, Helena Katz, André Lepecki, entre outros e outras. Esta pesquisa trata-se de uma proposta de estudos do corpo e da gravidade política que proporciona seus passos; de uma curiosidade sobre como pisamos o chão; de perguntas sobre as possíveis construções relacionais entre pessoas e coisas e o desdobramento destas proposições na prática pedagógica estabelecida em um determinado contexto de dança. Leva em conta a constituição de ausências ou presenças a partir do chão, do chão conquistado e/ou negado, do chão movediço. É um modo de se pensar corpo no espaço e como espaço, interpessoal e de poder. É um exercício de pergunta ao tempo.

Palavras-chave: Dança. Corpo. Chão. Tempo.

BISPO, Jairson Pereira. Movediço estudo de chão. 2021. Thesis advisor: Gilsamara Moura. 101 s. ill. Dissertation (Master in Dance) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2021.

ABSTRACT

This research is the result of studies in dance and of situations created by the dancing body, as well as of the incidents that arise during these processes, that are ignited by the "curious" contact with the ground, treated here as unstable, and understood beyond its significance as a support surface, that is flat and smooth. To this end, correspondences, letters, and clues are shared here which attempt to create a field of meanings, frictions and relationships with the ground and lead to the exercise of inventing conversations with the ground, making the grounds that constitute the body dance its history, memory, experience and presence. The proposed conversation is part of a creation process between a network of participating artists and dance students, including Achille Mbembe, Frantz Fanon, Adriana Bittencourt, Helena Katz, and André Lepecki, among others. This research is a proposal for studies of the body and of the political gravity that provides its steps; of a curiosity about how we tread on the ground; and of questions about the possible relational constructions between people and things and the unfolding of these propositions in the pedagogical practice established in a given dance context. It takes into account the constitution of absences or presences from the ground, of the ground conquered and/or denied, and of the unstable ground. It is a way of thinking about the body in space and as space, as interpersonal and as having power. It is an exercise in asking questions of time itself.

Keywords: Dance. Body. Ground. Time.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Shaw Gonçalves, perder o chão. <i>Aula de chão</i> , Casa Charriot, 2019.....	16
Figura 2	<i>Aula de chão</i> . Casa Charriot, 2019.....	26
Figura 3	<i>Aula de chão</i> . Casa Charriot, 2019.....	38
Figura 4	<i>Aula de chão</i> . Casa Charriot, 2019.....	41
Figura 5	<i>Aula de chão</i> . Casa Charriot, 2019.....	48
Figura 6	Edeise Gomes, <i>aula de chão</i> . Casa Charriot, 2019.....	50
Figura 7	<i>Aula de chão</i> , ter o corpo movediço. Casa Charriot, 2019.....	56
Figura 8	Laura Samily, <i>aula de chão</i> . Casa Charriot, 2019.....	59
Figura 9	<i>Aula de chão</i> , residência artística <i>Vestir o Risco</i> . Casa Charriot, 2019.....	63
Figura 10	<i>Aula de chão</i> . Casa Charriot, 2019.....	64
Figura 11	Encruzilhada às portas do Carmo.....	73
Figura 12	Fachada da Casa Charriot no bairro Comércio.....	76
Figura 13	<i>Aula de chão</i> . Casa Charriot, 2019.....	78
Figura 14	<i>Aula de chão</i> . Casa Charriot, 2019.....	81
Figura 15	<i>Aula de chão</i> , residência artística <i>Vestir o Risco</i> , Casa Charriot, 2019.....	90
Figura 16	Solon Diego, processo de criação <i>Movediço</i> , Casa Charriot, 2019....	91
Figura 17	Shaw Gonçalves, perder o chão. <i>Aula de chão</i> , Casa Charriot, 2019.....	93
Figura 18	Chão de folhas, barracão do Terreiro Ilê Axé Omin Odé Oxê, bairro Federação em Salvador.....	95
Figura 19	Casa Charriot, 2019.....	97

SUMÁRIO

CARTA I – Salvador, alguns dias de 2019.....	12
CARTA II – Salvador, chão que faz tropeçar os exímios e <i>desinclina</i> os mancos....	30
CARTA III – Salvador tempo de não adiar.....	51
CARTA IV – Salvador, ruas e ladeiras de chão de preto.....	67
CARTA V – Salvador, remanso dos meus passos.....	94
REFERÊNCIAS	98

Salvador, alguns dias de 2019

*Ori*¹

Aqui me encontro, mais uma vez, a tentar começar a escrever, buscando palavras para o pensamento e um jeito de arrumá-lo na escrita – percebo que já comecei. O assunto aqui é sobre o nosso *chão* e como escrevê-lo. Na verdade, a questão é como dançá-lo e como escrevê-lo. Vou começar do começo, como se fosse possível determinar um. Sou Jairson Pereira Bispo, filho de Hildete Pereira Bispo e Januário Ribeiro Bispo, nascido em Salvador, Bahia, aos dezesseis dias de março de 1977, caçula de cinco irmãos, pisciano, sob o carinho de Oxalufan e Iemanjá. Homem preto, gay, dançarino, professor, pesquisador. Cresci num ambiente de classe média, num conjunto habitacional no bairro do Cabula, e a dança sempre esteve presente nas minhas manifestações, também incentivado por minha mãe e pai. Naquela época, rodopiar, saltar... dançar na rua era coisa de "viadinho" mas era dessa forma que me colocava no mundo. Sempre dancei. Portanto, a escolha foi fazer do meu hábito a minha profissão: 1995 até o presente. Lembro de ter assistido ao Balé do Teatro Castro Alves no próprio teatro em 1996. Ao final da apresentação, cutuquei uma amiga que me acompanhava e disse: quero ser isso aí, quero fazer isso! O "isso", naquele momento, tinha corpo de infinito, não cabia numa palavra, não cabia numa respiração, aparecia com imensidão, escapava de fechamento, de nome e de documento. Apesar de desconhecido, no momento foi o que fez sentido e assim foi escolhido.

Aquilo "isso", hoje eu chamo Dança e é o que me faz pôr a realidade em questão, me faz pensar em ser gente. Comecei a trabalhar aos 18 anos e desde então meu trajeto foi unicamente com dança, em projetos de dança popular, dança contemporânea, performances, shows, eventos e espetáculos independentes. Entrei na universidade em 2000 para poder continuar dançando, vi como possibilidade de continuar vivendo, abrindo o campo de possibilidades para mais trabalhos. Com o

¹ Cabeça. Entidade primordial que liga o indivíduo à sua ancestralidade, fundamenta sua singularidade.

tempo, estar lá me chamou a atenção cuidadosa para uma coisa assustadora, porém sedutora. Tornar-me professor tomou uma proporção do tamanho do "isso".

Comecei a dar aula no Teatro Vila Velha para os dançarinos e dançarinas da Companhia Viladança², meus colegas de trabalho. Em seguida estagiei no Liceu de Artes e Ofícios na Unidade Salvador dando aula para o Grupo de Dança do Liceu com alunos em formação, seguindo depois, por nove anos, como professor do Curso Profissional em Dança e do Curso Livre em Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, local que me mostrou o desafio e a delícia de ser professor – foi lá que entendi Paulo Freire. Foi lá que foi possível perceber que ser professor se tratava de um acordo entre gentes, um contato com o desejo de liberdade, um chamado à autonomia, um encontro, uma escuta, um que ensinando aprende, outro que aprendendo ensina³. Aliás, aproveito para falar que há questões referentes à expressão ensinar. Inclusive, propomos a substituição da expressão ensinar pela expressão descobrir, descobrir juntos e juntas, levando em consideração o contexto escolar e o tipo de dança que é feita. Por que apenas uma pessoa da relação ensina algo para *alguéns*? Logo num ambiente de encontro de singularidades? O professor/professora elege um conteúdo verticalizante e presume que é o necessário para que o outro aprenda a ser. Ser o quê? O quê o presunçoso quer que a outra pessoa seja? A pessoa já é! Comecei a dar aula acreditando que como professor teria que saber de tudo para dar conta de todas as questões do aluno ou aluna – desse jeito exige-se do aluno o tudo que o professor/professora acredita que tem que dar conta, não é? Aí que mora o perigo, daí nascem as avaliações baseadas no erro e acerto, assim não se percebe a pessoa. Reprodução do clichê do professor/professora que possui o poder por "tudo saber". Querer acertar, oprimia; seguir o modelo, paralisava num jeito cômodo de repetir padrões. Então, como eleger os "conteúdos" juntos e juntas, partindo do que já somos? Desta forma, abre-se o sentido de estar no presente, no aqui e agora, a hierarquia epistemológica passa a ser cutucada, os saberes são legitimados e é instaurada a busca por um tipo de relação que se estabelece em coletivo, juntas e juntos. Foi lá, na Escola de

² Primeiro grupo de dança residente do Teatro Vila Velha, criado em 1998, com a direção da coreógrafa e gestora cultural Cristina Castro. Atualmente é chamado de Núcleo Viladança devido a ampliação das ações promovidas.

³ Ver mais em: FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 25.

Dança da FUNCEB, que descobri que nada tinha para ensiná-los – a única coisa que inicialmente poderia compartilhar era o meu inacabamento⁴.

Foi lá que percebi que, como eles e elas, estaria também em processo de formação. Formação da responsabilidade, da sensibilidade, formação da curiosidade necessária para perceber a pessoa, perceber a realidade, o contexto, modos específicos de estar, outros corpos, outros desejos, outras danças... Formação da minha justa ira⁵, expressão de Paulo Freire que humildemente uso aqui como reivindicação ao direito por humanidade, em contraposição ao sistema que regula, exclui, oprime, confisca, desconsidera, esfomeia, miserabiliza, violenta, restringe, extingue... Distorce a realidade e controla o corpo. Controla a vida quando decide quem vai viver e quem deve morrer. A política de morte é dissimulada, ao mesmo tempo que nos faz pensar que podemos algo, que estamos vivos, nos restringe e nos desumaniza. Uma proposta de vida com morte anunciada. É por isso que tenho me perguntado em qual lugar estou nesse esquema, em quais momentos, com quais pessoas e para quem reproduzo os mecanismos de opressão naturalizados. Como sintoma do distanciamento do real, não nos percebemos pertencentes ao jogo, nos eximindo da coerência, não reconhecendo nossas reais responsabilidades e apontando o outro como agente único da situação de destruição da vida. Nós estamos sempre diante dela. Nós estamos nela. Os mecanismos de controle constroem os tipos de relações que estabelecemos no ambiente social. Está presente no olhar, na fala, no gesto, na respiração, na falta de escuta, nas relações do dia a dia e mesmo assim não percebemos, melhor, não nos percebemos. Está em casa, no local de trabalho, na faculdade, na sala de aula, no transporte público, no aplicativo do celular, no teatro, no supermercado, no bar. Entranhadamente na carne. Não percebemos. Ou optamos por não perceber – aí, a gravidade máxima. Esperamos a mudança no e do outro num comodismo de reproduzir padrões. No caso de nós professores e professoras, acreditamos que "os nossos valiosos e poderosos conteúdos intelectuais" são o que fazem mudar os estudantes e as estudantes – mas os/as estudantes são tão incríveis. E a gente? Me fale *Ori*, quando é que a gente vai mudar? Quando a gente vai deixar de replicar o controle?

⁴ Ver mais em: FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 55.

⁵ Ibid., p. 84-88.

Ainda na Escola de Dança da FUNCEB, ao longo do meu trajeto como professor, planejava constantemente as aulas a partir de situações estudadas no chão, mas o chão apenas como um espaço para o corpo apoiar, uma superfície, um assunto transversal, ainda perpendicular ao corpo. Após nove anos desaprendendo na Escola de Dança da FUNCEB, voltei à Escola de Dança da UFBA

Figura 1 - Shaw Gonçalves, perder o chão. *Aula de chão*, Casa Charriot, 2019



Fonte: arquivo pessoal.

como professor substituto, ingressando simultaneamente no mestrado da mesma instituição. Aí foi tudo de vez – essa parte você conhece porque é onde começa nossa história de dançar essa *coisa sei lá chão*, com sua orientação. E sabe como o

chão apareceu, pelo menos de forma explícita? Quando me vi sem ele, pois é, me interessei por ele quando ele pareceu sumir dos meus sentidos, esse lance da gente dar importância às coisas quando elas nos escapam. Estado de queda livre. Passei a ficar atento às situações em que incorporamos o chão que pisamos, interferindo assim nas nossas ações no mundo. Daí surgem tantas coisas. Volto a pensar nas relações de poder instituídas, agora partindo de determinações espaciais e padrões maniqueístas de cima/baixo, corpo em cima/chão embaixo, grupo dominante/multidão dominada... O quanto replicamos pensamentos de controle inferiorizando quem, espacial e normativamente, se encontra "embaixo" e/ou fora do "centro" – o pensamento bípede. Essas relações me fazem cogitar o chão, em determinadas situações, como elaborador de política. Um suscitador de revolução. Mas que chão é esse? Como dar importância às subjetividades a partir da relação com o chão, se pondo no presente, dançando o seu dia, singularizando o corpo, descolonizando a dança? Na UFBA, foi intensificado o surgimento de questões específicas sobre o chão. Surgem como convite para estar diretamente em contato com ele, flertando o solo para proporcionar o movimento baixo, buscar aderência cinética e experimentar situações em que seja possível perceber qual e como é o chão e a partir do chão se perguntar qual e como está o corpo. Ir ao chão. Voar baixo. Voos rasantes.

Num movimento de insistência, a *coisa chão* pareceu ser e querer mais, havia mais camadas. Saí dele, continuando nele, e comecei a pensar em como o corpo pode ser chão, com base na interferência que o chão causa às relações intra e interpessoais e seus simbolismos e acepções. Na linguagem popular em Salvador, em muitas conversas de investigações da nossa pesquisa, a palavra chão aparece também para tratar da presença ou ausência de uma pessoa na vida de outra. Na expressão "minha mãe é meu chão", aparece no sentido de segurança, confiança, proteção, amor... E na expressão "perdi meu chão" designa perda de algo, perda de alguém – ei, lembra do "isso"? Pois, quando uso a palavra chão para designar alguém, as pessoas que "são meu chão" têm uma dimensão do "isso", incalculável e inapreensível, me causam sensação de infinito, de algo inestancável, contrário à indicação de fixidez e contenção. Estou falando de relações entre gentes, do abismo que é a singularidade de alguém, e como essas singularidades podem nos deslocar

do lugar de certas verdades por nos apresentar a diferença e diversidade, outros jeitos de ser.

Um *chão movediço*. Tenho pensado nesses estados como produtores de conhecimento por mover o corpo a se perguntar sobre seu modo de existir, e é isso que talvez a gente possa propor com o chão, um *desposicionar-se* para posicionar diferente o pensamento. A não linearidade do chão para pontuar a não linearidade do pensamento.

Motivados e motivadas a pensar o chão e as relações entre gentes, nos interessam atividades em que seja possível criar condições para desenvolvimento de uma política de encontro como forma de contrapor a condição de existência no individual, privatizado, propondo aproximação espacial e afetiva, estando em contato, criando atravessamentos e possíveis vínculos – acabou de surgir: como os chãos coexistem? – germinar e cultivar alteridade partindo do estar em contato com gentes que se reconhecem, se olham, que assumem o estado de escuta, acreditando que como a gente dança, a gente existe – pertinente neste momento que tem sido “fácil” negar e extinguir pessoas, sendo o alvo declarado, não mais nem menos, o corpo preto. Desenvolver espaços de aproximação para ser dançada a convivência e o interesse pela existência de *gentes*. Mas é preciso pensar em chão para desenvolver isto? E o que é o chão que a gente está pesquisando? Qual? De onde? Para longe de pensar o chão como superfície plana, lisa, acabada, que só propõe estabilidade, temos optado em pensar num chão que apresenta incerteza, instabilidade, vulnerabilidade, aspereza... Afinal de contas, não é isso que estamos vivendo? Tê-lo como um fazedor de relevos que produz contextos, nutrido de complexidade, que determina tipos de relações, de ações, de posições, de trânsito, e de espaços de poder.

Um dia ouvi algo que é ressoado toda vez que cogito a mudança de atitude como professor em sala de aula. O assunto ressoado é sobre a diferença entre se colocar como professor somente para dar a aula e a possibilidade de se colocar como professor para fazer a aula junto com os/as estudantes. São estados de corpo diferentes. E para nós, preferimos dançar o corpo do professor e da professora que faz a aula. Há uma mudança considerável em escolher trabalhar deste jeito porque pressupõe abertura e envolvimento no processo.

Que dança você dança?

Pode fazer o professor e professora se mover do lugar de mito pedagógico de transmissão de conhecimento para o lugar de estar em experiência transformando o que é sabido, levando ao reconhecimento de estar juntamente em processo, rompendo com a convenção de entidade pronta, hierarquicamente superior, detentor absoluto do saber. Por isso, quando vou ao encontro dos estudantes e das estudantes em sala, tenho usado a expressão "vou fazer aula" como forma de convocar-me para dentro do processo. Tratando assim, tenho pensado nas atividades propostas nas aulas que faço, seja o estudo de movimentos, um jogo de criação, o estudo de um texto, como um tipo de pergunta que o corpo pode se fazer e fazer a outro corpo. Nada tem a ver com índices de acerto ou erro e sim com as relações que são feitas e as coerências com o contexto. Se perguntar tem sido um jeito de fazer. Dança como consequência da pergunta que o corpo faz e que é feita ao corpo. Inclusive, acho que a natureza da nossa pesquisa é a de uma pergunta. A pesquisa é uma pergunta que estamos nos fazendo, fazendo aos nossos e nossas, fazendo ao mundo, à existência. Eu já entendo que não é sobre ter resposta, é sobre as perguntas que são feitas e o tipo de dança possível a partir delas.

Em um texto de Helena Katz e de Christine Greiner⁶, elas falam sobre uma dança confessional que situa seu pensamento num tipo de verdade que lida com a dança como expressão de algo interior que precisa ser revelado, imunizando a possibilidade de possibilidades. Pensando a nossa escrita como a dança que nós estamos dançando, nos interessa aproximar/pesquisar/apaixonar/dançar... O corpo curioso às suas questões, as questões que lhe atravessam, que lhe acontecem, que lhe deslocam, que lhe fazem fazer diferente, que não respondem, que lhe são chão, que lhe cair, no sentido de mudar o pensamento de posição. Paulo Freire traz a curiosidade "como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não [...]"⁷ – aí me emociono. Interessa-nos um tipo de dança que produza questões, que agence perguntas, que não se encerre em fixas respostas, que seja uma pergunta que o corpo faz. Penso nossa conclusão ciente disto, que ela apresentará o estado de corpo da nossa escrita: uma grande

⁶ Ver mais em: KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Visualidade e Imunização**: o inframince do ver/ouvir a dança. Congresso da ANDA, São Paulo, 2012.

⁷ FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 35.

pergunta. O que você acha, *Ori*? Estado de pergunta como abertura para acessar possibilidades, camadas, entrelugares – justamente o lugar onde a dança que dançamos acontece.

Conheci uma obra de um casal de pesquisadores que explora a ideia de tornar visível o que está abaixo de nós. A instalação *Palimpsestes*⁸ expõe as camadas de chãos que compõem os chãos de Paris, Atenas e Beirute, obtido através de perfuração vertical do solo desses locais propondo reflexão sobre sedimentos da história, reflexão sobre o espaço e tempo. Traz à tona camadas de acontecimentos, histórias e pessoas. Suscita pensar em superficialidade/profundidade, em cascas, em extra-visualidade, em diversidade, com a percepção das coisas para além do que é posto, para além do que é visto – a dança confessional – para além do que é normatizado. O chão que a gente pisa, dança, é liso mesmo? É plano e acabado? A questão é sobre o chão que idealizamos para a dança. Se idealizamos o chão no qual dançamos, idealizamos o corpo que dança e nessa idealização nos afastamos do presente, nos afastamos da realidade. Gostamos de pensar a dança como e para invenção do corpo num fluxo contínuo de invenções. Não seria inventar-se, criar contextos outros, inventando também a realidade? Processos coevolutivos produzidos na relação entre corpo e ambiente... "Corpo como um estado sempre em transformação, em codependência com os ambientes em que transita"⁹. Entendendo corpo como elemento ambiente – o corpo não está fora ou dentro do ambiente, ele é ambiente – pensemos em como o corpo pode ser afetado pelo chão, o quanto nos constituímos do chão que contactamos, tanto na superficialidade visual quanto na profundidade sensorial. Arriscamos pensar um tipo de relação de aderência com o solo, e com *gentes*, buscando camadas de estados de corpo. Seria como um fundir-se ao terreno buscando a possibilidade de estar com o chão se envolvendo com suas condições para dançar. A palavra "camadas" é utilizada para nos indicar possibilidades, probabilidades, atenção para um vir a ser. Então, como provocar ao corpo sensações a partir de diferentes percepções do chão? Penso que é partindo de outras mediações com ele. Primeiramente, se abrindo à possibilidade

⁸ Ver matéria de JEYASINGH, Natasha. **In conversation with Joreige and Joana Hadjithomas, winners of the Marcel Duchamp. Prize, 2017.**

⁹ Ver mais em: KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. *In*: VIANNA, Angel. **Sistema, método ou técnica?** Organização: Suzana Saldanha. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. p. 29.

de tê-lo para além de um lugar de apoio do corpo – não ignorando esta função – e aparição da dança. Estar no chão requer mudança, levando em consideração a saída da bipedia – do pensamento bípede – e a entrada para outras situações gravitacionais. É estar com a extensão tátil do corpo diretamente afetada, a pele em estado de efetivo contato como construtora de sentidos.

Elucubrando, artisticamente, atividades sobre o corpo com o chão, investigamos em como mover o chão na medida que o corpo se move, levá-lo ao corpo, incorporá-lo, manifestá-lo, assumindo outros sentidos de espacialidade, revelando outros gestos. A ideia de dançar o chão ocupando e sendo ocupado por ele, inventando-se a partir dele, inventando-o também, ética e poeticamente, um jeito de ser corpo a partir de um jeito de contatar o chão. *Desalisar* o chão para descolonizar o corpo. O chão terraplanado é o plano dos que forjam as relações de poder que deturpam a realidade, violentam o corpo, excluem a vida. É o chão que o agenciamento totalitário pisa. É o chão da liberação do uso de arma. É o chão do *fake news*.

Um estudo baseado em imagens que o corpo produz¹⁰, diz que imagens são informações que se misturam nas mediações entre corpo e ambiente, são ideias, atos do corpo que modificam o ambiente e é por ele modificado. Partindo dessa proposição, pensamos em estados de corpo circunstanciados pela relação com o ambiente, nos acordos propostos, no nosso caso prioritariamente entre corpo e chão, ininterruptamente, deflagrando aspectos do processo do corpo em fluxo de imagens. Neste processo, inventivo, cada corpo aponta um sentido específico para o chão, comprometido ao tipo de acordo e escolha estabelecidos, sendo importante salientar que a intenção presente não é criar uma definição para o chão. Antes de tudo, é entender as emergências que surgem ao se pensar nele como agenciador de assuntos com o corpo e entender que o corpo se constitui à medida que constitui o espaço que habita, no nosso caso o chão que habita.

Trabalhamos com a premissa de incerteza como criadora de contexto para produção de possíveis estados de autonomia, funcionando como disparadora de maneiras e configurações diversificadas de fazer dança. Na dança que dançamos, esperamos contar com a instabilidade e a vulnerabilidade – vulnerável no sentido de se colocar

¹⁰ BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

exposto – para abrir possibilidades de descobertas de modos diversificados de produzir sentidos, provocando mudanças no tipo de relações que são feitas, atentando-se às especificidades de cada situação e ao jeito de estabelecer contato com as informações que são propostas e geradas. Outros vínculos se fazem necessários. Pensar nas aulas como um encontro marcado para desenvolvimento de confiança e afeto, produzindo conhecimento a partir das coisas que nos acontece – dançar o presente – entendendo as potencialidades. Levar em consideração que há conhecimento no modo como cada pessoa se propõe no mundo, e isto já é interessante, são as referências encarnadas, os possíveis chãos. Com isso, nos lançamos à ideia da *desaprendência*.

O termo *aprendência* designa o "estado de estar-em-processo-de-aprender que constrói e se constrói, [...] indissociável da dinâmica do vivo"¹¹. Seguindo este assunto propomos, então, a *desaprendência* – estar sem chão – como possibilidade de abrir mão de certezas e pressupostos, encontrando novas e diferentes formas de comunicação com o contexto criado, num fluxo ininterrupto de invenções e adaptações, configurando ação em criação. O "des" denota possibilidade de fazimento da realidade a partir da mudança de paradigmas dominantes. Propõe invenção, descoberta, propõe produzir contextos onde os clichês perdem força e os corpos se deslocam em tensões criativas, um fazer diferente, em um ambiente indagador, um *desespaço*¹². Diante das coisas postas pelo projeto político burguês, machista, reacionário e patriarcal, que estabelecem relações de poder vertical e absoluto, o "des" me parece um movimento que desdiz esses posicionamentos, o confronto, cria o contexto e solicita mudança. *Desaprendência* no sentido de deixar de produzir o hábito da normatividade excludente para abrir-se à possibilidade das urgências que cada dia apresenta e que demanda um jeito específico e outro de contatá-las.

¹¹ Hélène Trocmé-Fabre. Ver: ASSMANN, Hugo. **Reencantar a educação**: rumo à sociedade aprendente. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 15-128.

¹² Na pesquisa, a palavra *desespaço* surge como brincadeira, com vontade de descobrir um jeito de flertar o chão de modo diferente ao da realidade que compõe o chão unicamente como espaço material de suporte. Atento à influência do chão na gravidade dos nossos pensamentos, inventamos o *desespaço* para dar adjetivo ao espaço chão que faz brotar as nossas perguntas. Nutrimos nossa invenção em contato íntimo com o jeito Manoel de Barros de inventar o mundo. Sugerimos ver também: Joanes Dari Goettert, **Um despedaço da dor em Gramática Expositiva do Chão de Manoel de Barros**, 2012.

O que é ter o pé no chão?

Nesse fluxo surge a Casa Charriot¹³, casarão desativado situado no bairro do Comércio, que abriu-se como possível *desespaço*. A atração se deu através da identificação pelo estado do casarão. Paredes descascadas, feridas no chão, camadas reveladas, cores e detritos. Vestígio de muitas presenças. Paredes e chão se confundiam, pareciam com pele, o espaço de dentro do casarão com vísceras. Um espaço corpo em contato com um corpo, eu, também descascado, rachado, em destroço pelos humores políticos alterados pela perversidade e truculência instaurada – uma profecia que está se confirmando – sem chão. A Casa Charriot aparece com materializações de um estado de corpo e a precariedade do espaço se apresenta convocando um jeito outro de ser. *Movediço*. Imagem espacial dos sentidos, plasticidade. É na Casa Charriot que surgem os estudos efetivos sobre nossa pesquisa chão, em aulas e processos criativos partindo da ideia de chão como modo de habitar, ocupar e ser ocupado pelo espaço. Procuramos entender o corpo como um organismo biológico/sensorial/cognitivo/político, de acontecimentos e, por isso, de dialogias, em estado de coafetação, desfazendo o pensamento comum do corpo como dimensão somente ocupadora. Nesse coafetamento, a urgência é um outro modo de mover para estar no chão, já que um tipo de formalismo dominante na dança não se apresenta suficiente para dançar a topografia do chão estudado. O que foi codificado foi feito num chão aplanado e liso. O que tratamos aqui como codificado é o tipo de ação que segue a sistematização de algum estilo de dança que compõe a cultura de movimento hegemônica. Entende *Ori*? Portanto não preexiste um passo para aquela realidade, é necessário dançar o presente das rachaduras daquele espaço-corpo para inventar um corpo-espaço¹⁴. O corpo é convidado a desaprender para inventar outras narrativas e criar outros repertórios. Estamos falando de estabelecimento de relação e amplificação de conexões, no nosso caso com o chão, pontuando que os chãos têm história, são histórias.

Agora vou falar como eu tenho pensado em propor a nossa dissertação. Em 2007, Morin ao tratar do pensamento complexo, diz que complexidade é um

¹³ Espaço cultural situado no bairro do Comércio em Salvador onde a pesquisa é desenvolvida. Será dedicada maiores informações nas próximas conversas.

¹⁴ Propomos pensar na materialidade histórica da casa produzida pela presença de pessoas e a possibilidade do corpo ser afetado consideravelmente pela casa. Sugerimos ver: HISSA, Cassio E. Viana; NOGUEIRA, Maria Luisa M. Cidade-corpo. **Revista UFMG**. V. 20, n. 1, 2013, p. 54-77.

"palavra-problema" e não uma "palavra-solução"¹⁵. Inspirado por esta afirmação, propusemos a dissertação sendo composta por palavras que são pistas-problemas, evidenciando a natureza pergunta da nossa pesquisa. As pistas entrecruzadas colaboram para o desenvolvimento do que estamos entendendo como chão, em estado movediço, abrangendo seu circuito na medida em que se espalham por toda a escrita, como se quisessem ir se mostrando aos poucos, continuando, revelando facetas, por partes, que somadas compõem o todo que chamamos de dissertação. Na curiosidade em levantar questões sobre o corpo e o chão, circunstanciadas por nossas elucubrações sobre o tempo, as pistas nos apontam o projeto *Movediço* realizado na Casa Charriot, sinalizando os desdobramentos dos estudos e processos de criação que acontecem na casa, no chão daquele espaço, reunindo as reflexões acerca da *aula de chão*, na brincadeira de reconhecer seus princípios e metodologia rastejantes com dança.

Figura 2 - Aula de chão. Casa Charriot, 2019



Foto: Jorge Oliveira.

Ori, este exercício de escrita é um exercício de composição de um tipo de dança que estamos fazendo juntos e juntas, um processo de criação que tem como matéria-prima a gente. A gente com muitas outras *gentes*, para que o princípio de

¹⁵ MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 6.

invenção abordado seja possível, no nosso caso para que o chão seja assunto no e do corpo. Nesse processo em colaboração, as conversas com pessoas, aqui e acolá, possuem participação fundamental, com bastante influência, nas questões emergentes do projeto. Através e por meio delas, surge o que venho chamando de referências encarnadas, pessoas que temos contato, que podemos olhar nos olhos, perceber a respiração, tocar, escutar presencialmente e silenciar juntos e juntas. Referências com tônus e emoção na carne. Com elas sou escuta e é importante salientar que sou fala também, e o conteúdo chão sempre aparece de modo reconhecidamente próximo a mim, com meu sotaque, que é nosso sotaque também. Você entende? Junto às referências encarnadas, tem a contribuição bibliográfica que produz o tecido e a textura do nosso chão. Um tipo de conversação que viabiliza pensar a nossa composição como resultado de uma criação em processo que acontece em rede¹⁶. Conversas, eu, você, as *gentes*, vestígios, porosidades, rachaduras, leitura, escuta, toque, cheiro, imagens, texturas, peles, olhares, densidades, sabores, temperaturas, papéis, topografia, relevo, fissuras... Elementos que num fluxo *deslinearizado* são constituintes e constituídos ao longo do processo, que fazem sentido na medida que interagem e criam a textura do nosso pensamento. Tudo acontecendo junto, tudo dançando, criando as tensões possíveis perante o ambiente relacional proposto por nós. Saliento que não há especificamente nenhum conceito determinante, teoria ou pensamento único. Os encontros epistemológicos se deram de forma aleatória, no fluxo imprevisível próprio da pesquisa, não cabendo registrar qual autor ou autora chegou primeiro, quem é mais utilizado, se é mais potente ou não. Na tessitura complexa da nossa composição talvez o que possa estar evidente são os pontos de conexão, que desta forma já se apresentam como outras coisas criando outros nexos que seguem emaranhando-se num chão devir. Um *corpus* teórico/artístico/filosófico/afetivo/político.

Optamos pela conversação como metodologia para a criação da escrita. Jorge Larrosa propõe o termo para apontar um tipo de linguagem que destitui posições de superioridade e inferioridade, de melhor e pior, buscando paridade entre os que se falam, levando em consideração suas oralidades. Uma maneira de resistir à

¹⁶ SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

linguagem técnico-científica que acontece "sem ninguém dentro e sem nada dentro"¹⁷. Trazemos a conversação por acreditar ser possível cutucar o endurecimento do jeito de escrever que confisca a personalidade e aprofunda a solidão. A norma posta como culta determina uma estrutura de fala que fala somente de um jeito. Sabe mais do mesmo? O mesmo que produz cópias, de assuntos variados, mas ainda cópias, que obedecem uma estrutura modelizante que não está, ou não quer estar, preparada para a diversidade – como se só tivesse um jeito de perceber o mundo. Não amplia outras formas de fala e consequente escrita. E sendo assim, inibe o desenvolvimento de outras formas de leitura. Um adeus à outras narrativas pois este tipo de pensamento é o mesmo que fermenta as violências de classe, de etnia, de gênero, funda o ódio, desconsidera a diversidade, exacerba a individualidade, privatiza a vida. Está no corpo na sua relação com o ambiente. Um tipo de pensamento que produz cópias cabíveis para o sistema que extingue a vida na distribuição arbitrária de tiros que tem como recorrente alvo a pele preta. Está nas relações interpessoais e no exercício de poder. É institucional, está presente no sistema acadêmico – constrói sua vaidade e perversidade. Portanto, tentarei me posicionar na escrita levando em consideração como eu falo e converso, não sendo perverso comigo, não sendo perverso com a gente. Confesso que só assim consegui começar a escrever. Estava sendo difícil encarnar o padrão por comprometer a pesquisa que se interessa por uma *perspectiva movediça*. Falar em primeira pessoa não significa falar de si colocando-se como o tema do que é dito. Significa expor o que é dito e o que se pensa ao risco, revelar-se como alguém para outro alguém dando sentido à palavra a partir do que somos e do que nos acontece¹⁸. Sigamos assim?

Outra coisa *Ori*, no momento não arriscaremos apontar nenhuma referência científica de metodologia de pesquisa precedente ao processo. É o caso que a coisa antecede o sujeito. O molde precede o processo. É como determinar o rumo que a criação tem que tomar antes que construa seu campo relacional, na medida que os eventos acontecem. As referências metodológicas que entrei em contato parecem fazer o "como está sendo feito a pesquisa", um passo a passo lógico onde as

¹⁷ BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 71.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 70.

ocorrências do processo se vestem de fórmula pronta, desmerecendo o devaneio real, as inconstâncias, o não saber o que fazer, as quedas livres. Os tantos acontecimentos do processo – surgimento do sujeito da pesquisa, busca por bibliografia, conversas, laboratórios, aulas, anotações, conversas, conversas, conversas... Conversações, segmentos, interrupções, apaixonamentos, trabalho – tudo junto ao mesmo tempo, compõem o conjunto de coisas e possíveis jeitos de fazer que se mantêm no exercício de cutucar o corpo, trazer o estudo para a carne e assim poder falar/escrever/dançar o estudo. Dançar-se. Não esquecendo que, esta dança ocorre como pergunta que é feita e por ser assim tem a ver com um tipo de estado de incerteza, imprevisibilidade, continuidade, que configura processos *deslinearizados*, sem fixar protocolos, ou criando o seu próprio. No momento arrisco-me a apostar numa metodologia que podemos brincar de chamar de *movediça*, com impulso *deslinearizante*, que se instaura à medida que as urgências aparecem, com pertinência ao presente, às coisas que nos acontecem, uma coisa de *dançar o seu dia*. Uma coisa de não separar a pessoa da pesquisa, ou seja, uma coisa de revelar a pessoa na pesquisa. É, começo a pensar na própria escrita como metodologia da pesquisa, escrever para levantar questões e escrevê-las. Escrever para escrever. Feita em estado de *perguntamento*. Brincando de pesquisador de "si" mesmo ou mesma.

Enfim, estou pensando que nossa pesquisa seja um jeito de dançar um tipo dança, feita por um tipo de corpo, que estabelece um tipo de acordo em um determinado contexto que ele cria e media, tomando cuidado para não distanciar a pessoa da coisa. A dramaturgia é construída a partir de premissas que surgem do nosso interesse sobre o chão e sua incidência no corpo, e sobre como essa relação pode ser geradora de assuntos para vivenciar estados de presença. Eu acho que é isso.

O que é que você acha *Ori*?

Jai

Salvador, chão que faz tropeçar os exímios e *desinclina* os mancos.

Então *Ori*, ao entrar no Mestrado em Dança após dez anos distante da academia, me vi num ambiente cheio de pessoas-livros e teorias, um ambiente cheio de jeitos "certos" de fazer, de investigar, cheio de palavras certas, um ambiente de quantidades. De quantidade de pessoas-livros e de palavras certas que é preciso ter – pessoas-livros e palavras certas muitas vezes oriundas do contexto que promete inclusão seguindo o rastro do colonizador. Alimentei o desejo de ser um colecionador também. Me sabotei. Estive por dez anos encarnando outros assuntos e no desejo de modelar a academia, não os levei em conta. Por conta disso, as palavras certas aconteciam como reguladoras de singularidades, amordaçando gestos, emudecendo a carne. A nossa carne. O *jeito certo* é um projeto cheio de más intenções. *Jeito certo* e "pessoas de bem" são a mesma coisa, produzem a não existência¹⁹. Assim, gostamos de pensar em dançar o *jeito incerto*. Um jeito que produz um tipo de dança que é feita no presente, com o presente, com um tipo de movimento que surge com o que se vive. Dançar o dia, dançar o que lhe acontece, tendo como premissa o estado do corpo. Este *jeito incerto* elabora-se e constrói sua precisão tendo como matéria-prima a imprecisão, o vir a ser. Falo de dançar o dia como sendo dançar as coisas que acontecem no que cada pessoa chama de "seu dia". Assumir isso como assunto do corpo. Sem invenções de rodas. Não elaboramos aqui nenhuma novidade. Falamos como alguém que se pergunta e com isso vai tentando se encontrar, vai buscando pistas de como criar relações, e vai flertando com o indeterminável. Diante disso, se encontrar parece um plano impalpável, a gente vai mudando, não é? Falemos então, em encontrar com a nossa mudança. *Dançar o dia* seria o modo como as articulações do corpo dançam as suas questões, as questões do presente no presente, no instante em que passa a se perceber – neste caso se encontrar é se perceber, sem dispensar o devir, sem fixar rótulos. O tônus da carne surgiria na pergunta, no modo como o movimento cria o seu *desespaço*,

¹⁹ Nossas questões sobre produção de ausências acompanham pistas ligadas a um tipo de tecnologia de exclusão, presente nas relações entre *gentes*, que segue o rastro da política que institui a indiferença a começar pela cor da pele, seguida pelos estigmas desenvolvidos a partir daí. Nossa curiosidade está na presença desse pressuposto de exclusão nas práticas pedagógicas e sua utilização como tecnologia educacional. Tratamos ausência como supressão de subjetividade, como também supressão da vida. Sugerimos: MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

trans-dobrando o corpo, num caminho contrário ao da dança confessional²⁰ que arrota a busca pela verdade. A respiração avolumaria a excitação do momento em que não sabemos o que fazer já fazendo, "desconvencionando" o tempo, o inventando. Tudo isso com lucidez. Estamos falando de dança que compõe pontos de vistas com dimensões políticas. Estamos falando de dança que conversa com singularidades. Com jeitos próprios de estar, de fruir, de interagir. A dança que acontece no espaço-tempo entre uma pessoa e outra, entre o que uma faz e a outra elabora e vice-versa, em algumas situações. Enfim, entre-relações estabelecidas. Estamos pensando num tipo de dança que tece seus sentidos nesse lugar do entre. Aliás, ela só acontece neste *entrelugar*. Para nós o entre não estabelece coisas que acontecem num espaço centro entre uma pessoa e outra. Falamos de coisas que transbordam, que se esgarçam e transbordam. O pensamento de centro questiona realidades que estão fora das imediações do seu pretensioso umbigo com base em compreensões exclusivistas. Suas concepções determinam os *jeitos certos*, as palavras certas, os comportamentos validados por quem constrói crivos com base em classificações de superioridade versus inferioridade. A academia está abastecida de *jeitos certos*, estes da mesma origem dos jeitos que, em contexto nacional, se mostram vestidos de golpe. O *jeito certo* nos faz perceber o *jeito incerto*. Nos faz distinguir o chão. Dar à palavra um corpo, ou reconhecê-lo lá. Chão. Corpo.

Nesse processo de percepção e reconhecimento, o nosso trabalho é fazer a palavra criar outros pensamentos, "fabricar brinquedo com palavra"²¹, acreditando que descobrir novos lados dela nos ajude a encontrar novos lados do ser²². Jorge Larrosa diz que os conceitos definem o real, ao contrário da palavra que o esgarça²³ – é a sensação que tenho com o *jeito certo*, de um movimento definidor enclausurante. Então, chão como palavra e não como conceito, está bem? A palavra está aberta ao devir, conversa com o real. E como nosso interesse é criar perguntas

²⁰ Ver mais em: KATZ, Helena; GREINER, Christine. Visualidade e Imunização: o inframince do ver/ouvir a dança. **Congresso da ANDA**, São Paulo, 2012.

²¹ Ver: BARROS, Manoel de. Arte de infantilizar formigas, 1996. In: BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**: Manoel de Barros. São Paulo: Editora Leya, 2010.

²² Ver: BARROS, Manoel de. Poesia Completa, 2010. In: GOETTERT, Jones Dari. **Um desespaço da dor em Gramática Expositiva do Chão de Manoel de Barros**. 2012. p. 162.

²³ BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 43.

sobre a relação do corpo com o chão, ela, a palavra chão, aqui no nosso contexto, tem natureza de vir a ser algo. Estamos falando de relação entre *gentes* e *coisa chão*, assim, é sempre a partir do modo como alguém contata a coisa. Isso envolve subjetividade e circunstância. Nesse caso, a coisa assume contornos variados, é de um jeito para mim, de outro jeito para você, o que é hoje será outra coisa amanhã, uma dimensão movediça. Para tratar do nosso sujeito de pesquisa, estamos pensando em apresentar pistas que nos ajudem a pensá-lo como estamos conversando aqui. Em nosso processo, o sujeito da pesquisa é o assunto que estamos produzindo na relação com o chão. Pensamos que não é a pessoa e nem é o objeto, é o que a relação produz. São os assuntos que surgem para nos ajudar a encontrar sentidos. É o que dançamos. Com isso, primeiramente, é importante nos situar, ou ao menos nos deixar ser conduzidos pelo solo no qual imergimos. Falo do chão que faz tropeçar os exímios e desinclinam os mancos, que nos afoga os pés, que ao mesmo tempo que sobe, desce. Um relevo que tipifica o andar, a fala, um relevo de centros de gravidades oscilantes, complexos. Nos pronunciamos e pronunciamos a palavra chão daqui, chão de Salvador. Salvador é um município, capital do Estado da Bahia, fundado atendendo aos interesses do plano de colonização em 1549. Atualmente, suas *gentes*, em números estimados, somam quase 2,9 milhões²⁴, uma população predominantemente negra, que aponta a influência da ancestralidade africana nos aspectos culturais da cidade. Da Baía de Todos os Santos, conhecida por ter uma igreja católica para cada dia do ano, é também a cidade dos terreiros de candomblé, 1.165 mapeados²⁵. De relevo originalmente acidentado, sua fundação obedeceu às características geográficas naturais estabelecendo a cidade em Cidade Alta e Cidade Baixa, e todos os desníveis acentuados que destacam a cidade. Esta dualidade compõe sua topografia social, os declives e aclives que determinam as relações de poder, configurações de exclusão e inclusão, que produzem os centros de privilégios e os precipícios às oportunidades. São esses os relevos identificados, de chão acidentado pelo conteúdo histórico e os desdobramentos disso nas questões emergentes que nos atingem, nas coisas que nos acontecem. Eis a topografia do

²⁴ Dados do IBGE 2020.

²⁵ Mapeamento realizado entre o Centro de Estudos Afro-orientais da UFBA juntamente com a Secretaria Municipal da Reparação e a Secretaria Municipal da Habitação de Salvador, entre junho de 2006 a abril de 2007. Não foram encontrados dados atualizados.

plano de colonização. Até hoje há pele levando chicotada. Salvador performa, até hoje, com sofisticação, a estrutura do sistema escravocrata colonial no que se refere ao confisco do direito de existir aos que têm na pele a sua classificação. Pensava ser somente um caso de motivos econômicos, coisa de ser pobre ou ser rico. Mas, tem outra questão, há mais camadas na sua constituição. O sistema se configura na conquista e concentração de poder aquisitivo, por poucos e poucas, com a condição de supressão da vida de muitos e muitas, e tem como uma das suas bases questões econômicas construídas com base nas questões de pele, da cor da pele. Está aí a topografia²⁶. Os desníveis da topografia natural em Salvador, fundam também o pensamento interessado nas desigualdades sociais na composição do seu espaço e a questão da cor da pele ainda é determinante nas relações de poder instituídas. A camada revelada é esta, somos alvos do plano de composição que mata ou faz morrer mais rápido. Um plano de estruturas rígidas, bem plano, que acontece há muito tempo. Ao sair andando pelas ruas de Salvador, com o olhar, fico a desenhar uma linha imaginária sobre o contorno do chão das ruas, identificando os relevos que compõem o contorno do chão da cidade. Num desses dias, há algum tempo atrás, presenciei um chão de *gentes* abrigadas na rua. Um chão de *gentes* pretas. E a partir daquele dia o número de *gentes* aumenta. Não que essas *gentes* não estivessem lá antes, sempre estiveram. Eu que passei a percebê-las naquele momento. Apliquei por muito tempo o poder da invisibilidade sobre as *gentes*. Esse chão de *gentes* pretas. Deu-se o momento de queda pois o passo da invisibilidade foi perdido. Em desabamento, fui para o chão. Esta é a topografia deste tipo de relevo. O corpo a corpo de quem calça o chão, calça-o na pele.

Ori, o nosso estudo está baseado em como a gente inventa assunto, especificamente em dança, a partir do flerte com o chão. Pensamos o chão, não como apenas um lugar em que apoiamos o nosso estado físico – e nossos anseios de estabilidade, muitos deles fundados na desigualdade de oportunidades. Sim, ele atura nosso corpo físico e me arrisco a falar que produz outros estados de corpo e com isso acaba promovendo situações, não só de aparamento mas também de queda, nas situações em que o perdemos. Podemos pensar em quedas de

²⁶ A ideia de topografia proposta na pesquisa é um modo de detalhar as características dos possíveis chãos que compõem nossos estudos com dança. Associamos também os desníveis do solo de Salvador com os desníveis sociais da cidade.

realidades, queda de *jeitos certos* de fazer, que é o nosso interesse. Os tão "bonzinhos" *jeitos certos* – *Oxalá*²⁷ nos proteja, que caiam de forma ininterrupta as máscaras que escondem as más intenções dos "bonzinhos". Começam a desmoronar as bases do paradigma dominante, do pensamento de centro. Desmorona-se também o chão que a dança dança. Então, já que desmorona a base sólida das certezas, há de se pensar um chão em que a materialidade esteja no jeito como cada gente se relaciona com as coisas do mundo. E aqui eu falo da relação com o chão, levando em consideração determinados contextos, especificamente a dança, propondo contatá-lo para além de tê-lo somente como um suporte. Tem a ver com o que cada chão/solo/território/terreiro produz com o corpo. O chão deixa de ser neutro. Deixa de ser apenas um lugar onde se pisa. É um lugar onde relações são criadas, onde são criados vínculos. Nosso posicionamento sofre mudança. Passamos de meros ocupantes de superfícies para constituintes fundamentais, já que compomos o relevo que compõe o chão. Um negócio de ocupar o chão e ser ocupado pelo chão. Simultaneamente. Acabamos virando chão e o chão virando a gente. Há tantos corpos na calçada. Tantas *gentes* virando chão sem escolha. E *gentes* escolhendo virar chão, como é o nosso caso. Mencionamos que não há o interesse em performar os corpos das calçadas, e sim estar cientes que eles existem. Quem sabe os nossos chãos passam a acontecer diferentes?

Em contato com questões sobre imagens que se constituem como corpo a partir dos acordos com o ambiente²⁸, nos perguntamos como é que o chão em que a gente pisa interfere no jeito da gente estar, e como o jeito em que a gente pisa transforma o chão – transforma seus significados – levando em consideração que o corpo se transforma na medida em que transforma as informações que contata em corpo, pondo em jogo o conjunto de informações que a cada momento o constitui²⁹. Nos perguntamos como dançamos o que o chão nos provoca. O chão que a gente pisa. Falamos de uma dança onde o que entra em jogo são os aspectos que revelam os

²⁷ Orixá da criação, do princípio da vida.

²⁸ Ver mais em: BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

²⁹ Ver mais em: KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

Qual o chão da sua pele?

estados de corpo. Um convite a sentir o chão em que pisamos, o chão que é nosso, o chão que nos deram. As imagens do corpo estão vinculadas ao lugar que fazem parte. Dançar o nosso chão me parece se dançar, tipo pesquisador de si mesmo. Aliás, é sobre as coisas que nos acontece, acontece a cada gente, que estamos falando. Um negócio de dançar as nossas articulações, um negócio de como nossas articulações dançam as nossas questões. Imagens, acontecimentos, imagens, pensamentos. Dançar o pensamento, em movimento constante de perceber e comunicar, ininterruptamente, sem precisão do quando a coisa é percebida e quando é comunicada. Ideias que geram ideias³⁰. Neste contexto, é possível pensar nos assuntos que são produzidos a partir do tipo de relação estabelecida entre corpo e ambiente, no nosso caso corpo e chão, e como fazer acontecer estes assuntos com dança. Ideias que geram ideias, ininterruptamente. Mesmo que isso seja assunto para outras pessoas, acreditamos no nosso jeito de lidar com isso, com o frescor que o nosso encontro aqui promove. Estamos falando em transformar a relação estabelecida com o chão num assunto para dançar. E neste jogo é preciso saber o que é o chão para cada gente, ou melhor, se perguntar o que é. Dançar essa pergunta. Em processo dinâmico, cujo movimento de troca e consequente transformação segue curso contínuo, muda-se o corpo, suas ideias, os pensamentos, muda-se o ambiente em relação. A gente é porque está. Imagens como estados de corpo em constante transformação, em negociações de natureza movediça levando em conta os acordos estabelecidos, a provisoriedade dos acontecimentos, e suas singularidades. No nosso estudo, a palavra *movediço* assume o sentido das interações constantes onde a cada momento o corpo passa a ser o que não foi antes. Assume o sentido de não fixidez do corpo, dos pensamentos, de imagens. O chão movediço tem a ver com o como cada pessoa pisa o chão, e as possíveis erosões criadas pelo pisar. Como é que a gente dança a erosão dos *jeitos certos* das nossas articulações? Fazer cair nossas certezas. Se é de situações de instabilidade que experimentamos o dia a dia, o que é ter o pé no chão?

Na pesquisa queda tem a ver com o chão na medida em que a sua ausência nos faz cair, mas o que nos importa é quando faz cair nossas certezas. É inclusive nele, no

³⁰ Ver mais em: BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 36.

chão, que tropeçamos e ferimos a face ao tocar o solo toda vez que performamos respostas definitivas.

Figura 3 - *Aula de chão*. Casa Charriot, 2019



Foto: Jorge Oliveira.

A dança como pergunta ao corpo no momento em que é feita, não atua com respostas definitivas. Não assumimos que não haja respostas, elas existem, mas quando lançadas logo viram outras perguntas, engendram outras questões, pelo menos no tipo de dança em que o corpo é uma grande interrogação, nos momentos em que se sabe pouco, em que o tempo é inventado e a incerteza se apresenta como potente atizador na procura por mais camadas, mais assuntos. Uma invenção inventada no instante em que ocorre. No estado de se perguntar, quando uma ação aparece ela traz consigo o devir de outra, imersas na incerteza, instabilidade, em curso irreversível. E toda vez que pudermos dançar o mesmo assunto, ele acontecerá tendo um outro jeito de acontecer, criando outros espaços, se fazendo outras perguntas. Assim não esgotamos o sentido das coisas, esgotando os nossos sentidos. Então, essa coisa tão corriqueira que é o chão, de utilidade tão óbvia, para nós assume plasticidade no corpo, com o corpo a partir do que já é, com toda dimensão física e simbólica que o constitui, cultural e socialmente, sendo

participante da formação do jeito da cidade e responsável por mudanças dos centros de gravidades da gente.

No candomblé o chão é dimensão sagrada, é espaço ritual, onde o corpo é criado, onde a ancestralidade brota. O chão do terreiro é espaço por onde o tempo nos conduz a um pedaço da gente, que tem sua origem em Ifé³¹ mas aterra nossos sentidos no terreno em que pisam nossos pés, no nosso dia a dia. Na tradição iorubá o mundo teve origem em Ifé. Um montinho de terra, uma galinha de cinco dedos para ciscar, assim a terra foi sendo espalhada e foi ganhando contorno. Fez-se o mundo, o Ayê³² foi criado, o chão para ser pisado também. Terra firme. Pelo menos foi o que achou o camaleão enviado por Olorum³³ para verificar a firmeza da terra criada. Mas não tão firme, não é? Nossos passos transitam em meio a golpes, crimes ambientais, política de morte, seguimos em estado trôpego. Ser abordado na rua por policiais com armas apontada em sua direção, por ter a pele preta, é coisa de tirar firmeza, bambeando insegurança e preconceito. Tiram-nos o chão. E quando a pele dos policiais tem a mesma cor da pele dos que eles acusam, avoluma a nitidez da crueldade posta. Nestes casos o chão nos apresenta sem firmeza, literalmente sentimos na pele a instabilidade. Pensamos que dançar a instabilidade talvez seja dançar os assuntos de volubilidade que compõem nosso dia, coisas que nos acontecem, sem que isso se resuma a uma sequência de passos de queda e recuperação. Às vezes o que cai são miudezas em formato de ar, de tamanha intimidade que faz ser coisa muita. Ultimamente tem caído muita pele. Algumas dessas peles são máscaras de uma realidade inventada para fazer com que muitos e muitas não durem. Que caiam todas. Oxalá nos proteja. E abrace nossos pensamentos com carinho. Que ele possa atingir os *Oris* dos seus filhos e filhas com suas rudes mentalidades. Ligado ao princípio da criação do mundo natural e social, Oxalá criou o ar, a respiração, criou os seres vivos que habitariam a Terra, criou a mulher e o homem modelando em barro. O barro do corpo é do barro da terra, princípio da vida, e que ao seu fim, à terra tudo retorna. Retorna para

³¹ Antiga cidade africana onde hoje está localizada a Nigéria. Segundo mitologia iorubá, Ifé é o lugar, que no processo de criação do mundo, deu origem à Terra. Ver: PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 502.

³² Terra, mundo dos homens.

³³ Senhor do céu.

Nanã³⁴. Retorna para Onilé³⁵, responsável por tudo que é produzido e extraído do solo. O montinho de terra espalhado no momento da criação, deu existência a Onilé, força ancestral de todos os homens e todas as mulheres criadas. No candomblé o chão é dimensão de princípio, é nele que tocamos e saudamos os nossos orixás, é nele que assentamos nossos sentidos. Estar nele tem a ver com estados de escuta, onde o silêncio faz confessar aos ouvidos coisas que a bipedia não nos deixa ouvir. Uma conversa íntima ao pé do ouvido sobre *desconvencionar* posturas e olhar diferente os olhares. Com cheiro de folha e esteira, a gravidade assume outros centros a depender do modo como dispomos nossos pensamentos. E quando ao chão batemos cabeça, é imprescindível que os nossos egos encostem também ao chão. Aproximamos nossa consciência ao infinito. É preciso estar no chão para estar mais perto do orixá. E quando em pé, é pressuposta a íntima relação com o chão e as situações comprometidas com ele. Levamos o chão conosco a cada passo dado, inventamos o tempo em contato com ele, movemos perspectivas com ele. Dançamos com o chão. O chão que dá de comer à carne, dá de comer à vida, dá de comer aos pensamentos, dá de comer aos gestos. Fundamentos nossos plantados num chão que se move tratando passado, presente e futuro como acontecimentos que se dão juntos. Passado é memória e não é algo longínquo, tem sua invenção no presente. Presente é o que acontece no momento em que acontece em fluxo contínuo, e o futuro tem contorno de vir a ser algo que só é possível porque outro algo, anteriormente, aconteceu, uma possibilidade. No xirê³⁶ o corpo inventa o tempo inventando o espaço. A invenção da memória é feita pelo corpo em tempo presente³⁷.

O céu vira chão, o chão vira céu, Ayê e Orun³⁸ são realidades que se atualizam na medida em que se contatam. Éxu³⁹ por estar sempre cruzando os caminhos do

³⁴ Guardiã do saber ancestral, ligada à terra, à lama que Oxalá modelou o corpo humano.

³⁵ Orixá senhora do Planeta Terra; a própria terra que compõe o solo. Ver: PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 410-415.

³⁶ Roda ritual para evocação dos orixás.

³⁷ Ver: AMOROSO, Daniela Maria. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. UFBA, 2009. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2009. p. 87-90.

³⁸ Céu, mundo dos orixás.

³⁹ Orixá vinculado ao princípio de movimento, comunicação e dinamismo.

mundo bem sabe os seus deslimites. Os atabaques também desconhecem os deslimites entre Ayê e Orun, conversam intimamente com os deuses e deusas fazendo um convite para no barracão entrarem. A pele do atabaque quando tocada atinge o corpo atingindo a ancestralidade, faz o coração acelerar e perder-se.

Figura 4 - *Aula de chão*. Casa Charriot, 2019



Foto: Jorge Oliveira.

A gravidade ecoada nos dá chão para nos perdermos nele nos achando. Achando nossas perguntas, nos perdendo nos achando em estado de oração. O toque do atabaque faz mover o chão assim como o couro é movido ao ser tocado. As mãos que tocam o couro, o couro que toca as mãos, ecoam o pisar do corpo, expõem politicamente como é proposto seus deslocamentos – são passos de deusas e deuses. O orixá quando pisa o chão, expõe sua relação de poder através de passos de resistência. O orixá faz da sua dança a política do corpo.

O tecido do axé é feito de sentidos emaranhados em estado de distinção, convergência e hierarquia compartilhada. Um conjunto de coisas que acontecem num determinado contexto e que ao invés de consolidar perspectivas de cisões,

estabelecem relações de reciprocidade, sendo possível perceber que as coisas que integram o que chamamos de mundo se dão de jeito expandido, em acordos para além da linearidade de costume. Pensando nisso é que expomos o chão a uma rede de vínculos com o corpo, interessado em como, de modo interferentes, desencadeiam processos, no nosso caso em dança. Processos produtores de existências. Quando falamos de existências, nos referimos a pessoas com seus próprios jeitos de articularem seus pensamentos, compondo realidades possíveis, tendo a subjetividade garantida. Com dança quero dizer, poder dançar-se, dar evidência às questões que movem as próprias articulações, em muitas situações com ímpetos de resistência. A existência está ligada ao impulso de resistência. A manha necessária para sobrevivência orgânica e cultural dos oprimidos⁴⁰. Para nós, a resistência atua como contraponto à tendência hegemônica e colonizadora que permeiam nossas articulações. Quais os pensamentos hegemônicos em dança? O que eles colonizam? Que tipo de passo certo eles preconizam? Quantas ausências produzem? O pensamento que se autoproclama como o *jeito certo*, determinou o conceito de raça, gênero e sexualidade, com base em seu próprio umbigo, inventou todas as incompatibilidades que apontam exclusão às pessoas que não atendem a norma definida. Idealismo masculino. Idealismo de cor. De cor de pele branca. Atitudes colonizadoras ainda fazem parte do vocabulário do dia a dia, e elas têm cor, pelo menos sabemos sua origem e o que provoca por atrair muitas e muitas a performarem os seus *jeitos certos* – muitas vezes sem se perguntar. E nós professores? Quais as nossas exigências e como elas são apresentadas em sala de aula? O que é que exigimos em sala de aula, e como fazemos isso? Performamos intimidação e controle? Quais os planejamentos impostos na relação? Que dança é essa que dizemos dançar? As imagens do corpo estão vinculadas ao lugar que fazem parte, alguns casos têm origem no plano fantasma, sabe aqueles fins que não terminaram⁴¹? Pois, os maneirismos da política de raça entranhados na carne, como meme. Coisas das pessoas de bem. O pior é que tem um monte de gente querendo ser pessoa de bem, performando com vigor os mecanismos de controle. Muitas vezes sem opção, nós ainda pedimos para que as pessoas de bem autorizem a

⁴⁰ Ver: FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 87.

⁴¹ Avery Gordon em LEPECKI, André. Planos de composição. In: **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança**: criações e conexões, 2010.

nossa existência. Realidade racialmente repercutida. Quando por opção deixaremos de posar para foto no simulacro do plano de escravidão em pleno aniversário de grã-fina ex-diretora de revista de moda?⁴² Nossas cadeiras são tronos para rainhas, mulheres que não podem ser confundidas por nenhuma outra, quando ali elas sentam, sentamos todos e todas nós, sentam muitas comunidades, no ímpeto de nos fazer lembrar de onde somos. As senhoras dos axés, dos segredos dos manifestos de resistência que expomos dia a dia. As grã-finas se espalham por toda as partes, sentadas em suntuosas cadeiras de sinhás. As nossas rainhas? Dançam. Se espalham como vento e estão presentes nos colos de mãe, na labuta pra colocar comida no prato, no coração farto de amor pelas filhas e filhos seus. *Política labá* necessária para a presença de presenças. Gestos de resistência plantados no chão onde assentamos nossas relações de ancestralidade e descendência. Foi de Oxum a incumbência de preparar o corpo humano para ser tocado pelos orixás, ela é considerada a primeira Yalorixá do mundo⁴³. Folhas especiais, manteiga de Ori, obi mascado⁴⁴, os deuses e deusas poderiam vir ao Ayê habitando suas descendências num negócio de ocupar e ser ocupados no momento em que não se distingue narrativas de outrora com as situações de sobrevivência de agora. As realidades se confundem, também os tempos, nos braços e pés da ancestralidade o corpo desenvolve seus recursos de continuidade com seus passos de enunciação. Assim como Oxum, nossas senhoras nos preparam para a vida na consolidação da resistência, em resposta ao pensamento que designa quem são e o que não podem ser os sujeitos a partir da classificação de cor e raça. Como as presenças dos sujeitos classificados não espelham o que Narciso quer ver, então os que tiveram seus corpos determinados não podem existir. A não existência tem a ver com corpos capturados, destituídos de se auto-reconhecerem como corpo, lançados à perda de si, com chãos negados e memórias surrupiadadas. Está diretamente ligada à falta de oportunidades e ao não acesso à vida. A não existência tem cor e é produto de designações racistas. Essas determinações despertam comportamentos e jeitos

⁴² Incidente de racismo protagonizado por ex-diretora de estilo da Revista Vogue Brasil na comemoração do seu aniversário em 2019, com temática colonial. Posando sentada numa cadeira suntuosa com mulheres pretas em volta da cadeira e em pé reproduziu molde escravagista da relação "sinhá" e "mucama".

⁴³ Ver: PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 527.

⁴⁴ Elementos rituais do candomblé.

específicos de se relacionar com as coisas do mundo, endurecem os afetos, dá vazão à intolerância sobre perspectivas aplanadas e abusivamente definidas. Por isso, é importante nos atentar para os contextos produzidos com base nessas designações. Situações corriqueiras produtoras de atos no corpo. Seus gestos denunciam as imagens e suas replicações em série denunciam os efeitos e os flagelos naturalizados. Imagens padronizadas. Quantas vezes mudamos de calçada para fugir da cor? Quantos olhares te condenam? Quantas vezes recebeu o toque da revista? Como não damos conta de apreender todos os acordos do corpo em experiência, não damos contas das deliberações excludentes que anunciamos nas nossas articulações. Não percebemos, ou fingimos não perceber? Quantas danças racistas já dançamos? Quantos *passos certos* fizeram o corpo subtrair-se?

Em direção oposta encontram-se pessoas que evocam a raça como garantia à existência. É com esse impulso que reconhecemos o princípio de resistência dançada aqui, e os agentes responsáveis por fazê-la acontecer. Como as oportunidades não são dadas, então elas são almejadas e criadas. O xirê repercute esse movimento de inventar o tempo para inventar um jeito para que o corpo permaneça. O que acontece na roda é um protesto à afirmação, uma reivindicação ao poder se reconhecer, a impor-se às sentenças de subtração, um jeito de dizer não ao desaparecimento. Um jeito de reunir o que se pertence. É um manifesto em forma de oração. As orações que dançamos são esse apelo de se inventar, se autoproduzir, de "tomar a si mesmo como a própria origem, a própria certeza e o próprio destino no mundo"⁴⁵. Nessas tentativas de revolução, as ações do corpo são evidências de imagens de resistência. As comunidades de axé são incubadoras das tentativas de revolução, concebendo sua própria tecnologia de elaboração do real. É no chão que assentamos nossos pensamentos, nossa história, nossas orações, saudamos o corpo, pedimos bença. Para nascer no axé tem que ir para o chão, estando nele podemos penetrar o tempo, tocar as mãos dos deuses e deusas e embalar nossos propósitos. Quando perdi o chão, o achei me chamando para saber quem eu sou. Estou indo. Estamos indo.

A terra ciscada pela galinha de cinco dedos é o chão que pisamos. Nele encontramos condições para inventar o tempo inventando o nosso *desespaço*. Para

⁴⁵ MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018. p. 72.

nós um espaço de coisas possíveis com o nosso chão. Ele seria um lugar com relevo irregular, de desvios e acidentes que ocupam o corpo. Um chão de tropeços e atropelos, pisado por um monte de gente. Pisar é mais do que ter os pés um após o outro alcançando o chão. Pisar é estar em pé estabelecendo relação de poder sobre algo ou alguém. Pode ser em passos planos, a se deslocar de mãos dadas com os requintes de sujeição e intolerância. São os passos dos que têm a visão horizontalizada no próprio umbigo e por isso acham de achatar a realidade – coisas de perspectivas lineares. Horizontais. As relações com pretensões horizontais escondem algo: a farsa da boa convivência, e por vezes o da salvação. São relações verticais disfarçadas de horizontal. Surgem para dar conta dos males do pensamento vertical performando o desejo de igualdade, mas encarnam pressupostos de sujeição com atraentes disfarces. Sua tendência em uniformizar, pessoas e situações, e esconder disparidades, históricas/estruturais, tem afinidade profunda com a prevalência do *jeito certo*. Horizontalidade tem a mesma origem da compreensão, da liberdade recalcada, da certeza absoluta, do pensamento de centro. Produz ausências. A verticalidade expõe o distanciamento, o produz e faz dele seu emblema, nega a existência que não é a sua. O horizontal diz não negar, diz ter conhecimento, defende mudança, acredita nela, no entanto a imagem repercutida é a do corpo que coloniza o corpo. Na produção de ausência é comum estar ao lado, de mãos dadas, a quem se destina a ausência, disfarçados de igualdade na promoção de um corpo a corpo horizontal que realmente não acontece. O chão que falamos tem como relevo a ausência e presença de muitos corpos. Isso também tem relação com o modo como pisamos. O nosso chão é de relevo de *gentes*.

Além dos passos planos, há também passos de curiosidade. Passos que geram assuntos na medida em que o corpo é inventado. Que levam em consideração circunstância, incerteza, imprevisibilidade, e jeito de cada gente tocar o chão, fazendo disto passos que movem presenças. Pisar é a exposição da gravidade política do corpo. Pisar é a exposição de como se deslocam as nossas elaborações, dar a ver as imagens dos nossos posicionamentos, fundamenta narrativas corporais. Assim como pisamos o chão que dançamos. Como pisamos o chão que dançamos? Os passos dados incorporam pretextos coloniais? E quando somos chão pisados? Para podermos dançar pensamos o chão como *desespaço* que nos livre desses

pretextos, e que por inerência cutuque as certezas – os espaços estão tão cheios delas, as certas convicções. O chão das certezas vive a trincar seu piso de cristal, impõe tendenciosos discursos, vive produzindo quedas, vive nos tirando o chão – ou nos colocando nele sem dar opção. Vive da própria compreensão por achar compreender demais. Para dançarmos pensamos o chão como um "não-espaço" de coisas e acontecimentos. Tratamos o não como "a falta de algo e a expressão da vontade de superar essa falta"⁴⁶. Nos pomos em movimento com o não para dizer sim a algo diferente. O "des" para nós tem essa qualidade de fazer diferente, nos ajudando a inventar a semântica do chão. Um *desespaço* por não caber ao espaço pragmático engolidor de subjetividades, aos espaços que conservam hipocrisia, aos espaços de captura. Um *desespaço* por não pertencer ao espaço das pessoas que compreendem demais, as pessoas de bem cheias de *jeitos certos*. Neste contexto criado a compreensão se comporta como fim, lida de forma controversa com o complexo já que estabelece o jeito convenientemente adequado. O espaço produtor da compreensão é o mesmo que institui silenciamentos, epistemicídio, meios de correção, e a política de morte que não mata somente a carne, mata realidades inteiras, mata pensamentos – e se o que movemos são os nossos pensamentos, mata o que dançamos. Seu propósito segue em passos autodeclarados universais performando o projeto de civilização que anuncia o vazio no outro com a "boa intenção" de torná-lo algo e alguém, sujeito e objeto, a ser preenchido por uma humanidade não pertencente. Para sobreviver ao plano que promete salvação aos que são por ele marcados com traços de inferioridade, busquemos incompreendê-lo. Para nós um exercício de fazer compreender diferente para que o "eu" em relação de alteridade não se perca, não se torne estranho de si⁴⁷, não sofra experiência como objeto de dominações e conseqüente separação do próprio corpo. Para que não se torne uma situação de desaparecimento, a gente incompreende para poder ser compreendido. A estrutura da compreensão promove exclusão sistemática, atinge altos níveis de apagamento de vidas a fazer durar os passos pisados pela escravidão e colonização. Podemos afirmar que estruturalmente a compreensão tem pele que goza de brancura. Insiste em pegar pelo braço e impor sua insuficiência

⁴⁶ Ver: SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. N. 63. Coimbra, 2002. p. 255.

⁴⁷ MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018. p. 143.

Como você pisa o chão?

aos aventureados *jeitos incertos*. A enunciação de compreensão, de certeza, razão, conhecimento, consciência, beleza, presença, está vinculada a um tipo de corpo que produz de forma naturalizada, e condicionada, gestos de condenação, apagamento e exclusão de gentes. O que resta aos condenados? Tentar desatar as amarras sociais que lhes conferem traços de repetição da mazela, e desenvolver resistência à sujeição. Resistir é o impulso histórico dos condenados – para além disso se faz necessário incorporar a afronta também. Quais e quantas condenações produzimos em sala de aula? Quais as condenações que ainda dançamos?

Figura 5 - Aula de chão. Casa Charriot, 2019



Foto: Jorge Oliveira.

Na nossa brincadeira de fazer pergunta, perguntamos à palavra seus sentidos concretos e simbólicos. Nos perguntamos como são incorporadas nas relações entre as pessoas e as coisas, e como configuram o poder no ambiente social. Como brincar de perguntar é o nosso exercício de invenção artística, inventamos os sentidos de palavras para poder dançar os nossos argumentos. Para nós, incompreender é uma estratégia para não sermos capturados, não sermos enquadrados, levados à morte. É um ato de desaprendência necessária para as coisas aprendidas. Incompreender tem natureza de pergunta, uma pergunta que é

feita ao corpo com o corpo, como nos propomos a dançar perguntando com nossas articulações – talvez dancemos as nossas ignorâncias. O tónus da carne surgiria na pergunta, no modo como o movimento cria dança juntamente com o seu *desespaço*. O *desespaço* pode ser inventado com os cantinhos do corpo, um negócio de dançar as miudezas, um negócio de revelar os contos que os cantos do corpo contam. É rastejando nossos sentidos, liberando o alcance das propostas megalomaniacas que a bipedia empreende quando encarna a política de arranha-céus, dos olhos que olham para o alto, distante das coisas de chão, que contactamos as coisas ínfimas que fazem o pensamento tomarem proporção. Olhamos para elas, para com elas dançar o que dançamos. As miudezas graúdas de assuntos. Com as miudezas fazemos nossas perguntas, assentamos os passos, tocamos o chão. Mesmo estando em pé. Diferente de estar em pé no chão, estudamos a possibilidade de estar em pé com o chão. Tocar o chão estando em pé, tocar com o corpo, e não só com os pés. Quando o couro do atabaque é tocado, é feito com o corpo e não somente com as mãos. Assim tocamos o chão quando dançamos. Coisa de miudeza graúda. Quer miudeza mais graúda do que o corpo? Do que as suas articulações? Assim são os cantos dele, produtores de perguntas, inventores de possibilidades. Nesse interesse em miudezas, também encontramos *desespaço* quando, dançando, juntos e juntas, aproximamos nossos pensamentos e os assentamos no mesmo chão. Como estamos em movimento com o chão, a pele assume sua densidade simbólica nos admitindo como relevos. Dançando juntos e juntas, as coisas miúdas entre o canto de um corpo e o canto de outro, contam contos de intimidade no qual o limite de contato é feito de transbordamento e *desespaço*. Em estado cúmplice, o tato se arrisca a buscar o além superfície. Do espaço, da pele, dos cantinhos do corpo, dos contos contados, do movimento. Os relevos dançam. Podemos inventar dança com os cantos do corpo e não somente com as extremidades de nossas articulações – assim, não produzimos articulações subordinadas.

Portanto, o chão como um espaço de coisas ínfimas, miúdas, mas de assuntos graúdos. Feito de revelações. Entre uma pessoa e outra, entre uma pessoa com a outra. Inventando *desespaços*. Com as ínfimas coisas que o corpo conta inventamos o *desespaço* sabendo que o tempo inventado depende da não compressão do presente. O presente faz o passado existir, faz do que entendemos como futuro uma possibilidade, um vir a ser, próximo das coisas que nos acontece dia a dia, e não um

Figura 6 - Edeise Gomes, *aula de chão*. Casa Charriot, 2019



Foto: Jorge Oliveira.

evento distante. Pensemos com o chão, e não com os arranha-céus. Enquanto os arranha-céus em suspensão desejam tocar as estrelas, nós com as pontas dos dedos no chão pedimos bença aos orixás. Com as pequenas coisas humanas criamos um *desespaço* que em certas circunstâncias também chamamos de chão. O mundo é pra ser inventado. Vamos nos falando *Ori*, até!

Jai

Salvador, tempo de não adiar

Então, vamos continuar? Sigamos fazendo para que a gente possa dançar nossas perguntas. Nós ainda queremos, né Ori? Que as nossas perguntas nos sirvam de motivação e não de desistência, já que não queremos alcançar o desaparecimento. De nós não. Do paradigma da exclusão queremos o desaparecimento sim, queremos desaprender os seus costumes. Por causa disso, dançamos para encontrar o chão e as palavras com que escrevemos o que estudamos, sabido que temos como problema a questão do tempo, ou melhor dizendo, da falta dele, do pouco que nos resta. A compreensão do presente não é a mesma para todas as pessoas, ela escolhe a quem privilegia. Então, o que fazer com o tempo inventado pelo tempo das coisas? O que fazer com o tempo inventado pelo tempo colonizador? O que fazer com o tempo dos pensamentos, dos movimentos inventados por nossas articulações? Será que nos é permitido *dançar o dia* deixando que as palavras contem seus devaneios e nos mostrem seus brinquedos? Para resolver as artimanhas das subordinações, ao invés de pisar no chão, estudamos pisar com o chão, considerando a interferência do chão na gravidade dos nossos corpos. Dos nossos corpos relevos. Para a gente⁴⁸ o relevo de um corpo assume proporção quando os pensamentos assentados no chão calçam os passos que vão inventando o corpo. Isto sem indícios de certeza. Pisar o chão com o chão, é expor-se a aventura de descobrir topografias movediças, inconstantes, acidentadas, por vezes violentas, arriscadas, e também transformadoras. Eis a topografia complexa que inventamos nossos corpos e a dança que dançamos. Um tipo de dança que flerta com a incerteza para gerar assuntos e possíveis novidades. Como dançamos de acordo com o jeito em que a gente existe, nossos passos seguem as pistas da própria subjetividade e das situações circunstanciadas pelo momento em que os passos acontecem expostos à incerteza do porvir. Construimos nossas narrativas tendo a incerteza como princípio inerente às nossas articulações. Nós já a

⁴⁸ As considerações aqui feitas são referentes às reflexões que brotaram das aulas de dança propostas na Casa Charriot e que culminavam em bate-papo em rodas de conversa. As expressões "a gente" e "para nós" presentes ao longo da escrita estão relacionadas às pessoas que participaram das aulas e que juntas criaram os argumentos que fundamentam o chão que dançamos. É o que faz dos nossos encontros de dança na Casa Charriot texto e contexto para os assuntos que expomos em pesquisa.

vivenciamos como realidade dos nossos contos. Realidade dos nossos passos diante do perigo de pisar na rua e ser incorporado ao signo inventado pelos pressupostos da exclusão. Contrapondo esta estatística, já que o nosso propósito é garantir a nossa existência, nas *aulas de chão*⁴⁹ a incerteza quanto estado performático é tida como elemento para gerar assuntos que criam assuntos dançantes, que criam "ações criativas diante do inesperado"⁵⁰. Como o reconhecimento da singularidade, o achego da autonomia, e a cooperação são convocados para solucionar as respostas inconclusas que dançamos, é provável a garantia de presenças na medida em que as urgências das pessoas envolvidas no processo tornam-se realidades a serem dançadas, na medida em que suas articulações podem ser enunciadas. Nas *aulas de chão*, prestar atenção às urgências é estudar o corpo, é buscar os conhecimentos de pertencimento que constituem a sua moção. Na dança que a gente dança, as urgências aparecem como movimento entre regularidades e novidades de acordo com o jeito em que o corpo se encontra, onde se encontra e o momento em que as relações estabelecidas se dão. Falamos de corpo a partir das coisas que acontecem ao corpo dia a dia, levando em consideração que o que nos acontece não segue um fluxo de previsibilidade e fixidez de fatos. No jogo entre regularidades e novidades, no fluxo temporal e na moção das articulações, entre os princípios que constituem o corpo e as emergências que dele brotam, entre fundamento⁵¹ e acontecimento, que dançamos o que dançamos. Nas *aulas de chão*, a gente lida com o conhecimento entre o que o corpo é e o que pode ser sendo. O que tratamos como novidades são emergências que dependem da negociação entre as informações do corpo e os assuntos que surgem durante o processo. Dependem do tipo de acordo criado. Quanto assunto cinético, podem ser resoluções incomuns dependentes da auto-avaliação de quem está dançando para assim classificá-las, e do olhar acostumado em dança que contata o diferente dentro do seu repertório de

⁴⁹ *Aula de chão* é o nome dos encontros de dança realizados na Casa Charriot, dado pelos e pelas participantes das aulas, nos quais proponho o estudo de chão com dança.

⁵⁰ Proposta lançada por Elke Siedler na qual aborda a incerteza como agenciadora de ações compositivas. Ver mais em: SIEDLER, Elke. **Configurações de Dança**: a incerteza como condição de existência. UFBA, 2011. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2011.

⁵¹ Fundamento como princípio; como elemento encantador. Encantamento enquanto movimento transformativo.

movimentos visto. Para nós, novidade pode ser a possibilidade de dançar as nossas próprias narrativas. Ori, nas *aulas de chão* as urgências são os imprescindíveis assuntos do corpo a serem considerados motivos para o movimento/estudo/dança, e que de alguma forma enunciam o estado do corpo, elaboram seu *tônus*. Muitas dessas urgências têm permanência⁵², acompanham o corpo ao longo do tempo, constituem suas histórias, determinam seu chão e como seus pés devem pisar. Lembrando que, em muitas situações, subordinamos nossos passos a situações adversas para poder pisar o chão, fazendo da nossa presença, candidata à ausência. As urgências têm cor, tipo físico, gênero, reivindicam presença, questionam o rastro da colônia, questionam o condicionamento patriarcal, questionam o sexismo, questionam a indiferença às realidades LGBTQIA+, questionam os estereótipos do mercado, querem saber porque as pessoas pretas são preteridas, querem saber porque a academia de tantas teses é tendenciosamente seletiva e, em alguns casos, gosta de impor ao corpo como ele deve dançar. As urgências permanentes passam a conviver com as que surgem no momento em que o corpo move, como ajustes necessários para solucionar e criar situações ao longo da dança que é feita. Urgências podem ser as nossas perguntas a serem dançadas, algumas duram, outras mudam porque as coisas que nos acontecem mudam. Mudamos nós. Mas, a mudança segue o curso temporal e sua evidência pode não ocorrer de forma previsível e esperada. O tempo pode incentivar sua continuidade, quero dizer, a continuidade do processo de mudança. Outra coisa Ori, o que chamamos de coisas que nos acontecem são os eventos cotidianos em que estamos expostos e que constituem o ambiente dos nossos pensamentos. Que constituem as nossas imagens. São as situações do dia-a-dia que viram assuntos que constituem estados de afeto e interação. Dependem de um monte de fatores transconectados que circunstanciam o acontecimento. Pessoa, lugar, instante, raça, gênero, classe, orientação religiosa... O modo como os fatores se apresentam cria probabilidades e distingue como o acontecimento pode se dar a ver. Podem virar urgências porque elaboram questões com o corpo e, para nós, viram perguntas a serem dançadas. Mas, nem tudo que acontece nos acontece, nem nos é urgente, nem tudo é pergunta para ser dançada. Para que o acontecimento "nos" aconteça, é preciso que constitua situações de afeto, é preciso ter passagem nas nossas

⁵² Permanecer para nós não compõe o imaginário de fixidez, e sim o imaginário de movimento e transformação. Neste sentido, permanecer é mudar, é acolher a impermanência.

articulações. A determinação e exatidão de que algo nos aconteça, e o momento em que nos acontecerá, tem natureza de incógnita. Podemos contar com probabilidades e criar condições que atraiam acontecimentos, porém, não temos como determinar que o que acontece nos aconteça, nem que acontecerá do jeito que fora determinado, nem o tempo em que algo que nos acontece nos toca, nem o tempo em que manifestamos o acontecimento. Podemos saber o que acontece, mas não sabemos quando de fato nos acontecerá e se nos acontecerá. Não sabemos previamente o tempo, o percurso em que "a ficha cai" por entre as curvas do tempo e quando de fato a "ficha caída" se manifestará. Isto é um princípio. É assim com o que podemos chamar de mudança. Podemos saber o que mudou e o que mudou, mas não temos o controle sobre o tempo em que a ocorrência se efetiva, porque mudar tem a ver com as coisas que nos acontecem e temos que contar com o estado imprevisível do acontecimento.

É na simultaneidade de eventos, num determinado espaço e tempo em que a gente não dá conta de absorver tudo o que presencia, que nos expomos aos acontecimentos. Não atribuímos sentido a tudo, nem toda ação nos toca, nem todo movimento nos toca, nem toda dança nos faz dançar, nem todo pensamento nos alcança. Não podemos garantir que tudo o que presenciamos nos afeta e compõem efetivamente o saber da nossa experiência⁵³. Lidamos com uma realidade inapreensível. Além disso, podemos contar com algumas questões: o que é presenciar, em se tratando do esquadrinhamento do tempo do nosso tempo? O que é estar presente numa realidade captada por sensorialidade virtualizada? O que é o tempo? Seria possível inventá-lo com dança? Inventar o tempo como estratégia de invenção da realidade? Afinal, a realidade vigente não é um tempo inventado? Então, da ideia de *dançar o dia*, cogitamos brincar de *inventar o tempo*. Por exemplo, no nosso processo de *aula de chão*, o tempo pode passar a ser inventado no instante em que criamos condições para que o nosso propósito dança aconteça. Pode ser inventado a partir da vontade de nos colocarmos presentes no instante em que a dança é feita, isto vai desde o chão de casa, até o chão da rua, até o chão da sala de aula. Consideramos que a dança pode ser feita de um emaranhado de

⁵³ Conversamos aqui com as pistas de Jorge Larrosa sobre a experiência e o saber constituído dela. Ver mais em: BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

situações, relações, negociações, conexões, onde o tempo é inventado com base no propósito, afeto, desejo, condição, e presença do corpo na relação com as coisas que lhe acontecem, até chegar na aula, juntamente com as que lhe acontecem no instante em que a dança é feita na aula. *Dançar o dia* seria acolher a íntima negociação dos acontecimentos com o tempo e, para a gente, também com o chão. Seguindo pistas, cogitamos que o tempo depende do que ele é para mim e o que ele é para você, a partir do contexto originário de cada um e uma de nós. Depende de como se apresenta a partir da experiência humana e particular que temos. Neste contexto originário, cabe pensar na pluralidade de acontecimentos que cada pessoa sofre e como são interferentes nas distintas subjetividades. Aliás, tratar do tempo é começar pela ligação do tempo com a subjetividade, com o corpo e os estados emergentes da sua relação com o mundo e seus pares. No rastro do tempo inventado, podemos considerar o corpo uma presença questionada. Cutucar o tempo é intervir na noção do "si". Do conhecimento do "eu" que emerge da auto-imagem, do "eu" conferido por outra pessoa, do "eu" construído pelas convicções sociais, muitas dessas convicções de contingenciamento da vida.

Figura 7 - *Aula de chão*, ter o corpo movediço. Casa Charriot, 2019



Foto: Thiago Castro.

O que é questionado em você?

O corpo e sua presença questionada pode estar associado a um tempo composto por grande volume de informações e transitoriedade, com repercussão acelerada e de exigência de interações imediatas que atendam a instantaneidade dos acontecimentos. Um tempo que, apesar de ser caracterizado pela grande oferta de informação, pode nos trazer a sensação que sempre algo nos falta, desenvolvendo a gula por assuntos fugazes, por vidas plastificadas, por filtros delineadores de irrealidades. Dentro da realidade que se fragmenta a cada instante hiperestimulado, a moção das nossas articulações nos conduz a performar uma engenhosa ficção⁵⁴. Embora acreditemos ter autonomia e liberdade de escolha sobre conteúdos e acesso, no final das contas não escolhemos nada, nós que somos escolhidos e escolhidas, viramos personagens de uma vida controlada, vigiada, transformada em números, em algoritmo. Publicizamos nossa vida oferecendo a intimidade como uma mercadoria passível de troca⁵⁵. Nessas condições, o questionamento ao corpo se dá também em telas que dão acabamento à ambientes virtuais, sob uma presença dependente do sinal de internet, com figura e voz em *delay*, criando muitas vezes uma visualidade borrada, atenção distorcida, interlocução remota nos acostumando à condição de dispensa da linguagem do tônus da carne, nos pondo a um corpo figurado quase em estado espectral.

Questionar o corpo é também acessar o desejo de longevidade, de confrontar a finitude, de querer prolongar a tez dos "vinte e poucos", de maquiar as rugas que consolidamos com a impermanências dançada por nossas células. Entre muitos desejos de prolongamento da vida e da consciência humana, há o desejo que parte de uma perspectiva transhumanista⁵⁶ que prevê a ampliação das capacidades físicas e cognitivas intermediadas pela ciência e tecnologia, pondo em discussão os limites da natureza, nos fazendo vislumbrar um corpo estendido por um tempo biotecnológico que pode parecer atender somente à satisfação pessoal de quem

⁵⁴ Podemos criar mais conexões a partir da fala de Helena Katz no encontro temático Dança e Política: novas reflexões a partir da teoria Corpomídia. Edição virtual do FIDA, no canal da Prefeitura de Araraquara no *YouTube*, 2020.

⁵⁵ Achille Mbembe expõe pistas sobre o sistema neoliberal e o corpo que é repercutido do neoliberalismo. Ver em: MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018. p. 15-16.

⁵⁶ Entramos em contato com os pressupostos transhumanistas através do documentário investigativo Quanto Tempo o Tempo Tem, de Adriana Dultra, lançado em 2015, que apresenta questionamentos sobre o corpo e o tempo. O transhumanismo põe em questão natureza e ciência na extrapolação da condição humana.

almeja a vida eterna, mas que no impulso neoliberal desencadeia, sobretudo, o interesse dos fins de produção e mercado. Aos olhos neoliberais todos nós somos o "outro".

Figura 8 - Laura Samily, *aula de chão*. Casa Charriot, 2019



Fonte: arquivo pessoal.

Podemos também pensar no corpo diante da mecanização do tempo, diante de uma cronologia estabelecida a partir de uma sucessão de partes iguais que acarretam na disciplinação da vida para aptidão ao trabalho, transformando o tempo em moeda e o corpo em esforço para atender as exigências de atividades de produção. Deste modo, a ordenação da vida é pautada em trabalhar para trabalhar, já que até o tempo fora do trabalho é criado em função deste. Os festejados "momentos de folga" fazem parte de uma ficção com dramaturgia neoliberal, já que folgar nessas condições é se preparar para trabalhar, ou talvez, nunca parar de trabalhar. Nesta premissa, vida íntima e trabalho já não se distinguem mais e ecoa aos ouvidos que deixar de produzir é perder tempo e isto significa perder dinheiro. Até quando acreditamos estar em função do entretenimento podemos estar trabalhando sem

saber. A exemplo dos "momentos de folga", em que dedicamos tempo disponibilizando nossa intimidade para servir de conteúdo às redes sociais, transformando a nossa vida em produto a ser explorado e monetizado pelos interesses comerciais da rede. O tempo foi definido com fins ao trabalho, a gente acorda para trabalhar e dorme para a mesma função, até os momentos de "descanso" estão atrelados às exigências laborais. "Corporações versus corpo"⁵⁷. A máxima "tempo é dinheiro" apresenta neste momento a sua face sem filtros. Ela sabe a quem privilegia.

Seguindo a pergunta sobre quem somos na constituição do tempo, a presença do corpo também é questionada quando o corpo é destituído dele próprio. Neste sentido, questionar o corpo seria também negá-lo, seria inventar a subtração da sua existência no chão em que assenta seus pensamentos, impondo ao deslocamento dos seus passos o caminho que o distancie do que ele pode conceber ser o "si", o "eu próprio". Seria confiná-lo a uma designação que o faz tornar-se um outro, um "outro eu, um eu objeto ou um ser à parte"⁵⁸, tornar-se um ser impedido de se pertencer por ser classificado como um algo que no auto-reconhecimento é um "alguém ninguém", por lhe ser dedicado a condição de esbulho, por lhe ser levado a assumir um "eu" em terceira pessoa⁵⁹, este elaborado pelos olhos que deliberam acusação e condenação arbitrárias. Esta posição condicionada em terceira pessoa, muitas vezes, é o que faz o ser forjado ser o executor dos planos da política de morte que prevê a exclusão sistemática de muitas e muitos. Como foi extraído de si, o tempo do autorreconhecimento, não vê no "outro" o reflexo da sua própria face. Na fabulação, o ser forjado seria como uma marionete que saca a arma com sua mão em direção à outra mão que tenta servir de escudo para proteger o corpo de ser alvejado por balas, para proteger seu chão de ser lavado em sangue e lágrima. No cumprimento do plano perverso de extermínio, faz ser sua a autoria da atrocidade quando, na real, esta lhe é dedicada por quem vem arquitetando o plano há séculos.

⁵⁷ Corpo como fetiche do capital. Ver: OLIVEIRA, Eduardo. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-americana de Filosofia e Educação**. N. 18, 2012. p. 41.

⁵⁸ MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018. p. 197.

⁵⁹ Indicamos o que Frantz Fanon chama de "a experiência vivida do negro". FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 104.

Em resumo, a arma é pretensiosamente colada em suas mãos, mas as digitais impressas no ato são do colonizador. Cilada com antecedentes coloniais. Realidade com projeções perigosas pois esta vislumbra o corpo numa perspectiva do vir a ser sob a tutela do despojo. Neste contexto, o empreendimento colonial parece não querer conter seu fluxo e ainda continua a fazer de propriedade sua o tempo de quem despoja com o olhar.

Para contrapor esta tendência, dentro da complexidade em que tecemos os nossos nós, assim como há um tempo em que o corpo é deslocado de si, podemos pensar em destituir do corpo a designação de deslocamento que lhe foi posta experimentando inventar o nosso tempo. Deste modo, o questionamento ao corpo se dá como um convite para que, a partir de quem somos, nos perguntarmos quem estamos sendo, deixando ecoar esta pergunta. Na experiência do "eu", quem somos pode ser indicado pelas pegadas da anterioridade que constitui o corpo. Considerando as adversidades históricas e os hábitos devoradores de humanidade, concentramos nossa atenção ao movimento dos passos que elaboraram e elaboram as condições necessárias para compormos nossa presença hoje. São passos de resistência, de inventividade, de conquista, de orientação, de amor. São passos calçados pela ancestralidade que nos conduz à experiência ética⁶⁰. Nos conduz ao reconhecimento de epistemes vinculadas ao empenho de manter-se existente, resistente, respirando, convivendo, trazendo à tona memória e desta, contexto e invenção. Tradição e atualidade em concepções políticas para a invenção de uma realidade incubadora de presenças.

A ancestralidade que cria o chão onde assentamos nossa gravidade política emerge dos mitos que ao tempo que apresentam mistério e revelação nos levam à revelação e mistério. Assim como acontece com os intentos das nossas articulações ao mover-se com o chão, há sempre o encontro com situações movediças que nos levam a dançar enigmas e respostas inconclusas. A ancestralidade aqui em emergência possibilita criar os ritos que preparam o corpo, o movimento e a intensidade das pegadas que registraremos no território de inscrição da nossa

⁶⁰ Eduardo Oliveira em **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira, 2005, propõe que a ancestralidade dentro da cosmovisão africana, compõem princípios atitudinais que desaguam em ética.

existência. "A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído"⁶¹. Concebemos os contos das nossas articulações em consonância com os contos contados pelos sulcos do chão que abraçam nossos corpos. Para a gente, "a ancestralidade é uma categoria feita de chão"⁶². O chão abraça o corpo num tempo espiralar⁶³. Numa temporalidade curvilínea, de sinuosidade deslizante por onde transitam os saberes do corpo, por onde se cruzam, por onde se interligam criando a tessitura de memória, história e presença que conduz o movimento das nossas concepções cinéticas/políticas/éticas/poéticas/artísticas. Nossas concepções movediças. É no fluxo encruzilhado entre os saberes que constituem a nossa semântica de chão que contrapomos a linearidade do tempo, e, conseqüentemente, a linearidade do corpo dos nossos passos. É no âmbito da encruzilhada que fundo a minha experiência motriz. É na temporalidade sinuosa, na vazão dos co-acontecimentos, que encontro o chão por onde inscrevo a minha presença. É na temporalidade sinuosa, de limites andantes, que contato as inscrições da ancestralidade que aqui chamo de chão. Nele, sigo os passos de avó, de mãe, de irmã, de madrinha, de prima, quando seus contos se manifestam como princípio atitudinal dos meus contos. No tempo *deslinearizado* da circularidade cósmica, sigo passos de orixá. É na cadência ibin⁶⁴ que crio o deslocamento das minhas articulações, deslizando no tempo em adágio para que meu pé a pé lento e contínuo, desafie a aceleração dos meus dias em busca do compasso da eternidade. Pé a pé serenado pela crença de que os desejos podem respirar esperança e acontecimento. Pé a pé num tempo solenemente curvado em conversa com o chão, em conversa com a gravidade anciã de Oxalufan que com generosa sabedoria, ensina que o compasso paciente é prudência e potência de criação. Ensina que a envergadura do seu abraço enunciado no alá funfun⁶⁵, onde acolhe a diversidade e pluralidade dos oris das filhas e dos filhos seus, constitui

⁶¹ Ver: OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. UFC, 2005. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2005. p. 249.

⁶² *Ibid.*, p. 282.

⁶³ Ver Leda Maria Martins com considerações acerca do tempo espiralar e noção de encruzilhada. Em Perspectivas Anos 20. Canal do EAD Escola de Artes Dramáticas da USP, no *YouTube*, 2020.

⁶⁴ Ritmo com cadência lenta e contínua dedicado à Oxalufan. Caramujo.

⁶⁵ Manto branco ritual pertencente a Oxalá.

encantamento político para práticas de alteridade em detrimento de elucubrações exclusivistas. Com mobilidade de tolerância nos orienta ao amor.

Na brincadeira de invenção do tempo, no propósito de *dançar o dia*, no propósito de legitimar nossa presença com dança, partimos da emergência dos assuntos que nos acontecem para assim criar a moção das nossas articulações. Como a disposição da gente é admitir modos de pensar/agir/dançar com íntimo flerte com o chão, nos lançamos às perguntas: qual é o tempo do chão, ou melhor dizendo, qual o tempo do nosso chão? Qual o tempo dos nossos passos, e como inventamos tempo a partir deles? Qual o tempo dos passos que compõem os nossos territórios expandidos?

Figura 9 - *Aula de chão*, residência artística *Vestir o Risco*. Casa Charriot, 2019



Fonte: arquivo pessoal.

Discorrendo sobre o tempo e as curvas que ele dá, nos deparamos com Exu e sua dinâmica no encanto das interseções da vida, e com a gente no encanto e interseções com o chão. Exu, princípio motriz dos processos de simultaneidades, nos quais os binarismos fixos e apartados dão lugar à dança das complementaridades. Sinergia e contenda, consonância e oposição, síntese e

multiplicidade. É ele, Exu, o regente das possibilidades, das potencialidades criativas e transformativas, é ele o fio e o enlace na trama da complexidade que nos conduz à condição movediça do chão em que assentamos os nossos intentos dançantes. É quem faz ser possível as nossas miudezas graúdas. Exu o fundamento do *complexus*. É quem coreografa as curvas do tempo ao tempo em que dança nos limites errantes da sua espiralagem temporal. Exu causa e efeito, uma coisa e outra, as duas juntas. Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje⁶⁶. Quer brincadeira mais criativa e desafiante de brincar com o tempo, propondo perguntas à linearidade cognitiva que tipifica o corpo e seu mundo?

Figura 10 - *Aula de chão*. Casa Charriot, 2019



Foto: Thiago Castro.

É neste estado filosófico/poético/artístico/político que confrontamos a linearidade de pensamento e seus desdobramentos mordazes que desembocam em apagamento e exclusão, para dar passagem, sob a guarda de Exu, aos nossos fluxos dançantes. Dançando, a gente cria soluções para o mundo.

Exu nos conceda competência da palavra, dê passagem à ressonância dos contos contados e cantados pelas nossas articulações, abra o portal do tempo nos

⁶⁶ Itan de Exu. Itan são mitos, contos, histórias que compõem as narrativas iorubá dos orixás.

permitindo nos inventar com dança ao caminho da eternidade. Eternidade é o tempo em que duram os nossos passos.

Até mais *Ori*, sigamos.

Jai

Qual o tempo do seu tempo?

Salvador, ruas e ladeiras de chão de preto

Ori podemos dizer que os nossos intentos dançantes com o *estudo de chão* se dão, também, a partir do olhar curioso para o chão dos lugares, dos territórios, por onde os nossos pés a pés constroem nossa caminhada em pesquisa. Dilatando o corpo na medida em que o espaço também se dilata, se apresenta, escancara suas miudezas, seus aspectos, suas imagens, seus chãos puídos, suas ruínas, sua beleza, seu fundamento, encantamento, seu axé. Estou falando de rastejar o olhar no chão das ruas, de prestar atenção aos seus detalhes, prestar atenção às coisas, e gentes, que o constituem. Sendo assim, sigo pé a pé assentando meu olhar curioso no chão das ruas e caminhos por onde eu passo, por onde passa nossa *história de chão* aqui em Salvador. Assim acontece pelos caminhos que eu faço para propor as *aulas de chão*. Me entranho com o olhar no chão e muitas vezes acabo virando ele. É assim quando ando pelas ruas do Centro Histórico, local em que eu moro e onde acontece as *aulas de chão*. O chão dos meus pés transforma-se em movediço, arrisca a cutucar a materialidade concreta que me apoia. Os paralelepípedos, os intervalos entre um e outro, abrem sulcos no chão da Rua do Passo⁶⁷, sussurram histórias, vão me levando ao espaço onde o corpo faz aparecer perguntas sobre ascendência e descendência, memória e atualização, inscritas nas coisas que aconteceram ontem e acontecem hoje, inscritas na cor da pele deste chão, a mesma pele e carne que me parece responsável pela construção de todo o chão da cidade, por cada centímetro de pedra e cal, cada centímetro de asfalto, cada centímetro de terra batida na qual a bipedia colonial instala sua gravidade. A pele e carne responsável por cada centímetro de piso em que o pano de chão é passado para alisar o pé do alisado colonizador. Eis "o chão terraplanado onde o colonizador se permite mover sem nunca pedir licença e sem tropeçar"⁶⁸, tropeçando na insensatez que empreende. Um exemplo de gesto insensato, são as publicações e falas "sou antirracista" largamente expostas nas redes sociais, quando empreendidas, em especial, pelo DNA de branquitude. Na tentativa de engajamento

⁶⁷ Rua onde eu moro, local onde está localizado o meu infinito particular.

⁶⁸ LEPECKI, André. Corpo colonizado. **Revista Gesto**, n. 2, Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2003.

na causa em destaque, para se manterem continuamente em destaque e terem o ego massageado, as pessoas de bem acreditam estar fazendo uma coisa, mas revelam outra, explicitam o projeto com molde colonial deixando a ver o que não querem que seja visto: a realidade maquiada onde escondem as suas "imperfeições". Acaba que as máscaras disfarces caem, as pessoas *anti alguma coisa* deixam a ver mais um plano criado para, mais uma vez, não assumirem quem são: o que negam ser. O disfarce *anti alguma coisa* mostra que é preciso que, o que dizem ser refutável, seja assumido como princípio dos próprios gestos. O emblema "antirracista" para que vire carne e articulações, para que tenha tónus em muitos e muitas, é preciso ser antecedido pela assunção "sou racista". As pessoas de bem, cheias de boas intenções e *jeitos certos*, para não assumirem quem são, criam a própria e irresponsável redenção. Mais um *jeito certo*, criado para adiar a atenção necessária às questões de supressão da vida, acesas neste caso pelo racismo. É mais fácil dissimular ser *anti alguma coisa*, é?

É admirável o crescimento de pessoas autoproclamadas antirracistas, mas ninguém quer largar o osso, ninguém quer passar a bola, ninguém quer de fato dançar outros passos, ninguém quer pisar diferente o chão. Contam com a realidade empacotada dentro de um "normal" almejante por um "novo normal". Para mim, uma elaboração perigosa, pois o "normal" já nos mostra historicamente, com todo desmelindre, seu trágico e mal acostumado jeito. Para não experimentar o desapego, então foi criado o "novo", que é a vontade de permanência do "normal" com disfarce de mudança, que não muda. O "novo" passa a ser o novo apelido do estado de corpo apegado aos questionáveis privilégios e mordomias. Talvez não estejamos preparados e preparadas para mudar, mudar requer abrir mão dos privilégios, assumir espaços de poder compartilhados... É isso o que queremos?

A autoproclamação não se mostra suficiente. Ser antirracista está ligado ao questionamento às convenções de exploração e intolerância raciais que, no nosso contexto, tem como premissa de exclusão a cor da pele e, conseqüentemente, o poder econômico. A autoproclamação não dá conta, não peita, desconhece. Eis o alicerce da desigualdade social que nos distancia. Os privilégios de uns e umas, associados de forma significativa ao sofrimento de muitos e muitas.

Quem limpa o chão da sua casa?

As relações de trabalho com garantias exclusivistas são um bom exemplo para nos situar no recorrente processo de exploração e subtração a que estamos expostos. Chamo a atenção para as situações que afetam consideravelmente *gentes* de pele preta que acabam liderando o índice de baixa remuneração e exposição a péssimas condições de trabalho. Tem algo de errado aí. Aliás, errado não, tem algo *jeito certo*. Algo de gente que quer ver cheio somente o próprio porquinho de moedas. Para aprofundar nosso papo, vou elencar uma determinada relação de trabalho, apontar a permanência e as incoerências do racismo que a constitui e nos apresentar os seus e as suas performers, trazendo o Carnaval como contexto. Na celebrada festa de rua, a alegria anda lado a lado com a tristeza, estampando com nitidez a repetição de moldes coloniais que elucidam a hierarquia racial. Aqui quanto mais distante do chão mais privilégio se almeja ter. Declaradamente, o Carnaval é todo montado para excluir quem toca o chão. Seria a Síndrome Cidade Alta *versus* Cidade Baixa? Os investimentos estruturais, os serviços, as oportunidades, a revista policial..., deixam escancaradas as manifestações de desinteresse, desigualdade e violência a partir do critério de cor e raça. Fazendo um recorte entre muitos que podem ser feitos deste contexto, trago à tona a presença – ou ausência? – dos cordeiros e cordeiras⁶⁹ dos blocos de trio elétrico, muitos desses blocos representados por artistas autoproclamados "antirracistas", mas que não se opõem às gradações de violência que os cordeiros e cordeiras sofrem durante a festa. Com a função de contenção espacial, são tratados e tratadas como barreira de proteção do contingente que lhes negam presença e humanidade, numa produção incessante de abuso, impelidos e impelidas a materializar a concepção perversa que lhes conferem o *status* de existência como objeto. O contingente preto presente nas ruas é feito de objeto pelas artimanhas perversas do preconceito.

Agora me aproximo do ponto onde eu queria chegar para falar sobre as emblemáticas pessoas de bem *anti alguma coisa*. Então, enquanto houver cordeiros e cordeiras sob contratação informal, expostos e expostas às ferramentas de extração e acuamento, às questionáveis formas de trabalho e baixa remuneração, sob condições que indagam o que chamamos de humanidade, comprometidos a garantir o espaço itinerante por onde as "realezas do axé *music*" desfilam seus intentos megalomaniacos e econômicos, não haverá disfarce que se encaixe e não

⁶⁹ Homens e mulheres que fazem o isolamento dos blocos de trio elétrico segurando cordas.

revele o que esconde por trás da máscara. Não há emblema *anti alguma coisa* que camufle o ciclo de exploração continuada. Não há publicação, nem *live* com artista negra ou negro, que sustente a recusa em encarar os fatos e enxergar o que se passa sob os próprios olhos, pés e, conseqüentemente, dentro dos seus porquinhos de acumular dinheiro. As "realezas" nos seus castelos andantes não aceitam, não ousam, tocar o chão, mas insistem em propagar-se *anti alguma coisa*. Dar a ver a insensatez em alcunhar-se antirracista, não é? Assumamos a falácia, o tombo na própria máscara caída e a queda feia no chão duro e impermeável das boas más intenções. Antirracismo, o quê? Na realidade do "normal" e seus derivados há quem se recuse a limpar a sujeira própria, historicamente entranhada no chão por onde vão seus passos. Há muito chão mal-acostumado.

Voltemos ao chão que iniciamos a nossa caminhada logo acima, o chão movediço dos nossos passos no Centro Histórico, das ruas e ladeiras de chão de preto que acolhem a nossa presença. Partindo da Rua do Passo, sigo o caminho movediço com sulcos abertos que me levam às ladeiras de pedras onde gente preta, mais encantados e encantadas, contam ritos e fazem celebrar suas histórias e segredos. Descendo o Passo chego à encruzilhada às portas do Carmo. Logo à frente, no início da ladeira do Pelourinho, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos⁷⁰ nos recebe sendo um exemplo da materialidade dos intentos de muitas e muitos pretas e pretos, escravizados(as) e forros(as), que encarnaram resistência, cooperação e invenção para que pudessem existir, para que pudessem ser presença, para que a gente possa também ser, para que a gente possa não esquecer quem somos. Ao subir o Largo do Pelourinho, onde no topo se encontra o casarão azul da Fundação Casa de Jorge Amado, é visto em sua porta o guardião do Largo. Exu. Seu padê é também cal de todo o chão da ladeira, ele conduz seus limites e deslimites. Neste chão, meus passos sempre são de agô⁷¹, Laroyê!⁷² Um chão que foi praça pública da demonstração de poder dos senhores escravocratas, estância da memória de dor e suplício, arena de exposição da experiência do corpo

⁷⁰ Encontramos as informações referentes à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no artigo de SANTOS, Vagner José Rocha dos. A Irmandade do Rosário do Pretos do Pelourinho: história de fé, (re)existência e comida. **Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros**, Uberlândia, 2018.

⁷¹ Licença.

⁷² Saudação à Exu.

violado⁷³, é também um chão de invenção, de invenção do tempo, de encantamento, e de mudança.

Figura 11 - Encruzilhada às portas do Carmo⁷⁴



Fonte: arquivo pessoal.

Chão de Mestre Pastinha, chão de Mestre Bimba, chão do samba-reggae, chão das baianas de acarajé, chão de trancistas, chão do Balé Folclórico da Bahia, chão da Escola de dança da FUNCEB. Chão criador de presenças. O chão de pedra e cal cheio de histórias faz do corpo a sua performance. O faz dançar a esquiva diante do desaparecimento e o drible diante da morte. Faz da sua existência um acontecimento.

Nas nossas idas e vindas, subindo e descendo o Pelourinho, seguindo pelas ruas e encruzilhadas, fico tentando encontrar nas paredes dos casarões, nas portas, janelas e esquinas, as histórias de outrora que constituem a história deste lugar.

⁷³ O Pelourinho abrigou demonstrações públicas de violência contra escravizados e criminosos para atender à exibição de poder da aristocracia colonial. Ver a série documental **SANKOFA**: a África que te habita. Direção Geral de Adriana Miranda e Rosane Braga. Rio de Janeiro: Produtora FBL, 2020. 1 temporada (10 episódios), que busca a memória do tráfico transatlântico em nove países do continente africano com ressonâncias em cidades do Brasil que participaram da rota do comércio de escravização.

⁷⁴ Na foto, o Largo do Pelourinho com a Fundação Casa Jorge Amado à frente, à esquerda a Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, à direita acesso ao Tabão.

Histórias que ouvi, outras que li, que dizem respeito àquele pedaço de chão. Às vezes, busco vestígios das páginas de *Um Defeito de Cor*, na tentativa de encontrar Kehinde, que Ana Maria Gonçalves me apresentou⁷⁵. Às vezes, imagino estar presente nas reuniões da Irmandade do Rosário dos Pretos do Pelourinho testemunhando as confabulações de emancipação. Às vezes, me imagino colocando pedra a pedra daquele chão... Na natureza movediça daqueles cantos, o corpo é o próprio chão. A pele chão de Salvador. Pisar ali não é somente pisar extensões de paralelepípedos, é também contatar a espiral do tempo que substancia existência e negrura de passos e ventos de longe. É descobrir por entre as camadas da história qual o chão que compõe nossos passos.

Descendo o Taboão, acesso uma parte sobre pedra e cal, outra parte sobre asfalto desgastado, que deixa à vista o palimpsesto do chão por onde instalamos a nossa gravidade na descida. Fico a imaginar as pessoas de tempos atrás que pisaram aquelas camadas de corpo e história. Fico a imaginar o que as conduziam por aquele caminho e chão – sei que o que me conduz é a dança. A descida pé a pé me leva ao bairro do Comércio, região portuária que outrora foi o principal ponto de chegada à cidade, ponto de troca e venda de mercadorias e importante região para as atividades financeiras da escravidão. O pé a pé me leva ao casarão que abriga os nossos estudos de chão. A Casa Charriot⁷⁶. Situada ao lado do Plano Inclinado Gonçalves, a Casa Charriot é um casarão com sete andares, com fachada barroca, porém, com infraestrutura interna moderna, com uma fonte de água potável que brota do chão e que vem abrigando atividades artísticas e culturais desde 2017. À frente da Casa, artistas⁷⁷ independentes, empreendedores e empreendedoras em trânsito, que se engajam para manutenção do espaço e para a programação de atividades a partir das suas apetências político-artísticas individuais e correlatas. As

⁷⁵ Kehinde é a personagem principal do romance histórico *Um Defeito de Cor*, de GONÇALVES, Ana Maria. **Um Defeito de Cor**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006. Relato da vida de uma africana nas idas e vindas entre a África e o Brasil, entre escravização e "liberdade", que tem o Centro Histórico no período colonial como cenário de algumas situações que compõem sua narrativa.

⁷⁶ Não há registros em posse dos proprietários que informem a idade do casarão. O nome do casarão está associado ao nome dado à linha do transporte feito pelo Plano Inclinado no século XVII, e que também deu/dá nome às imediações do Plano.

⁷⁷ No período *das aulas de chão*, a Casa era composta por Diego Solon, Jaqueline Elesbão, Jorge Oliveira, Maju Passos, Márcio Nonato, Priscila Gabriele, Thiago Castro e Viviane Jacó, além de mim. Atualmente, a casa tem à frente o empreendedorismo de quatro mulheres: Jaqueline Elesbão, Maju Passos, Nai Meneses e Priscila Gabriele.

pautas se entrecruzam em questões sobre moda, dança, performance, capoeira, gestão, corpo, movimento queer, questões sobre gênero, sobre maternidade, sobre engajamento e empreendedorismo de mulheres pretas, engajamento com dissidências, com estudantes e pesquisadores em dança, comprometimento com causas pretas, arte e sobrevivência, arte e feijão no prato, arte e vivência.

Fazendo parte do corpo propositor em residência na casa, desenvolvi aulas de dança e laboratórios de criação, com dançarinos e dançarinas, artistas, residentes e estudantes de dança durante o ano de 2019, de janeiro a novembro. Os encontros semanais tinham o objetivo de reunir pessoas e assuntos para criar discursos com dança, a começar por questões que movimentassem relações entre subjetividade, afeto, coletividade, descoberta, criação, estudos do corpo, processos de criação, nos perguntando o que é o chão para as nossas movências. Tínhamos como premissa o encontro e o envolvimento entre corpo e chão, entre os possíveis desdobramentos que pudessem levantar questões sobre o corpo, sua história, memória, vivência, e presença a partir do chão. Questões entre os possíveis atributos físicos/históricos/simbólicos/poéticos/políticos/artísticos do chão, entre as singularidades que os constroem, e entre como cada singularidade se relaciona com os atributos e os transformam em dança. As aulas buscavam fundamento nos passos íntimos à cada pessoa, entre os passos pisados nos próprios chãos e os passos pisados no chão da Casa Charriot.

Os encontros serviam para nos indagar também sobre o tempo e como poderíamos inventá-lo com a moção das nossas articulações juntas. Serviam para fomentar estratégias artísticas/políticas/afetivas com o corpo, se fazendo perguntas dançando, ensaiando revoluções – quem sabe? Nas *aulas de chão* a pergunta com a movência das nossas articulações é o nosso princípio. Perguntar-se é o nosso fundamento. Perguntar-se dançando é a nossa dança. Nos fazendo perguntas, dançamos a incerteza, a possibilidade e a descoberta. Na abertura a elas, acolhemos o imprevisível, dançando o "não sei o quê" até chegar a um "é possível". Dançar o não saber o que fazer, fazendo, incitado pela ausência de um modelo gestual a ser seguido e pela urgência da presença de narrativas singulares dançantes. As nossas indagações são os nossos motivos para performar a nossa presença.

Figura 12 - Fachada da Casa Charriot no bairro Comércio



Fonte: arquivo pessoal.

São o desafio que nos conduzem às tessituras da complexidade⁷⁸ e ao nosso circuito movediço. Dançar perguntas que germinam perguntas entre possíveis respostas que, no fluxo, apontam condições irresolutas/encruzilhadas/inacabadas, de acordo com as escolhas feitas durante os caminhos e os trânsitos estabelecidos. Respostas inconclusas, que sofrem com o tempo. As perguntas são as pistas por onde conduzimos as nossas articulações. São *palavras-corpo* enunciadoras de caminhos à pesquisa e criação de situações dançantes dançadas. Chamamos de pistas às chaves que nos abrem as portas das possibilidades. Podem ser chamadas de enigma já que podem nos levar a situações em que a gente precise se decifrar. As pistas são o "a partir de" que desencadeia as nossas elucubrações. Elas compõem a aula criando a rede de assuntos em movimento, no almejo de

⁷⁸ MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 102. Propondo a complexidade como um desafio dentro do campo de incertezas e contradições, e não como uma resposta.

entrelaces, relevâncias, urgências, interferências, nós, raízes, para que mais pistas possam se mostrar, para que coisas e situações dançantes surjam. Por levarem o corpo ao estado de experiência indizível, podem não ter nome, mas, também, podem deflagrar questões que vão se assentando e se instaurando em processo, viram interesse, curiosidade, viram urgência, convocam o tempo para que as palavras surjam e com elas a possibilidade de acharmos nome para as coisas e situações compostas por nossas articulações. Como pista entendemos o corpo e suas manifestações. Tônus, gestos, respiração, temperatura, deslocamento, paragem, responsáveis pela criação do campo de conversa entre singularidades e coletividade. Neste contexto, coletividade não é sinônimo de homogeneidade, ela é fricção entre as singularidades e o transbordamento que parte daí. O estado de coletividade pode ser instaurado quando a dança é dançada juntamente⁷⁹. Nas *aulas de chão* isso pode acontecer quando passamos a dançar a mesma pergunta, ou perguntas afins que criam tramas e se tocam através de urgências correlatas. Dançar a mesma pergunta está intimamente ligado à criação de condições para que a pergunta se manifeste no corpo com o corpo e no corpo a corpo, das pistas propostas oralmente, às perguntas que surgem durante o processo sem anúnciação oral, ao eco do mistério da vida, e da arte, que também propõe acontecimento. Com a carne, com o tônus, com a respiração, com o olhar, com a temperatura, com escuta, com desejo, com incerteza, com brincadeira, tacitamente atraído e atraídas em rede, é criada materialidade e transcendência com o corpo. O corpo é pista. Nas *aulas de chão*, o corpo elabora os chãos que passam a ser pistas para o corpo. As pistas viram os nossos referenciais de movimento, sugerem princípios que nos levam aos estados que enunciam nossas moções. A partir das coisas que nos acontecem, as pistas ganham forma, tamanho, trajetória, discurso, respiração, postura e tematizam nossos passos. Nos fazem inventar o tempo, o corpo e discursos dançados. Nos ajudam a elaborar as questões e situações das pautas e temas da aula. A gente vai pedindo agô e vai inventando.

Ori, o chão virou declaradamente um interesse quando ele pareceu ter perdido o contato comigo, ou melhor, eu ter perdido o contato com ele quando experimentei

⁷⁹ Penso nas danças rituais do candomblé, nas conexões instauradas e circularidades compartilhadas, num trânsito de coletividade, com pistas estabelecidas, com abertura para que outras se deem, elaborando-se coreograficamente apenas no momento em que a conexão entre as pessoas presentes acontece durante o xirê.

estar sem chão. Não que ele tenha desaparecido, ele transformou-se em abismo onde se ocultavam questões sobre vida e morte, sobre apagamento e aparecimento, sobre ter a pele preta, sobre o racismo institucional e estrutural, pelo fato de ser

Figura 13 - *Aula de chão*. Casa Charriot, 2019



Foto: Jorge Oliveira.

professor, ser estudante, ser artista, gay, omorixá, gestor de espaço cultural e ser filho de Dete. Enfim, questões sobre a existência no contexto em que me insiro. Pensar o corpo perante a ausência do chão⁸⁰ passou a ser uma questão frequente. O corpo dançando o chão perdido, ou arrancado. Ou dançando um chão achado, diferente do habitual propagado pela linearidade dos pensamentos, arriscando a curiosidade para além do ponto de fuga que espelha o próprio umbigo e se aplaina na linha do horizonte que conduziu as navegações da expansão colonial europeia⁸¹, que conduz o *jeito certo* e seus desdobramentos de exclusão até hoje, que cria o imaginário de estabilidade do chão liso e reto.

A linha do horizonte é uma linha imaginária, reta, com pretensões de estabilidade, situada no limite em que o céu toca a linha da terra ou do mar. Se encontra ao nível dos olhos de quem a observa. Em tempos remotos, determinou o senso de orientação espacial e temporal que conduziu pelo mar o projeto europeu de colonização, exploração e morte, assim como os paradigmas que delinearam o

⁸⁰ Pensar o corpo na ausência do chão, pensar o corpo na ausência do corpo.

⁸¹ STEYERL, Hito. Em queda livre: uma (experiência-pensamento) sobre perspectiva vertical. **Arte & Ensaios**. N. 33, UFRJ, 2017.

mundo a partir da abstração da realidade, matematicamente concebida, para ser dominada, para servir de via de moralização do mundo com base nos desígnios da Igreja⁸². "Além do horizonte, havia apenas mudez e silêncio"⁸³. Para manter sua presunção de estabilidade, imaginava-se um observador sempre sobre uma superfície estável, mesmo em condições simuladas, convergindo num horizonte plano e único. Sob seus princípios, foram desenvolvidas teorias de orientação visual e espacial, sendo a perspectiva linear o paradigma de orientação óptica mais conhecido, responsável pelos pressupostos que delinearam o mundo na modernidade. A perspectiva linear introduz noções que achatam o espaço e o tempo os tornando calculáveis, previsíveis e controláveis, instituindo ao corpo o espelhamento da salvação prometida, e da dominação pretendida, indicado pelo ponto de fuga⁸⁴. O que está contido no ponto central prometia salvação e, tacitamente, a captura da humanidade. Baseando-se em pressupostos objetivistas, inventa uma realidade controlada, estável, única, imóvel, um corpo restrito, subordinado, consensual, corrompido, para que não caiam as posições de privilégio circunstanciadas pela abstração da realidade. Diferentemente do tempo espiralar que nos conduz, neste contexto, o tempo é idealizado em progressão linear, colaborando com a criação de ilusões de estabilidade e controle. Desconsidera as curvas e cruzos do tempo. A perspectiva linear institui atributos de visualidade, concepção de mundo e corpo, demarcações de poder, ajudando a "definir padrões para marcar pessoas como "outro", legitimando assim sua conquista e dominação"⁸⁵. Deixa sequelas no prolongamento da história. Determina moções subordinadas à linearidade dos pensamentos, à um jeito exclusivista de ver o mundo, pisando intransigentemente o chão supondo estabilidade.

⁸² Ver A perspectiva linear e o espírito ocidental: a objetivação do subjetivo, texto de Samuel Y. Edgerton, Jr. **Revista Prumo**. V. 3, n. 5. Rio de Janeiro, 2018. Tradução: Silvio Dias, Antônio Sena e Maria Machado Martins.

⁸³ Hito Steyerl em Em queda livre: uma (experiência-pensamento) sobre perspectiva vertical. **Arte & Ensaios**. N. 33. UFRJ, 2017, p. 223.

⁸⁴ EDGERTON, JR., Samuel Y. A perspectiva linear e o espírito ocidental: a objetivação do subjetivo. **Revista Prumo**. V. 3, n. 5. Rio de Janeiro, 2018. Tradução: Silvio Dias, Antônio Sena e Maria Machado Martins.

⁸⁵ Hito Steyerl em Em queda livre: uma (experiência-pensamento) sobre perspectiva vertical. **Arte & Ensaios**. N. 33. UFRJ, 2017, p. 224.

Contrariando o simulacro da estabilidade, os indicadores sociais nos mostram que não podemos contar com articulações estáveis e rígidas. Estamos em queda. Em queda livre. Em queda vertiginosa provocada pelos nossos *jeitos certos* que nos vão conduzindo à morte, à precarização da vida, às ocupações ilegais de terras indígenas, ao desmatamento, ao feminicídio pungente, às balas perdidas que só encontram pele preta, à política da desigualdade, aos discursos de ódio, à intolerância extrema, às trincheiras de corpos. Nossas articulações caem, caímos nós. É provável que a queda nos confira desorientação a ponto de não nos percebermos nela. Pode nos fazer pensar que estamos em suspensão. É possível que a queda nos desoriente sem nos deixar saber por quanto tempo estamos em estado de eversão. Experimentamos momentos de breve e infrequente aterramento quando os passos parecem tocar o chão seguro e quando o noticiário de desencantamento da vida emudece temporariamente suas notícias. Caímos, devido ao chão perdido, caímos, devido ao chão tirado. Caímos. Muitas vezes, não encontramos o fundo, seguimos intermitentemente em deslocamento abissal sem conseguir alcançar algo que apare a queda. Se não caímos, pelo menos nos inclinamos experimentando a iminência. Caem princípios de disciplina e moralidade social, caem disfarces de *peessoas de bem*, caem os ditos bons costumes reguladores de comportamento. Caem muitas certezas. Estruturas hegemônicas começam a ruir. Neste contexto, contrariando o desprazer da queda, é provável que a ruína das ordens colonizadoras crie condições otimistas para quem, historicamente, tem o chão arrancado do corpo, para quem sempre experimenta a instabilidade de estar sem chão. A queda pode ser mudança. Ela propõe mudança. Propõe alteração de sentidos, de posições, de posicionamentos, demuda espaços de poder, instaura revoluções, pode nos fazer experimentar dançar as narrativas das nossas próprias articulações, pode nos fazer emergir. A queda pode ser revelação. Pode fazer aparecer o implícito, o submerso, o que parece ausente, o que se esconde por detrás de uma dança tímida. Pode ser introspecção, ser um chamado para voltar-se para dentro, um encontro consigo. A queda pode ser a decorrência do convite feito pela frequência do atabaque ao corpo, pode ser o caminho feito pelo ori para tocar o chão da ancestralidade. Ao tempo que faz coisas sucumbirem, faz outras revelarem-se, ao tempo que desestabiliza posicionamentos supremacistas, faz insurgências e ímpetos de resistência aparecerem. Tem efeito transformativo, faz as certezas se mostrarem insuficientes.

Figura 14 - Aula de chão. Casa Charriot, 2019



Foto: Jorge Oliveira.

Instigados e instigadas pela condição de instabilidade dos nossos pés ao pisar o chão e pelas possibilidades de queda vindas dos nossos passos trôpegos, nas *aulas de chão* nos perguntamos o que é queda, o que pode cair e o que deve cair. A partir de inclinações, projeções ao chão, voos rasantes, deslocamentos, propomos situações investigativas para que o corpo possa experimentar o estado de queda, o jeito que o corpo dá quando cai, experimentar o que o corpo suscita no espaço e tempo entre o estar em pé e o estar caído ao chão, entre uma posição distante do chão à outra, próxima dele, entre o estado de repouso, o movimento de queda e o repouso pós queda, entre uma postura e outra. Prestar atenção à posição que o corpo assume, ao posicionamento que ele admite, ao que é suscitado ao corpo na mudança de posição ao cair. A queda pode ter relação íntima com o chão a depender do estado do solo e de como ele é pisado. Entre quedas e pouso, nos interessa captar também os assuntos que acontecem no entrelugar, entre uma posição do corpo e outra ao cair, no entre uma coisa e outra, no entre alguém e *alguéns*, e seus entrelugares. Por depender da subjetividade, o entrelugar não é

uma coisa limitada entre dois pólos, ele é a extrapolação deles. Não é elaborado por situações fixas, imóveis, muito menos confinadas, pois os agentes e as agentes da elaboração também não são. Pelo menos movemos para isso. O entrelugar é um espaço com tessitura da complexidade, com desdobramentos abrangentes que constroem nós, interseções, dispersões, raízes, narrativas, cria dramaturgias, e presenças. Se dá entre *gentes*, é possível porque pessoas se contatam, pessoas e assuntos, pessoas e coisas, coisas e pessoas. Entrelugar como campo de tensões, no nosso caso criativas, como espaço de articulação onde as fronteiras estabelecidas apresentam os limites das singularidades e as possibilidades de contato e encontros, entre as fronteiras de cada corpo, desde a epidérmica à das elucubrações e os possíveis afetos e inter-relações, num jogo de constituir descentramentos, dando vazão ao que o maniqueísmo não nota⁸⁶. Podemos pensar o entrelugar como sendo a encruzilhada das nossas articulações cinéticas/cognitivas/espirituais/políticas/artísticas/pedagógicas. Como sendo a flexibilidade dos nossos pensamentos dançantes. Dançando, criamos entrelugares por onde os gestos tornam-se realidade, circunstanciados pelos tônus da nossa carne, pelo olhar, pela lembrança, memória, pela imaginação, pela fruição, pela intenção, pelo o que o corpo manifesta, põe para fora, circunstanciados pelos rastros que os nossos passos criam com o chão. O entrelugar pode nos fazer cair. Pode ser a própria queda. Na dialética de perguntas que geram perguntas, partindo da ideia que a gente pode dançar como existe e vice-versa, nos propomos a estudar situações de queda nos perguntando se é possível dançar a queda para fazer cair paradigmas que se ocupam, por exemplo, em colonizar o corpo. Como deixar cair os vestígios ou indícios de colonização nas nossas articulações dançantes? Como cutucar as nossas moções colonizadas, e colonizadoras?⁸⁷. Caindo. Queda como

⁸⁶ Estamos em conversa com os pensamentos de Silviano Santiago sobre o termo *entre-lugar* proposto no livro *Uma Leitura dos Trópicos*, Ed. Rocco, 2000, apresentado pelo SOUZA, Marcus Aurélio dos Santos. *O Entre-lugar e os Estudos Culturais. Revista Travessias*. V. 1, n. 1, 2007, que expõe o termo para elaborar assuntos acerca dos Estudos Culturais. Com base nas abordagens de Silviano Santiago, que parte do discurso literário latino-americano, o *entre-lugar* é proposto no artigo como sendo "operador de leitura ou resposta estratégica ao pensamento colonizador" (p. 07). O movimento de absorção da fonte dominante seguida de sua transgressão num metabolismo antropofágico estratégico. O movimento da Irmandade do Rosário dos Pretos do Pelourinho parece elucidar essa questão através dos seus gestos de perspicácia, inventividade e resistência. Para mais, ver: SANTOS, Vagner José Rocha dos. *A Irmandade do Rosário do Pretos do Pelourinho: história de fé, (re)existência e comida. Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros*, Uberlândia, 2018.

⁸⁷ André Lepecki traz a possibilidade de "Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição". Em: LEPECKI, André. *Coreopolítica e coreopólicia*.

efeito cinético que desloca o corpo, seus pensamentos, o encorajando a dançar camadas e terrenos submersos. Eis que os assuntos submersos trazem à tona corpos submersos. Nestas condições, arrisca-se a ver paradigmas dominantes em vertigem ostentando a própria disfunção, insistindo em manter a gravidade retilínea que alisa seus passos. Para resistir, ostentamos estratégias de subversão à ordem. Resolvemos *desalisar*⁸⁸ o chão para poder dançar. Inventamos um jeito de incorporar ou manifestar, as rugosidades do chão que nos acolhe. Contrapomos o chão liso, alisado, aplanado, que tenta esconder as rachaduras impostas e as fendas abertas pela ação dos passos vis que gostam de colonizar, que querem não lembrar do chão afundado pelo peso dos passos que historicamente pisam intransigente o chão, e gentes, gerando a violência sistemática que caracteriza os nossos dias, em triste proporção global. É provável que estejamos em queda. Afundando. Achamos que estamos em terra firme, quando na verdade pisamos a areia movediça do nosso próprio colapso. A bipedia pode nos confundir e nos fazer distribuir arrogância, negligência e uma certa indisposição para olharmos atentos e atentas à realidade.

Ilha Revista de Antropologia, UFSC, Florianópolis, V. 13, n.1, p. 41-60, UFSC, 2011. p. 56.

⁸⁸ Na nossa brincadeira dançante, *desalisar* refere-se a frisar, enrolar, franzir o chão. Provavelmente encrespá-lo. Palavra-corpo que surgiu durante as *aulas de chão*. Palavra ação do corpo. André Lepecki em *Coreopolítica e Coreopolícia*, nos pergunta como inventar dança para rachar o chão liso e arbitrário das coreografias sociais no espaço urbano. Nos perguntamos sobre isso trazendo à tona o chão da sala de aula.

O que está em queda em você?

Pode nos levar ao chão liso onde a realidade é comprimida, a história achatada, segue em curso linear, oferece um único ponto de vista, aponta apenas para o caminho que confere privilégio e prepotência aos achatadores de realidade. O chão alisado que violentamente se diz dominante e faz deslizar o formalismo dos seus referenciais exclusivistas. Contestando a linearidade do chão no corpo, resolvemos *desalisar* o chão *desalisando* o corpo, o fazendo dançar as rugosidades do chão que pisamos, que nos foi dado, que muitas vezes nos é tirado, e intensamente é reivindicado por nós. Dançar as rugosidades do chão da sala de aula onde não há superfície para padronizações preestabelecidas⁸⁹.

O que seria *desalisar*? Para nós mediar as rachaduras, fendas e afundamentos do chão e compor com esses acidentes as movências que podem nos levar a situações de elaboração de resistência para existir. Seria desenvolver estratégias de deslocamento e locomoção por entres as depressões do solo, quiçá da vida, intencionando moções de alerta e prontidão. Seria também tornar evidente a rugosidade do próprio corpo, em contato com o chão. O tornando chão. Movendo-o, elaborando táticas de possíveis revoluções com ele. *Desalisar o chão* seria constituir chãos com o corpo, um chão de gravidade cinético-política. Nos pomos a *virar chão*.

Virar chão é contatar o chão, contatar os cantos do corpo nos cantos do chão, assentar os pensamentos, deixar a pele aderir a sua temperatura, colocar-se no chão, assumir-se nele para depois assumir-se com ele. Respirá-lo. Nesta transmutação criativa, os ajustes cinéticos, as transferências de peso sobre o chão, os diferentes pontos de pressão e apoio usados para os *desalimentos*, deslocamentos, e deslizes no solo, os impulsos, os ajustes proprioceptivos, em situações dinâmicas ou estáticas, são os recursos de movimento que nos ajudam a dançar o chão, nos ajudam a transformar as pistas lançadas em dança. Nos ajudam a deflagrar os estados que concederão carne ao movimento. Um tipo de movimento com gente dentro. São referenciais que nos conduzem a elaborar nossos passos, gestos, respiração, perguntas, na brincadeira de inventar palavras, sentidos e situações. Com isso nos lançamos a *virar chão*, a movê-lo, a colocar o corpo como *relevo*, experimentando a pergunta "como"? dançando, alongando o corpo,

⁸⁹ Muitas das *aulas de chão* na Casa Charriot aconteceram em uma sala cujo chão era irregular, acidentado, áspero, o que nos exigia abordagens atentas ao chão contatado, investigando modos de interação com a realidade do espaço.

expandindo o espaço, locomovendo-se de acordo com a densidade dos chãos elaborados.

Nas *aulas de chão* não utilizamos como metodologia exercícios com base em movimentos preestabelecidos e organizados coreograficamente, pois é dedicada atenção ao estudo do corpo a partir de situações que nascem de perguntas e da pesquisa de movimento que investiga e dimensiona as perguntas lançadas no momento em que a aula acontece. Isto não significa que coreografias não sejam elaboradas durante a aula. Elas acontecem por consequência das interconexões entre as perguntas, pistas e gentes, sem planejamento prévio, levando em consideração as singularidades e os estados provisórios de cada corpo no momento em que a dança é feita. Nas *aulas de chão*, não recorremos ao espelhamento de um *jeito certo*, como um modelo a ser seguido e incorporado, pois nos dedicamos aos processos de descoberta e evidência dos jeitos distintos que cada pessoa expõe para dançar as perguntas propostas, fazendo valer suas movências próprias. Criar dança ao tempo que estuda o próprio corpo, estuda o conjunto de informações que o compõem na relação com o ambiente, na relação com o chão. Contando com a emergência de coisas que surgem no momento em que inventamos nossas movências dançantes na improvisação com o chão. Contando com a incerteza, para nós não associada à condições de insegurança ao corpo, mas sim como pulsão criativa. Incerteza acaba virando rumo. A temos como elemento constitutivo dos processos nas *aulas de chão*, como elemento instigador das elaborações criativas diante do imprevisível, e como suscitadora de novidades. É no solo da incerteza que o corpo vai sendo inventado, os referenciais de movimento anunciados, e as possibilidades de moção descobertas⁹⁰. Deste modo criamos nosso imaginário sobre a incerteza como um princípio metodológico nas *aulas de chão*.

Para nós, a incerteza pode ser um estado de pergunta, deflagrador da fragilidade das nossas verdades e da nossa coleção de passos dançados em chãos lisos e/ou alisados. Incerteza como via de acesso ao reconhecimento da vulnerabilidade do nosso pretensioso repertório de coisas brilhantes que em muitas vezes é proposto e aplicado como açoite colonizador. Nesta situação, incluamos o nosso pretensioso

⁹⁰ Buscamos contribuições em: SIEDLER, Elke. **Configurações de Dança**: a incerteza como condição de existência. UFBA, 2011. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2011.

repertório de coisas brilhantes quanto professor e professora, que em alguns casos pode assumir contornos de projeto político pedagógico flagelador⁹¹, ainda mais quando as ações pedagógicas planejadas têm base, e se ocupam em garantir, privilégios. Seria mais um *jeito certo* com requintes de pedagogia de submissão? Um jeito de transformar pessoas em corpo sem história? Com intenções de correção do corpo classificado como sem história para a sua assimilação a uma ideia de mundo que tem como princípio negar a humanidade de quem quer assimilar?⁹² Seria essa uma dança de produção de estereótipos? A dança que corrige? A dança da correção? Correção? A dança da correção tolera ser corrigida? Como corrigir a dança? Qual dança? Quem? O que é que nós professores e professoras corrigimos?

Os pressupostos da pedagogia da correção são parentes próximos do projeto empreendido pela ditadura moral renascentista, que prometia salvação divina em troca da captura da vida, dando ao corpo status de pecador para assim dominá-lo. Historicamente em dança é possível pensarmos sobre essa questão no que diz respeito a estratégias metodológicas que suplantam as singularidades ao propor formalismos dominantes? É possível pensarmos em propostas pedagógicas para um tipo de dança que privilegie *narrativas de existência*, onde as singularidades mostrem modos diversificados de corpo, mundo e dança? Neste caso as diferenças em evidência são índices para mudanças de paradigmas e para instaurações de ações que atuem como dado de transformação, pensando que as práticas pedagógicas em dança interferem no modo como dançamos e criamos, logo, no modo como vivemos e concebemos o mundo.

Diante dos pressupostos da correção e do nosso desejo em *desalisá-lo*, resolvemos *dançar com o chão* para encontrar um jeito de convocar nossa atenção, aguçar nosso interesse, respeito e tolerância pela história particular que cada pessoa da aula se propõe a compartilhar. Aguçar nossa curiosidade pesquisadora, nosso interesse por decifrar enigmas, por descobrir premissas que virem perguntas e

⁹¹ Podemos pensar na coleção de textos, passos, referências, que compõem a epistemologia das nossas práticas pedagógicas, muitas vezes posta e imposta como conteúdo indispensável ao aluno e aluna sem levar em consideração as suas respectivas realidades. O conhecimento que se espera produzido não havendo relação com as coisas que acontecem a eles e elas, não cria campo de interesse, acaba que não os/as atinge. O "como chegar perto das suas respectivas urgências?" é pergunta necessária que compõe as nossas articulações dançantes.

⁹² Ver MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018. ps.154-158.

perguntas que virem dança, atrelada ao tempo e às suas encruzilhadas. Eis a nossa brincadeira de *dançar o dia*, dançar o tempo inventado enquanto a dança é feita. *Dançar o dia* seria deparar-se com a incerteza, nos instantes das coisas que nos acontecem durante a aula e que acabam virando o movimento dos nossos passos. A incerteza está associada ao tempo que cada pergunta leva para acessar as respostas irresolutas que gerarão outras perguntas. Incerteza como um estado motivador de criação em que o corpo estabelece o trajeto dos seus passos, na medida que dança as perguntas da aula em contato com as perguntas das próprias articulações. Para nós, a incerteza costura a dramaturgia dos nossos passos e coreografia na aula, é incubadora de possibilidades, acesas pela tomadas de decisões e assuntos que surgem no momento em que a dança acontece. Incerteza e rumo em confluência. A incerteza pode fazer o chão tornar-se *movediço*. Pode nos fazer ficar sem chão diante do imprevisível, do inesperado e do indizível dos acontecimentos. Acontecimentos movediços.

Movediço é o estado das nossas articulações, o alcance das nossas confabulações. É o tempo que transcorre por entre os gestos que compõem a elaborada coreografia das nossas gravidades, ora em trôpegos e entusiasmado passos, ora em entranhamento no chão com o chão, respirando paragem, dilatando raízes, inventando-se como relevo nas espiraladas voltas que o tempo dá. *Movediço* é o espaço criado por cada corpo-mundo na elaboração das suas moções na aula, em atualizações circunstanciadas pelos acordos feitos entre as próprias movências e as de quem contata, de acordo com o como cada pessoa se encontra, e com o quê e com quem ela se depara na construção da sua moção. *Movediço* é o nosso exercício de autonomia ao propor ao corpo o estado de indagação ao tempo que indaga o ambiente, o chão, e o poder de decisão quanto ao jeito e momento em que se coloca em movência. Uma convocatória para a autonomia ser dançada. Desenvolvê-la pressupõe negociações, pois entender-se como autônomo ou autônoma requer ao mesmo tempo entender-se nos vínculos de dependência e atração entre os elementos e *gentes* que constituem o chão da dança que dançamos⁹³.

⁹³ Edgar Morin nos traz a questão da autonomia como constituída de relações de dependência, de mutualidade, de reciprocidade, de incompletude. "É ser alguém provisório, vacilante, incerto, é ser quase tudo para si e quase nada para o universo". Em MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 66.

Quem autoriza seus passos?

Figura 15 - *Aula de chão*, residência artística *Vestir o Risco*, Casa Charriot, 2019



Fonte: arquivo pessoal.

Os vínculos acabam revelando o nosso inacabamento e a importância das relações de codependência presentes na aula. A dança proposta passa a ser agenciadora de micropolíticas, espaço de criação de afetos, desejos, tensões... Levando em consideração centros de gravidades distintos, formas diferentes de calçar o chão, na expectativa da produção de conhecimento no momento em que a dança é consumada. Ela acontece dentro de um campo de probabilidades como num processo que se faz ao ser feito.

A incerteza como contexto do acontecimento parece suscitar estados de atenção, curiosidade e *inventamento*, indicando, demandando e movendo novas ou diferentes formas de estar em relação.

Movediço é o processo de imersão que nos propomos dançar nas aulas, partindo de pistas e princípios de corpo estudados no chão com o chão. Alimentamos nosso imaginário de dança nos permitindo inventar o tempo, deixando cair nossos pensamentos duros e retos, inspirando a perda da solidez das concepções inflexíveis e das articulações da indiferença, vislumbrando subversão poética, cinética e funcional do chão, para fazermos dos nossos intentos dançantes nossos

Figura 16 - Solon Diego, processo de criação *Movediço*, Casa Charriot, 2019



Fonte: arquivo pessoal.

gestos de vida.

A gente dança como existe, e pode existir como a gente dança. *Virar chão, subir com o chão, pular com o chão, mover o chão, desalisar o chão...*, ações com natureza de pergunta, que recorremos para brincar estudando, querendo saber como é possível fazer o chão mover as articulações que criam a topografia poética por onde os nossos passos viram dança, na dialética entre a densidade do chão e a densidade do corpo que constitui o nosso *conhecimento de chão*.

Nossos planejamentos de aula são estratégias de produção de ausências ou presenças?

Figura 17 - Shaw Gonçalves, perder o chão. *Aula de chão*, Casa Charriot, 2019



Fonte: arquivo pessoal.

Nos falaremos em breve.

Jai

Salvador, remanso dos meus passos

Bom dia Ori! Neste momento, Salvador está ensolarada, quente, o céu imensamente azul, assim como o mar com suas cristas brilhantes. O dia me chamando para ir à rua. Faz tempo que não faço isso. Faz tempo que avisto a rua de longe. Faz tempo que não vou ao mar. Faz tempo que a vida demandou mudança. Faz tempo que eu escrevo. Faz tempo. Faz-se tempo. Encurva-se em suas espirais e cruzos, inventa-o. Faz uma dança. Faz-se dança. Cria brinquedo. Brinca. Põe-se como relevo, inventa topografias, decorre-se em articulações rastejantes, dá vazão aos contos que os cantos do corpo contam, *vira chão*.

Figura 18 - Chão de folhas, barracão do Terreiro Ilê Axé Omin Odé Oxê, bairro Federação em Salvador



Fonte: arquivo pessoal.

Move-se com ele, expõe narrativas de existência, abre caminhos. A abertura dos nossos tem a ver com o que eu venho chamando de *conhecimento de chão*, nossas elucubrações dançantes, dançadas, em conversa com o chão. O conjunto de assuntos com natureza inapreensível que nascem das nossas incursões movediças, nascem com o *estudo de chão*. O estudo é um jeito que encontramos para prestar atenção à nossa carne e pele preta, aos tipos de chão que somos submetidos pisar e aos tipos de chão que almejamos e conquistamos pisar. É um jeito de celebrar a nossa ancestralidade, de receber seus fundamentos, de contatar seus princípios que se entrelaçam tecendo a sofisticada rede de sentidos que compõem a nossa existência e os nossos passos.

Neste jogo de invenção do corpo com dança, nossas movências ao tempo que atentam revoluções para garantir presenças, também revelam o *jeito certo*, a dureza, linearidade, intolerância, preconceito, e as boas más intenções que compõem as nossas articulações, os nossos passos, e prováveis tropeços. Reconhecemos espelhado o nosso próprio desatino. Ao pisar o chão sentimos o peso da nossa própria insensatez. É por causa disso que caímos, quando percebemos no nosso próprio tônus e gesto o ranço do colonizador. Tropeçaremos em solo colonizador, como colonizador?

Ori, sinto se aproximar o momento de deixar sossegar, por enquanto, as palavras e começar a ensaiar um “até logo” da nossa conversa. Uma conversa que fala sobre dança e um chão que chamamos *movediço*, que fala sobre cruzos temporais em atualizações recíprocas, fala sobre a ação de inventar o tempo, inventar o corpo, fala sobre acontecimentos, imprevisibilidade, incerteza, inacabamento, quedas, emersões, perguntas e respostas irresolutas. As pistas citadas parecem nos levar por caminhos difíceis na busca de apontamentos conclusivos e “invenções de roda”. Nos deparamos com as concepções flexíveis do chão com o corpo e com palavras. Nossa conversa ainda ecoa e movimenta muitas questões. Então, acolhamos a ideia de que esta carta é um ensaio para sossegar as palavras, manifestar o estado de escuta, e deixar que o rastro dos nossos passos nos mostrem mais brinquedos. Ao invés de conclusão, a chamaremos de um “a partir de” para que mais pistas nos conte seus contos e nos abram mais caminhos. No nosso circuito *movediço* me arrisco a concluir apenas uma coisa: a nossa dissertação é uma grande pergunta. Dançamos perguntas que nos fazemos dançando.

Figura 19 - Casa Charriot, 2019



Foto: Jorge Oliveira.

É isso, o *estudo de chão* é uma pergunta, uma pergunta ao chão, uma pergunta ao corpo, uma pergunta ao tempo. Uma pergunta que deixo para nós.

Amanhã, se fizer sol, irei ao mar.

Até logo *Ori*.

Com amor, Jai.

REFERÊNCIAS

AMOROSO, Daniela Maria. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. 2009. 237 f. : il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9646>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

ASSMANN, Hugo. **Reencantar a educação**: rumo à sociedade aprendente. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. Arte de infantilizar formigas, 1996. *In*: BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Editora Leya, 2010. Disponível em: <<https://movimentorevista.com.br/2017/11/manoel-de-barros-1916-2014/>>. Acesso em: 06 fev. 2020.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CEAO. Disponível em: <<http://www.terreiros.ceao.ufba.br/apresentacao>>. Acesso em: 08 jan. 2021.

EDGERTON, JR., Samuel Y. A perspectiva linear e o espírito ocidental: a objetivação do subjetivo. **Revista Prumo**, v. 3, n. 5, Rio de Janeiro, 2018. Tradução: Silvio Dias, Antônio Sena e Maria Machado Martins. Disponível em: <<http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/855>>. Acesso em: 08 set. 2020.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOETTERT, Jones Dari. Um desespaço da dor em Gramática Expositiva do Chão de Manoel de Barros. **Espaço em Revista**, v. 14, n. 2, 2012, p. 162. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/espaco/article/view/21110>>. Acesso em: 5 fev. 2018.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um Defeito de Cor**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

HISSA, Cassio E. Viana; NOGUEIRA, Maria Luisa M. Cidade-corpo. **Revista UFMG**, v. 20, n. 1, 2013, p. 54-77. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2019.

IBGE. **Salvador**. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/panorama>>. Acesso em: 08 jan. 2021.

JEYASINGH, Natasha. Conversation with Joreige and Joana Hadjithomas, winners of the Marcel Duchamp. **Architectural Digest India**. Prize 2017, 2017. Disponível em: <https://www.architecturaldigest.in/content/conversation-winners-marcel-duchamp-prize-2017/>. Acesso em: 01 fev. 2018.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Visualidade e Imunização: o inframince do ver/ouvir a dança. **Congresso ANDA**, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11557583782.pdf> Acesso em: 28 mai. 2018.

KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. *In*: SALDANHA, Suzana (Org.) **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

_____. Dança e Política: novas reflexões a partir da teoria corpomídia. **Edição virtual do FIDA**, canal da Prefeitura de Araraquara, *YouTube*, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQ5soaxkJOs&t=2688s>. Acesso em: 24 set. 2020.

LEPECKI, André. Planos de composição. *In*: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia. (Orgs.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança**: criações e conexões. São Paulo, 2010.

_____. Corpo colonizado. **Revista Gesto**, n. 2. Rio de Janeiro: Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2003.

_____. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n.1, p. 41-60. Florianópolis: UFSC, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 24 abr. 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Perspectivas Anos 20**. Canal do EAD Escola de Artes Dramáticas da USP, *YouTube*, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eggNmvlmk8E>. Acesso em: 05 nov. 2020.

_____. Performance do Tempo Espiral. **4º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política**, Nova Iorque, 2003. Disponível em: <http://archive.hemisphericinstitute.org/hemi/pt/hidvl-presentations/palestras-e-apresentacoes/enc2003-leda-martins>. Acesso em: 04 nov. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MOURA, Gilsamara; EMÍLIO, Douglas (Orgs.). **Ágora**: Modos de Ser em Dança. Volume 1. São Paulo: Editora Jogo de Palavras, 2018.

_____. **Ágora**: Modos de Ser em Dança. Volume 2. São Paulo: Editora Jogo de Palavras, 2019.

_____. **Ágora**: Modos de Ser em Dança – Infâncias e Juventudes. Volume 3. São Paulo: Editora Jogo de Palavras, 2020.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. 2005. 353 f. : il. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2005. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/36895>>. Acesso em: 01 nov. 2020.

OLIVEIRA, Eduardo. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. Nº 18, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4456>>. Acesso em: 31 out. 2020.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas: Exu como educação. **Revista Exitus**, v. 9, n. 4, Santarém, 2019. Disponível em: <<http://www.ufopa.edu.br/portaldeperiodicos/index.php/revistaexitus/article/view/1012/528>>. Acesso em: 04 nov. 2020.

_____. Pedagogia das Encruzilhadas. **Revista Periferia**, v. 10, n. 1, UERJ, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/5521/552157593005/html/index.html>>. Acesso em: 04 nov. 2020.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SANTOS, Edeise G. C. **Samba de Pareia na Encruzilhada**: traduções de uma dança afrocentrada. 2017. 139 f. : il. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 63. Coimbra, 2002. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/1285>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

SANTOS, Vagner José Rocha dos. A Irmandade do Rosário do Pretos do Pelourinho: história de fé, (re)existência e comida. **Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros**. Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1527603628_ARQ_UIVO_ArtigoXCOPENE_VagnerRocha_AIrmandadedosPretosdoPelourinho.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2021.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **Os Candomblés da Bahia no século XXI: mapeamento dos terreiros de Salvador**. Disponível em: <http://www.terreiros.ceao.ufba.br/pdf/Os_candombles_no_seculo_XXI.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2021.

SIEDLER, Elke. **Configurações de Dança: a incerteza como condição de existência**. UFBA, 2011. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10094?mode=full>>. Acesso em: 4 mai. 2020.

SOUZA, Marcus Aurélio dos Santos. O Entre-lugar e os Estudos Culturais. **Revista Travessias**, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2748>>. Acesso em: 16 dez. 2020.

STEYERL, Hito. Em queda livre: uma (experiência-pensamento) sobre perspectiva vertical. **Arte & Ensaios**, nº 33, UFRJ, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/11092>> Acesso em: 14 set. 2018.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução: Christine Greiner com colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

_____. **Pensar um corpo esgotado**. Tradução: Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

DOCUMENTÁRIOS

SANKOFA: a África que te habita. Direção: Adriana Miranda e Rosane Braga. Rio de Janeiro: Produtora FBL, 2020. 1 temporada (10 episódios).

QUANTO Tempo o Tempo Tem. Direção: Adriana L. Dutra. Rio de Janeiro: Produtora Infinito, 2015. 76 minutos.