



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE DANÇA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

LEONARDO FRANÇA CORDEIRO

A QUEM CABE O LUGAR DE HUMANO NESTA DANÇA?

COSMO-FRICÇÕES PARA DANÇAS ESTILHAÇADAS

Salvador

2020

LEONARDO FRANÇA CORDEIRO

A QUEM CABE O LUGAR DE HUMANO NESSA DANÇA?

COSMO-FRICÇÕES PARA DANÇAS ESTILHAÇADAS

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

Orientadora: Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino

Salvador

2020

Cordeiro, Leonardo França.

A quem cabe o lugar de humano nesta dança? Cosmo-fricções para danças estilhaçadas / Leonardo França Cordeiro. - 2020.

96 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2020.

1. Dança. 2. Arte. 3. Arte moderna - Séc. XXI. 4. Criação (Literária, artística, etc.). 5. Antropologia. 6. Filosofia. 7. Ontologia. 8. Corpo humano (Filosofia). 9. Perspectiva (Filosofia). I. Aquino, Rita Ferreira de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

LEONARDO FRANÇA CORDEIRO

A QUEM CABE O LUGAR DE HUMANO NESSA DANÇA?

COSMOFRICÇÕES PARA DANÇAS ESTILHAÇADAS

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

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Rita Ferreira de Aquino (orientadora)
Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Prof.^a Dr.^a Suzane Lima Costa
Doutora em Letras, Universidade Federal da Bahia
Pós-Doutora pela School of Arts, Languages and Cultures, The University of
Manchester, Reino Unido.
Universidade Federal da Bahia

Prof.^a Dr.^a Laura Castro de Araújo
Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz
Doutor em Artes, Universidade Estadual de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Ao meu filho João, amante da vida abissal e dos alienígenas.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa específica só foi possível na graça do encontro com presenças dispostas a ensinar e a ouvir. Agradeço aos diálogos com as plantas que me ensinaram a ver como generosas pessoas, aos ventos que sopram suas palavras, às pessoas que me ensinaram como sagazes animais e multiplicaram as naturezas desta escrita como as aulas e conversas com Paride Bollettin, as criações caminhando no escuro com Lia Cunha, o apoio e força de Ayrson Heráclito compartilhando-me memórias de um sangue de dendê e vultos afro-atlânticos, aos silêncios e palavras de Thereza Rocha que me provocaram a refazer caminhos, ao encontrar nesta jornada com Urutau Guajajara, Denilson Baniwa, Arissana Pataxó, Ailton Krenak, Anna Dantes e o Selvagem ciclo de estudos, o entusiasmo e acolhimento de Laura Castro, Fernando Ferraz e Suzane Costa Lima, o encorajamento e a segurança proporcionados pelas águas da minha orientadora Rita Aquino, que soube sempre o equilíbrio em deixar que eu me perdesse e me guiasse, a Alana Falcão em seu modo ave que me ensina a amar os voos ao seu lado e a minha família-coração, minha mãe, meu pai e meus irmãos, por me darem o amparo amoroso necessário para seguir.

A vida é tão maravilhosa, que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é uma besteira. A vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária. Uma biografia: alguém nasceu, fez isso, fez aquilo, fundou uma cidade, inventou o fordismo, fez a revolução, fez um foguete, foi para o espaço; tudo isso é uma historinha ridícula. Por que insistimos em transformar a vida em uma coisa útil? Nós temos que ter coragem de ser radicalmente vivos, e não ficarmos barganhando a sobrevivência.

CORDEIRO, Leonardo França. **A quem cabe o lugar de humano nesta dança?** cosmofricções para danças estilhaçadas. 96f. Il. 2020. Dissertação (Mestrado) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

Esta dissertação é uma pesquisa artístico-acadêmica em dança, que se assemelha a uma cobra. Uma cobra que problematiza de modo pluriperspectivista o entendimento ocidental naturalista/multiculturalista da categoria “corpo”, para propor variações nos parâmetros composicionais dos processos de criação em dança contemporânea a partir do diálogo com o multinaturalismo, alimentado pelas cosmovisões indígenas e pelas questões da chamada “virada ontológica” nos estudos de antropologia contemporânea, em especial a teoria do perspectivismo ameríndio. Partindo dessa condição trans-especista do corpo, em que as diferenças dos corpos são visíveis, mas os limites são imprecisos, busco responder à questão que sibila nas curvas destas páginas: a quem cabe o lugar de humano nessa dança? Em uma escrita cobra-coral, ensaio um entendimento de corpo enquanto constelações de corpos, no qual a posição de humano se faz antes numa relação de contiguidade do que numa exclusividade essencial. Ressalto o comprometimento, enquanto sujeito-coletivo de uma comunidade de artistas-pesquisadores, em abordar as questões conceituais, experimentando-as artisticamente, em revisar e expandir possíveis referenciais bibliográficos e retroalimentar pensamento e sonho, produzindo conhecimento com a prudência ética de reconhecer o caráter ficcional da teoria e o aspecto teórico da ficção. Adentro essa floresta de signos e silvos acompanhado de Ailton Krenak, Bruno Latour, Cristine Takuá, David Kopenawa, Eduardo Viveiros de Castro, João Guimarães Rosa, Kaká Werá, Philippe Descola, Waly Salomão e, com eles e elas, busco conjugar sobretudo três verbos, no intuito de multiplicar modos de se relacionar com os corpos e complexificar os processos de criação: sonhar, encantar e envultar. Sonhar como exercício de alargar os limites do provável; encantar como exercício de se envolver empaticamente nas diferenças das distâncias; envultar como exercício de estar sensível à potência transformacional e irreduzível dos corpos em suas estratégias de continuar existindo. Com o cuidado ético de quem não pretende pensar “o mundo indígena”, falar “pelo” mundo indígena ou “como” um indígena, chamo de cosmofricções a operação de dupla torção que questiona qual cultura define o que é “natureza” e experimenta as consequências em abordar os parâmetros composicionais dos processos de criação em dança contemporânea, considerando a noção de múltiplas naturezas e não só múltiplas culturas. A partir da noção de cosmofricções, a pesquisa propõe questões para a dança através da formulação de operações transformacionais nos parâmetros de composição. Na pele dessa cobra, que modula intensidades de pensamento em diferentes gradientes de cor, palavras e desenhos, danço pensamentos com fome de justiça, danço contra o empobrecimento da experiência, danço pela admiração à sabedoria dos corpos, pelo respeito e prazer com a vida, com a expectativa de oferecer contribuições de natureza ontológica, epistemológica, teórica, ética, estética e política para a dança.

Palavras-chave: Dança. Perspectivismo Ameríndio. Processo criativo. Arte contemporânea. Corpo.

CORDEIRO, Leonardo França. **To whom suits the human condition in this dance?** cosmo-fricções to shattered dances. 96f. II. 2020. Dissertation (Master) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

ABSTRACT

This dissertation is an artistic-academic research in dance that resembles a snake. A snake that problematizes in a pluriperspectivist way the naturalistic / multiculturalist Western understanding of the category “body”, to propose variations in the compositional parameters of the processes of creation in contemporary dance based on the dialogue with multinaturalism, fed by the indigenous worldviews and the questions of the so-called “ ontological turn ”in contemporary anthropology studies, especially the theory of Amerindian perspectivism. Starting from this trans-speciesist condition of the body, where the differences of the bodies are visible, but the limits are imprecise, I try to answer the question that hisses in the curves of these pages: who is the human in this dance? In a snake-coral writing, I rehearse an understanding of the body as constellations of bodies, in which the position of human is made in a contiguous relationship rather than in an essential exclusivity. I emphasize the commitment, as a collective subject of a community of artist-researchers, to address conceptual issues by experiencing them artistically, to review and expand possible bibliographic references and to feedback thoughts and dreams, producing knowledge with the ethical prudence of recognizing the fictional character of theory and the theoretical aspect of fiction. I go into this forest of signs and hisses accompanied by Ailton Krenak, Bruno Latour, Cristine Takuá, David Kopenawa, Eduardo Viveiros de Castro, João Guimarães Rosa, Kaká Werá, Philippe Descola, Waly Salomão and, with them and them, I try to combine three verbs, in order to multiply ways of relating to bodies and complexing the creative processes: dreaming, enchanting and blurring. Dreaming as an exercise to extend the limits of the probable; enchant as an exercise to empathetically engage in differences in distance; and to engage as an exercise of being sensitive to the transformational and irreducible power of bodies in their strategies of continuing to exist. With the ethical care of those who do not intend to think “the indigenous world”, speak “for” the indigenous world or “as” an indigenous person, I call cosmo-frictions the double-twist operation that questions which culture defines what “nature” is and he experiences the consequences in approaching the compositional parameters of the contemporary dance creation processes, considering the notion of multiple natures and not only multiple cultures. From the notion of cosmo-frictions, the research proposes questions for dance through the formulation of transformational operations in the parameters of composition. In the skin of this snake, which modulates intensities of thought in different gradients of color, words and drawings, I dance thoughts hungry for justice, I dance against the impoverishment of experience, I dance for the admiration of the wisdom of the bodies, for the respect and pleasure with life, with the expectation of offering contributions of an ontological, epistemological, theoretical, ethical, aesthetic and political nature to dance.

Keywords: Dance. Amerindian perspectivism. Creative process. Contemporary art. Body.

ESCAMAS

0.	Vultos e vírus	13
1.	Nua no couro deste texto – a ficção da teoria e a teoria da ficção	14
2.	Pacto de silvos e signos	18
3.	Sonhar, encantar e envultar	27
4.	Mordendo o rabo, provando o próprio veneno - variação das naturezas dos corpos	31
5.	A escuridão da experiência e as constelações de corpos	41
6.	Do mundo mudo ao mundo com suas vozes	48
7.	Danças – lugares estratégicos dos corpos	50
8.	As diferenças não confirmam a regra – afro-perspectivas, cosmossensações e herança genocida	53
9.	Ser(p)entes que dançam – perspectivas transformacionais dos corpos	57
10.	Uma pausa nos encurva ao sonho	66
11.	A boca do ânus, o ânus da boca, a escura-vulva boca vomitando suas cosmo-fricções	68
	Cosmofricções 1	78
	Cosmofricções 2	79
	Cosmofricções 3	80
	Cosmofricções 4	81
	Cosmofricções 5	82
	Cosmofricções 6	83
	Cosmofricções 7	84
	Cosmofricções 8	85
	Cosmofricções 9	86
	Cosmofricções 10	87
	Cosmofricções 11	88
	Cosmofricções 12	89
	Cosmofricções 13	90
12.	Considerações transformacionais	91
	Referências	93

Vultos e vírus

Para reverenciar o vulto deste nascimento, tenho que reverenciar os vultos daquelas que já nasceram e morreram, daquelas que não tiveram a oportunidade de nascer e daquelas existências que sempre estiveram e estão aqui. Em especial neste momento, em que a pandemia do coronavírus potencializa as mortes do mundo insustentável que vivemos.

Esta dissertação está sendo escrita no início do século XXI, quando pensadoras e pensadores diante das crises ambientais e civilizacionais em escala global retomam e proliferam narrativas que anunciam “o fim do mundo”, ou melhor, o fim de um certo mundo que se estruturou e se estrutura de modo insustentável. Porém, como bem sabem as pensadoras e os pensadores das perspectivas indígenas e afro-perspectivas, aquilo que chamam de “tempo” e “mundo” não é concebido nem experimentado do mesmo modo para todes. Este “agora” é o fim do mundo de quem? Para quem?

Para os povos indígenas e negros, seus mundos experimentaram e experimentam fins e renascimentos agora e, principalmente, desde que essa pretensa ideia única de mundo ocidental se estruturou explorando os mundos desses povos. Tal percepção só se torna atual e alarmante para esses “outros ocidentais” – alarmados como se a destruição da terra só tivesse começado agora. Para as pessoas que não esqueceram de pertencer à Terra, trata-se de uma antiga e traumática experiência que lhes acompanham há séculos. Portanto, para acompanharmos os nascimentos desta escrita que fricciona sensibilidades e “Ideias para adiar o fim do mundo”, será necessária uma certa predisposição amorosa, como nos inspira o pensador-ativista Ailton Krenak (2019b).

1. Nua no couro deste texto – a ficção da teoria e a teoria da ficção

Este pano, esta máscara, este texto, não tem serventia; tem sua própria vida para além da servidão de qualquer utilidade. Este texto não se reduz a um objeto. A escrita deste texto dança, faz dançar e, considerando sua vida própria, talvez se trate aqui de uma pele. Mas pele de quem? Seria mesmo pele ou couro? Que espécie de ente insinua sua presença nua no couro da pele deste texto desnudando a fala em primeira, segunda, terceira pessoa? Ou em língua de bicho? Ou seria de máquina? Qual dança como tecnologia faz corpo na língua deste texto sem se reduzir a macho e fêmea? Este texto, com sua pele antiga, veste ou despe qual mundo? Quem vestirá ou se desnudará com essa tecnologia? O aspecto estilhaçado dessas perguntas ganhará mais unidade no mover das escamas desta pele, que sempre poderá voltar a estilhaçar seu corpo em múltiplas.

Estas escamas, esta pele, este couro, esta máscara, este texto é também uma dissertação artístico-acadêmica em dança, que produz conhecimento com a prudência ética em reconhecer o caráter ficcional da teoria e o aspecto teórico da ficção. Quem estiver sensível ao calor desta pele experimentará algum encanto.

Existe aqui um comprometimento, enquanto sujeito-coletivo de uma comunidade de artistas-pesquisadores, em abordar as questões conceituais, experimentando-as artisticamente, em revisar e expandir possíveis referenciais bibliográficos e retroalimentar pensamento e sonho. Sobretudo, por se tratar de uma pesquisa em pós-graduação em Dança, acredito no trabalho coletivo de nos responsabilizarmos por transformar os modos de produção de conhecimento nas artes e, em especial em dança, para propormos parâmetros que multipliquem as implicações prático-teóricas em arte-pesquisa-ensino.

Esta dissertação se concentra em problematizar e multiplicar os modos de pensarmos as éticas que envolvem os parâmetros composicionais nos processos de criação em dança contemporânea. Promovendo uma variação intensiva de entendimentos de corpo (questões epistemológicas) e de experiências de mundo (questões ontológicas), esta pesquisa experimenta um diálogo artístico-acadêmico

com pensadores indígenas e não indígenas. Através desse diálogo, esta dissertação propõe variações de parâmetros composicionais numa articulação de conhecimentos com as chamadas cosmovisões ameríndias, multiplicando as perspectivas nos processos de criação em dança.

Este couro-texto-pano-pele-máscara, na qualidade de uma pesquisa artístico-acadêmica, na teoria da ficção da sua língua, opera experiências ético-estético-políticas, revisando o entendimento ocidental naturalista/multiculturalista da categoria “corpo”, a partir do diálogo com o perspectivismo ameríndio. Tal composição teórica, proposta pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2015), amplia os entendimentos do par categorial natureza e cultura através da ideia de multinaturalismo, derivação conceitual em diálogo com as cosmovisões indígenas ameríndias que evocaremos cada vez mais no mover da pele deste texto.

Ciente da complexidade dessa empreitada, cabe a mim ressaltar logo de partida: não estou aqui querendo pensar “o mundo indígena”, falar “pelo” mundo indígena ou “como” um indígena. Estou, estamos apenas fazendo o exercício intelectual, sensível e ético de problematizar categorias como “natureza” e “cultura” a partir das perspectivas de pensamentos indígenas ameríndios para compor questões em arte contemporânea e, em especial, em dança contemporânea.

Desse modo, lhe convido a se aproximar do couro desta dissertação, sensível à escuta tanto dos pressupostos apresentados pelo pensador-ativista Ailton Krenak (2019a, 2019b), quanto do pensador-xamã Davi Kopenawa (2015). Krenak nos incita a conjugar pensamento e sonho para experimentar uma potência diferente. Uma experiência na qual o casulo do humano implode, abrindo-nos para outras visões da vida em suas múltiplas potencialidades e, como o autor de *Ideias para adiar o fim do mundo* nos chama atenção, talvez seja isso que queremos chamar de natureza. Kopenawa, por sua vez, sempre considera os verbos conhecer, comunicar e dançar o humano e o não humano como ações indissociáveis em suas falas. Portanto, iremos trabalhar com referenciais da tradição do pensamento ameríndio que nos sugerem que não devemos dissociar dança, conhecimento, comunicação e sonho. Lhe convido então a pensar e a sonhar em múltiplas direções: retrospectivamente, transversalmente e prospectivamente, como nos ensinam os sonhos. Sonhar-pensar possíveis entendimentos para danças, variando perspectivas de corpo e ideias de

humano. Teremos a predisposição amorosa em multiplicarmos as perspectivas dos nossos pressupostos de conhecimento ou nos fecharemos em muros dos condomínios de pressupostos exclusivistas?

A essa altura, você que me lê deve estar se perguntando: de quais pressupostos exclusivistas ele está falando? Qual entendimento de corpo ele está julgando normativo em dança? No tatear das peles destas páginas, no vestir o couro deste pano, aos poucos, discutiremos melhor a variação da natureza da noção de corpo com que estamos trabalhando e como essas questões terão implicações epistemológicas e ontológicas. Esta máscara, este pano, este texto, lhe convida a estabelecer um ritmo rastejado com esta escrita que propõe um diálogo inter-trans-indisciplinar com os campos das artes, da dança, da antropologia e da filosofia.

Fazer o pensamento sonhar outras possibilidades de pesquisas artístico-acadêmicas é o que estamos propondo aqui. Experimento, na minha posição de artista-pesquisador em dança, o compromisso ético com o exercício contínuo em questionar qualquer postura colonizadora no pensamento em dança, multiplicando as existências do dançar-pensar, em ressonância tanto com as urgentes questões colocadas pelos pensadores indígenas que serão evidenciadas ao longo deste texto, quanto com as questões da chamada “virada ontológica” nos estudos de antropologia contemporânea – também convocadas e discutidas no desenrolar desta dissertação. Quero dizer com isso que nos exercitaremos na escuta das considerações críticas elaboradas por pessoas de “fora” e de “dentro” da esbranquiçada linguagem acadêmica, para modular intensidades de pensamento em diferentes gradientes de cor.

As variações cromáticas que desdobram as fricções da experiência ético-político-teórico-metodológica desta pesquisa foram mobilizadas por duas desconcertantes observações: a primeira questão é colocada pelo pensador-xamã indígena Davi Kopenawa no livro *A queda do céu* (2015, p. 390): “Os brancos dormem muito, mas só sonham com eles mesmos”; a segunda é a pergunta do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro no início do livro *Metafísicas Canibais* (2015, p. 20) “O que deve conceitualmente a antropologia aos povos que estuda?”

Comentando as observações desses pensadores em ordem invertida, podemos parafrasear para o campo da dança primeiro a pergunta: O que deve conceitualmente a dança aos povos originários que estuda? Ou melhor, reformulando de modo mais urgente e necessário: estamos trabalhando com as contribuições conceituais de quais povos para pensarmos as danças? Poderíamos seguir perguntando: consideramos seriamente a possibilidade de os povos originários nos oferecerem entendimentos de corpo e dança que contribuam com problemas e alternativas para o campo das artes, em especial, da dança? Ou estamos circunscrevendo esse conhecimento em um espaço-tempo sem conexão atual com o “nosso”?

Poderíamos seguir derivando muitas outras, em especial, voltando à crítica antropocêntrica de Kopenawa que citei inicialmente, e perguntar: saberemos sonhar danças para além da posição narcísica ocidental de transformar tudo em espelhos que só refletem um “si mesmo” ou “nós mesmos”? Que noção é essa de “nós mesmos” que acreditamos compartilhar? A quem cabe o lugar de humano nesta dança?

2. Pacto de silvos e signos

Onçar-se

Mas, afinal, sigamos perguntando: com qual variação da natureza de corpo estamos nos relacionando? Quem se apresenta na noção de corpo que se transforma no corpo desta dissertação? Já estamos aqui no rastro da onça numa aproximação conceitual-literária proposta por Viveiros de Castro com a “lauaretê” de Guimarães Rosa no livro *Estas Estórias*, perguntando o *quem das coisas*. *lauaretê*, palavra tupi-guarani para outra denominação de onça. No movimento desses rastros, estamos, antes, nos permitindo ao modo indígena de se relacionar com o mundo como povoado de (g)ente, ente, sem reduzir o mundo a coisas, recursos, utilidades. Quando mundo se torna mundos e coisas podem ser pessoas estranhamente familiares com suas variações de humor e perspectiva, precisamos de um cuidado ainda maior. Rosa, no seu conto “Meu tio o lauaretê” (1969), enfeitiçou sua escrita ao modo indígena tornando-se onça, onçando o corpo da sua linguagem. Seguindo o rastro dessa gente que vira onça e dessa onça que vira gente, lembramos, atualmente, de um outro modo onça com o artista-jaguar Denilson Baniwa (BANIWA, 2015), que se apresenta como um indígena do tempo presente *hackeando* nas grandes cidades a violência colonial ocidental para comunicar o pensamento e a luta dos povos originários. Voltando onçado para a pele desta escrita que poderá tornar-se também um animal-livro, poderíamos dizer que se trataria das suas primeiras páginas e, ao mesmo tempo, já estaríamos aqui vestindo a sua própria capa, pele, couro. Pele que protege e expõe o corpo.

Dissertar à espreita

Para que possamos compartilhar melhor o rito desta leitura, acredito ser necessário propiciar algumas considerações iniciatórias e demarcar o pacto de experiência que ela propõe. Por isso, enquanto experimentamos vestir esta pele, nos perguntamos: como e por que o corpo desta dissertação assumiu esta aparência?

Que tipo de composição acontece aqui na medida em que você experimenta vestir o ente deste texto? Em qual posição se encontra aquele que chamamos de “nós mesmos” e de “outro”? Qual pessoa se mostra estranha e familiar a esta pele? Quem se sente ameaçada, seduzida, desconfiada ou filiada a esta pele?

Se nos referimos ao corpo desta dissertação em sua própria vida, na medida em que olhamos pra ela, ela também nos espreita, nos olha e nos pede, para ser olhada em seus termos.

O corpo-couro desta dissertação aparentemente pode soar “exótico” diante de um certo padrão de corpo do que venha a ser uma dissertação acadêmica, mas afirmamos aqui que uma dissertação artístico-acadêmica pode ter múltiplos corpos, inclusive este, para pensar de modo pluriperspectivista os processos de criação em dança contemporânea.

A máscara-corpo desta dissertação pode aparentar “criatividade pela criatividade”. No entanto sabemos que se trata de propor regimes de sensibilidade e articulação teórico-prática contra-hegemônicos na produção de conhecimento nas artes e, em especial, em dança.

A pele do corpo desta dissertação pode se apresentar como um “passatempo formalista-estético-teórico” sem nenhuma implicação ético-estético-política para as naturezas-sociedades. Mas sabemos que ética, estética e política são indissociáveis e, desse modo, o corpo da escrita desta pesquisa é uma entidade política comprometida em multiplicar pressupostos que ampliem as experiências de mundo, entendimentos de corpo e possibilidades de configurações em dança.

Acompanhando os suspiros desta pele, notamos os movimentos dos seus humores, seu tom vitalista e, por vezes, provocador, combativo, violento, virulento, enfim, seus prazeres e dores. Intuímos que, além da sua predisposição amorosa, podemos também provar do seu veneno.

Cobra-Coral

Seguindo na construção das entradas e saídas deste frágil corpo forte, a dança que acontece nesta escrita modula constantemente sua fala em primeira, segunda e terceira pessoa para experimentar outras ideias de pessoas na pessoa. Ou seja, não encerra a pessoa numa única ideia ou representação. A pessoa que vos fala experimenta questionar o status e a posição da sua fala, variando suas posições e misturando vozes na sua voz. Falando como menina, menino e menino. A própria pele do corpo desta dissertação está em constante variação de posição e gradientes de cor que nunca chegam a tons absolutos. As cores aqui tendem ao escuro, ao amarelado, ao esbranquiçado, ao avermelhado; tendem a uma voz quase humana, porém o corpo que se fabrica na encantaria da escrita deste texto tem maior parentesco com cobras, em especial, com a cobra-coral.

Quando evoco uma cobra aqui, não me refiro à cobra enquanto espécie, seja ela uma *Elapidae* (corais verdadeiras com peçonha), seja ela *Dipsadidae* (falsas corais sem peçonha). A coloração vermelha nesta dissertação não se encerra numa ideia de ameaça ou um mecanismo de defesa e advertência, como se atribui comumente às cobras-corais, chamando esse mecanismo de aposematismo. Nem me refiro a um entendimento de coral ligado a uma tradição de conhecimento indígena específica que, certamente, pensaria o veneno diferentemente. Sabemos que, a depender da dosagem, a peçonha não é só ameaça à vida, mas também força e cura. Portanto, não me ateno a uma espécie ou uma tradição “verdadeira” ou “falsa”; me refiro à cocriação de um ente, de um corpo que assume a posição de mediador de mundos.

A modulação da escrita desta dança em seu modo cobra, desta escrita em língua de cobra, como está sendo sempre lembrado, não se circunscreve a problemas tidos como, exclusivamente, linguísticos, de semântica, de sintaxe..., mas sim a questões das próprias concepções de corpo. Se a dança não poderá ficar indiferente a essa variação de entendimento de corpo, quem dirá a escrita. Nesta pesquisa, as composições com corpos ditos humanos e não humanos, o cuidado compositivo com o corpo do papel em suas cores, gramatura, texturas, buracos, a própria variação de uma escrita que passa do alfabético ao gráfico do gráfico ao pictórico não devem ser

tomados como algo residual que complementa a “dança em si” que ainda irá acontecer. A dança aqui já está acontecendo nesta variação de corpos.

Nesta dissertação, sugiro um envolvimento tátil com a pele destas páginas. Sugiro inventar línguas no couro desta cobra, experimentar transformações nesta canoa cobra. Sugiro observar, com amor e cuidado, que a vida dessas páginas, tratadas como peles, tem suas pinturas em jatos de tintas, tem suas cicatrizes, veias, tem seus rasgos, buracos, dobras que se abrem na curiosidade dos dedos, uma coluna em espiral que ergue e coloca esta publicação de pé... enfim, esta dissertação acadêmica em dança é tratada como um ente que tem sua existência e sua capacidade de ação.

As palavras e os desenhos não estão aqui para descrever, ilustrar, exemplificar, legendar alguma coisa sobre um processo. Palavras e desenhos são as próprias ações corporais em dança, de uma certa noção de dança que aqui se materializa e se problematiza. Palavras e desenhos aqui são tratados como composições na qualidade de entes que agenciam o modo próprio desta dança acontecer. Os desenhos que aparecem e desaparecem nesta dissertação foram feitos por mim e os chamo de **sonhaços** - imagens-sensações criadas a partir de experiências corporais na arte de sonhar-sentir o corpo como constelações afetivas de corpos.

Língua de signos e silvos

Este couro, este pano, esta pele se move, portanto, entre uma língua de signos e silvos. Entre o humano no bicho, o bicho no humano e o quem das coisas. Mas se o sibilar desta cobra pode lhe trazer à memória algum bote ameaçador, lembre-se também que é importante saber conversar com aquela, aquele ou aquilo que nos ameaça ou quer nos destruir. Ter a possibilidade do bote é lembrar que muita coisa vige dentro da gente: “o diabo vige dentro do homem”, como nos lembra Guimarães Rosa, mas não só o diabo, a delicadeza, a violência, o medo... inclusive, o amor.

A dança desta escrita se dá na criação desta cobra enquanto um ente ficcional e real, numa articulação entre vida e linguagem. A língua que encobre esta cObra cOral nasce das experiências de arte-vida com o próprio processo de criação desta dissertação, na qual já não se divisa precisamente quem move e quem é movido, quem é exclusivamente sujeito e exclusivamente objeto, criador e criatura... Nas experiências de linguagem e vida desta pesquisa, teoria e ficção, objetividade e subjetividade possuem vasos comunicantes nas práticas corporais que criam tecnologias em danças.

Anunciado o modo cobra que atravessa a dança desta escrita, é preciso continuar preparando o corpo, assim como fui preparado, sussurrando e sibilando em seu ouvido que estamos movendo uma dança na qual a produção de sentido se faz serpenteando. Considerando o torto mover desta pesquisa, fui acolhendo, numa espécie de lógica das sensações, surpresas sensoriais nos rastros de certos gradientes de cOral que se fizeram presentes em diferentes e diversos modos: uma qualidade cobra nas situações íntimas das minhas relações sexuais (sim, os aprendizados de corpo de um dançarino não se dão somente numa sala de ensaio); uma presença cobra no dia a dia do meu trabalho de artista da dança experimentando exercícios de respiração (sim, as cobras têm narinas e respiração pulmonar); experimentando minha língua ter o peso e a dimensão de uma língua de cobra em minha boca através dos aprendizados com as plantas mestras mediados pelos Fulni-ô (PE) e pela Terra Mirim, comunidade de trocas e experiências xamânicas na Mata Atlântica do Vale do Itamboató, região de Simões Filho (BA) – sim, as plantas podem nos ensinar sobre corpo e dança. Detalhe importante: só depois fui saber que a coral é uma espécie endêmica desse tipo de bioma. Antes mesmo de perceber a cobra-coral nesta escrita, fui presenteado com o poema “Cobra-Coral” do livro *Poesia Total* (2014) de um poeta baiano do século XXI, Waly Salomão (1943-2003):

Para de ondular, agora, cobra coral:
 a fim de que eu copie as cores com que te adornas,
 a fim de que eu faça um colar para dar à minha amada,
 a fim de que tua beleza
 teu langor
 tua elegância
 reinem sobre as cobras não corais.

Poema roubado e transcrito, segundo SOUZA FILHO (2008), do escritor francês do século XVI, Michel de Montaigne (1533-1592), que no seu ensaio “Dos canibais” (I, 31), de 1580, argumentava em “defesa da humanidade dos índios brasileiros”, apresentando uma certa “canção da serpente”, registrada durante o período em que Nicolas Durand de Villegagnon comandou o projeto francês de implantação de uma colônia no “Novo Mundo”, a França Antártica (1555-1560), onde hoje é o Rio de Janeiro. Para Montaigne a “canção da serpente” lhe lembrava os versos do poeta grego Anacreonte (século VI a.C.), que cantava o amor, o vinho e os prazeres da mesa. Esse amoroso gesto de Montaigne, se por um lado reconhecia a humanidade e a exuberância da cultura dos povos originários das Américas, por outro, nos chama a atenção por seus critérios de humanidade, pois o escritor francês comentava que a língua deles tinha sons doces e agradáveis, próximos às terminações da língua grega. Ou seja: observamos aqui a recorrente remissão a uma certa ideia de Grécia, séculos atrás e ainda hoje, para avaliar a existência ou não de pensamento e humanidade do mundo.

Serpenteando, a cobra coral nos conduziu em espiral nos comentários dessas sensações a uma das principais perguntas desta pesquisa: a quem cabe o lugar de humano nesta dança?

Brasil antes do Brasil

Mas a cobra coral nos pede para avançarmos, voltando ao Brasil antes do Brasil. Ali, onde chamaram de França Antártica e hoje chamamos de Rio de Janeiro, viviam várias populações indígenas que, segundo o mito de criação do povo Desana (AM), se deslocaram daquela região do Rio de Janeiro para o Alto Rio Negro na Amazônia em uma cobra canoa. No livro *Antes o mundo não existia* (2019), narrado por Umusi Pārōkumu (Firmiano Arantes Lana) e Tōrāmü Kēhíri (Luiz Gomes Lana), o processo de criação das distintas formas de vida e seres se deu através da jornada de uma cobra canoa de transformação. Essa cobra ancestral de todos os seres, inclusive daqueles que chamamos de humanos e cobras, foi criada por Yebá Buró, “A

avó do Mundo”, a “A avó da Terra”. Essa mulher que apareceu por si mesma, quando o mundo não existia, veio da escuridão. Esse escuro guarda o frescor da experiência, tal qual o escuro texto no couro desta cobra.

Como vemos, esta cObra cOral nos lembra outras noções de cobra, muda nossa língua e nossa perspectiva desde a escuridão. Aqui, nesta língua, sigo nos aprendizados em dança, escrita, arte-vida, como nos lembra com muita sabedoria e contundência o pensador Kaká Werá (2019) sobre a articulação entre vida e linguagem:

Para o tupy-guarani, ‘ser’ e ‘linguagem’ é uma coisa só. A palavra que designa ‘ser’ é a mesma que designa ‘palavra’: NHEENG. Alma e som. A própria palavra tupy significa ‘som em pé’. Nosso povo enxerga o ser como um tom de uma grande música cósmica, regida por um grande espírito criador, o qual chamou de Nhamandu-ru-etê, ou Tupã, que significa ‘o som que se expande’. É a partir daí que começa a relação do tupy-guarani com a palavra. Um dos nomes de ‘alma’ é *nheeng*. Que também significa ‘fala’. Um pajé é aquele que emite *nheeng-porã*, aquele que emite belas palavras. Não no sentido de retórica. Não. O pajé é aquele que fala com o coração. Por que fala e alma é uma coisa só. Você é o que fala. É por isso que os Guarani Kayowá, por desilusão dessas relações com os brancos, preferem recolher sua palavra-alma: se matam enforcados (como continua acontecendo em Dourados, em Mato Grosso do Sul). Por que a garganta é a morada do ser. Por aí você pode ver que a relação da linguagem com a cultura é muito profunda para o tupy-guarani. (WERÁ, 2019, p. 37)

Neste aprendizado de falar com o coração, faço meu trabalho de autocrítica, observância e atuação, transformando os preconceitos de várias ordens que insistem nas estruturas de poder da sociedade e em meu próprio corpo. Busco, neste aprendizado, outras alianças, em oposição ao fortalecimento da história genocida e epistemicida do nosso país e do mundo.

As palavras “indígena” e “alienígena” são antônimos, como nos lembra Viveiros de Castro em seu texto “Os involuntários da pátria” (2016). Se no regime específico desta língua em que escrevo, indígena – do latim *indigēna,ae*, “natural do lugar em que vive, gerado dentro da terra que lhe é própria” – se opõe ao vocábulo

“alienígena” (do latim *alienigēna,ae* não gerado na terra, não pertencente à terra, de origem estranha, estrangeiro, “ser de outro planeta”). Esta dissertação existe na tensão de múltiplos movimentos em reconhecer-se alienígena e, ao mesmo tempo, indígena à ideia de pertencer a “um” lugar, “um” mundo, “uma” natureza, “uma” cultura, “uma” área de conhecimento, “uma” arte, “uma” dança. Dito isto, exercito e multiplico a possibilidade do diálogo e do confronto de sensibilidades e ideias entre mundos para que qualquer pretensa ideia de "Mundo" se estilhace, amorosa e generosamente, em múltiplos mundos.

Nesta tensão, assumo a posição de aliado a todo(a)s o(a)s envolvido(a)s na luta política identitária pelos direitos indígenas, sem pretender reivindicar a mim um lugar de representatividade; me identifico com a multiplicidade de Brasis no Brasil, principalmente com as heranças culturais milenares do contexto em que produzo esta pesquisa.

É preciso dizer que hoje no Brasil são cerca de 380 povos chamados indígenas cujas origens remonta de 5 mil a 12 mil anos. Quase um milhão de remanescentes, dos quais algo em torno de 450 mil pessoas habitam as florestas e os demais habitam centros urbanos em praticamente todos os estados brasileiros. Além disso, pesquisas da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) de 2005 na área de genética apontam que **63% do povo brasileiro considerado branco tem origem tupy**. Ou seja, no país temos presentes raízes de culturas ancestrais nos mais diversos matizes de mestiçagem e ao mesmo tempo não damos voz histórica aos remanescentes destas origens. Isso causa uma sensação de negação de um si mesmo coletivo que reflete também na negação dos direitos humanos das gerações atuais que insistem em viver de acordo com seus valores e visões de mundo. Talvez o Brasil seja o único país do mundo que considera ‘estrangeiro’ o nativo, e nativo o estrangeiro. (WERÁ, 2019, p. 4, grifo nosso)

Para além das informações bastante conhecidas de que Salvador é a cidade mais negra fora da África e a herança cultural afro atravessa o Estado da Bahia, existe também a informação pouco comentada, mas fornecida pelo IBGE, de que **a Bahia é o terceiro Estado mais indígena do Brasil**. Em termos de população, a Bahia tem 56.742 pessoas indígenas, ficando atrás somente do Amazonas (167,1mil) e do Mato Grosso do Sul (72,1mil). Na Bahia, a maior parte dos indígenas estão em Salvador

(7.932), contudo apenas 0,30% são soteropolitanos. Esses dados são da pesquisa do IBGE em 2010 e, provavelmente, tais números tendem a se ampliar hoje com os movimentos crescentes de afirmação e empoderamento indígena. Em Salvador, por exemplo, temos uma forte presença Tupinambá, Pataxó e Tupiniquim.

Lembrando essas informações que ficam esquecidas, a escrita experiencial a que se propõe este texto está sendo mediada por um artista-pesquisador da dança, pai de João, uma criança de 7 anos de idade, que nasceu e vive na cidade de Salvador: uma das muitas cidades do Nordeste do Brasil: um dos muitos países situados na América Latina. Ou seja, nasci e vivo numa cidade com fortes heranças e presenças de outras ideias de civilização, técnica, natureza, outras ideias de corpo, outras danças, outras coreografias políticas que tiveram e continuam tendo seu modo de “dançar-existir” negado e violentado. Como nos diz Krenak, povos que são colocados na periferia do mundo ocidental por dançarem uma coreografia estranha:

Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar, aquelas camadas do que ficou fora da gente como 'natureza', mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. Tem alguma coisa dessas camadas que é quase-humana: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada da interface de humanos-muito-humanos. Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida. (KRENAK, 2019b, p. 70)

Sem desejar ser herói-salvador de qualquer natureza, mas também sem me tornar um fantasma morto-vivo indiferente à vida, me identifico com a vitalidade das existências dessas coreografias estranhas, mudo o ar da minha aparência em cobra coral para dançar pensamentos com fome de justiça, dançar contra o empobrecimento da experiência, dançar pela admiração à sabedoria dos corpos, pelo respeito e pelo prazer com a vida.

Fortalecidos neste pacto, sigamos!

3. Sonhar, encantar e envultar

Esta cobra nos ensina a deitar e rastejar, pois, quanto mais próximo do chão, mais próximo do sonho. A produção de conhecimento desta dissertação com arte e em artes não se acomoda a uma ideia fechada de ciência ou à função utilitária do mercado capitalista do trabalho. Esta ação de conhecimento é, sobretudo, um ato de amor à vida. Daí a importância de produzirmos conhecimento adotando outros parâmetros e experimentado conjugar outros verbos. No caso do processo desta pesquisa, proponho: **sonhar**, como exercício de alargar os limites do provável; **encantar**, como exercício de se envolver empaticamente nas diferenças das distâncias; **envultar**, como exercício de estar sensível à potência transformacional e irreduzível dos corpos em suas estratégias de continuar existindo. Ou seja, **sonhar, encantar e envultar** aqui são verbos que nos ajudam a multiplicar modos de se relacionar com os corpos e complexificar os processos de criação nas artes, em especial, em dança.

Inscrever a palavra **envultar** no couro desta cobra, na qualidade artística desse envolvimento, expressa o desejo de materializar tecnologias de encantamento em dança. Durante o Fórum Social Mundial 2018, me encontrei com esta palavra, na mesa de discussões indígenas, quando fiquei impactado com um relato de uma mulher que falava sobre os *filhos do oco do pau*. Ela utilizava esta expressão *filhos do oco do pau* para falar das crianças que nasceram protegidas pelo tronco oco de uma árvore que abrigava mulheres nas suas táticas para sobreviver e re-existir às violentas invasões das suas terras. Mas como elas conseguiam se abrigar nesse tronco e não serem vistas, nem mortas? Segundo o relato dessa mulher indígena, algumas mulheres, com suas danças e cantos, tornavam possível envultar, ou seja, desaparecer e aparecer, abrir passagens.

Vejo também o ato de envultar uma possibilidade de se camuflar, metamorfosear, virar, uma filiação, de tal modo que você passa a agir e se aparentar com o outro. Essas memórias de envultação estão ligadas ao Fogo de 51, massacre que marcou a história do povo Pataxó no Sul da Bahia e antecedeu outro marco: a criação do Parque Nacional do Monte Pascoal, no final de 1961, que, ao ser criado

com o objetivo de preservar e proteger os recursos naturais, dificultou as atividades básicas de sobrevivência alimentar, cultural e espiritual dos Pataxó (SANTOS, 2017).

Dentre as trágicas memórias das violências do Fogo de 51, encontrei o relato de Nitynawã, mulher indígena Pataxó que, lembrando as histórias da sua mãe, dizia o seguinte:

Mãe (Taquara) conta que Maria Calango era uma benzedeira, que com suas orações conseguia proteger os outros. Tinham até o poder de esconder as pessoas e os objetos. Quando na época do massacre de 1951, Maria Calango se escondeu num oco de pau velho e ficou lá. Quando os policiais chegaram, falaram que iam atirar no pau. Mas diante da reza de Maria Calango, eles passaram sem perceber, dizendo que iam deixar a munição para atirar em Maria Calango e nos índios que iam pegar. Depois que os policiais passaram, eles saíram do oco do pau. A reza dela era tão forte que fazia com que as armas não conseguissem atirar nos índios, por isso os policiais queriam perseguir Maria Calango. (CASTRO, 2008, p. 75)

Reverberando essas memórias no corpo desta pesquisa em dança, envultar aparece aqui como um legado tático de re-existência e, no contexto deste trabalho, passa a ganhar a posição de uma espécie de tecnologia de encantamento. Portanto, envultar, nos parâmetros composicionais aqui empreendidos, se apresenta também como uma tecnologia de encantamento para re-existir: uma dança que sobrevive se metamorfoseando em (g)entes, palavras, objetos, desenhos, texturas, espaços... que produz mudanças de pele, magias, tecnologias, poesia, produção de conhecimento.

Neste momento, alguém que ondula na leitura dessas linhas me alerta: mas você não pode “nos” misturar a essas cosmovisões, “nós” não temos mais essa “cosmovisão totalizante dos índios”. Recobro nesta cobra: inspirado nas palavras do pensador indígena Ailton Krenak (2019a), entendemos que cosmovisão

Não é uma visão total, ela é uma visão aberta. Sei que algumas pessoas consideram que cosmologias são visões fechadas. Já ouvi inclusive amigos nossos dizendo que ‘são sociedade que têm uma visão total, uma visão totalizante da realidade’. Essas sociedades conseguem perceber o mundo que se justifica para sua vida, para sua existência.

Mas não conseguem atinar com os outros mundos além desse, por causa da sua natureza essencial mesmo. Vão ficar pensando naquela biosfera deles, na complexidade dos seus mundos, mas não vão perceber as outras conexões. O desafio que eu tive que encarar foi o de admitir a existência de inumeráveis mundos que circundam, que se articulam e que se comunicam com o mundo que eu transito. (KRENAK, 2019a, p. 63-64)

Sendo assim, não estamos nos relacionando aqui com a noção de cosmovisão como uma concepção total, fechada e regional. As diversas cosmovisões, inclusive a científica moderna, se transformam, se atualizam e coexistem nas pessoas. Ouvir um xamã não significa não ouvir um médico. Nossas reflexões partem de um trabalho que chamo de **cosmofricção**: aprendizados e transformações corporais pelo toque, contato, atrito, troca de calor, esfregação que acontecem nas fricções das experiências com as diferentes presenças e formas de vida do mundo. No contexto desta pesquisa, estamos compondo cosmofricções, cosmo-estilhaçadas-visões que admitem a coexistência da modulação de diferentes regimes ontológicos e epistemológicos numa mesma experiência de vida.

A noção de dança que estou compondo aqui acontece já nestas cosmofricções como um modo envultado teórico-prático de dançar que aparece e desaparece nas variações das naturezas dos corpos e das ideias de dança mobilizados aqui, ali e lá. Na tensão dessa antiga coexistência entre uno e múltiplo é que iremos experimentar os gradientes de intensidade desta escrita que, ao se relacionar com a problematização das variações das naturezas dos corpos, em ressonância compositiva com essas questões teóricas, experimenta dançar com a escrita a variação e a proliferação de diferentes corpos e configurações em dança.

Tal entendimento de dança é possível e desejável, no recorte específico desta pesquisa, por acreditar ser urgente e profícuo experimentar outras epistemologias e ontologias nos processos de criação em dança contemporânea que, no envolvimento deste processo, são indígenas ameríndias. Nessa perspectiva, trata-se de uma atitude ético-estético-política que multiplica mundos e modos em dança e quiçá lhe inspire a variar as noções de corpo em suas práticas também com esses e outros pressupostos.

Esta é uma pesquisa em processos de criação em dança contemporânea que poderá interessar a outros campos de conhecimento, na medida em que experimenta, dentro das suas limitações e potências, outros parâmetros composicionais, ao admitir que qualquer entendimento de corpo é somente uma variação possível dentre múltiplas outras variações de corpos. Como do corpo não há quem escape, talvez esta dissertação possa interessar a outras pessoas que queiram problematizar o corpo em suas práticas para além da dança.

4. Mordendo o rabo, provando o próprio veneno – variação das naturezas dos corpos

Serpentearemos, agora, nos deslocando das perspectivas que focam nos aspectos culturais do corpo e migraremos para as perspectivas que focam na desnaturalização da natureza do corpo.

Considero sempre importante lembrar que qualquer perspectiva crítica e propositiva que está sendo colocada em composição aqui não deseja nem pretende ser única ou mais “verdadeira” que outras. No cuidado em triar, editar, escolher as presenças, os corpos e movimentos para compor a experiência de corpo-pensamento desta dissertação em dança, pretendemos rigor apenas enquanto multiplicação de possíveis. Não há aqui nenhuma pretensão de totalidade, mas também não ficaremos acanhados em propor outras relações e parâmetros numa perspectiva com arte e das artes.

Nosso percurso de cobra nos convida primeiro a provar do próprio veneno para melhor conhecer nossos mecanismos de defesa e ataque. Nesta beberagem conceitual, tentaremos escurecer nossa visão para tocar melhor nos olhos daqueles que tomamos por indígena e alienígena, nativo e estrangeiro. Ao beber e rastejar agora, roçamos em alguns pressupostos fundamentais do pensamento ocidental científico moderno que estruturam sua noção normativa de corpo.

Varição do parâmetro de corpo como agenciador de múltiplas naturezas

Aqui é necessário instaurar de modo direto nosso desafio para depois serpentear os fios modulando as velocidades: a variação do parâmetro de corpo que estamos interessadas aqui, envolve considerar corpo como agenciador não só de múltiplas culturas, mas também, sobretudo, de múltiplas naturezas. Dito de outro modo, o que iremos desenvolver pouco a pouco mais adiante, considerando a

capacidade perspectiva dos corpos, nos deparamos com diferentes modos de conceber tanto culturas quanto naturezas.

Seguindo a experiência de corpo-pensamento que estamos propondo nesta dissertação, sugiro experimentarmos as consequências de mudar a percepção da categoria “natureza”. Esse convite, portanto, implica numa experimentação artístico-acadêmica em variarmos as noções epistemológicas – os entendimentos de corpo em dança – e variarmos as noções ontológicas, os modos de experienciar aquilo que chamamos de mundo. Um trabalho de encantamento conceitual que, na fricção com as múltiplas perspectivas da relação e concepção entre os termos “natureza” e “cultura”, propõe relações específicas com esses entendimentos para expandir parâmetros vivenciais e composicionais nos processos de criação em dança.

Desnaturalizar a ideia hegemônica de natureza

A mudança proposta aqui implica uma discussão ética: desnaturalizar a ideia hegemônica de natureza enquanto uma substância, um fato, um dado biológico último e passar a considerá-la como modos de relação, de envolvimento. Ou seja: considerarmos não só a multiplicidade das culturas, mas também, ao invés de pensarmos em uma única ideia de natureza, como a possibilidade de múltiplas naturezas. Quais consequências ético-estético-políticas podemos derivar para os processos de criação em dança contemporânea quando passamos a considerar múltiplas naturezas e múltiplas culturas?

Formular essa pergunta me instiga e me espanta. Sei que existem inúmeras consequências e muitas delas me escapam. Mesmo assim, tomo coragem de ensaiar aqui um entendimento de corpo a partir dessas considerações em trabalharmos com as possibilidades das múltiplas naturezas e das provocações ético-conceituais das perspectivas indígenas ameríndias. Minha escolha em alimentar possíveis entendimentos de corpo em dança pela problematização ético-estético-política que questiona um único entendimento universal de natureza é o que me conduz a cosmofriccionar a noção de corpo enquanto constelações de corpos.

Ao condicionarmos as variações das noções de natureza com os múltiplos modos de se relacionar e experienciá-las, passamos a nos deparar com a seguinte questão: diferentes noções de naturezas dos corpos nos apresentam diferentes éticas dos corpos. Portanto, quando proponho uma perspectiva em dança que entende corpo como constelações de corpos, aponto para uma ética possível. Tal noção de corpo enquanto constelações de corpos está presente no próprio modo desta dissertação-máscara-cobra se encantar, mas ganhará mais feitiços argumentativos no fruir dessa coloração esbranquiçada.

Repito: este convite não se trata de “pensar/sentir como um indígena”, mas sim de questionar a ideia de que a categoria “corpo” teria uma natureza unívoca. A partir daí, no diálogo com pensadores/as indígenas e não-indígenas, proponho parâmetros composicionais em dança. Nesse caso, estamos aprendendo a nos questionar com as contribuições derivadas das cosmovisões indígenas ameríndias.

A Grande Divisão

O antropólogo francês e filósofo das ciências, Bruno Latour, em seu livro ensaístico *Jamais fomos modernos* (1994), propõe uma revisão crítica do pensamento científico moderno, arriscando identificar quais são os pressupostos ocidentais que fundamentam e concebem, ao mesmo tempo, uma separação e uma hibridização entre natureza e cultura. Segundo Latour, o pressuposto geral que alicerça esse pensamento é de que existe uma natureza (dado biológico, uma instância não construída, fato material) e múltiplas culturas (lentes e leituras de uma natureza última).

Esse pressuposto geral normativo, totalmente naturalizado em nossas instituições de ensino, é chamado, na antropologia contemporânea, de regime naturalista-multiculturalista. Seguindo a análise de Latour, tais parâmetros são tão bem elaborados, normativos e hegemônicos, que passamos a tomar como única ontologia possível. Para o autor citado, esse regime ontológico funciona como uma espécie de Constituição do regime de pensamento ocidental. Assim como a constituição jurídica define os direitos e deveres do cidadão e do Estado, aquela define

os humanos e não-humanos, suas propriedades e suas relações, suas competências e seus agrupamentos.

O artigo primeiro dessa Constituição é a Grande Divisão que estabelece tanto uma cisão interna, separando e determinando o que é humano e não humano, como também uma cisão externa, separando e determinando um “nós” (mundo ocidental) e “outros” (mundo não ocidental). Nesse sentido, são essas duas garantias constitucionais que asseguram a não-humanidade da natureza, tratando-a como recurso, coisa, objeto e a humanidade do social tratada como produtora e consumidora de recursos. Porém, partindo da ética dessas condições de separação, o autor nos chama a atenção para o fato de que a sociedade científico-industrial-moderna nunca deixou de produzir híbridos de natureza-cultura-tecnologia. Híbridos estes tão presentes nos laboratórios de pesquisa, na indústria bélica, nos artefatos tecnológicos industriais de massa, na indústria dos cosméticos, nas artes, nos esportes... enfim, atravessam todo o corpo social ocidental.

Seguindo na beberagem do veneno desta cobra com Latour, através das fricções teóricas encantadas, já reconhecemos na Grande Divisão interna e externa as tragédias coloniais que se sustentam até nossos dias. O alerta crítico de Latour é que os modos de existir e conhecer que não correspondem a esse parâmetro ontológico se tornam meros “outros”, com seus resquícios de atraso e equívoco:

Os outros possuem apenas representações da natureza mais ou menos distorcidas ou codificadas pelas preocupações culturais dos humanos, que os preenchem por inteiro, e apenas por acidente percebem – ‘como através de uma nuvem’ – as coisas tal como são. (LATOURE, 1994, p. 124-125)

Estabelecendo a não-humanidade da natureza e uma humanidade social enquanto exclusividade da espécie humana, os pressupostos da ontologia da ciência moderna legisla sobre quem é vivo e morto, humano e não-humano, quem é corpo e quem é objeto, quem está movendo e quem está inerte, quem fala e quem é mudo, quem é recurso natural e quem é agente de direito que manipula o recurso para produzir conhecimento... enfim, essa Grande Divisão (naturalista-multiculturalista),

que tende a constituir normativamente o mundo moderno ocidental, funda seu entendimento de sociabilidade antropocêntrica e a perspectiva materialista do seu ideal de ciência.

Esta dissertação, sendo uma cobra que morde seu próprio rabo provando do seu veneno, na medida em que experimenta um trabalho de cosmofricções articulando saberes artísticos, xamânicos, antropológicos, filosóficos, científicos, estabelece uma prática em dança para nos confrontarmos com as potências, os limites e as violências da Grande Divisão moderna que habita de modo hegemônico a produção de conhecimento e arrisca amorosamente estilhaçar outras possibilidades.

A Grande Divisão interior explica, portanto, a Grande Divisão exterior: apenas nós diferenciamos de forma absoluta entre a natureza e a cultura, entre a ciência e a sociedade, enquanto todos os outros, sejam eles chineses ou ameríndios, zandés ou barouyas, não podem separar de fato aquilo que é conhecimento do que é sociedade, o que é signo do que é coisa, o que vem da natureza, tal como ela é, daquilo que suas culturas requerem. Não importa o que eles fizerem, por mais adaptados, regrados e funcionais que possam ser, permanecerão eternamente cegos por esta confusão, prisioneiros tanto do social quanto da linguagem. Não importa o que nós façamos, por mais criminosos ou imperialistas que sejamos, escapamos da prisão do social ou da linguagem temos acesso às próprias coisas através de uma porta de saída providencial, a do conhecimento científico. A partição interior de humanos e não-humanos define uma segunda partição, dessa vez externa, através da qual os modernos são separados dos pré-modernos. Entre Eles, a natureza e a sociedade, os signos e as coisas são quase coextensivos. Entre nós, ninguém mais deve poder misturar as preocupações sociais e o acesso às coisas mesmas. (LATOURE, 1994, p. 125)

Propondo e situando os pressupostos do regime naturalista-multiculturalista do mundo ocidental científico moderno, Bruno Latour – em seus esforços por uma antropologia simétrica – expõe os limites e contradições que esses pressupostos instauram. Dentre as múltiplas implicações apresentadas pelo autor, a contradição que julgamos fundamental apresentar aqui para nossa experimentação em dança é a seguinte: ao vivermos num regime de múltiplas culturas, qual cultura determina o que

venha a ser natureza? Existe um entendimento unívoco do que se entende por natureza?

Na prática, contudo, assim que a natureza entra em jogo sem estar ligada a uma cultura em particular, há sempre um terceiro modelo que empregamos por debaixo dos panos que é o do universalismo que eu chamaria de 'particular'. Uma das sociedades – sempre a nossa – define o quadro geral da natureza em relação ao qual as outras estarão situadas. É a solução de Lévi-Strauss, que distinguia entre uma sociedade com acesso à natureza e a própria natureza, miraculosamente conhecida por nossa sociedade. A primeira metade deste argumento permite o relativismo modesto – nós somos apenas uma cultura entre outras –, mas a segunda permite o retorno sub-reptício do universalismo arrogante – continuamos a ser absolutamente diferentes. Não há qualquer contradição, no entanto, aos olhos de Lévi-Strauss, entre as duas metades, já que, justamente, nossa Constituição, e apenas ela, permite distinguir uma sociedade A composta por humanos e uma sociedade A' composta por não humanos e para sempre afastada da primeira! A contradição só é aparente, hoje, aos olhos da antropologia simétrica. Este último modelo é o fundo comum dos dois outros, o que quer que digam os relativistas, que nunca relativizam nada além das culturas (LATOURET, 1994, p. 130-131)

A dança sob o prisma da Grande Divisão

Nos diálogos com múltiplas perspectivas culturais, temos que flagrar, antes de tudo, o pretense universalismo da ideia de natureza advinda de uma única cultura sobre as demais. Dentro da perspectiva multiculturalista, temos múltiplas culturas, mas só uma, e exclusivamente uma, a saber, a cultura científica ocidental, é capaz de nos dizer com maior rigor e fidelidade a realidade da natureza sem limitações das suas contingências. No senso comum dessa versão de mundo, a ciência é o modo mais elevado de conhecimento que, sabendo se “distanciar” e “objetificar” fenômenos, identifica e manipula a materialidade física das suas estruturas. No senso comum que parte desse pressuposto, sabemos que a posição da ciência seria a de “depurar” o conhecimento, nos livrando das ignorâncias, dos equívocos, das “superstições”, das crenças ditas “sem fundamento científico”. Esses e outros julgamentos nos mostram que somos educados a acreditar que existe não só uma hierarquia e importância de

uma certa cultura sobre outras, como também, sobretudo, estruturalmente antes, uma cultura que determina a natureza das outras.

Nesse sentido, estamos problematizando o modo naturalista-multiculturalista da categoria “corpo” nos processos de criação em dança, dialogando com as críticas dos pensadores indígenas e aderindo à revisão crítica do pensamento científico moderno em consonância com algumas das questões apresentadas pelo pensador Bruno Latour (1994).

A própria entidade ser(p)ente do texto, neste caso que se apresenta e nos veste em seu modo coral, me obriga a chamar a atenção de que, neste momento, o nosso primeiro aprendizado, portanto, deve ser identificar e problematizar alguns pressupostos estruturais da educação institucional-ocidental que tivemos e temos nas artes, em especial, no campo da dança. O sibilar da cobra desta escrita insiste em perguntar: com quais noções de natureza estamos compondo nossas experiências artísticas e pedagógicas em dança? Quais noções de natureza os pensamentos indígenas ameríndios podem nos instigar a pensar dança e corpo? Quais éticas corporais essas noções podem nos oferecer?

Se as sabedorias dos antigos gregos ou dos contemporâneos franceses e alemães são sempre atualizadas, em diferentes graus, para pensar nossos tempos, por que a produção milenar de conhecimento ameríndia indígena nos soa tão distante? Aqui, em 2020, já não basta justificar nossa herança genocida e colonizada, nos contentando com a saída inventiva da máxima primeira do “Manifesto Antropófago” (1928): “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago” (ANDRADE, 2017, p. 50). O modernismo instaurou questões importantíssimas, mas não intensifica a discussão e não descentraliza os protagonismos dos perfis dos corpos, das subjetividades e das regiões geográficas. Parafraçando Latour, talvez jamais tenhamos sido antropófagos.

Devemos intensificar essa escuta antropófaga e pensar com conceitos indígenas, derivando caminhos que descentralizam tal fixação por um entendimento único de *antropo* e acolhermos outras filiações, outros parentescos e outras vizinhanças. Uma noção de humano menos como exclusividade de uma espécie e mais como uma partilha entre existências. Um corpo menos trabalhado na

confirmação de uma natureza única e última da sua matéria e mais experimentado nas possibilidades éticas das variações das naturezas dos corpos estabelecendo suas constelações. Uma arte antinarcísica? Uma dança antinarcísica?

Ensaio de naturezas-culturas

Prosseguindo no vai e vem desta cobra, para além do procedimento crítico em identificar os limites, as potências e os preconceitos gerados a partir dos pressupostos do pensamento ocidental, Latour ensaia uma proposta não dualista enquanto prática de uma antropologia simétrica para pensarmos com a noção de naturezas-culturas.

A peculiaridade dos ocidentais foi a de ter imposto, através da Constituição, a separação dos humanos e dos não-humanos – Grande Divisão interior – tendo assim criado artificialmente o choque dos outros. ‘Como alguém pode ser persa?’ Como é possível que alguém não veja uma diferença radical entre a natureza universal e a cultura relativa? Mas a própria noção de cultura é um artefato criado por nossa suspensão da natureza. Ora, não existem nem culturas – diferentes ou universais – nem uma natureza universal. Existem apenas naturezas-culturas, as quais constituem única base possível para comparações. A partir do momento em que levamos em conta tanto as práticas de mediação quanto as práticas de purificação, percebemos que nem bem os modernos separam os humanos dos não-humanos nem bem os ‘outros’ superpõem totalmente os signos e as coisas. (LATOUR, 1994, p. 129 -130)

Na minha posição de artista-pesquisador nascido numa América indígena invadida e transformada numa Latino-América, brasileiro e nordestino, não me vejo pertencente ao mundo moderno ocidental. Também não posso reivindicar pra mim um pertencimento de representatividade direta ao mundo indígena. Porém sinto, penso, faço minha vida acontecer a partir de um território, antes de tudo indígena, e me identifico, sobretudo, com as contribuições afro-ameríndias que sempre transformaram as informações “ocidentais” que chegaram até mim. Seguindo com as tensões desta posição estilhaçada, me reconhecendo numa multiplicidade e numa

prudência indígena-alienígena, faço dos meus estilhaços minhas contas para compor artesanalmente o colar de cobra desta escrita.

Vale lembrar a sutil observação do pensador Muniz Sodré sobre a construção histórica unívoca do pensamento “ocidental” que, segundo o sociólogo, está mais ligada ao projeto colonialista europeu do que propriamente à história do que conhecemos por Europa. Sabemos que as multiplicidades e as misturas são próprias das dinâmicas culturais, mas os projetos históricos de dominação e exclusão tentam a todo tempo reduzi-las a uma única possibilidade de pensar. Como nos alerta Sodré:

Na verdade, grego nenhum levantou a bandeira da exclusividade do começo da filosofia e da civilização na Grécia, jamais reivindicou o monopólio do conhecimento universal nem sequer chamou a si próprio de ‘grego’, visto que esta é uma designação romana – *heleno* era o termo de amplo significado, aplicado a eólios, dórios, aqueus e jônios. O próprio conceito de ‘Ocidente’ (reprisado pelas elites dos povos colonizados, que inadvertidamente ou alienadamente se dão como ‘ocidentais’) é metáfora geográfica para uma narrativa destinada a consolidar a pretensão de domínio imperial (cultural e civilizatório) da Europa sobre o resto do mundo. (SODRÉ, 2017, p. 9)

Por me identificar e aprender profundamente com as causas e os valores indígenas, nessa tensão alienígena-indígena, acolho a proposta de trabalhar com as noções de naturezas-culturas sem pretender esquecer ou amenizar nosso histórico genocida, sem esquecer a corresponsabilidade de todo brasileiro com os massacres aos povos indígenas que acontecem até hoje. Acolho aqui também o depoimento de Ailton Krenak na série documental *Guerras do Brasil* (2019), nos alertando ao ver o riso do diretor desse episódio:

Nós estamos em guerra, eu não sei por que você está me olhando com esta cara tão simpática. Nós estamos em guerra. O seu mundo e o meu mundo estão em guerra, os nossos mundos estão todos em guerra. A falsificação ideológica que sugere que nós temos paz é pra gente continuar mantendo a coisa funcionando. Não tem paz em lugar nenhum. (GUERRAS do Brasil, 2019, Episódio 1,14:17”)

Enfim, a noção de naturezas-culturas não é um riso que ameniza e resolve todo o histórico genocida. No compromisso com a justiça (sobretudo, justiça epistêmica e ontológica), façamos aqui uma dança guerreira, situando melhor as possibilidades composicionais nas artes e, em especial, em dança, quando trabalhamos com a noção de corpo enquanto constelações de corpos.

Sabemos que todas as culturas estabelecem seus critérios do que pode vir a ser humano, animal, artefatos etc., mas nem todas resultam em organizações culturais antropocêntricas. Muitas estabelecem relações antropomorfas ou de outros tipos, concebendo, em alguns casos, variadas noções de humano, inclusive, como partilha comum com outros modos de vida. Faço essa observação apenas com o simples intuito em lembrar que existem outras possibilidades de noções de humano e, portanto, outros modos de conceber o corpo e as relações entre os corpos.

5. A escuridão da experiência e as constelações de corpos

Relembrando mais uma vez Krenak (2019b) e adensando agora sua aproximação metafórica com a área da dança, os parâmetros de composição dessa coreografia social moderna ocidental concebem uma ideia de dança civilizada na qual tudo que não reflete sua própria imagem, no seu palco-galeria-residência-laboratório-espelho, é considerado uma coreografia estranha.

O trajeto histórico colonial do Ocidente se estruturou construindo uma certa noção VIP, exclusivista e violenta da ideia de humano. A voz de Ailton Krenak ecoa forte aqui, nos lembrando que o projeto humanista do Ocidente se apresenta somente enquanto farsa, pois sustenta a fabricação de uma periferia não humana ou quase humana. O limite desse condomínio dos humanos é facilmente delimitado quando nos deparamos com os inúmeros fatos diários de povos e pessoas que são perseguidas e colocadas em situações desumanas de exploração e violência. Qual é mesmo o perfil dos corpo(a)s que tem a sua humanidade negada?

Destituindo essas pessoas, essas existências de sua humanidade, destituímos de validade intelectual suas produções de conhecimento, excluindo-as da possibilidade de oferecerem outros entendimentos de conceito, ciência, conhecimentos e, em nosso caso especial, outros entendimentos de dança.

A escuridão

A pensadora Cristine Takuá, numa fala que presenciei na segunda edição do “Selvagem ciclo de estudos”, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro (2019), nos faz pensar o escuro, propondo um conceito guarani chamado *Arandu* (TAKUÁ, 2019, 22’:15”) – um modo de cultivar a sensibilidade em perceber a nossa própria sombra. Inspirado por Takuá, aprendo a importância de escurecer as questões para torná-las palpáveis: quando me refiro à contribuição das tradições de pensamentos indígenas ameríndios para o campo das artes, em especial o da dança, não estou me restringindo ao aprendizado de “danças indígenas” ou de “arte indígena”, aspecto

mais evidente. Estou tratando aqui, sobretudo, de questões dos mundos indígenas, das contribuições críticas e analíticas que podemos aprender com seus princípios, conceitos, regimes de sensibilidades e pressupostos de pensamento. Seja através de falas, livros, arte, experiências, rituais... aspectos fora da lógica da iluminação do conhecimento ocidental.

Na ocasião da fala de Cristine Takuá sobre o escuro como situação de aprendizagem, Ailton Krenak, na posição de mediador do evento, pontuou que

[...] o escuro no Ocidente é representado como negativo, como algo que não cria nada, não produz conhecimento. No Ocidente o escuro é o lugar que a gente foge. Toda psique moderna tem medo do escuro. Mas podemos pensar no modo como nos relacionamos com os olhos e lembrar que antes dessa avidez por luz, eles eram utilizados de outros modos. Podemos também lembrar que, antes de nascer, ainda na barriga das nossas mães, esses olhos já estavam lá. Para além da nossa avidez óptica, os olhos veem o quê? [...] (KRENAK, 2019c, informação verbal)

O que podemos aprender com o escuro? Quais ensinamentos das sombras a produção de conhecimento ocidental finge não existir? Sabemos que o medo floresce onde existe desinformação e ignorância. Sendo assim, quando um(a) xamã, em sua perspectiva medicinal, nos diz que uma planta pode ser mestra, ao ser consagrada em condições especiais, e podemos aprender a dançar com os espíritos das diversas existências, por que preferimos pensar apenas pela perspectiva médica “ocidental” que nos diz que as plantas, em situações e dosagens especiais, são meros recursos de nutrientes para uma dieta balanceada?

Como já foi cantado neste texto, agora, recanto: no aprendizado de vida e linguagem desta pesquisa em falar com o coração, retomando minha menção inicial ao pensador Kaká Werá, tenho interesse nas danças-existências estranhas que nos fazem multiplicar nossos regimes de afetos, corpos, intelecto e sensibilidade. Sem buscar essencializar um pensamento nativo e um pensamento estrangeiro, sigamos neste modo serpente nos perguntando: o que me faz tomar um pensamento indígena como alienígena e um pensamento alienígena como indígena?

Nessa espécie de estudo selvagem que questiona as violências da “dança civilizada”, compartilho uma reflexão a partir da fala do Ailton Krenak (2019c). No contexto desta pesquisa, ela não deve ser lida como metáfora, mas como parâmetro para processos de criação. Partindo da proposição de Krenak, na qual ele diz que “um povo é uma constelação de povos”, proponho a compreensão de que um corpo é uma constelação de corpos.

O corpo como uma constelação de corpos

Assim como os astrofísicos em suas cosmovisões nos lembram que somos poeira cósmica, filhos do carbono, o conhecimento desses povos nos alerta para que não nos esqueçamos que os outros corpos – outros seres – são nossos parentes. Descentralizando a ideia de uma ontologia única de corpo, e conseqüentemente de dança, somos lembrados que, na experiência da vida, não estamos somente diante de coisas, dados, matérias, informação. Estamos coletivamente na vida como (g)entes.

[...] Aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra. [...] Quando despersionalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente graduação são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos. (KRENAK, 2019b, p. 47-50)

No diálogo friccional de peles deste aprendizado, quando a “natureza” ganha o atributo de mãe, nos interessa muitíssimo essa consideração menos por um desejo de essência última ou única e mais por acreditarmos que se aponta para éticas possíveis, relações possíveis, atribuições possíveis. As múltiplas relações e

atribuições das naturezas estão intimamente ligadas às dinâmicas das relações de poder, de conflitos, de disputas de territórios e de narrativas.

Para o contexto das artes, em especial o da dança, nos interessa aqui principalmente a possibilidade de um pressuposto ético de corpo e humanidade que não parte de uma exclusividade ou de uma distinção hierárquica, mas sim de uma noção de filiações sensíveis, vizinhanças e alianças afetivas com outros seres. Nossa presença está coexistindo com outras presenças. Estamos num mundo habitado por vidas: considerar a vida desses entes ou relegar essas vidas a coisas e objetos meramente utilitários sem vida e subjetividade implica em diferentes éticas de composição.

Nessa cosmofricção de mundos com o pensador Ailton Krenak, proponho aqui outros parâmetros composicionais, a partir da noção de corpo enquanto constelações de corpos, experimentando uma noção de dança que acolhe as transformações das naturezas dos corpos, a saber: uma dança onde você esqueça quem você pensa que é, uma dança onde você deixa de fazer uma coreografia humana para lembrar que uma dança pode pôr em movimento uma ideia de humanidade que não mimetiza “nós mesmos”, mas se abre a uma humanidade partilhada com outras formas de vida, outras existências.

Vale lembrar novamente que estamos fazendo uma pesquisa artístico-acadêmica interessada em multiplicar os parâmetros composicionais nos processos de criação em dança contemporânea; não pretendemos fazer antropologia da dança ou etnografia da dança. Nesta pesquisa o que nos interessa é uma produção de conhecimento artístico-acadêmica que engendra possibilidades de experiências, processos e tecnologias de encantamento. Não se trata de produtos de uma comprovação da verdade ou falsidade.

A noção de corpo, ativada por esta dança com que me relaciono aqui, se dá numa aliança artístico-acadêmica com as interpretações das cosmovisões indígenas ameríndias, considerando corpo enquanto constelação de corpos. Ou seja, um corpo não se restringe ao seu aspecto dito “orgânico”, mas aqui ele se constitui em seu aspecto posicional, relacional, contingencial, no qual o status da sua posição de humano, animal, mineral, vegetal, morto, vivo, não são posições fixas, dados naturais,

categorias exclusivas, substâncias essenciais e incomunicáveis. Pelo convite dessas perspectivas, tais posições podem ser percebidas como um *continuum* humanimalvegetecnomineralnaturalcultural intercambiável em condições específicas de experiência. Ou seja: as pedras, as plantas, os animais, as águas têm muito a nos ensinar sobre isto que chamamos de dança e sobre aquilo que chamamos de corpo.

Corpo aqui se aproxima da ideia de ente: algo ou alguém cuja existência é concreta ou suposta; ser ou coisa: ente querido; entes sobrenaturais. Estar sensível ao corpo, nesta pesquisa em dança, é estar sensível àqueles que supostamente existem e não existem, aqueles supostamente dados como mortos e aqueles supostamente dados como vivos.

O modo proposto aqui para se relacionar com o corpo é apenas uma das possibilidades na articulação com o perspectivismo ameríndio e com pensadores indígenas. Para além da consideração de que devemos pesquisar dança em suas implicações multiperspectivistas, existirão múltiplos modos de se relacionar com elas.

Numa noção de múltiplas filiações partilhadas, ao experimentarmos a mudança do parâmetro de corpo exclusivamente humano para uma concepção de corpo humano enquanto uma constelação de corpos, as artes, em nosso caso as danças, passam a ganhar ou recuperar uma variação intensiva das naturezas dos corpos.

Aqui não se trata de considerar uma natureza de situação transdisciplinar, indisciplinar do corpo, ponto de chegada oferecido pela ontologia naturalista-multiculturalista bastante estudada na história normativa institucional das artes ocidentais. O ponto de partida do corpo aqui não se dá numa exclusividade antropocêntrica, mas sim em situações transformacionais inter-multi-transespecistas, inclusive, acolhendo a prudência em considerarmos mortos e vivos como supostamente vivos e supostamente mortos. Quando destaco aqui que se trata de uma condição de partida, reforço que os parâmetros que podem alimentar futuros para uns são antigas noções para outros, neste caso, noções milenares das tradições de pensamentos indígenas ameríndias. A principal diferença entre ser ponto de partida ou de chegada é a perspectiva do regime ético estabelecido.

Nessa abertura para uma variação de parâmetros, não se trata somente de respeitar os modos sensíveis do “outro”, mas sim de questionar e ampliar “nossas” próprias possibilidades sensíveis.

A dança como constelação de corpos

Perceber a dança como constelações de corpos é aprender com (g)entes a experimentar dança baseada na ética de uma noção de humanidade compartilhada através de filiações sensíveis que acolhem a capacidade de ação dos animais, vegetais, humanos, artefatos tecnológicos, objetos, desenhos... uma dança que estabelece alianças inter-multi-transespecistas; alianças entre supostamente vivos e supostamente mortos. Uma dança que afirma um excesso de vida, atualizando sua noção ancestral de ação que acontece em/com uma planta, objeto, animal, mineral... uma dança que não esquece sua condição extemporânea de compor relações sutis se configurando numa constelação de corpos que considera as diversas capacidades de agências dos diversos corpos humanos e não-humanos, reais, virtuais e espectrais. Por isso chamamos atenção para o fato de que a postura transdisciplinar ou indisciplinar aqui acontece por consequência da própria variação do entendimento de corpo. O ponto de partida do corpo se encontra ao mesmo tempo uno e estilizado, em pressupostos de partilhas inter-multi-transespecistas.

Avançando nessa direção, proponho que a nossa noção de estudos do corpo e processos de criação em dança passe a ter uma maior inflexão numa experimentação ética com os corpos. Não só com as potências e os limites do regime de sensibilidade que nos oferece a percepção de que estamos em constante troca informacional físico-química em um ambiente do qual fazemos parte, como também com as potências e os limites das nuances de regimes de sensibilidade que nos ajudam perceber nossa filiação, nossa vizinhança e nosso parentesco em um mundo de atributos transformacionais. Isso implica dizer que os processos de experimentações corporais estão intimamente ligados às éticas de relação com outros corpos e esses modos relacionais transformam tanto a natureza do entendimento das noções de corpo e de humano, como inevitavelmente a própria natureza da dança.

Em outras palavras, na perspectiva da cosmo-fricção desta pesquisa, experimentações corporais ou estudos do corpo podem ser considerados **estudos éticos dos corpos, estudos éticos da(o)s entes, experimentações éticas dos corpos** e passamos a nos interessar pelas possíveis éticas dos processos de criação em dança. Não se trata aqui de reativar e alimentar posturas coloniais exotizantes ou mitificadoras, apenas se quer recuperar o compromisso em não empobrecer as experiências dos corpos e não negar a multiplicidade da vida.

Assim, em nossas experimentações éticas do corpo nos processos artísticos, devemos nos perguntar: com quais constelações de corpos compomos as existências das nossas danças? Quais entes coexistem em nossas danças? Quais alianças possíveis estamos estabelecendo? Quais filiações afetivas, quais avizinhamentos afetivos nos permitimos estabelecer entre o(a)s corpo(a)s em nossas danças? Quais práticas poderiam nos ajudar a sensibilizar o corpo a multiplicar suas possibilidades éticas?

Sigamos voltando e vindo e indo. Tateando este escuro, vindo, indo e voltando, nas honestas traições das tradições da nossa cobra. Vale lembrar que as fricções propostas aqui entre os pressupostos do “mundo moderno” e os “mundos indígenas ameríndios” poderão ter múltiplas interpretações, sentidos, perspectivas sempre variando, a depender das múltiplas análises que estejam propondo suas relações. A partir desta revisão crítica e desta proposição de uma noção de corpo enquanto constelações de corpos, conseqüentemente variamos a noção de dança. Antes de apresentarmos melhor as fricções que faremos com os pressupostos do perspectivismo ameríndio, contextualizaremos de modo mais geral sua participação nos estudos da chamada “virada ontológica”, para em seguida derivarmos outros parâmetros composicionais.

6. Do mundo mudo ao mundo com suas vozes

A virada ontológica

O termo “virada ontológica”, apesar de ser considerado impreciso e não ser exatamente um consenso, surge no final dos anos 80 para nomear o questionamento das lógicas dualistas presentes em vários estudos de autores do campo antropológico. A antropologia contemporânea, quando confrontada com sua histórica postura colonizadora, faz a “tarefa de casa mais adiada”, a saber: estudar e situar antropologicamente o aspecto contextual e contingente dos pressupostos que validam o pensamento ocidental moderno, sobretudo o científico. Pressupostos estes que fundaram a antropologia na sua acepção mais clássica.

Um dos muitos exemplos das problematizações do regime de mundo que concebe um único entendimento de natureza com suas múltiplas culturas produzidas por esses pesquisadores é o livro *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos* (1997), de Bruno Latour e do sociólogo Stevie Woolgar. Os pesquisadores invertem a rota colonizadora dos estudos para se aventurarem num laboratório de neuroendocrinologia do Instituto Salk, na Califórnia, dispostos a conhecer a aventura de uma descoberta científica e a estudar os pesquisadores como se fossem uma “tribo exótica”. Nessa empreitada, os autores replicam uma postura clássica: conviver para estudar o comportamento daqueles indivíduos, realizar diagramas das relações de poder encontradas nas dinâmicas sócio-político-culturais daquele ambiente e contextualizar os regimes de verdade da produção de conhecimento daquelas pessoas.

Podemos dizer que uma das premissas antropológicas dessa empreitada faz a seguinte consideração: se honestamente podemos estudar todas as culturas identificando seus aspectos contingenciais, situando-as como sendo uma, dentre muitas outras culturas, com seus limites e potências, a comunidade da cultura científica moderna também pode ser estudada e relativizada em seu aspecto contingencial. Tais propostas ensaiam ideias para uma antropologia simétrica ou pós-estrutural.

Por estarmos fazendo pesquisa em artes, e, em especial, a uma arte que perspectiva questões com dor no corpo, ou melhor, com / do / no corpo, ensaiamos aqui nossas cosmofricções, sobretudo direcionada para a “tribo” de pesquisadores e pesquisadoras da dança e das artes. Quais implicações ético-estético-políticas sustentamos quando queremos tratar **o mundo de modo mudo** feito por objetos, estruturas, coisas e recursos inertes que precisam da manipulação do artista para ganhar vida, valor, função e sentido? Nós, artistas, com nossas experimentações de arte-vida na qualidade de posição supostamente fronteiriça e transgressora, estamos mesmo sensíveis **aos mundos com suas vozes**, existências e presenças dos corpos? Em outros termos, é possível uma dança antinarcísica?

Quais transformações ético-estético-políticas aconteceriam, caso nós artistas passássemos ou continuássemos a levar a sério a mudança de relação que implica desnaturalizar uma ideia única de natureza muda, coisificada, objetificada para um modo de escutar as múltiplas naturezas com suas diversas existências sensíveis, os diferentes corpos produzindo mundos no mundo com suas diferenças, qualidades e afinidades em existir?

Qual inferno tememos e estamos julgando existir quando queremos acreditar na postura pacífica de que os ambientes culturais das artes – como teatros, galerias, centro culturais, praças – são aparelhos “exclusivamente” culturais, desresponsabilizados das suas naturezas? Qual garantia de ordem queremos manter na área da dança quando destituímos os ambientes de criação em dança de vida, existência e capacidade de ação, concebendo-os como espaços supostamente neutros, vazios, inertes, objetificados, meros “aparelhos culturais”? Quais mundos, quais naturezas-culturas são capazes de falar no “mundo da cultura da natureza única” dos teatros, galerias, salas de aula e centros culturais? E se os tratássemos como naturais-culturais, nossas ideias de teatros, salas de aula, centros culturais teriam as mesmas éticas? Seriam os mesmos lugares, as mesmas arquiteturas?

7. Danças – lugares estratégicos dos corpos

Aos poucos vemos que o impacto de abordarmos a dança experimentando friccionar a coexistência com outras cosmovisões, descentralizando a cosmovisão moderna científica, gera abalos tectônicos. Neste exercício artístico-acadêmico em dança, partindo das cosmofricções de mundos, teremos que desnaturalizar e descentralizar esta ontologia única (um único entendimento de natureza como matéria, dado biológico, físico-químico último) e um único corte epistemológico (cultura como versões mais ou menos certas sobre a natureza, sendo que, dentre essas culturas, aquela que adota parâmetros da ciência é a mais certa), aprendendo com a existência de diferentes ontologias e epistemologias.

Enfim, a fricção artístico-teórica experimentada aqui multiplica entendimentos de corpo para o campo da dança através do atrito entre a perspectiva normativa ocidental que propõe uma ideia de natureza unívoca com múltiplas culturas para nos aproximarmos da perspectiva do multinaturalismo (múltiplas naturezas e múltiplas culturas). Variando a perspectiva ontológica, as diferentes naturezas dos corpos podem produzir diferentes perspectivas. Nesta fricção, natureza não precisa ser tratada em contraposição à cultura, a relação pode ser um *continuum* que não resulta em uma fusão indistinta – sabemos que as diferenças dos corpos são visíveis, mas lembramos também que os limites são imprecisos.

Neste momento do texto, nos interessa não só a crítica ao suposto aspecto da cultura no corpo, mas também, sobretudo, a crítica à suposta natureza do corpo (CORDEIRO, 2019, 2020). Essa dimensão de encruzilhada entre natureza e cultura que se dá no corpo ganhou outros desenhos críticos e complexos a partir do antropólogo Claude Lévi-Strauss, ao apresentar a noção de natureza como “boa para pensar”, para além da posição de “boa para comer”: “é que a cultura não pode ser considerada nem simplesmente justaposta nem simplesmente superposta à vida. Em certo sentido, substitui-se a vida, e em outro sentido utiliza-a e a transforma para realizar uma síntese de nova ordem” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 42). Por isso, estamos construindo esta cobra que, para além de ser “boa para pensar”, dança, numa inspiração krenakiana, pois ela é “boa para fruir a vida” (2019b). Uma cobra pra se

apresentar multiplamente como teoria, dança e o que mais ela desejar ser na relação com outros entes.

Corroborando com outras pesquisas, Lévi-Strauss delimitou uma passagem da natureza para a cultura, apostando numa superação lógica da urgência instintiva do mundo biológico na direção das estruturas (regras) que amparam o pensamento e a criação da organização das sociedades humanas. Contudo, encontramos, no mesmo autor, a ponderação de que essa divisão entre natureza e cultura é puramente metodológica.

Mas, sobretudo, começamos a compreender que a distinção entre estado de natureza e estado de sociedade, na falta de significação histórica aceitável, apresenta um valor lógico que justifica plenamente sua utilização pela sociologia moderna, como **instrumento de método**. O homem é um ser biológico ao mesmo tempo que um indivíduo social. (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 41, grifo nosso).

Tratando essa clássica divisão entre natureza e cultura enquanto uma convenção de uma das abordagens metodológicas possíveis para se relacionar com a dimensão interacional e relacional dos corpos com o ambiente, outras pesquisadoras e pesquisadores na antropologia contemporânea vêm contribuindo com modos possíveis de pensar que problematizam o paradigma dualista. Nesse sentido, as pesquisas de Philip Descola (DESCOLA, 1986; DESCOLA & PÁLSSON, 1996) e Bruno Latour (LATOURE, 1994, 2004; LATOURE & WOOLGAR, 1997) trazem os corpos e suas capacidades de agência para o centro da discussão e deslocam o antropocentrismo predominante no tratamento tradicional do par natureza e cultura.

Apesar das suas diferenças, diálogos e complementaridades, as pesquisas desses autores (junto a outras pesquisadoras e pesquisadores) abrem caminhos para promover uma descentralização no modo hegemônico ocidental – considerado pretensamente único em muitas situações – de pensar a natureza como algo relacionado a termos como *dado*, *inato*, *fato*, *real* e a cultura enquanto *versões*, *filtros*, *interpretações* dessa natureza unívoca. Nos deparamos aqui com os esforços de uma parte da antropologia contemporânea em situar o pensamento hegemônico ocidental

como naturalista e multiculturalista, localizando os termos dos seus parâmetros de pensamento: um único modo de experimentar o mundo (uma ontologia) e múltiplos modos de interpretar essa noção única de mundo (múltiplas epistemologias). As repercussões dessas questões se multiplicam e se adensam a partir dos anos 1980 dentro da antropologia, passando a ser identificadas como os estudos que promovem uma virada ontológica. Novamente recorro aqui às obras de Philip Descola (DESCOLA, 1986; DESCOLA & PÁLSSON, 1996) e Bruno Latour (LATOURE, 1994; 2004; LATOUR & WOOLGAR, 1997), que são fundamentais para entender as nuances da virada ontológica e a crítica ao paradigma dualista.

O corpo ocupa um lugar estratégico nos estudos da virada ontológica, principalmente por problematizarem o entendimento normativo de homem e humano no centro referencial da experiência. Com isso, abrem-se espaços para complexificar as relações de poder que envolvem a construção do pensamento a partir das diferenças dos corpos e suas posições no mundo. Sendo assim, passamos a considerar as relações de poder encontradas tanto nos corpos da mesma espécie (as perspectivas feministas, negras, indígenas, de gêneros e pessoas com deficiência física são algumas que identificamos fortemente no contexto brasileiro), quanto entre espécies diferentes, intensificando o exercício da alteridade, não só admitindo diferentes epistemologias, mas também diferentes ontologias. As reflexões-experiências no livro *A queda do céu* (2015) ditas pelo xamã Davi Kopenawa e traduzidas por Bruce Albert e a elaboração teórica do *perspectivismo ameríndio* (VIVEIROS DE CASTRO, 2009; 2015) são alguns dos esforços antropológicos e filosóficos em pensar com múltiplas ontologias.

É de fundamental importância frisar aqui que essa virada ontológica e sua multiplicação de mundos só existem na medida em que se escuta com rigor o pensamento das diferentes experiências de existir. Ou seja, ouvir os mundos para questionar e relativizar o próprio mundo. Tal ampliação de uma relação especista para uma multiespecista transformando os termos natureza e cultura acontece também “por dentro” do pensamento da tradição ocidental, mas ela é devedora, sobretudo, do diálogo com outras tradições de pensamento não ocidentais.

8. As diferenças não confirmam a regra – afro-perspectivas, cosmossensações e herança genocida

Estabeleço um diálogo mais concentrado com as cosmovisões ameríndias pelo recorte circunstancial da pesquisa, porém as perspectivas afroderivadas nos enriquecem, oferecendo muitas possibilidades epistemológicas e ontológicas.

A socióloga e epistemóloga nigeriana Oyèronké Oyèwúmi, por exemplo, nos oferece a noção ontológica de cosmossensações, ao invés de nos restringirmos à noção de cosmovisões. As cosmossensações seriam melhor associadas às sociedades que estabelecem relações de mundo e produção de conhecimento, valorizando os sentidos de modo não-hierárquico, sem a primazia ocidental da visão.

O termo ‘cosmovisão’, que é utilizado no Ocidente resume a lógica cultural da sociedade, captura o privilégio ocidental acerca do olhar. É eurocêntrico utilizá-lo para descrever culturas que privilegiam Outros sentidos. O termo ‘cosmo-sensação’ é uma maneira mais inclusiva de descrever as concepções de mundo de diferentes grupos culturais (OYÈWÙMÍ, 1990, p.3).

Já a pensadora Carla Akotirene, em seu artigo “Osun é fundamento epistemológico: um diálogo com Oyèronké Oyèwúmi” (2019), nos avisa que, para as epistemologias africanas e diaspóricas, o macho não é a regra. No diálogo com o conceito de “matripotência”, de Oyèwúmi, a pensadora estabelece leituras críticas que oferecem outros critérios para as perspectivas feministas:

[...] Tratar Osun como sereia das águas doces, narcisista, deusa vênus, portanto europeia, faz parte das cosmovisões etnocêntricas que não refletem a centralidade do pensamento cosmosentido com cinco búzios abertos, orikis e espiritualidade do povo yorubá. A maternidade pertinente a Osun tem sido suprimida do caráter *iyalódè*, agora caricatura colonizada. Longe de Osun a imagem da mãe chorona, parideira, contrária aos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres. [...] A este respeito lembremos de Lélia Gonzalez, filha de Osun,

espelho iyalódè que lutou pela necessidade antirracista do ‘lixo falar’ e de *orientarmos* as nossas intelectualidades domésticas no espaço público, afinal, Narciso é autoadorador da Europa, Osun é adorada em África. Osun vive na oralidade e na escrita dispostas a traduzirem a beleza das mulheres negras, a sabedoria, a inteligência, a habilidade na administração das riquezas e dentro das ciências sociais; uma deidade maior que os equívocos linguísticos e conceituais sobre corpo, maternidade e destino biológico, numa perspectiva propagada pelo olhar branco-etnográfico e masculinista de Pierre Verger. (AKOTIRENE, 2019, não paginado)

Aproveitando essas reflexões que nos lembram que antes de considerarmos “o mesmo” espelho, os reflexos das águas não confirmam a regra narcísica de buscar o “Mesmo” nos “outros”. Aqui nossas perguntas voltam em espiral: quais sensações saberemos compor com as águas? Quais danças estamos compondo com as águas? Dançaremos uma dança antinarcísica?

Encontramos reflexões bem próximas das que estão sendo apresentadas aqui, junto ao pensador Muniz Sodré, em seu livro *Pensar nagô* (2017). Sodré apresenta a perspectiva de um modo afro de pensar, tipificado no sistema nagô, como um pensamento sutil que nos apresenta configurações humanas insuspeitas. Segundo Sodré, o termo *Afro* não designa certamente nenhuma fronteira geográfica e sim a especificidade de processos que assinalam tanto diferenças para com os modos europeus quanto possíveis analogias.

[...] essa ideia de ‘humanidade’ – fachada ideológica para a legitimação da pilhagem dos mercados do Sudeste Asiático, dos metais preciosos nas Américas e da mão de obra na África – consolida-se conceitualmente, na medida em que contribui para sustentar o modo como os europeus conhecem a si mesmos: ‘homens plenamente humanos’ e aos outros como ‘anthropos’, não tão plenos. O *humano* define-se, assim, de dentro para fora renegando a alteridade a partir de padrões hierárquicos estabelecidos pela cosmologia cristã e implicitamente referendados pela filosofia secular. Desta provém o juízo epistêmico de que o Outro (*anthropos*) não tem plenitude racional, logo, seria ontologicamente inferior ao humano ocidental. É um juízo que na prática abre caminho para a justificação das mais inomináveis violências [...] no empenho político *de uma descolonização ao mesmo tempo ética e epistêmica*, é politicamente relevante dar à luz ‘filosofias’ insuspeitadas e a salvo da violência dogmática, ou seja, desconstruir o vocabulário hegemônico em seu próprio arcabouço conceitual para

revelar novas perspectivas éticas e ontológicas, inclusive para o próprio conceito de 'humano' e, conseqüentemente, para as disciplinas acadêmicas que se classificam pela etiqueta pluralista de 'humanidades' (SODRÉ, 2017, p.13-15)

Essas e outras considerações sobre as violências da máquina colonial construída historicamente pelo Ocidente podem ser encontradas sob as inflexões de diferentes perspectivas em Muniz Sodré (2017), Achille Mbembe (2013, 2015, 2018), Viveiros de Castro (2009, 2015), Célestin Monga (2010). Levando em conta as contribuições desses autores, através de um violento processo histórico – que permanece estrutural até hoje –, sintetizo, de modo geral e esquemático, três grandes momentos: um primeiro movimento de acompanhamento do modo como o pensamento ocidental inferiorizou e subalternizou os corpos dos povos que não eram a imagem do homem branco anglo-saxão, ao passo que deslegitimou seus saberes e suas tradições de pensamento; um segundo movimento do pensamento ocidental, numa pretensão ainda narcísica e condescendente, em que se deseja mostrar e legitimar que os outros povos não-ocidentais também pensam como “nós”, mas não com a mesma complexidade ocidental; um terceiro movimento, com uma maior ousadia dos antropólogos, reconhecendo as tradições de pensamento não-ocidentais como exportadoras de conceitos para a antropologia ocidental, pois reorganizam radicalmente categorias fundamentais como cultura, natureza, corpo, humano e animal, apresentando-as como possibilidades epistemológicas e ontológicas para elaborarmos, talvez, outros modos e mundos possíveis ou, no mínimo, não esquecermos a herança genocida que fundamenta as produções hegemônicas do pensamento.

Reconhecemos as potências e os limites dos pressupostos do pensamento moderno naturalista-multiculturalista é admitir que o que supúnhamos ser “o Mundo” é apenas um dos modos potentes de se relacionar e produzir mundos. Existem múltiplas relações, múltiplos pressupostos, múltiplas éticas que podem intensificar nossa capacidade de pensar, sentir e agir com os mundos.

Quanto dessa Grande Divisão naturalista-multiculturalista opera não só na dança contemporânea, mas também nas artes contemporâneas? Quanto desse

entendimento de corpo científico moderno opera nas práticas corporais em dança e nas artes contemporâneas, invalidando outras noções de corpo, escrita, estética, saúde, política e ética?

Em contrapartida, quando aos poucos considerarmos aprender com múltiplas cosmovisões, quanto dessas éticas se perderão na lógica extrativista capitalista, engendrando novos saques e abusos, transformando-as em “miraculosas danças de alternativas epistemológicas e ontológicas”?

Sustentando uma postura vitalista para não cair na impotência de invalidar as contribuições, transformando-as rapidamente em situações de captura, sigamos nas perguntas desta cobra: abraçaremos em dança as implicações e as possibilidades críticas do multinaturalismo?

9. Ser(p)entes que dançam – perspectivas transformacionais dos corpos

Quando proponho trabalharmos com a ideia de cosmofricção, pretendo pactuar que não estamos interessados em purismos, alternativas idílicas ou noções identitárias fechadas que buscassem encontrar o “puramente” ameríndio, mas na coexistência que fricciona diferentes cosmovisões.

Ao propormos parâmetros composicionais para processos de criação em dança, pensando corpo enquanto constelação de corpos, numa inspiração krenakiana, consideramos, anteriormente, a importância fundamental das experimentações e dos estudos éticos do corpo para acolhermos danças que acontecem nas variações das naturezas dos corpos.

Para seguirmos nesta experiência e adensarmos as implicações que envolvem pensar com as variações das naturezas dos corpos, me aproximo de dois conceitos (devedores de vários povos indígenas ameríndios amazônicos): o multinaturalismo e o perspectivismo ameríndio, apresentados por Tânia Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro (2006), a partir da análise dos pressupostos cosmológicos da “metafísica da predação”, compostos em vários trabalhos etnográficos amazonistas.

O termo “metafísica da predação” advém das seguintes considerações:

Essas ontologias qualificam a relação que faz a identidade do corpo em função de um esquema geral, a ‘predação’, fundado sobre uma amplificação metafísica da noção de cadeia alimentar: para crescer e existir, todo ser deve se alimentar de outros seres. A pulsão predadora é, portanto, inerente a todas as entidades vivas, sejam humanos, animais, plantas ou espíritos. Seguindo a grade de leitura das relações entre os seres que decorre dessa intuição, só é possível ocupar, em face de outra criatura, uma destas três posições: a de predador, a de presa, e a de congênere. Assim, de acordo com a posição na qual se encontra um outro do ponto de vista de um sujeito qualquer, a natureza do corpo por meio do qual esse outro aparece varia. Se sou suscetível de ser comido por outro, este se manifesta com um corpo de jaguar, de gavião real, ou de espírito canibal. Se, ao contrário, ele é uma presa para mim, eu o vejo como um pecari, ou um tatu, e tenho sobre ele o

ponto de vista de um jaguar. Se o outro é semelhante a mim – se ele come como eu e comigo –, ele oferece a meus sentidos um corpo humano, e é representado como tal. (TAYLOR, A.-C., & VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 771)

Dessa metafísica alimentar, no contexto desta pesquisa, nos interessam mais as implicações das éticas-afetivas alimentares do que uma ênfase na “predação”. Sabemos que, nos mundos indígenas, as considerações sobre “se alimentar de outros seres para existir” ganham contornos mais amplos e complexos do que as implicações funcionais biológicas ou os contornos de exploração da natureza como coisas e recursos.

Em nossa cosmofricção em dança com essa metafísica, para alimentar a noção de corpo enquanto constelações de corpos, nos interessa observar dois pontos: o atributo de humano e não humano se transforma a depender da perspectiva do corpo e o entendimento de que nos alimentamos de variadas naturezas dos corpos. A observação e a experimentação com tais aspectos podem estar associadas diretamente a aprendizados com uma tradição indígena específica ou ganhar a cosmofricção específica que for possível com os corpos em cada processo de criação.

Essa “pulsão predatória” é considerada, aqui, muito mais numa relação artística da clave ética-xamânica da alimentação. Ao compreender as vidas, as mortes, as doenças, as fragilidades e os fortalecimentos que envolvem o ato de se alimentar, nos deparamos com um complexo dinamismo empático de ataques e trocas afetivas entre seres visíveis e invisíveis, tecendo uma espécie de fisiologia cósmica. Ou seja, implicando o funcionamento e o fortalecimento de uma fisiologia individual numa relação fisiológica coletiva.

Sensibilizar e pensar experimentações artísticas em dança enquanto experimentações éticas do corpo – a partir de alguns pressupostos conceituais da ética-xamânica ameríndia – não significa banalizar o trabalho especializado e os afetos envolvidos nas práticas de ritualísticas tradicionais. As experimentações éticas dos regimes de sensibilidade dos corpos podem e devem ter o acompanhamento de especialistas em diferentes tradições, mas também, por se tratar de um contexto artístico com aplicações diversas e distintas, podem e devem experimentar estes e

outros princípios ético-conceituais, não necessariamente dentro das aplicações e dos domínios dos especialistas.

Justamente por dar ênfase nas implicações éticas dos corpos dentro dos processos de criação em dança contemporânea, é um compromisso de todas, todos e todes honrar eticamente as diferenças das relações. Não queremos banalizar a dimensão das potencialidades ontológicas ativadas nas experiências corporais, tratando-as como “superstições fantasiosas”. Muito pelo contrário, considerarmos as experimentações éticas dos corpos em suas diferenças e multiplicidades significa se responsabilizar pelos modos como estamos compondo essa arte de afetar e ser afetado nos modos de relação. E, por isso mesmo, prezar pelos cuidados e modos de afirmar o fortalecimento da multiplicidade da vida. Porém, representa também uma postura de respeito, aprendizado e prudência em estabelecer a diferença em relação aos trabalhos das pessoas especialistas identificadas em termos esbranquiçados como “xamãs”, “curandeiros” e “pajés” ou, em termos indígenas, como *kumu*, *bayá* e *yaí* (AZEVEDO, 2018), termos utilizados pelo primeiro centro de medicina indígena da Amazônia, Bhase Rikowi, com sede em Manaus.

Não irei abordar de modo mais detido as implicações que envolvem essa ética alimentar, porém avalio como extremamente potente o campo da dança e das artes do corpo considerar que, através das nossas práticas corporais, estabelecemos uma arte de alianças e filiações afetivas que envolvem o fortalecimento ou enfraquecimento do corpo e do cosmo. Esse aspecto talvez nos ajude a considerar melhor a dimensão política da ética-xamânica como uma arte política que visa a uma diplomacia cósmica. Evoco a expressão “diplomacia cósmica”, utilizada por Viveiros de Castro e apresentada com muitas nuances por Davi Kopenawa, no livro *A queda do céu* (2015), apenas para reforçar as múltiplas implicações coletivas e afetivas de cada corpo.

Para acompanharmos melhor o tipo de perspectivismo que está sendo experimentado aqui, veremos que as características específicas dessa noção de perspectivismo ameríndio nos propõem que

[...] a aparência manifestada por outro ser é uma questão de perspectiva: a identidade do corpo percebido depende da natureza do

corpo da pessoa que está na origem do olhar. O corpo não pode, portanto, ser considerado fora de sua relação necessária com um observador em função de sujeito; mas, reciprocamente, nenhum sujeito pode ser concebido sem uma inscrição corporal determinada. Essa forma de relativizar a identidade dos existentes é chamada 'perspectivismo' pelos etnólogos especialistas na área amazônica. (TAYLOR, A.-C., & VIVEIROS DE CASTRO, E., 2006, p. 770)

O perspectivismo ameríndio, segundo Viveiros de Castro, parte do pressuposto de que

[...] todos os animais e demais componentes do cosmos são intensivamente pessoas, virtualmente pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar (se transformar em) uma pessoa. Não se trata de uma mera possibilidade lógica, mas de potencialidade ontológica. A 'personitude' e a 'perspectividade' – a capacidade de ocupar um ponto de vista – são uma questão de grau, de contexto e de posição, antes que uma propriedade distintiva de tal ou qual espécie. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 45-46)

Como nos lembra Philip Descola no livro *Outras naturezas, Outras culturas* (2016), variando a ontologia, as grandes questões do corpo no mundo ameríndio ganham uma maior ênfase ética, relacional, posicional do que uma ênfase na materialidade física última. Nesses pressupostos de relação com o mundo, o aspecto transformacional do corpo nos conduz a outras entidades diferentes das cadeias de DNA e dos átomos de carbono. Partindo dos pressupostos desse conceito de perspectivismo ameríndio, teríamos de ter mais atenção, prudência e cuidado nas artes com a vida daqueles entes que temos chamado de “coisas”, “espaço”, “bicho” e “ambiente”.

Veremos mais adiante com o xamã-pensador Davi Kopenawa que estar sensível a essas presenças e saber agenciar diferentes composições com essas forças é um longo e rigoroso aprendizado. Porém, o que buscamos nas cosmofricções desta ser(p)ente não é ver “o mesmo” que Kopenawa vê, mas sim aprender a ampliar os regimes de sensibilidade, acolhendo esse pressuposto de pensamento que nos

alerta de que o mundo está saturado de vidas e, por isso mesmo, devemos estar atento às forças e tentar nos fortalecer com elas.

Aproximando as ressonâncias de tais questões nas artes, seguindo no serpentear destas cosmofricções, a posição de pessoa e a capacidade de ação com aquilo que chamamos “ambiente” não são exclusividades do artista. Aquilo que supúnhamos uma exclusividade, nos termos de um perspectivismo ameríndio, pede para ser considerado como uma partilha.

Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de apercepção: os animais e outros não-humanos dotados de alma ‘se veem como’ pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, ‘são’ pessoas, isto é, são entidades complexas com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível), existindo sobre os modos pronominais do reflexivo e do recíproco e os modos relacionais do intencional e do coletivo. O que essas pessoas veem, entretanto – e que sorte de pessoas elas são –, constitui um dos problemas filosóficos mais sérios por e para o pensamento indígena. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 44)

Um outro ponto importante para pensarmos a dança numa perspectiva de corpo multinaturalista – na qual tudo pode ser potencialmente humano e existir é se alimentar de variadas naturezas de corpos – é que, em condições especiais de experiência, o sujeito pode variar a natureza do seu corpo. Segundo Viveiros de Castro, que identificou posteriormente a influência do antropólogo Tim Ingold em sua própria formulação, o multinaturalismo foi criado

[...] para designar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias ‘multiculturalistas’ modernas: enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados -, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A ‘cultura’ ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a ‘natureza’ ou o objeto, a forma do particular. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 43)

A possibilidade da formulação do conceito de multinaturalismo está intimamente associada ao conceito de perspectivismo ameríndio. O termo “perspectivismo” foi escolhido devido à premissa indígena ameríndia da dimensão virtual dos existentes de se diferenciarem nos corpos e nas suas construções. Ou seja, nas alterações do corpo que, segundo considerações do próprio Viveiros de Castro (2015, p. 42), chamou de “perspectivo”, devido às ressonâncias do termo “perspectivismo” em Leibniz, Nietzsche, Whitehead e Deleuze.

A partir da noção de perspectivismo – como apresentada acima – o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em *Metafísicas Canibais* (2009, 2015), deriva com o multinaturalismo uma proposta de inversão ontológica. Apresentando, então, um modo de perceber o mundo como mundos – no plural – o que configura duas operações: 1) já que a noção de sujeito se situa no corpo, temos uma inversão da lógica cartesiana que se transforma de “penso, logo existo” para “existe, logo pensa”; 2) se a partilha comum é a humanidade de cada ser (gente) que vê a si mesmo como “humana” (gente), experimentamos outra inversão ontológica: uma mesma capacidade de humanidade e múltiplas naturezas de humanidade. Ou seja, há uma compreensão de que a diferença se situa nos corpos (gente, planta, bicho, pedra) e não no espírito (termo normalmente atribuído a uma noção de “humano” e suas atribuições distintivas correlatas como “cultura” e “linguagem”).

O interesse desta pesquisa se concentra nas experimentações artístico-conceituais em dança que tais potencialidades ontológicas podem estimular. Tendo as variações das naturezas dos corpos dentro dos processos de criação em dança contemporânea como ponto irradiador desta pesquisa, desnaturalizar o corpo desta dissertação é um procedimento de criação em dança com a epistemologia de corpo presente no perspectivismo ameríndio que, em sua noção partilhada de humanidade, percebe o ambiente em suas diversas formas de vida povoado por “(g)ente” com capacidade de ação e intenção. Como estamos acompanhando, a possibilidade de perspectivar não está vinculada a uma ideia de mente ou pensamento lógico, mas sim ao modo de todo corpo perspectivar sua sociabilidade, agir e se relacionar com o ambiente, transformar e ser transformado nessa relação.

Estamos interessada(o)s aqui em danças estilhaçadas em sua multiplicidade, ressoando vizinhanças com sua aproximação deleuziana por uma antropologia menor

contra as Grandes Partilhas e a favor das pequenas multiplicidades, lembramos o alerta de Viveiros de Castro:

Sublinho: *proliferar* (grifo do autor) a multiplicidade. Pois não se trata como lembrou oportunamente Derrida (2006), de pregar a abolição da fronteira que une-separa 'linguagem' e 'mundo', 'pessoas e coisas', 'nós' e 'eles', 'humanos' e 'não-humanos' – as facilidades reducionistas e os monismos de bolso estão fora de questão quanto às fantasias fusionais -; mas sim de 'irreduzir' e 'imprecisar' essa fronteira, contorcendo sua linha divisória (suas sucessivas linhas divisórias paralelas) em uma curva infinitamente complexa. Não se trata de apagar contornos, mas de dobrá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los. 'Eis o que gostaríamos de dizer: um cromatismo generalizado' (Deleuze & Guattari, doravante D. & G., 1980:123). (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 28)

Vale lembrar ainda o próprio Derrida em *O animal que logo sou*:

Cada vez que 'se' diz 'O Animal', cada vez que o filósofo, ou qualquer outro, diz no singular e sem mais 'O Animal', pretendendo designar assim todo vivente que não seria o homem (o homem como '*animal racional*', o homem como animal político, como animal falante, *zoon logon ekhon*, o homem que diz 'eu' e se toma pelo sujeito da frase que ele profere então a respeito do dito animal etc.), pois bem, cada vez, o sujeito desta frase, este 'se', este 'eu' diz uma bobagem. Ele confessa sem confessar, ele declara, como um mal se declara mediante um sintoma, ele conduz ao diagnóstico de um 'eu digo uma bobagem'. E esse 'eu digo uma bobagem' deveria confirmar não apenas a animalidade que ele nega mas sua participação engajada, continuada, organizada em uma verdadeira guerra de espécies. (DERRIDA, 2002, p. 61)

Sendo assim, “natureza”, “cultura”, “humano”, “animal”, “morto”, “vivo” ... são categorias situacionais, posições relacionais. As considerações transformacionais e relacionais a respeito do corpo que esta possibilidade ontológica nos coloca é um dos pontos fundamentais para essa pesquisa. Neste mundo saturado de vidas, um animal pode se apresentar em seu modo pessoa, uma pessoa em seu modo animal, e em nossa cosmofricção, uma dissertação acadêmica pode se envolver e se apresentar no seu modo cobra.

Se aproximando dessa potencialidade ontológica, numa perspectiva artística, em especial numa abordagem em dança, a(o) dançarina(o) pode buscar experimentar aprendizados e composições interessadas na relação, transformação e variação das naturezas do seu corpo. Vale reforçar que esta comentada condição de partilha (enquanto potencialmente “(g)ente”, “pessoa”, “sujeito”, “humano”) não é uma fusão indistinta de tudo com tudo, mas uma imprecisão do que julgamos exclusivo e contornável. O que estamos trabalhando artisticamente aqui são as possibilidades de dançar com essa condição relacional e situacional da variação transformacional dos corpos.

Logo no início do processo de construção do encantamento do corpo deste texto em cobra, fizemos um pacto acordando que os verbos que mais alimentariam a experiência desta pesquisa seriam sonhar, encantar e envultar. Agora notamos com maior potência a força estratégica de pensarmos as danças como tecnologias de encantamento que fazem dançar as múltiplas naturezas dos corpos e multiplicar as qualidades sensíveis das relações entre os corpos.

Considerando essas pontencialidades ontológicas em sua força para os contextos artísticos, em especial para a dança, cada processo de criação experimenta diferentes variações ontológicas. E, por isso mesmo, julgamos fundamental e estratégico pensarmos que essas ontologias coexistem como cosmofricções possíveis e que cada corpo são outros corpos em suas constelações de entes visíveis, invisíveis, materiais, espectrais, reais e ficcionais. Uma dança que pode acontecer se envultando em lugar, objeto, desenho, canto, planta, livro, instrumento ou roupa. Tão importante quanto dançar experimentando cineticamente o movimento em “seu” corpo é entender que a dança é agenciada por lugares, objetos, plantas, animais e aqui reencontramos uma noção de dança muito antiga.

Sendo, assim, a dança uma arte que coloca o corpo como centralidade, se torna um lugar privilegiado de experimentar, aprender e estimular envultações para que as vidas dos corpos ganhem passagens e tenham as variações das naturezas das suas existências respeitadas. Portanto, se apresenta como um lugar privilegiado para experimentar o mundo enquanto potencialidades ontológicas. A dança em sua atualidade ancestral é íntima desses movimentos insubmissos da vida. Podemos considerá-la como espaços transformacionais dos corpos, as danças como espaços transformacionais de outras existências humanas.

Sabermos distinguir uma cobra de uma pessoa certamente é uma distinção fundamental, inclusive para não sermos envenenados. Porém, tal distinção acontece não porque uma pessoa não pode ser uma cobra ou uma cobra não pode ser uma pessoa. Tratar a cobra como (g)ente, enquanto uma parente, é saber que ela pode ser sempre outra, pois todos os corpos são outros. Percebê-la como (g)ente é propor uma noção de humanidade e não esquecer da potencialidade da comunicação, da nossa condição relacional. Tratar a cobra como (g)ente é perceber a dignidade da sua

existência, aprender com a aproximação e a distância no seu convívio e saber-se coexistindo com muito mais vidas. Inclusive, algumas serpentes, como a jiboia e a anaconda, em várias tradições de pensamento estão ligadas à origem da vida, são ser(p)entes que ligam, atravessam e transformam a vida como as serpentes de DNA (Narby, 2018). Porém, não podemos esquecer outro ponto importantíssimo: uma pessoa em seu “modo cobra-coral” também pode nos envenenar mortalmente. Aliás, os ditos humanos envenenam os mundos muito mais do que as cobras, não é mesmo?

Derivando os termos dessa ontologia, você observa e é observado, produz perspectivas e é perspectivado, relativiza posições e é relativizado em humanidades universalmente relativas.

Perspectivando essas relações para o contexto da cidade, sabemos que determinadas inscrições corporais em determinadas circunstâncias podem suspender o status de uma pessoa na sua condição de humana, de sujeito, de cidadã para passar a ser tratada como não humana. Principalmente se essas inscrições indicam diretamente que ela seja indígena, negra, mulher, gay, trans, periférica, nordestina. São muitas as inscrições e a coexistência delas no corpo de uma mesma pessoa potencializa a ameaça de violências que atentam contra a dignidade e a existência da sua vida. Não é difícil imaginar as diversas situações nas cidades em que os encontros entre os corpos colocam sua humanidade suspensa, relativizada, negada – sobretudo, no encontro com os corpos da polícia.

Porém, para além dessa importante e urgente noção da singularidade dos corpos dentro de uma mesma espécie, estamos situando que cada corpo são constelações de corpos, cada corpo acontece coletivamente, vive em instâncias de partilhas coletivas. Portanto, este corpo não pode ter a sua existência negada como também a vida da sua rua negada, a vida do seu rio negado, a vida da sua pedra negada, a vida do seu mar negado. Repito: corpos são constelações de corpos, de seres, de entes. Por isso, todas as lideranças indígenas nos alertam, e, sobretudo, é insistentemente reafirmado pela mulher, pensadora, mãe e nordestina, pré-candidata à Presidência da República em 2018, Sônia Guajajara: *pra nós o território é sagrado*. “[...] Os indígenas têm um modo de vida que depende da garantia territorial, como prevê a Constituição. Sem a terra, é impossível” (GUAJAJARA, 2019, p. 83).

Permitindo-me problematizar a noção de corpo e suas experiências através das questões dos pensadores indígenas, do perspectivismo ameríndio, das questões da antropologia contemporânea e interessado numa pesquisa de viés artístico-acadêmico, persigo a provocação desta série: diferentes corpos, diferentes entendimentos de corpos, diferentes experiências de mundos, diferentes entendimentos de dança. Uma vez confrontando radicalmente o entendimento de dança com essas perspectivas cosmocêntricas e não antropocêntricas, mas ainda sim interessados em dançar, venho me perguntando: em nossos processos de criação em

dança contemporânea, com quais epistemologias de corpo e ontologias de mundos estamos tensionando e fazendo nossas composições? A quem cabe o lugar de humano em sua dança?

10. Uma pausa nos encurva ao sonho

Seguindo a produção das nossas constelações de corpos no cromatismo desta cobra-nave-coral, vale recobrar a prudência soprada pelos espíritos que atravessam este texto: sem fantasias fusionais, não queremos apagar fronteiras. Reconhecemos as diferenças dos corpos, seus modos de existir, mas, com o gesto de “irreduzir” e “imprecisar”, experimentamos aqui em nossas cosmofricções: estilhaçar, fractalizar e proliferar perspectivas em dança.

Nesta qualidade de envultar-se, fazendo aparecer e desaparecer os limites dos corpos, **este ser()ente que ser(p)ente** nos pede, aqui, uma pausa. Uma pausa que nos encurva ao sonho.

U m a p a u s a

para fruir os s o **N** h a ç o s

bur**A**cos

textura**S**

que ondulam a tro**C**a

de p**E**le

desta cob**R**a

Uma pausa em qualidade de sonho envulta o corpo em muitas cobras, em múltiplos entes espectrais para lembrar que, na relação entre corpo e experiência, coexistem aí muitos corpos no corpo, muitos mundos no mundo, muitas danças na dança.

Pausar, fruir, observar... pensar: como ninguém pode, de fato, saber o que está acontecendo na experiência, ninguém tem acesso direto a todas as variáveis que estão envolvidas na experiência de viver, iremos considerar que participar do mundo é cocriar o mundo, observar o mundo é cocriar o mundo. Observar, cocriar e saber-se compondo danças e fazendo parte de outras danças.

Pausar, observar e fruir, por exemplo, a beleza dos rios voadores. Fruir a beleza dos rios voadores numa experiência ao vivo ou como espírito das imagens de televisão. Os espantos são distintos, mas, ainda sim, maravilhosamente espantosos. Se maravilhar em ver e saber que a mesma quantidade das águas dos rios amazônicos evapora e voa no céu. Águas sobrevoando as árvores em modo de nuvem. Nuvens que segredam sua aparência de água. Tão densas e volumosas que dificultam os cientistas de fotografarem a floresta amazônica do alto dos seus satélites, embora não consigam dificultar, embaixo delas, a devastação dos ruralistas, a biopirataria dos cientistas e a exploração dos missionários. Aliás, pausar e lembrar tanto daqueles que dizem que a Amazônia é um monte de mato que poderia ser pasto, quanto também daqueles que dizem: “a Amazônia não pertence ao Brasil, pertence à humanidade!”. E lembrar novamente: humanidade pra quem? Brasil pra quem?

Observar as violências do mundo, a pirataria do conhecimento e a destruição das florestas, as desigualdades das cidades, sua crueldade sem limites. Saber-se cocriador e corresponsável por isso, por ambição, omissão ou ignorância. Saber os mortos em seu corpo. Mas saber ver também amorosamente a floresta, a sofisticada tecnologia que existe em cada corpo e silenciar no espanto, em outra qualidade de comunicação, com essas existências.

11. A boca do ânus, o ânus da boca, a escura-vulva boca vomitando suas cosmofricções

Pausar, fruir, observar, se espantar, se indignar, se maravilhar, se corresponsabilizar pelas danças. Voltamos ao pensador-xamã Davi Kopenawa nos ensinando a pensar corpo, dança, experiência e produção de conhecimento. No seu exercício crítico antropológico, Kopenawa aponta os limites do imaginário do ato de sonhar dos brancos, que justamente por só conseguirem sonhar narcisicamente com eles mesmos, não conseguem sonhar a floresta.

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. O mesmo ocorre com as palavras dos espíritos *xapiri*, que também são muito antigas. Mas voltam a ser novas sempre que eles vêm de novo dançar para um jovem xamã, e assim tem sido há muito tempo, sem fim. Nossos xamãs mais antigos nos dizem: Agora é sua vez de responder ao chamado dos espíritos. Se pararem de fazê-lo, ficarão ignorantes. Perderão seu pensamento e por mais que tentem chamar a imagem de Teosi para arrancar seus filhos dos seres maléficos, não conseguirão. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75)

Produzir conhecimento com as plantas fazendo dançar os espíritos dos antigos até os mais novos é um processo de aprendizado tal qual “amolecer a mão para desenhar letras no papel” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 172). Ou digitar nas peles de imagens dos computadores para fazer o espírito do pensamento dançar de gerações em gerações. Na produção de conhecimento, muitas vezes nos colocamos sensíveis a perceber e aprender a construir linhas invisíveis para tornar visíveis os caminhos: sejam as linhas invisíveis das danças dos *xapiri* organizando as visões dos xamãs; sejam as linhas invisíveis dos textos que sustentam os caminhos das palavras, das palavras compondo ideias; sejam as linhas invisíveis de artistas das danças

mobilizando suas ações. Porém, o aspecto mais importante para o qual gostaria de chamar a atenção nesta aproximação com Kopenawa é a dimensão da construção do corpo e das possibilidades sensíveis dos corpos.

Quanto mais ele bebe yãkoana e vai virando outro, sua língua vai ficando mais firme e ele para de falar como um fantasma. É então que as palavras dos espíritos realmente se revelam a ele. Eles não param de entoar seus cantos, um após o outro, conforme ouvem o iniciando responder seus chamados. Assim que um xapiri termina a sua melodia, recua enquanto outro começa a fazer soar a sua, e assim por diante, sem descanso. Suas palavras, vindas das árvores de cantos dos confins da terra, nunca têm fim. Porém, para que o jovem xamã possa obter tão belos cantos é preciso, como eu disse, que os xapiri substituam aos poucos sua garganta pela deles. De outro modo o iniciando continuaria cantando tão mal quanto os brancos. Tudo isso é tão difícil quanto aprender a desenhar palavras em peles de papel. A mão fica dura no começo, o traço muito torto. É mesmo medonho! Por isso, é preciso afinar a língua para os cantos dos espíritos tanto quanto é preciso amolecer a mão para desenhar letras. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 172)

É mesmo medonha também, aqui em nossa experiência de cosmofriccionar, a construção das nossas constelações de corpos como não-indígenas. Justamente por não buscarmos essências, lembramos que tudo envolve experiência e aprendizado e que as naturezas das práticas são construídas. Portanto, podemos aprender algo que não estamos considerando. Tão medonho e surpreendente pode ser aprender a considerar o movimento dos átomos quanto dos xapiri. Nestas potencialidades ontológicas muitas naturezas das danças podem ser ignoradas. Podemos experimentar variar ou fazer coexistir múltiplas éticas aprendendo a descentralizar a operação de transformar tudo em coisa, recurso, objeto, quantidades manipuláveis. Éticas que saibam ouvir e produzir com os corpos diferentes qualidades de entes, complexificando, de fato, a noção de artes e humanidades.

Sabemos que produzir conhecimento tem a ver com fazer esquecer e fazer lembrar determinadas memórias. As palavras do xamã Yanomami nos fazem lembrar:

No primeiro tempo, quando os ancestrais animais yarori se transformaram, suas peles se tornaram animais de caça e suas imagens, espíritos xapiri. Por isso, estes sempre consideram os animais como antepassados, iguais a eles mesmos, e assim os nomeiam. Nós também, por mais que comamos carne de caça, bem sabemos que se trata de ancestrais humanos tornados animais. São habitantes da floresta, tanto quanto nós. Tomaram a aparência de animais de caça e vivem na floresta porque foi lá que se tornaram outros. Contudo, no primeiro tempo, eram tão humanos quanto nós. Eles não são diferentes. Hoje, atribuímos a nós mesmos o nome de humanos, mas somos idênticos a eles. Por isso, para eles, continuamos sendo dos seus. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 117)

Sigamos acolhendo a estratégia de conhecimento xamânico de esquecer e lembrar determinadas ideias e memórias, aprender a vomitar lembranças e esquecimentos, morrer e nascer para construir as constelações de corpos do corpo. Este texto nasce e morre antes, agora e além; dentro e fora da mata, da cidade, da sala de aula; este texto nasce e morre aos pedaços em minha casa, na rua, no avião sobrevoando o mar... este texto nasce a toda hora – inclusive no agora desta leitura – como a vida. Tal qual a cobra-canoa de transformação citada em *Antes o mundo não existia*, livro que apresenta um pouco da geofilosofia Desana e Tukano, experimentamos transformações das noções de corpo e humanidade nesta cobra. Neste livro, vemos o Trovão ensinar o Bisneto da Avó do Mundo a mascar a folha de ipadu (folha de coca) para aprender **a vomitar como um parto e, daí então, criar a futura humanidade**. Me chegam com firmeza as palavras de Eliane Potiguara:

O ato de criação é um ato de amor. Amor a si mesmo, amor ao próximo, amor à natureza. Seja criar um texto, uma música, uma pintura, uma criança ou qualquer outra arte. Mas para chegar-se até aí, muitos caminhos foram bloqueados, muitas águas envenenadas tivemos que tomar; muitos fantasmas tivemos que enfrentar. Permanecemos como um rio que morre, que não corre e não ecoa ao encontrar-se com as pedras. Nos tornamos uma fome desesperada pelo novo, se enfraquecendo a nossa fecundidade. Enfim, um caminho árido e infértil. Tivemos enclausurados dentro de nós mesmos. Mas não aguentamos mais e damos um basta! (POTIGUARA, 2019, p. 145)

Na vertigem deste aprendizado de vomitar e parir, talvez querendo agarrar os escombros de muro ocidental internalizado em mim como norma, lembro de Latour para esquecê-lo logo em seguida:

Os humanistas modernos são redutores, já que tentam relacionar a ação com determinadas potências apenas, transformando o resto do mundo em meros intermediários ou simples forças mudas. Quando redistribuímos a ação entre todos os mediadores perdemos, é verdade, a forma reduzida do homem, mas ganhamos uma outra, que devemos chamar de irreduzida. O humano está no próprio ato de delegação, no passe, no envio, na troca contínua das formas. É claro que ele não é uma coisa, mas as coisas também não são coisas. É claro que ele não é uma mercadoria, mas as mercadorias também não são mercadorias. É claro que ele não é uma máquina, mas aqueles que já viram as máquinas sabem quão pouco maquinais elas são. Claro que ele não pertence a este mundo, mas também este mundo não pertence a este mundo. Claro que ele não está em Deus, mas qual a relação existente entre o Deus do alto e aquele que deveríamos dizer de baixo? O humanismo só pode manter-se dividindo-se entre todos os seus enviados. A natureza humana é o conjunto de seus delegados e de seus representantes, de suas figuras e de seus mensageiros. Este universal do qual falamos, simétrico, vale muito bem o outro, duplamente assimétrico dos modernos. Esta nova posição deslocada em relação à sujeito/sociedade, deve agora ser garantida por emendas na constituição. (LATOURE, 1994, p. 174)

Sentado ao meu lado, Kopenawa ri do balbuciar das minhas memórias, do meu espanto e das tentativas das minhas costuras dissertativas. Uma voz que julgava minha ainda pergunta, mas já a escuto distante. “Neste movimento de morrer e nascer, quais danças estão por vir? A quem cabe o lugar de humano nesta dança?” Minha visão escurece, muitas vozes me chegam e num volume cada vez mais baixo uma das vozes ainda insiste em falar: “morrendo e nascendo com estas questões, num diálogo trans-inter-hiper indisciplinar, componho a dança deste texto transformando *natureza* em *naturezas*.” A fala fica como um pequeno eco em baixíssimo volume: “Este texto nasce de um pesquisador dançarino às voltas com o lugar do corpo nos processos de criação em dança contemporânea no aprendizado com plantas, águas, bichos, xamãs, pensadores, artistas, filósofos, sociólogos...”

Escrevo e reescrevo este texto vomitando, parindo, morrendo e renascendo em diferentes tempos e situações. Estando e já não estando nos lugares para fazer dançar outras luminescências do corpo-pensamento no escuro, ou melhor, na mata escura deste texto. Sinto que uma morte se aproxima, mas não consigo vê-la. Provamos o veneno da cobra e mascamos a folha de ipadu. Transitando entre florestas de signos e silvos, entre os tempos cronológico e mítico, volto a ondular as palavras do xamã e pensador yanomami Davi Kopenawa.

Em seu livro *A queda do céu*, em parceria com o antropólogo Bruce Albert, os verbos *comunicar*, *conhecer* e *dançar* nunca se dissociam. Na sua perspectiva de mundo, aprender a transformar o corpo é aprender a se transformar com o cosmo e suas múltiplas perspectivas:

Conhecer bem os espíritos nos exige tanto tempo quanto aos brancos é necessário para aprender em seus livros. Cada vez que bebemos o pó de yãkoana, os xapiri descem de suas casas fincadas no peito do céu. ***Vêm a nós dançando sobre seus espelhos, como imagens de televisão.*** Seguem caminhos invisíveis à gente comum, delicados e luminosos como os que os brancos chamam de eletricidade. É por isso que seu brilho deslumbrante desaparece assim que se rompem. Esses incontáveis caminhos de espíritos vêm de muito longe, mas chegam perto dos xamãs num instante, como as palavras no telefone. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 172, grifo nosso.)

“O” corpo, “a” corpo, meu corpo, corpo, corpos, constelações de corpos, relações de corpos... neste texto estamos modulando vozes e naturezas para abordar a dimensão do corpo. Ao mesmo tempo, já estamos cocriando este corpo cobra coral tratando esta produção teórico-ficcional como um processo de criação em dança contemporânea.

Do corpo não há quem escape, apesar do corpo sempre nos escapar. É justamente a partir da comum diferença dos corpos, em sua capacidade de ação no ambiente e transformação pelo ambiente que elaboramos formas de conhecer (epistemologias) e modos de experienciar e viver o mundo (ontologias). Como nos diz Foucault em seu amoroso ensaio “O corpo utópico”: meu corpo, “pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo [...] meu corpo, ‘topia’ implacável” (FOUCAULT, 2013, p. 7).

Ainda ao meu lado, ouço a gargalhada de Kopenawa. Mesmo que as circunstâncias, seus contatos afetivos, profissionais, suas redes de relação e, em última instância, seu dinheiro lhe possibilite fugir do seu contexto, seja se blindando em seu apartamento, indo a Paris, NY, Berlim ou inventando qualquer outra

Pasárgada, não se consegue apagar totalmente nem esquecer totalmente de onde se veio. Ou seja, em última instância, do chão da Terra não há corpo que escape.

Ao consagrarmos esta beberagem de cobra, não cabe mais citar, e sim, aceitar Davi Kopenawa em corpo e lâmina de facão. O ar que entra agora mostra minha boca como um buraco; o tubo da minha garganta já foi mudado, o topo da cabeça está aberto, minhas pernas são bulbos de plantas e meus braços, móveis. É impossível chamá-lo e separá-lo dos seus entes. Evocar Kopenawa é evocar suas constelações de corpos, seus outros, seus espíritos, seres visíveis, invisíveis, espectrais... como ele mesmo nos diz sobre seus outros: “Parece um ser humano, mas é outro. É muito mais lindo.” Tal qual seus entes, Davi Kopenawa me chega com a mesma violência e amorosidade dos seus espíritos: carrega um facão em suas danças de palavras guerreiras; esquarteja e estilhaça generosamente o que eu julgava “meu” corpo.

[...] Aos espíritos não basta dançar para nós. Ao chegarem, nos machucam e recortam nosso corpo. Cortam-nos o tronco, as pernas e o pescoço. Cortam também nossa língua, jogando-a longe, pois só emite palavras de fantasma. Arrancam nossos dentes, que consideram sujos e cariados. Jogam fora nossas entranhas cheias de resíduo de carne de caça que os enjoam. Então, substituem tudo isso pela imagem de suas próprias línguas, dentes e vísceras. É desse modo que nos põem à prova. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 153)

Meus dentes, ossos, línguas e vísceras estão no chão. Neste momento meu filho João bate na porta e me chama. Não posso deixar que ele veja o pai dele assim, despedaçado. Nesta experiência de pensamento, o vermelho deste sangue impregna meus olhos. Trago sangue neste texto, nestas linhas.

Morrer, nascer, sonhar, comunicar, fazer dançar outres... são operações constantes nas falas da iniciação de Kopenawa. Na sua produção de conhecimento xamânico, conhecer implica fazer dançar. Aqui estou como uma cobra morta no escuro. Sem saber os atributos da escuridão da minha cegueira. Cego no escuro da morte da vida que conheço. Cego, seguindo renascendo no aprendizado em tatear a vida que julgava conhecida.

A morte aqui se apresenta um quase acontecimento, ressoando todo o trabalho ético deste texto em se referir às vizinhanças, aproximações e situações de alianças. Neste caso, aproximo esta noção de quase-morte para o contexto artístico, propondo acolher nossas mortes numa arte de encantamento, transfiguração, transmutação.

As verdadeiras mortes por acidente espiritual são raras. Nos encontros com espíritos na mata, quase sempre nada acontece; mas sempre algo quase acontece, e que é propriamente a experiência do sobrenatural. O sobrenatural não é o imaginário, não é o que acontece em outro mundo; o sobrenatural é aquilo que quase-acontece em nosso mundo, ou melhor, ao nosso mundo, transformando-o em um quase-outro mundo. Quase-acontecer é um modo específico de acontecer: nem qualidade nem quantidade, mas quasidade. Não se trata de uma categoria psicológica, mas ontológica: a intensidade ou virtualidade puras. O que exatamente acontece, quando algo quase acontece? O quase-acontecer: a repetição do que não terá acontecido? Por outra: todo quase-acontecer teria sempre a forma de um quase-morrer? ‘Quase morri...’ – essas são as histórias que vale a pena contar. O quase que permite a narrativa do quase. Nesse sentido, o quase-acontecer seria ao mesmo tempo um quase-parar de acontecer – a morte, o fim da narrativa. (VIVEIROS DE CASTRO *apud* INSTITUTO CPFL, 2009, 01:01:16)

Nesta situação de corpo morto e vivo, me vejo em escuro sangue coagulado, amarelado pus, avermelhado sangue e esbranquiçado leite. Sendo assim, pensando a dimensão da experiência e seus aprendizados corporais com Kopenawa, percebo que tenho, temos, que me/nos disponibilizar para morrer um pouco, exercitar o movimento vital de todo aprendizado que implica em lembrar-esquecer: esquecer o que se conhece, aprender o que outros conhecem, intuir o que se conhece, lembrar o que não se conhece, sonhar com o que se desconhece... enfim, os múltiplos movimentos em cuja dimensão da experiência o corpo está implicado.

“Nosso pensamento está cheio de esquecimento”, nos diz Kopenawa. Ao lado dele, digo que neste momento das nossas cosmofricções talvez seja impossível esquecer totalmente, assim como, talvez, seja impossível lembrar totalmente. Porém, como não estamos nos relacionando aqui com nenhuma categoria de natureza única, lembrar-esquecer deve ser tratado como forças que movem nossas transformações corporais.

Evocar um aprendizado de uma dança com Kopenawa é evocar outras histórias possíveis, outras narrativas possíveis, ressitando o esquecimento histórico dos brancos fora da linha histórica do tempo dos brancos. Sua perspectiva me faz, nos faz lembrar o quanto de esquecimento tem no meu, no nosso pensar. Pois corpo e palavra são indissociáveis da terra e, sendo assim, têm a idade da terra. Enfim, Kopenawa nos lembra que há palavras e corpos que estão presentes nesta terra desde o primeiro tempo.

Contam os brancos que um português disse ter descoberto o Brasil há muito tempo. Pensam mesmo, até hoje, que ele foi o primeiro a ver nossa terra. Mas esse é um pensamento cheio de esquecimento! Omama nos criou, com o céu e a floresta, lá onde nossos ancestrais têm vivido desde sempre. Nossas palavras estão presentes nesta terra desde o primeiro tempo, do mesmo modo que as montanhas onde moram os xapiri. Nasci na floresta e sempre vivi nela. No entanto, não digo que a descobri e que, por isso, quero possuí-la. Assim como não digo que descobri o céu, ou os animais de caça! Sempre estiveram aí, desde antes de eu nascer. Contento-me em olhar para o céu e caçar os animais da floresta. É só. E é esse o único pensamento direito. Antigamente, nossos maiores não ficavam se perguntando 'será que os brancos existem?'. Como eu disse, seus xamãs já faziam descer a imagem dos ancestrais desses forasteiros muito antes de seus filhos chegarem até nós. As imagens dos antigos brancos dançavam para eles, que cantavam e dançavam imitando suas palavras enroladas. As pessoas comuns escutavam essa língua de fantasma com curiosidade, e pensavam: 'Gostaria muito de conhecer essa gente outra! Como serão? Será que eu vou poder vê-los um dia?' (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 252-253)

Esquecimento, apagamento, memória, construção da memória, construção de corpos... com esses movimentos da experiência componho, compomos aprendizados possíveis com minhas limitações e potências, minha língua de fantasma e meus silvos de cobra. Contento-me com a possibilidade-impossibilidade de aproximação-distância dessas ideias. Contento-me com os aprendizados possíveis em tentar aprender nas fricções com suas visões, sensações, transformações e só. Afinal, queremos múltiplas danças menores e não uma grande narrativa da Dança maior.

Nesta posição de cobra cega, tal qual os esforços dessa escrita, conheço e desconheço minha língua, perco o domínio do que julgava conhecer, já não sei onde

sequer fica minha boca, porque aqui aprendemos outra noção de boca. Kopenawa nos ensina generosamente outras torções e inversões: onde digo “boca” ele me informa “ânus”, onde digo “ânus” ele me informa “boca”.

Mais tarde, os xapiri vieram juntar novamente os pedaços de meu corpo que haviam desmembrado. Porém, recolocaram meu torso e a minha cabeça na parte de baixo de meu corpo e, ao inverso, minha barriga e minhas pernas na parte de cima. É verdade! Reconstruíram-me às avessas, colocando meu posterior onde era o meu rosto e minha boca onde era meu ânus! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 155)

Experimentar o aspecto transformacional do corpo e compor conhecimento é um processo de aprendizado. O corpo dessa escrita dança suas transformações, o corpo do xamã dança suas transformações, o corpo do cientista dança suas transformações. Diferentes modos de experimentar uma planta, por exemplo, produzem diferentes tecnologias.

O que queremos e exigimos aqui é respeito. Podemos observar diferentes aspectos sensíveis de uma planta: seja com um microscópio que transforma a aparência física da planta em estruturas moleculares, seja na relação xamânica com a planta produzindo uma tecnologia de tornar sensível outros aspectos da matéria, seja numa composição em dança que fricciona artisticamente diferentes regimes de sensibilidade científica, xamânica, estética...

No princípio deste texto, a cobra sibilou: “*conhecer, comunicar e dançar* o humano e o não humano são ações indissociáveis”. Desde então, sonhamos em múltiplas direções aqui outros entendimentos possíveis para danças cosmofriccionais. Ou seja, aprender com os mundos historicamente subalternizados (indígena ameríndio, negro-africano...) poderá proliferar a multiplicidade de revisões críticas das possíveis histórias das danças, reconhecendo potentes relações de dança onde não se via e multiplicando modos de composição nas instâncias de criação, curadoria, propostas pedagógicas, ensino-aprendizagem... enfim, importantes contribuições epistemológicas, teóricas, éticas, estéticas e políticas.

Não quero negar a existência ou questionar a importância e o valor de se estudar e experimentar dança a partir dos parâmetros “naturais-biológicos” de entendimentos de corpo que o compreende como estruturas ósseas, musculares, articulares, neurológicas, e que orientam cientificamente diferentes usos poéticos e implicações políticas nas práticas de criação em dança (perspectiva vigente naturalista-multiculturalista). Porém, proponho aqui outras possibilidades de estudos do corpo em dança que coloque em **variação perspectivista** os entendimentos das composições e as concepções de corpo que podem ser ativadas em cada processo de criação.

Reafirmando minha relação artístico-acadêmica comprometida ética, estética e politicamente em abordar processos de criação em dança de modo pluriperspectivista, derivo modos de relação e práticas composicionais com as questões ontológicas e epistemológicas inscritas neste texto ser(p)ente.

Partindo das cosmofricções encantadas nesta pesquisa em dança, experimento sonhar com os espíritos que sopraram nesta cobra e proponho vomitar e parir algumas considerações que podem colaborar com estratégias procedimentais para fazer proliferar o aparecimento de diferentes histórias, pessoas, sujeitos, memórias e corpos que estavam desaparecidos nestas e outras danças.

Nesta pausa avermelhada que inverte e reorganiza a percepção do que vinha chamando “meu corpo”, minha boca agora no lugar do meu ânus, voltada para a terra, ganha a aparência de uma vulva. Uma escura vulva-mundo com a qual aprendo e proponho aqui uma noção de criação que opera por pequenas situações transformacionais e provisórias. Minha boca, no lugar do meu ânus, em sua aparência vulva, agora, vomita seus líquidos avermelhados ao modo de um parto parindo possíveis vidas.

Cosmofricções 1)

Nascimentos são transformações possíveis sem exclusividade do “novo”. Todas as questões propostas aqui nos nascimentos destas cosmofricções não pretendem se encerrar numa cartilha, fórmula ou forma de valorar a dança. Elas pretendem colaborar, junto a outras pesquisas, em multiplicar possibilidades de dança em danças, danças estilhaçadas, danças irreduzíveis, danças como modos singulares de experimentação da vida.

Cosmofricções 2)

Se partirmos de uma epistemologia de corpo ocidental, abordar o corpo em seu aspecto relacional e transformacional pode ser lido enquanto um **ponto de chegada**. Esta abordagem, dita atual, se torna fruto do desenvolvimento de questões e sujeitos da história da arte ocidental, encontrada, principalmente, nas artes performativas contemporâneas, incluindo aí a dança contemporânea. Porém, se partirmos de abordagens pluriperspectivistas, a exemplo das epistemologias e ontologias de corpo ameríndias, os aspectos relacionais e transformacionais do corpo são **pontos de partida**; questões antigas ou fundamentais das tradições de pensamento não antropocêntricas e cosmocêntricas que não realizaram distinções ou hierarquias entre corpo e mente, corpo e ambiente, humano e animal.

Cosmofricções 3)

Ao questionarmos as pretensas ideias universais em dança, teremos que desnaturalizar não só as pretensões universais de uma certa cultura hegemônica na dança como também desnaturalizar um certo entendimento hegemônico da natureza do corpo que dança. Enfim, em nosso compromisso ético de trabalhar com as naturezas-culturas, ao considerar as contribuições dos múltiplos contextos culturais na dança, devemos lembrar que essas culturas nos oferecem também variações das naturezas do que se entende por corpo e, conseqüentemente, por dança.

Cosmofricções 4)

Considerar natureza como naturezas, cultura como culturas, nas artes, e em especial em dança, implica entender a noção de humano enquanto uma constelação de povos e o corpo como uma constelação de corpos. Se o entendimento de humano não é uma exclusividade, mas antes uma posição relacional, cada corpo (em sua diferença visível e seus limites imprecisos) poderá ser tratado como humano, gente, ente numa partilha comum que se diferencia variando com as condições da situação composicional em dança.

Vale reforçar mais uma vez que as diferenças entre os corpos são visíveis, reais e politicamente fundamentais. Não estamos querendo dizer que não existem diferenças entre corpos da mesma espécie e de espécies diferentes. O que queremos colocar em experimentação artística é que as diferenças entre os corpos são visíveis, mas os limites, imprecisos. A posição desta humana animalidade, por ter uma condição relacional, não se torna uma essência ou substância última, mas um *continuum* humanoanimalvegetalmineralnaturalcultural. Uma composição em dança pode cocriar relações perspectivistas transespecíficas.

Cosmofricções 5)

Se quisermos abordar a noção de humano de modo pluriperspectivista e, em especial, com pressupostos do pensamento indígena, teremos que romper com o narcisismo ocidental na dança para colocar em variação nossas políticas de convivência. Experimentemos modos de relação com o mundo que ativem composições coexistindo com as outras presenças, levando em consideração a capacidade de agência dos outros corpos supostamente visíveis e invisíveis, supostamente animados e inanimados, mortos e vivos.

Aqui se abre a oportunidade de construir estratégias de composição em dança que promovam experiências de coletividade humanas e não humanas e não somente audiências diante de uma individualidade humana que realiza movimentos especializados. Para além de experimentarmos diferentes possibilidades participativas que problematizam uma ética de “espectadores” e “audiências”, podemos experimentar dança enquanto agenciadora de múltiplas presenças.

Passamos a considerar composição em dança: as estratégias de ação protagonizada pelo corpo do artista em seu *ethos* de convivência; a criação de corpos coletivos descentralizando o protagonismo do artista; estratégias de cocriação com as diferentes formas de vida; a cocriação de artefatos como entes (orgânicos e inorgânicos) com suas presenças (visíveis e invisíveis).

Cosmofricções 6)

Aquilo que você chama de “seu corpo”, ou mesmo “corpo”, é uma constelação de corpos. Um corpo é uma constelação de corpos, uma coletividade de corpos. Dito de outro modo, seu corpo não se encerra nem na atomização do seu corpo, nem na sua espécie, nem na sua ideia de indivíduo, nem no seu sexo. Seu corpo são relações entre corpos vivos e mortos, animados e inanimados, corpos naturais-culturais num *continuum* relacional transespecífico; qualidades visíveis e invisíveis atribuídas a plantas, pedras, peixes, raios, águas, coexistem no que chamamos de humanos. E qualidades humanas coexistem no que chamamos de natureza ou nos artefatos tecnológicos.

Cosmofricções 7)

Podemos considerar que a proposição de corpo da nossa cosmofricção não o corta em sua exclusividade humana num plano cartesiano, feito de vetores que realizam desenhos e trajetórias num espaço sem agência, portanto, idealizado, vazio e neutro (palcos e galerias, por exemplo). Mas – em seus cuidados com o corpo e movimentos – tal proposição oferece gestos comunicacionais com as múltiplas agências coexistentes. Já que as categorias de humano, animal, morto, vivo, animado, inanimado, na cosmopolítica do mundo ameríndio, são antes posições de relação com possibilidades comunicacionais do que exclusividades intransponíveis. Já não estamos em “modos naturais” de vida não-cambiáveis e incomunicáveis, isolados existencialmente em “nossa” animalidade ou humanidade.

Cosmofricções 8)

As disposições comunicacionais do corpo podem não estar, exclusivamente, a serviço de funções biológicas dentro de uma ideia de sistema ou estrutura de um certo entendimento de natureza. Outras ideias de naturezas podem nos oferecer outras dinâmicas, outras representações e implicações organizacionais. Desse modo, já sabemos que é importante pensar em práticas corporais e estratégias de produção de conhecimento, observando critérios como “melhor” economia funcional dos esforços do movimento, “melhor” regulação do funcionamento dos órgãos etc. Porém, o que pouco sabemos e ousamos tentar é que podemos pensar quais afinidades qualitativas (filiações afetivas, avizinhamentos sensíveis) aproximam aquele corpo de outros corpos, quais atributos que qualificam as potências e fraquezas de um corpo demonstram afinidades e filiações com outros corpos e como essas outras relações sensíveis poderiam sugerir a construção de outras práticas corporais, vocais e alimentares através de diálogos sensíveis e prudentes com essas constelações de corpos. Em suma, experimentar processualmente o que fortalece e o que enfraquece aquele corpo em seu aspecto transespecífico, em sua capacidade de composição transespecífica.

Cosmofricções 9)

Considerando que a capacidade de ação e perspectiva não é uma exclusividade humana, já que a categoria de humano aqui ganha uma outra qualidade, se relacionar com o ambiente na tensão relacional da posição do que pode ser coisa ou pessoa, objeto ou ente, vivo ou morto, ganha novos contornos ético-estético-políticos; isso implica considerar que a capacidade de agir, ensinar e cooperar não está só naquele que chamamos exclusivamente de humanos.

Agir, ensinar, aprender, compor, cooperar, cocriar... passam a ser ações codistribuídas pelas presenças das outras formas de vida que compõem aquilo que chamamos de “ambiente”. Ao invés de tentar neutralizar as outras presenças, tornando-as meros objetos ou considerando exclusivamente corpo “o corpo humano”, aqui somos instigados a humanizar o “ambiente”, a redistribuir as ações performativas, coreográficas, composicionais em correlação com as presenças necessárias para aquela situação: objetos, animais, plantas, máquinas, imagens, entes imaginários ou reais, visíveis e invisíveis.

Saindo de uma posição antropocêntrica na dança, podemos nos perguntar: o que as plantas podem nos ensinar sobre dança? O que os animais podem nos ensinar sobre dança? O que os mortos podem nos ensinar sobre dança? O que as máquinas podem nos ensinar sobre dança? O que o vento pode nos ensinar sobre dança? Enfim, como experimentar a criação e o ensino em dança de modo a produzir uma multiplicidade ética de relações com os corpos?

Cosmofricções 10)

Fora da lógica naturalista-multiculturalista, deixamos de ter objetos de cena, figurinos, elementos de cena, para passarmos a observar quem convive nas situações performativas, coreográficas e quais entes e formas de vida convivem nas constelações de corpos. Seja no acontecimento da sua dança, seja na duração dos seus processos de criação em dança. Passamos a ter possibilidade de acionar outros critérios de composição, para além do corrente critério de nos perguntarmos “o que” (coisa, objeto, recurso) e “como” estamos “organizando” esta dança (“qual regra? qual contrato?”). Passamos a pensar a partir de critérios como “com quem” (modos de vida, entes, agentes) estamos dançando, “com quais coletividades” estamos dançando e “como” estamos “convivendo” e nos “afetando” por essas presenças em nossas danças. Considerarmos o “quem” das supostas “coisas”.

Cosmofricções 11)

Variar as abordagens funcionais-fisiológicas por abordagens ético-compositivas pode mudar o status do que venha a ser considerado corpo e dança nos processos de criação em dança. Estudar criticamente o corpo, para além da abordagem fisiológica, é estudar criticamente sua ética, seus modos de relação e convivência, seus hábitos, sua escuta. O tratamento e a composição com os outros corpos (que não costumamos atribuir status de sujeito) permite a construção das suas presenças, tornando-se assim, capazes de transformar e protagonizar ações. Como criar estratégias de composição em dança compartilhando o protagonismo das ações com outras presenças? Podemos pensar numa dança que exercita uma postura não antropocêntrica?

Cosmofricções 12)

Estudar e propor variações perspectivistas no modo de perceber, representar, estimular e cuidar dos corpos, expandindo a perspectiva do aspecto *fisio* para os aspectos do seu *ethos*. Falar em ética não é moralizar o corpo e propor uma moral comum a todos e quaisquer corpos.

Pensar o corpo nas suas condutas, hábitos, práticas, convívios e afinidades é reconhecer criticamente o *ethos* compositivo daquele corpo e, com predisposição amorosa, propor caminhos que apontem limites e potências daquele corpo de acordo com a especificidade do momento da sua experiência de vida, na especificidade das necessidades dos seus processos de criação, na especificidade do entendimento de “saúde” e “doença” que o *ethos* da suas práticas estão construindo.

Reconhecer o *ethos* específico de cada prática, trabalho e experimentação dos corpos é se abrir a testar os limites e as potências de cada *ethos* de acordo com os contextos das suas práticas e processos. Reconhecer, experimentar e testar os limites e as potências daquilo que supostamente é considerado científico e aquilo que supostamente é chamado de magia, feitiço, paracientífico, superstição. Aquilo que consideramos cosmopolita e o que consideramos regional/local, aquilo que atribuímos o valor de artístico e aquilo que subvalorizamos artisticamente ou não reconhecemos como artístico. Experimentar, acolher e duvidar de múltiplas práticas, observando seus limites e potências. Aqui não cabem fundamentalismos científicos ou religiosos.

Cosmofricções 13)

Aprender a dançar com a tecnologia das máquinas, mas sobretudo aprender a dançar com as tecnologias que compomos com as plantas, as pedras, as águas, o vento, os supostamente mortos e os supostamente vivos... compor danças variando as possibilidades afetivas com as tecnologias cocriadas com outras espécies e entes; com qual ideia de tecnologia estamos trabalhando em nossos processos de criação em dança? Qual relação tecnológica podemos ter com uma planta? Com quais espécies, entes e presenças estamos compondo tecnologias afetivas que transformam nosso modo de se relacionar com aquilo que chamamos de real?

12. Considerações transformacionais

Ao elaborar estas cosmofricções, o ressentido em mim grita: “como você pode propor estes parâmetros composicionais nas artes, se vivemos num contexto social-cultural-econômico que experimenta uma intensificação violenta do processo capitalista financeiro? Um processo neoliberal de escala planetária cuja natureza é essencialmente oposta: utilitarista, extrativista, produtivista, objetificadora, desenvolvimentista...” A cobra sibila em meu, seu ouvido: *a ingenuidade do ressentido é afirmar-se realista negando a potência transformacional da vida. Quando, em verdade, muitas vezes os termos das suas críticas ao capitalismo não colocam em dúvida o pressuposto sub-reptício de “um único mundo”, “um único tempo” e “um único modo”, aceitando a violência da dominação imposta como dado único, fato inquestionável.* Se não estamos trabalhando com essências últimas, consideramos que nenhuma sociedade se define exclusivamente, unicamente, enquanto “capitalista”, “materialista”, “naturalista”, “animista”, “fetichista” ... alguns desses aspectos podem tender a uma posição normativa e a uma suposta regulação ou dominação, porém as dinâmicas das forças sociais e dos entes nunca têm a intensidade das suas potências totalmente contornadas.

A cobra coral me diz em sua língua de signos e silvos que o modo ressentido, rancoroso e subalterno em mim é o modo colonizado. Esta cobra me diz que eu me comporto como escravo de uma ideia persistente de senhor, um senhor espectral que habita meus corpos, minha lógica, língua e lágrima, textos, sobretudo. Escravo de uma ideia exclusivista do brilho do poder. Esta cobra crepita no fogo, fazendo o fogo falar e me diz que para ter fogo precisa que os corpos queimem apenas. E aqui estou queimando corpos, imagens, palavras, ideias, para me aquecer ao lado delas, mantendo o fogo para outras tantas que fazem a fogueira da vida dançar. Esta cobra me diz que não se busca floresta encantada, idealizada, preservada em parques ecológicos que nada entendem de ecologia da vida. A floresta é o que há de mais insubmisso em mim, em nós. Exatamente por isso, esta cobra também me diz que não se opõe cidade à floresta, nem sequer se deve confundir civilidade com uma homogeneização da paisagem em concretos e vidros. Afinal, uma cidade pode e deve

escutar seus rios e suas matas, fazer com as ruas uma conversa. Cidade e floresta podem se sonhar juntas, uma dentro da outra, metamorfoseando-se uma na outra.

Conhecedora dos venenos, a cobra nos alerta: desenvolvendo-se a partir da herança colonizador-colonizado, o sistema capitalista financeiro neoliberal nos conduz a acreditar numa postura alienígena à Terra: nos conduz a viver como se não pertencêssemos mais à terra, viver como consumidores sem compromisso com a Terra. Querendo nos convencer de que não somos originários do planeta Terra, nos é oferecida uma outra experiência de planeta, o planeta consumo, mais conhecido como planeta fome.

Ao ressentido, o espírito da cobra coral novamente sibila: envultar é uma arte política de aparecimentos e desaparecimentos estratégicos como modo de afirmação da vida. Lógica dos feitiços de envultamentos: onde nos querem estrategicamente visíveis, tornarmo-nos invisíveis; onde nos querem invisíveis, tornarmo-nos estrategicamente visíveis. Onde nos querem mortos, estejamos vivos; onde nos querem vivos, estejamos mortos. De modo impreciso, neste movimento preciso de lembrar-esquecer, ser estrategicamente lembrado e esquecido. Pensar a dança como tecnologia de encantamento, as artes como tecnologias de encantamentos. Ou seja, significa criar táticas de envultações – presenças insuspeitas, aparecimentos e desaparecimentos – que escapem à precarização da experiência de existir. Afinal de contas, estamos dentro e fora das contas. Estamos aqui, ali, antes, além, aquém do que percebemos, mas estamos sempre dentro daquilo que chamamos de vida.

Encantar os corpos: desaparecer sua utilidade programada para fruir as invenções de belezas em suas experiências de existir. Esta cobra, este couro, este texto empresta seu corpo a uma dissertação acadêmica, mas não se reduz a ela. O serpentear processual desta pesquisa ganhou e ganha múltiplas experiências variando as naturezas dos seus corpos como o livro-pele *Escuro* (2018), criado em coautoria com a artista visual Lia Cunha e publicado pela Duna editora em parceria com a galeria RV cultura e arte, a série de videoenvultações compartilhadas nas redes sociais e o projeto *Ensaios para desaparecer – Envultações*, em coautoria com a artista e mestra pesquisadora em dança Alana Falcão, que se encontra em pleno andamento através de micromitologias coreográficas compartilhadas no Instagram,

apresentadas na programação do Sesc em Casa SP (2020) e se tornará uma publicação, atualmente no prelo.

No nascedouro do rastejar avermelhado, este texto já dizia: este pano, esta máscara, este texto não tem serventia, tem sua própria vida para além da servidão de qualquer utilidade. Este texto não se reduz a mero objeto. Esta cobra é como a vida de quem me está lendo: irreduzível.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e outros textos**. Organização e coordenação editorial de Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo, Penguin Classics das Companhia das Letras, 2017.

AKOTIRENE, Carla. Osun é fundamento epistemológico: um diálogo com Oyèronké Oyèwúmi. **CartaCapital**, 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/osun-e-fundamento-epistemologico-um-dialogo-com-oyeronke-oyewumi/>. Acesso em: 09 nov. 2020.

AZEVEDO, Dagoberto Lima. **Agenciamento do mundo pelos Kumuã Ye'pamahsã: o conjunto dos Bahseese na organização do espaço Di'ta Nuhku = Yepamahsã mahsise, tñoñase bahsesepu sañase nisé mahsiõri turi ni a'ti pati Di'ta Nuhku kahãsero**. Coleção Reflexividades Indígenas. Manaus: EDUA, 2018.

BANIWA, Denilson. 2015. Disponível em: <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>. Acesso em: 07 dez. 2019.

BATESON, Gregory. Every Schoolboy knows. *In*: BATESON, Gregory. **Mente e Natureza: A unidade necessária**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. pp. 31-73.

BATESON, Gregory. **Metadiálogos**. Lisboa: Ed Gradiva, 1996.

CASTRO, Maria Soledad Maroca de. **A Reserva Pataxó da Jaqueira: o passado e o presente das tradições**. 137f. II. 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Antropologia, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2008.

CORDEIRO, Leonardo França. Luminescências no escuro da experiência: O lugar do corpo nos processos de experiências com o(s) mundo(s). **Teorias da Natureza Etnografias da Bahia**. Organizadores Paride Bollettin e Charbel N. El-Hani. Padova: CLEUP sc - Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova: 2020.

CORDEIRO, Leonardo França. A quem cabe o lugar de humano nesta dança? Processos de criação em dança contemporânea com o perspectivismo ameríndio. **Anais do VI Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Salvador: ANDA, 2019. p. 1146-1157.

CUMMINGS, Brian. **Animal Passions and Human Sciences: Shame, Blushing and Nakedness in Early Modern Europe and the New World**. *In*: Fudge, Erica, Gilbert, Ruth e Wiseman, Susan (Eds.). *At the borders of the human*. London: MacMillan Press, 1999. pp. 26-50.

DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014.

DERRIDA, Jaques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.

DESCOLA, Philippe. As duas naturezas de Levi-Strauss. **Sociologia & Antropologia**, vol.1, nº 2, IFCS/UFRJ, 2011, pp. 35-51.

DESCOLA, Philippe. Contruyendo naturalezas. Ecologia simbólica y práctica social. *In*: DESCOLA, Philippe; PÁLSSON, Gisli (Orgs.). **Naturaleza y Sociedad**. Perspectivas antropológicas. México, DF: Siglo XXI Editores, 2001. pp. 81-101.

DESCOLA, Philippe. **La nature domestique**: Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar. Paris: Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1986.

DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DESCOLA, Philippe; PÁLSSON, Gísli (Orgs.). **Nature and Society**: anthropological perspectives. London: Routledge, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FRANÇA, Leonardo; CUNHA, Lia. **Escuro**. Salvador: RV Cultura e Arte e Duna Editora, 2018.

GUAJAJARA, Sônia. **Sônia Guajajara**. Coleção TEMBETA. Rio de Janeiro: Azougue, 2019.

GUERRAS do Brasil. Doc. Direção e roteiro: Luiz Bolognesi. Produção: Buriti Filmes Co-Produção: EBC / TV Brasil. Entrevistados: Ailton Krenak, Carlos Fausto, João Pacheco de Oliveira, Pedro Luis Puntoni, Sônia Guajajara, Jean Marcel Carvalho França, Laura Perazza Mendes, Luiz Felipe de Alencastro, Marcelo D' Salete, Zezito de Araújo, Francisco Doratioto, Guido Rodríguez Alcalá, Júlio Chiavenato, Mary Del Priore, Rodrigo Goyena Soares, Andréa Casa Nova, Angela de Castro Gomes, Boris Fausto, Cláudia Viscardi, Mauricio Puls, Bruno Paes Manso, Camila Nunes Dias, Carlos Amorim, Hélio Luz, José Beltrame. Série documental, son., color, 2019. Disponível em Netflix. Acesso em: 09 nov. 2020.

INGOLD, Tim. Dreaming of dragons: on the imagination of real life. **Journal of the Royal Anthropological Institute**. 19: 734-752. 2013.

KEHÍRI, Tõrãmu (Luiz Gomes Lana); PÃRÕKUMU, Umusi (Firmiano Arantes Lana). **Antes o mundo não existia**: Mitologia Desana-Kèhíripõrã. Ilustrações Toramu Kehiri. 3. ed. rev. e ampl. – Rio de Janeiro: Dantes Ed., 2019.

KOPENAWA, David e ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak**. Coleção TEMBETA. Rio de Janeiro: Azougue, 2019a.

- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.
- KRENAK, Ailton. **Selvagem, ciclo de estudos sobre a vida, mediado por Ailton Krenak**, 12-15 de novembro, Rio de Janeiro, 2019c.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LATOUR, Bruno. **Políticas da natureza**: como fazer ciência na democracia. Bauru: Edusc, 2004.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A vida de laboratório**: a produção dos fatos científicos. Trad. Ângela R. Vianna. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Natureza e Cultura*. In: **As Estruturas Elementares do Parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 21-47, Oct. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 nov. 2020.
- LIMA, Tânia Stolze. **Um peixe olhou para mim**: o povo Yudjá e a perspectiva. São Paulo: UNESP/ ISA/ NUTI, 2005.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MONGA, Célestin. **Nilismo e negritude**. Coleção dialética. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica: o DNA e as origens do saber**. Rio de Janeiro: Dantes Ed, 2018.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **The Invention of Women**: making an African sense of western gender discourse. Minneapolis: University Minnesota Press, 1990.
- POTIGUARA, Eliane. **Eliane Potiguara**. Coleção TEMBETA. Rio de Janeiro: Azougue, 2019.
- ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
- SALOMÃO, Waly. **Poesia Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SANTOS, Leandro Braz dos. História do ponto de vista Pataxó: território e violações de direitos indígenas no Extremo Sul da Bahia. 74f. TCC (Trabalho de conclusão de

curso) – Faculdade de Educação (FAE), Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2017.

SCOLFARO, Aline. **Pelas águas do Rio de Leite**. Documentário. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cirpl_a_FJl. Acesso em: 09 nov. 2020.

SODRÉ, Muniz A. C. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

TAKUÁ, Cristine. **Selvagem ciclo de estudos sobre a vida mediado por Ailton Krenak**, 12-15 de novembro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7hzJVxUOjc8>. Acesso em: 09 nov. 2020.

TAYLOR, Anne-Christine; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Un corps fait de regards (Amazonie). In: BRETON, S. et al. (Orgs.). **Qu'est-ce qu'un corps?**. Paris: Muséum de la Ville de Paris / Flammarion, 2006. pp. 148-199.

VANDER VELDEN, Felipe; CEBOLLA BADIE, Marilyn. A relação entre natureza e cultura em sua diversidade: percepções, classificações e práticas. **Avá. Revista de Antropologia**, número 19. pp.15-47. Universidad Nacional de Misiones, Argentina, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A morte como quase acontecimento. 2009. Disponível em: <http://www.institutocpfl.org.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>; e <https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShqzmuW4>. Acesso em: 09 nov. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac&Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os involuntários da pátria**. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana** v.2 n.2, 1996.

WERÁ, Kaká. **Kaká Werá**. Coleção TEMBETA. Rio de Janeiro: Azougue, 2019.