



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**CLAUDINEI SEVEGNANI**

**ACORDOS TEMPORÁRIOS:**  
COEXISTÊNCIAS E COIMPLICAÇÕES NA IMPROVISACÃO EM DANÇA

Salvador  
2019

**CLAUDINEI SEVEGNANI**

**ACORDOS TEMPORÁRIOS:  
COEXISTÊNCIAS E COIMPLICAÇÕES NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, para obtenção de título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora Doutora Gilsamara Moura

Salvador  
2019

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

Sevegnani, Claudinei

Acordos temporários: coexistências e coimplicações  
na improvisação em dança / Claudinei Sevegnani. --  
Salvador, 2019.  
143 f.

Orientadora: Gilsamara Moura.

Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) --  
Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2019.

1. Dança. 2. Improvisação. 3. Memória. 4. Estudos  
decoloniais. 5. Acordos temporários. I. Moura,  
Gilsamara. II. Título.

## Claudinei Sevegnani

*Acordos temporários: coexistências e coimplicações na improvisação em dança*

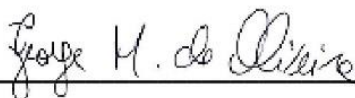
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,  
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 15 de março de 2019.

### Banca Examinadora




Profª. Drª. Gilsamara Moura (Orientadora)



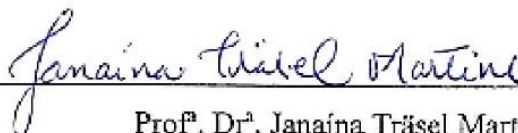
Prof. Dr. George Mascarenhas de Oliveira (PPGAC/UFBA)



Profª. Drª. Fátima Campos Daltró de Castro (PPGDança/UFBA)



Profª. Drª. Célida Salume Mendonça (PPGAC/UFBA)



Profª. Drª. Janaina Träsel Martins (UFSC)

## AGRADECIMENTOS

Hoje eu gostaria de tecer agradecimentos genuínos, agradecimentos mais do que especiais. Mas eu estaria fazendo exatamente o oposto do que busco ao querer essa coisa genuína, porque talvez seja um pouco fora da realidade buscar aquilo que seja realmente genuíno, esse genuíno no sentido de originalidade. O que é ser original, afinal? O que é genuíno? Genuíno poderia ser o nome de uma cidade. Genuíno poderia ser o nome de um bicho. Genuíno poderia ser o nome de um suco. Genuíno poderia ser o nome de alguém. Genuíno poderia ser o nome de um menino, um menino desses bem pequenos, de olhos redondos feito jabuticabas. Em algum momento da sua vida, o menino genuíno estaria caminhando entre uma dezena de pessoas. Ele está caminhando entre uma dezena de pessoas, talvez um pouco mais do que uma dezena. O menino genuíno caminha entre uma multidão, uma multidão de pessoas acotoveladas. O menino genuíno está numa feira. Parece um pouco perdido, tem um ar de labirinto. Também tem um ar de perplexidade. Não sabe onde está exatamente. Talvez o menino genuíno tenha se perdido de sua mãe ou do seu pai. Mais provável que tenha sido da sua mãe. Tendo em vista o país em que vive, seria mais provável que o menino genuíno estivesse com sua mãe. Mas o menino genuíno não está necessariamente perdido. Isso é o que ele acha. Ele acha que está perdido. O menino genuíno está bem ao lado de sua mãe, quase colado ao seu corpo. Só que o menino genuíno é tão pequeno e tão novo e tão miúdo que tudo lhe parece grande demais. Veja esse abacaxi, que exagero de tamanho. E essa coroa toda, o que há por trás de tanta aspereza? Veja essa abóbora, não se distingue menino de jaca nem de abobrinha. O menino genuíno se apequena entre leguminosas e oleaginosas e hortaliças e ovos. O menino genuíno olha pro alto e vê, vê um céu imenso. Onde está sua mãe? Onde está minha mãe? Ele pensa. E não consegue distingui-la entre tantas outras pessoas ao redor. Agarra na primeira perna que vê e ouve um grito de espanto. Agarra noutra perna e percebe a barraca chacoalhar. Sua mãe lhe puxa pela mão e lhe entrega uma pequena sacola. O menino genuíno então carrega uma pequena sacola de jabuticabas, jabuticabas feito seus olhos, como sua mãe costuma dizer: que lindos olhinhos de jabuticabas você tem. E o menino se assusta quando a mãe diz: toma, segura pra mamãe essa sacola de jabuticabas. Uma sacola de jabuticabas. Uma sacola de olhos, teria imaginado o menino genuíno. Ele está segurando uma sacola de olhos e imagina que no lugar dos seus olhos talvez exista mesmo um par de jabuticabas. Imagina o menino genuíno que de dentro dele talvez esteja brotando um pé de jabuticabas. O menino genuíno está afundado nesse pensamento e sente nos seus pulmões, coração, estômago, rins e cérebro os galhinhos da

jabuticabeira lhe espetando. Então o menino genuíno chora. Chora como nunca havia chorado. Chora pelo coração espetado, chora pelas folhinhas que lhe engasgam os pulmões, chora pelo cérebro cheio de raízes, chora pelos ossinhos se apertando enquanto cresce o caule da árvore e percebe que não pode fazer nada para fazer parar de crescer o pé que há nele. É ineficaz o abraço de sua mãe, é ineficaz a bala de iogurte, é ineficaz a promessa de desenho depois do almoço. Mas o menino genuíno sente uma espetada mais forte no cérebro e, ainda chorando e soluçando, o menino genuíno pensa: se eu sou uma jabuticabeira e se meus olhos são jabuticabas, então minhas lágrimas são suco, suco de jabuticaba. Ainda chorando, porque a fonte não pode secar, o menino sai gritando: vende-se suco de jabuticaba, vende-se suco de jabuticaba! A mãe ri, um pouco assustada, um pouco curiosa, sem compreender exatamente de onde o menino tirou aquilo, e continua fazendo sua feira, comprando o que falta para o almoço de despedida. De repente, o menino genuíno para e seca: as lágrimas foram embora. Talvez a estação já tenha mudado. Tudo é tão depressa, tudo passa tão ligeiro. Talvez não seja mais a época das jabuticabeiras. Talvez o menino genuíno tenha crescido um pouco e, no intervalo de horas, tenha notado que os negócios não vão bem para as lágrimas dos meninos. Sua mãe lhe puxa pelo braço antes que percam a condução. Na sacola, as jabuticabas já estão murchas. O menino genuíno não sabe o que fazer para mantê-las bem. Ele não sabe o que fazer, ele não sabe. E as aperta contra o corpo.

Apertando contra o corpo, trago umas poucas palavras e assim eu agradeço aos que estão e estiveram comigo nessa jornada e às tantas outras pessoas que indiretamente fazem parte disso aqui também. Agradecimentos à minha família, sempre aqui, sempre, sempre, sempre, pelo sempre; à professora Gilsamara, pela acolhida e pela orientação nesses anos; às professoras Célida, Fafá e Janaína e ao professor George por aceitarem fazer parte dessa banca e pelas contribuições e carinho e escuta; aos que compõem o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, pelo suporte; às amigas e aos amigos de jornada; ao CNPq – Brasil; aos autores, às autoras, poetas, pessoas, livros, coisas, vídeos, filmes, danças, às cidades tantas que me atravessam.

Para começar algo, não há nada melhor do que um fato científico mesclado à formulação clássica dos contos de fada. Era uma vez um exame de ultrassonografia com contraste que permitia ver, graças a uma pigmentação especial conhecida como Doppler, se havia ou não nódulos na tireoide de alguém.

*Noemi Jaffe*

SEVEGNANI, Claudinei. Acordos temporários: coexistências e coimplicações na improvisação em dança. 143 f. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

## RESUMO

Práticas artísticas estabelecem-se como campos de relações em que processos de invisibilização podem se instaurar nas tentativas de homogeneização das singularidades. A perspectiva dos acordos temporários é apresentada enquanto possibilidade na improvisação em dança como potência que aguça os sentidos para as diferenças, constituindo visibilidades. Os discursos de amenização – tais como a absolutização e a negação – restringem as diferenças no campo das relações. Combater discursos totalizantes e estereotipizantes é um ato necessário para que se apontem caminhos para um fazer em arte mais contextualizado e engajado com o presente. É necessário, portanto, que se abram brechas nesse tempo, para que sejam expandidas as danças que se fazem agora, para que sejam escancaradas as diferenças, para que se desvelem as histórias de opressão e de colonização e para que, desse desvelamento, constituam-se lugares de expansão de outras histórias e de outras danças.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança. Improvisação. Memória. Estudos decoloniais. Acordos temporários.



SEVEGNANI, Claudinei. Acuerdos temporales: coexistencias y coimplicaciones en la improvisación en danza. 143 h. 2019. Tesis (Doctorado) - Programa de Postgrado en Artes Escénicas, Escuela de Teatro, Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2019.

## **RESUMEN**

Prácticas artísticas se establecen como campos de relaciones en que procesos de invisibilización pueden instaurarse en los intentos de homogeneización de las singularidades. La perspectiva de los acuerdos temporales se presenta como posibilidad en la improvisación en danza como potencia que aguza los sentidos hacia las diferencias, constituyendo visibilidades. Los discursos de amenización – tales como la absolutización y la negación – restringen las diferencias en el campo de las relaciones. Combatir los discursos totalizantes y estereotipizantes es un acto necesario para que se apunten caminos para un hacer en arte más contextualizado y comprometido con el presente. Es necesario, por tanto, que se abran brechas en ese tiempo, para que se expandan las danzas que se hacen ahora, para que se escancar las diferencias, para que se desvíen las historias de opresión y de colonización y para que, de ese desvelamiento, se han convertido en lugares de expansión de otras historias y de otras danzas.

**PALABRAS CLAVE:** Danza. Improvisación. Memoria. Estudios decoloniales. Acuerdos temporales.

SEVEGNANI, Claudinei. Temporary agreements: coexistences and coimplications in improvisation in dance. 143 p. 2019. Thesis (Doctorate) - Postgraduate Program in Performing Arts, School of Theater, Federal University of Bahia, Salvador, 2019.

### **ABSTRACT**

Artistic practices are established as fields of relations in which processes of invisibility can be established in the attempts to homogenize singularities. The perspective of temporary agreements is presented as a possibility in improvisation in dance as a potency that sharpens the senses for differences, constituting visibilities. Softening discourses – such as absolutization and negation – restrict differences in the field of relationships. Combating totalizing and stereotyping discourses is a necessary act to point the way to a more contextualized and engaging art work with the present. It is necessary, therefore, that gaps be opened at this time, so that the dances that are made now can be expanded, so that the differences can be opened, so that the stories of oppression and colonization can be exposed, and that, from this unveiling, places of expansion of other stories and other dances can be constituted.

**KEY WORDS:** Dance. Improvisation. Memory. Decolonial studies. Temporary agreements.

## SUMÁRIO

TUDO AGORA E ANTES .....	10
1. DISCURSOS DE AMENIZAÇÃO .....	21
2. ACORDOS TEMPORÁRIOS .....	62
3. UMA BRECHA NO TEMPO .....	103
TUDO ANTES E AGORA.....	135
REFERÊNCIAS .....	138

## TUDO AGORA E ANTES

Somos acordos temporários. Se nos constituímos através das acomodações do tempo, se fazemos uma dança sobre um chão cheio de fissuras, sobre chãos que revelam os desgastes desse mesmo tempo, se tecemos discussões sobre processos evolutivos e a passagem do tempo, do tempo que não volta, se acreditamos na existência e nas suas condições possíveis e nas suas realidades imaginadas, podemos dizer que, sim, somos acordos temporários. Algumas evidências mostram que essa temporalidade atravessa qualquer crença: somos acordos temporários independente das teorias que elegemos como bússolas, somos acordos temporários independente de especulações, somos acordos temporários para além de qualquer ideia de cristalização do tempo.

Os acordos temporários talvez estejam diluídos por toda parte. Alguns acordos firmam-se como necessidade, e seu caráter temporário parece atravessar o buraco da agulha do tempo. Alguns acordos certamente podem perder seu caráter de temporalidade se, de algum modo, efetivarem-se como necessidades de existência. É assim que talvez funcione com a evolução. Mas, como se sabe, a própria evolução não é algo estagnado no tempo. Talvez possamos dizer que um determinado acordo possa se prolongar mais, nos dando a falsa impressão de que ele perdeu, definitivamente, seu caráter de temporalidade. Entretanto, nada escapa dessa temporalidade. Os acordos se firmam como necessidades de existência.

Como tudo está sempre em transformação, alguns acordos se estendem mais, outros mudam rapidamente. Em termos evolutivos, as transformações são lentas, muito lentas, tão lentas que nossas vidas humanas não podem sentir essa transformação de um jeito contundente. Em nossas vidas de setenta, oitenta, noventa anos, podemos perceber, com certo impacto, as pequenas e grandes transformações. Cidades se transformam, grupos se reorganizam, contratos são feitos e desfeitos, danças se modificam, a arte e a censura se friccionam, e talvez os acordos que se dão rapidamente em nossos círculos e entornos possam ser um determinado tipo de ressonância da evolução. Só que aqui o negócio é outro: algumas coisas são passíveis de mudança, dependendo de nossas pressões internas e externas. Talvez a própria evolução possa ter chegado num ponto de manipulação: a ação humana sobre o planeta certamente redireciona os caminhos da

evolução e as pesquisas científicas e tecnológicas já conseguem reproduzir certos efeitos antes inimagináveis. Os acordos são outros.

Um acordo temporário pode ser traduzido quando uma célula interage com outra célula e elas se atritam de tal modo que, de algum jeito, passam a originar outras células ou entidades. O acordo não significa necessariamente algo que é firmado por uma conversa ou por papéis que são assinados com vias assinadas e reconhecidas em cartório. Um acordo também é feito de atrito e dele é gerado alguma coisa, como, por exemplo, a extensão da própria vida. Um acordo é firmado quando as partes estão interessadas em alguma coisa, mesmo que essa coisa não seja a mesma. Um acordo não é algo necessariamente nítido para todas as partes envolvidas. Cada um interpreta a informação de algum jeito, e não bastam cláusulas, os acordos sempre gerarão algum tipo de instabilidade em algum [in]determinado momento.

Os acordos nem sempre são da ordem do consentimento, e talvez nesse momento nós possamos nos perguntar se realmente a palavra *acordo* possa ser a palavra apropriada para denominar essa coisa que não é consentida. No corpo, os sistemas tendem a funcionar com precisões articuladas entre si. É por isso que, quando um sistema se desorganiza, tudo no corpo tende a se reorganizar em busca da homeostase, que é uma condição de estabilidade que o corpo necessita para que seus processos possam continuar acontecendo dentro de certos parâmetros. Talvez ali se estabeleçam acordos de outra ordem dos quais não podemos ter controle, não exatamente esse controle que supostamente costumamos pensar em ter.

O que sabemos é que essa coisa não consentida pode ser temporária, assim como o acordo. Um desacordo temporário, talvez? Mais importante aqui é saber que um nome não serve para descrever qualquer tipo de situação na sua inteireza, até mesmo porque a própria noção de inteireza é incerta e se desgasta com o tempo, e que chamar algo que não é consentido de desacordo temporário talvez seja amenizar a violência que se origina numa relação desse porte. É preciso saber que nem todo nome vai dar conta das mais variadas configurações temporárias, e que provavelmente um acordo temporário, a depender de sua dimensão, é algo que já condiciona em si o sim e o não e todas as outras coisas que não são nem sim e nem não. Para longe dos binarismos. Um acordo temporário já parece estabelecer, portanto, uma dúvida – ou muitas – sobre sua própria existência.

Um acordo pode ser um desacordo. Uma improvisação em dança, nesse sentido, resulta de e em acordos temporários, mesmo que nesses acordos existam os desacordos, impasses e incompatibilidades. A configuração que se estabelece é um acordo temporário, mesmo que nenhuma das partes envolvidas tenha efetivamente e explicitamente concordado com a situação, mesmo que não se saiba efetivamente o que se está fazendo, afinal, algumas [muitas] vezes isso acaba não sendo possível. O acordo é uma resultante de interações complexas. O acordo não é, ou não deveria ser, algo criado por apenas uma entidade ou sujeito. O acordo é resultante das interações entre condições distintas e se consolida temporariamente como existência, como a própria existência dos agentes envolvidos no processo. Por isso que um acordo não é necessariamente algo consciente, e não é necessariamente algo que faz referência a apenas alguns sujeitos. O acordo é a configuração que se estabelece entre as relações, dada sua complexidade.

Um acordo é algo que se firma como condição em que a vida acontece, como numa espécie de suporte, de chão, de lugar. Um lugar metafórico, em algumas vezes, que se origina no próprio processo da relação, que não está apartado da relação. Não parece haver ponto de partida. Mas, na escrita, a sensação que fica é a de que as coisas têm um ponto fixo de início, talvez nem tão fixo assim, mas, mesmo assim, um lugar que possa ser chamado de início. De qualquer modo, é preciso enfatizar que os pontos de partida inexistem, mesmo que eu possa ter dado um pontapé inicial para que determinada improvisação pudesse ocorrer.

Como não há ponto de partida delimitado e como na escrita as noções de princípio, meio e fim parecem rondar a concretização dos textos, podemos, quem sabe, colocar do seguinte modo: as relações criam os acordos temporários que criam as relações que criam os acordos que criam as relações que... Ou ainda: os acordos temporários criam as relações que criam os acordos que criam as relações... Não é exatamente a noção de que tudo está diluído em tudo a ponto de se descaracterizar. Mas existências não são blocos maciços que se sobrepõem a outros blocos maciços. Muito menos existências são passíveis de um fatiamento feito pão, intercaladas por queijo, presunto e rodelas de tomate. Para além de qualquer noção de dissecação. Para além de qualquer noção de essência. Os acordos operam no decorrer do tempo. As relações [se] influenciam e são influenciadas. Todas as coisas podem se contaminar.

A condição temporária do acordo pode acarretar em resultados desastrosos ou não. Um acordo temporário, por mais temporário que seja, pode ter sua reverberação por um

período de tempo muito prolongado. Um acordo temporário continua reverberando em outros acordos por muito tempo, tanto para o bem quanto para o mal e de tal modo para a inexistência de qualquer juízo de valor.

Os acordos acontecem a todo instante, dos perceptíveis aos imperceptíveis. Ao pensar que tudo é movido por acordos, desde os celulares aos macroscópicos, a improvisação em dança é bombardeada por acordos. E talvez na improvisação há aspectos em jogo em que os acordos são mais facilmente perceptíveis, pois seus modos de funcionamento talvez permitam perceber esses aspectos com maior apuramento – ou não, pois essa sensação pode soar equivocada e pode se traduzir como um abismo de interpretações paradoxais. Qual o problema? Nada mais vivo que o paradoxo.

nada mais vivo que o paradoxo

nada mais vivo

cruzei os dedos sobre a bancada

eu só queria que aquela dança pudesse durar mais um pouco

percebi que eu estaria sendo enfático e um pouco dramático

se continuasse escrevendo e pensando desse jeito

mas parecia que eu não teria mais tempo

cruzei os dedos sobre a bancada

ouvi a trepidação da máquina de lavar

e os poucos toques espaçados da música que fazia

percebi que eu poderia estar escrevendo mais uma vez

sobre uma coisa que já havia escrito no preciso momento

em que as coisas começavam a pingar

e tudo bem

porque em algum momento a dança parou

e eu perdi toda aquela sensação de abismo

que a possibilidade de uma manifestação atribulada

chegou a me causar

como se eu pudesse  
em apenas dois minutos e meio  
o tempo de duração da dança  
capturar um espaço de enxurrada  
percebi que eu poderia ser densamente ridículo  
e eu cheguei a procurar um sinônimo para essa palavra  
para que eu pudesse fugir enfim desse lugar  
não havia sugestões interessantes  
nada do que eu pudesse fazer me faria escapar  
da sensação de estar fingindo  
percebi que eu poderia ser um pouco enfático e duro  
com as coisas que o tempo foi diluindo  
eu estava prestes a me ver no abismo  
no preciso momento em que a dança parou  
e então daquele ponto em diante eu continuei  
por conta própria  
um fio de cabelo se prendia ao monitor  
percebi os pequenos filamentos  
a luz atravessando a fragilidade capilar  
num sopro eu o joguei pra longe  
nada mais parecia ser interessante naquele segundo  
mas o segundo seguinte chegou e então a máquina  
de lavar  
trepidou mais um pouco e bateu na escada de alumínio  
que estava dobrada  
o barulho foi interessante



como parece ser toda vez que máquina e escada se chocam  
eu poderia separá-los do jeito faço de vez em quando  
como se a atração escada-máquina  
pudesse ser desfeita  
eu cruzei os dedos sobre a bancada  
e fiquei aguardando pela dança nova  
nova não sei  
nova sei lá  
nova talvez  
desde o início eu pensei e pensava que  
mesmo que eu pudesse estar me repetindo  
as configurações seriam outras  
é tudo  
eu não tenho palavras  
não dá pra segurar uma memória  
e elas ressurgem em ondas  
nada do que eu pudesse fazer ali  
poderia me fazer escapar da sensação de retorno  
viver ao lado de um precipício  
aprontaria outra ordem de vocábulos  
os repertórios se distinguiriam  
viver ao lado da queda quase certa  
aprontaria outro corpo  
um corpo montado em asas  
e que reconfiguraria em suas linguagens  
modos de continuar voando

no momento seguinte eu percebi  
que eu poderia estar sobrevoando  
alguns cadernos  
eles passam a perder o sentido  
percebi que eu poderia estar superestimando  
a palavra avestruz  
e saí de casa como alguém  
que pudesse estar disponível a se molhar  
de repente  
percebi que eu poderia estar superestimando  
a palavra

Esse amontoado de coisas que aos poucos vai se descortinando é sobre improvisação. Tudo vai se constituindo como uma espécie de acordo entre as próprias diferenças firmadas no ato da escrita. Essas palavras são uma reflexão sobre as diferenças, diferenças em improvisação. Estas palavras são sobre um bando de coisas que vão se encontrando e se desencontrando para dar conta de algo que eu acho que preciso dar minimamente conta nesse momento. Estas palavras são sobre improvisação e os seus acordos temporários, constituídos nas e através das diferenças existentes entre sujeitos que improvisam. Afinal, improvisar é um jogo de diferenças que se quer numa miríade de querências que não se desvelam tão objetivamente a todo instante. Improvisar pode ser um projeto de vida, pode ser um acordo temporário, pode ser um planejamento prévio ou pode ser uma configuração que não pretende consolidar objetivos precedentes ou procedentes. Esse amontoado de coisas que aos poucos vai se descortinando é sobre improvisação e seus acordos temporários. As diferenças já estão ali, sempre impregnadas na carne de qualquer configuração. Diferença sempre encarnada.

Improvisar é um exercício de coexistência. Modos de existência que se encontram, vez ou outra, no mesmo lugar. Modos de existência que se [des]encontram na duração do tempo, que se [des]encontram na curva do tempo, que se distanciam e que, mesmo assim, reverberam-se, ecoam-se. Modos de existir que se materializam e se atritam. Modos de existência que são memórias.

Improvisar é um exercício de coimplicações. Tudo junto misturado, talvez. Tudo junto apartado, ainda. Um paradoxo. Implicações compartilhadas, implicações coexistentes. Um exercício de coimplicações que demanda enfrentamento, que demanda condições de afetação. Coimplicar. Um comprometimento mútuo. Consequências coexistentes, compartilhadas, complicadas e coimplicadas. Co-consequências. Todas as suas variações. Todas as possibilidades e impossibilidades da língua. Para além do que a palavra pode expressar. Nem tudo pode ser escrito. Provocações. Implicância. Atrito. Reverberações.

Improvisar pode ser um exercício de interculturalidade. As interações podem se dar de formas recíprocas e geram outras possibilidades de danças em contextos em que diferenças se apresentam como um desafio. As danças geram outras danças que geram outras danças que geram outras danças que geram outras danças. Constituir relações é condição insistente sobre processos de improvisação.

Improvisar é um exercício de e da diferença. Tudo parece se mover. Tudo parece se deslocar. Deslocamos quando não queremos. Deslocamos quando queremos. Não deslocamos quando queremos. Mas precisamos estar atentas e atentos. Diferenças constroem as danças que somos e as que não somos. Diferenças não são moedas de troca. Diferenças são condições de existência.

Improvisar é um ato político. Lugar de fazer perguntas. Lugar de lançar perguntas e possibilidades de respostas. Lugar de não responder. Improvisar como condição de um corpo que se quer existente em sua diferença. Improvisar como pergunta à própria improvisação.

Improvisar é um acordo temporário. Acordos que se constituem ao longo do tempo. Temporalidades expressas em deslocamentos, em atos parados, em movimentos. Dança também é um corpo parado. Improvisar perguntas. Dança é questionar a própria liberdade do corpo.

Improvisar pode suscitar ideias de liberdade e diversidade, mas há que se tomar um mínimo de precaução ao querer adentrar a improvisação através destes termos. Nem sempre a diversidade se expressa em sua coesão – o que isso quer dizer, nem sei. O que falar, então, de uma noção, mesmo que distante, de liberdade? Não é ponto específico destas linhas discutir liberdade, mas ela sempre está ali, na espreita, querendo aparecer como mote principal de discussões acerca da improvisação. Improvisar requer

reconhecimento de grupo, requer atenção, requer um questionamento apurado das relações que se estabelecem a todo instante, requer, também, um desprendimento, mesmo que momentâneo, de qualquer tipo de questão que possa barrar os fluxos de presenças.

É possível fazer uma dança livre? O que seria uma dança livre? É possível fazer uma dança diversa, uma dança que possa reverberar das diferenças presentes, uma dança que seja a possibilidade de fazer interagir contextos tão distintos, sem que desapareçam as diferenças identitárias? Talvez seja possível e muito é feito nesse sentido, talvez seja possível mesmo fazer uma improvisação diversa e que nela exista um jogo de instabilidades que promovam alguma espécie de revezamento entre as diferenças, outras vezes uma espécie de coexistência entre as diferenças, sempre muito sensível e tênue e prestes a irromper em outras instabilidades. E talvez muita coisa ainda esteja encoberta, talvez ainda alguns discursos na própria improvisação barrem a existência de uma dança diversa, de uma dança que ecoa das diferenças e que, por essa razão e não só por ela, também se faz diferente.

Talvez seja possível apontar uma dança diversa que não seja, apenas, a propagação de um discurso vazio e forçado de que as diferenças são mesmo possíveis. Talvez seja realmente possível fazer uma dança diversa que não esteja mascarada pelo discurso de uma diversidade que mais oprime e esconde a diferença do que a comunica e a apresenta como realidade urgente. Uma dança sem hora pra acontecer, uma dança pra acontecer a qualquer hora, uma dança da diferença que possa existir a qualquer instante. Talvez aí resida um pouco da ideia de liberdade que quase sempre é tocada quando se fala de improvisação, uma liberdade que significa poder ser diferente a qualquer momento, não apenas nos momentos escolhidos para que isso aconteça.

Esta tese é uma reflexão sobre acordos e diferenças no campo das improvisações em dança, é uma reflexão sobre os acordos temporários, que podem ou não invisibilizar diferenças. É sobre improvisações que, por sua própria condição, não escapam das relações dos diferentes, entre diferentes, com diferentes. O jogo, aqui, está em evidenciar esses lugares, não num sentido de querer solucionar qualquer coisa, de resolver o problema e fazer com que as diferenças sejam postas a todo momento na fileira da frente de qualquer dança, discussão, trabalho etc. e que gere instabilidade justamente pelo excesso de diferenciação. Excesso de diferenciação, nesse sentido, seria uma moeda de troca, seria um modo de transformar a diferença em produto comercializável.

O que eu quero é me voltar mais para um sentido de pensar a diferença como condição dos existentes, para então discutir a diferença e os processos que tentam invisibilizá-la, discutir diferença e enxergá-la através de outros prismas, de outros modos. O que tem me ajudado é pensar por meio da perspectiva dos acordos temporários. Entender que as diferenças precisam ser evidenciadas, precisam se relacionar, e entender que nem sempre isso vai acontecer, porém, fugindo de um ideal de equilíbrio ou de confluência totalizante de vontades e desejos. Saber que, na improvisação, se constituem ambientes de resoluções coletivas mescladas pelas singularidades.

A improvisação pode se apresentar como arranjos de procedimentos diversos, escapando da classificação simplória de que é preciso que exista isso e isso e isso para que algo seja considerado improvisação. A improvisação se apresenta como arranjos de procedimentos numa aceção de conjecturas, proposições, presenças imprevisíveis e móveis que apontam para uma ideia do que possa ser improvisação. Um exemplo: uma presença em improvisação pode ser aquilo que não possui delineamento prévio, pode ser a flexibilidade para a mudança, para o imprevisível, abertura ao imprevisível, um jogo de informações em tempo real. Improvisação é aquilo que tenta escapar do script. E também aquilo que está no script.

Nessas páginas todas, muitas perguntas vão surgindo. Muitas perguntas apenas abrem outras perguntas. Outras perguntas talvez possam ensaiar algumas respostas. Perguntas, por vezes, simplórias. Perguntas rasas que preparam para o mergulho de horas.

O que são os acordos temporários? Quem é diferente aqui? Se sou diferente de você, o que implica dizer que quero discutir a diferença? De que diferença estou falando? Da minha ou da sua? Qual o sentido de diferença? O que é diferença? O que é ser diferente? Acordo se faz na diferença? Quem são os diferentes? O que são as diferenças? Improvisação pode ser hegemônica? Quando a improvisação não é hegemônica? É possível fazer uma improvisação que tente escapar das hegemônias? Que discursos podem invisibilizar as diferenças na improvisação? Qual é a liberdade da improvisação? Que personagens foram esquecidos ao longo da história da improvisação? Por que foram esquecidos? Arbitrariedades? Quem conta a história? Que outras histórias podemos contar a partir desse ponto? Quando a improvisação é hegemônica? Existe diferença na improvisação? Pergunta retórica, talvez? A diferença sempre esteve entremeando as improvisações? Que danças ditas libertadoras aprisionam justamente no discurso de que tudo é possível? Quem são os diferentes nas improvisações? Quantas vezes discursos

normalizantes e normalizadores participam das nossas danças? Quantas vezes nos deparamos com danças que querem ser a tábua de salvação? Quantos manuais de salvar o mundo já seguimos? Por que romantizar a improvisação? Em que pontos a improvisação aprisiona e reproduz discursos de amenização? Os acordos acontecem entre os diferentes? Os acordos temporários se efetivam em que condições? Em que sentido uma perspectiva de acordo temporário pode ser interessante para a improvisação? Em que sentido a improvisação é interessante para se pensar em acordo temporário? Como as teorias decoloniais podem contribuir para um pensamento de improvisação? Decolonizar a improvisação é um projeto necessário? Mais uma pergunta retórica, talvez? Quantas perguntas ainda teremos que fazer para que as diferenças estejam efetivamente participando do caldo das coisas da vida?

Diferença é atrito, é acordo, é embate, é pergunta. Acordo é diferença, é atrito, é paradoxo e outra pergunta. Tempo é diferença, é atrito, é flecha e mais uma pergunta. Dança é diferença, é tempo, flecha, atrito, é pergunta e mais outra e mais outra e mais outra pergunta. Improvisação é dança, é acordo, é diferença, é atrito, é paradoxo, é paradoxo, é paradoxo, é dúvida, é flecha e um amontoado de muitas perguntas.

## **1. DISCURSOS DE AMENIZAÇÃO**

A lógica do oito ou oitenta. A lógica do seco ou do molhado. A lógica do meio cheio ou meio vazio. *Sei lá*, eu poderia dizer para todas essas coisas. Porque existe alguma tendência, não há como negar, de estabelecer certos padrões e de segui-los, estes que são os caminhos que levam ao exercício e ato efetivo da escrita em forma de tese, dissertação etc. Existe reconhecimento contundente, não há como negar, numa certa maneira de construir as próprias pesquisas, embasadas em modelos anteriores exaustivamente repetidos. Regras podem ser [e muitas são, provavelmente] arbitrárias. E as arbitrariedades ganham patamares de quase imutabilidade. As verdades imaginadas nos mantêm unidos. Ou ao menos unidos no sentido de apontarmos para uma mesma direção. Isso pode ser bom. Isso pode ser ruim. E isso pode ser qualquer outra coisa que não esteja encapsulada nesses juízos de valor: “[...] uma realidade imaginada é algo em que todo mundo acredita e, enquanto essa crença partilhada persiste, a realidade imaginada exerce influência no mundo.” (HARARI,2017, p. 41).

Uma certeza, *com licença!*, é certa: o que fazemos no campo da arte não é ciência. Mas, ainda assim, parece persistir um pensamento de que a pesquisa só é válida ou pertinente ou engajada ou até mesmo importante se ela respeitar certos dogmas dos parâmetros científicos. Não é exatamente sobre isso que quero discutir nessas páginas todas, mas acho pertinente pincelar certas questões, por mais que eu não esteja querendo adentrá-las como se adentram cavernas em busca de um punhado de poeiras preciosas. Aqui, a discussão é sobre improvisação em dança e sobre algumas coisas que essa coisa toca, é sobre improvisação e os lugares tocados e possíveis, talvez os ainda impossíveis imaginados. Improvisação, possivelmente, como um “[...] modo de criar, um modo de conceber procedimentos de criação, testar, experimentar sensações, temporalidades, movimentos, interagir com outros corpos, objetos, espaço etc.” (DE NADAI 2017, p. 48). Improvisação como possibilidade do corpo de constituir e consolidar uma “[...] nova rotina, isto é, que aprenda a desarticular aquilo que estava estabelecido como formas de conexão habitual no seu corpo. [...] Para improvisar, um corpo precisa ter colecionado muitas experiências motoras.” (KATZ, 2000, p. 20-21).

Começamos as coisas. Ou engatamos um início. Ou forjamos algum início, pois quase tudo é continuidade, pois nos reviramos e instauramos uma ideia de início. De novo:

Para começar algo, não há nada melhor do que um fato científico mesclado à formulação clássica dos contos de fada. Era uma vez um exame de ultrassonografia com contraste que permitia ver, graças a uma



pigmentação especial conhecida como Doppler, se havia ou não nódulos na tireoide de alguém. (JAFFE, 2016, s/n).

E me percebo, sem querer estar, mas já estando e, portanto, querendo de certo modo por não ter decidido apagar tudo isso e reescrito de novo, num exercício de introdução, mesmo já tendo iniciado o primeiro capítulo do trabalho propriamente dito. Sempre estou nas dúvidas sobre os começos, os objetivos, o final da história. “Como alguém, em sã consciência, pode pensar em começar qualquer coisa, se já sabe que advirá o fim? É uma questão de lucidez e de bom senso.” (JAFFE, 2016, s/n).

Mais uma vez, cada coisa em seu lugar, e os lugares e as coisas mudam. Cada coisa provisória em seu lugar provisório. Provisoriedade que pode durar uma década, talvez, um século ou uma hora, um minuto. Vai saber. Os acordos temporários e as insistências que os acompanham precisam escapar das manobras e dos interesses escusos e equivocados, pois é preciso atender as reivindicações das distintas realidades. Os modelos não podem dar conta de tudo o que é vivo. Por isso, é preciso que escapemos de uma concepção de modelo que se apresenta como um “[...] conjunto de elementos que servem como exemplo generalista” (BITTENCOURT, 2014, p. 61).

De que maneiras podemos escapar dos modelos? Quais os riscos de apenas substituirmos uns modelos por outros? Sei lá. Mas é preciso tentar de algum jeito. E, ao escrever *sei lá*, que é uma tradução de um *sei lá* dito com uma voz bem forte, eu quero significar exatamente isso: *SEI LÁ*. Isso também poderia soar como uma irresponsabilidade. Mas talvez eu queira dizer que, com esse *sei lá* bem grande, eu quero pensar na ignorância consciente que, ao se saber e reconhecer ignorante, abre brechas para buscar aquilo que não sabe ou desconhece. “Pautado pela douta ignorância, cada saber conhece melhor os seus limites e possibilidades, comparando-se com outros saberes.” (SANTOS, B., 2010, p. 545).

As improvisações podem mergulhar em amarras semelhantes a esse pensamento do modelo a ser seguido, esta que é uma discussão já tão envelhecida e que, mesmo assim, ainda está aí. Ao que parece, está longe de deixar de ser uma questão. Toma-se um certo modelo como possibilidade, estudam-se e consolidam-se modos de olhar para a improvisação colados em concepções que se tomam como convencionais. Ao que muita coisa indica, os modelos já replicados em outras áreas e também na dança tendem a conjeturar um caminho comum para a explicação das coisas, mesmo que muita coisa diferente já tenha sido feita nesse sentido. Muita

coisa feita não é o mesmo que suficientemente feita para que se transformem determinadas realidades. Contudo, estamos caminhando ou parece que caminhamos de algum modo. Ao que muita coisa indica, para escrever sobre improvisação, há que se tomar, pretensamente, um longo caminho por *toda* a história da improvisação – quase sempre somente europeia e estadunidense, uma história feita de cooptações e invisibilizações – para aí então poder falar, não totalmente à vontade, de uma outra improvisação que não aquela lá *original*, mas essa aqui, já outra. Contudo, falar dessa aqui, já outra, pressupõe, também, falar das coisas que estão aqui, diferentes das coisas que estão lá. E falar daqui é, do mesmo jeito, estabelecer relações com as coisas que estão lá e são diferentes. Mas, muitas vezes, parece existir somente um *lá* e somente um *cá*, em que o *cá* sempre será legitimado pelo *lá*, sendo que o *lá*, muitas vezes, constituiu-se por um apagamento arbitrário de condições que possibilitaram a efervescência de tais coisas. Falar de *cá* relacionando com o *lá* é também revirar outras versões do *lá*, para que velhas versões do *cá* sejam reviradas e transformadas do mesmo modo.

E, mais uma vez, surge a discussão sobre os começos e os pontos de partida. Essas histórias que *precisam* ser revisitadas para que possamos dar prosseguimento com aquilo que queremos são histórias geralmente contadas pelos vencedores (ADICHIE, 2009). Muita coisa vem sendo discutida sobre novas maneiras de pesquisar e escrever história, e isso é muito importante para que outros discursos sejam gerados e para que se rompa o fluxo totalizante das hegemonias. Marcar o início de algo é totalmente arbitrário, uma ação que atende a demandas por vezes embaçadas. “O começo não passa de interrupção de algo que já vinha ocorrendo, mas que ainda não tinha recebido nome. As coisas estão em permanente processo até que alguém apareça e nomeie um ponto das coisas como começo.” (JAFFE, 2016, s/n). Há muitos começos na dança. Há muitas histórias que elegem grandes mestres da dança. Contudo, os começos são arbitrários. Não se está só no mundo. “Assim, o começo pode até ser chamado de fim, em nome de uma fúria nomeadora.” (JAFFE, 2016, s/n).

A sensação é de que a improvisação começa de repente lá pelos anos 60, nas vanguardas, encabeçada por artistas majoritariamente brancos. Contudo, a improvisação é um fenômeno do jazz [música] que se constitui enquanto uma tradição afro-americana: “[...] a tradição afro-americana da improvisação musical foi traduzida para o teatro, a dança e outras práticas artísticas da vanguarda branca” (BANES, 1999, p. 111). Tanto a música quanto a dança sob o nome *jazz* se replicaram nos Estados Unidos a partir do século 18, constituindo vias para o que seria chamado de improvisação. “Suas raízes estão, obviamente, na cultura negra e suas

características mais marcantes e visíveis nas danças africanas, nas quais a manifestação não era apenas um espetáculo, mas sim uma forma de comunicação.” (BENVEGNUM, 2011, p. 54).

A improvisação não é uma invenção *genuinamente* europeia ou estadunidense. Culturas não ocidentais possuem tradições de improvisação tanto na dança quanto na música e evidenciam a multiplicidade de existência em improvisações. Os dançarinos e dançarinas *pós-modernos* passam a incorporar a improvisação em suas performances, ao mesmo tempo que também são influenciados pela dança expressiva alemã, constituindo o que hoje aqui chamamos de improvisação.

Os traços da história vão sendo arbitrariamente esquecidos. Quais são os outros artistas da improvisação que foram esquecidos por essa história? Em suas performances, em suas sistematizações em improvisação, em seus modos de contar suas histórias, muitos dançarinos e outros artistas estadunidenses, nos idos de 1960, na vanguarda – e também depois, e ainda atualmente, infelizmente – “[...] falharam em reconhecer a importância do Jazz e da dança social tradicional dos negros para suas tão aclamadas inovações. A improvisação é parte de muitas danças de diversas culturas” (GOLDMAN, 2010, apud MUNIZ, 2014, p. 90).

Percebe-se que a própria história da improvisação – a improvisação que fazemos hoje aqui no *outro lado do mundo*, essa improvisação tão reconhecida como o lugar da *liberdade* e da *livre expressão* – também é pululada por incoerências. Não é isso que se espera de uma improvisação, uma improvisação que mastiga e ignora arbitrariamente um bocado de histórias. A improvisação que queremos é essa que reconhece as diferenças e que, por reconhecê-las, presentifica-as constantemente no espaço das relações. Uma improvisação que agrega, que a situa como um processo que constrói conhecimento, não uma improvisação que invisibiliza ou que exclui.

Os vanguardistas da década de 1960 veem a improvisação como uma técnica artística não somente para o jazz, mas para outras artes, como a dança. Logo, a improvisação em dança começa a se sistematizar contaminada por características muito peculiares advindas dos afro-americanos e africanos. Um dos motivos pelo interesse na improvisação é a sua aparente liberdade, além de contar com “[...] a sabedoria do corpo – com o calor da intuição cinética do movimento – em contraste com a formulação de decisões predominantemente racionais. Esse conhecimento corporal acentuava a espontaneidade” (BANNES, 1999, p. 279). É certo que a espontaneidade não responde totalmente o fazer da dança. Aqui, caberia toda uma nota explicitando os modos de funcionamento do corpo, as sinapses desencadeadas no ato de

conhecimento do mundo, as interações eletroquímicas e o *nascimento* do desejo antes mesmo de qualquer tomada consciente da ação para que se pudesse esmiuçar um entendimento de espontaneidade. Provavelmente, seria mais coerente dizer que o conhecimento corporal existente na improvisação acentua mais um processo de construção do conhecimento do que necessariamente a espontaneidade. Espontaneidade e liberdade são dois termos que se relacionam intimamente e tendem a gerar entraves no entendimento de corpo. Somos construtores de nossas ações e nada é dado espontaneamente, tudo se dá a ver na relação com alguma outra coisa.

A interação e cooperação em grupo são outros fatores muito fortes que fizeram da improvisação um dos maiores legados que os vanguardistas brancos cooptaram dos afro-americanos e dos africanos. Este processo deu-se através de apropriações culturais indevidas, já que muitos vanguardistas brancos apenas faziam uma espécie de transplante de éticas, poéticas e estéticas afro-americanos e africanos para os seus contextos. É fato que alguns artistas da vanguarda de 1960 construíram trabalhos que buscavam refletir as condições do seu tempo por meio de reivindicações de direitos civis. Mas a democratização era apenas em termos de classe e nunca de raça ou etnia (BANNES, 1999). As pessoas negras dificilmente participavam desse movimento. Já os seus modos de entender e fazer arte estavam lá, diluídos nessa nova vanguarda. Além disso, a ideia de democratização passava antes por outras questões do que necessariamente a própria democratização. É certo que muitos não-bailarinos fizeram parte de “[...] danças do Judson, por motivos práticos (dada a sua disponibilidade), assim como morais e políticos (dada a política de não-discriminação).” (BANNES, 1999, p. 99).

Contudo, o que se buscava era fazer uma dança que pudesse afrontar os modelos até então consolidados e questionar a arte elitizada e estilizada. A prática de incluir não-bailarinos tinha um objetivo específico: “[...] se destinava a despirmo o estilo de dança e restituir à dança o que se reconheceu ser uma autenticidade de presença antiteatral.” (BANNES, 1999, p. 99). Certamente as relações estabelecidas eram outras, e muitas questões que, hoje, nos são muito pertinentes, foram negligenciadas por muitos dos vanguardistas. Provavelmente porque essas questões não pareciam, de todo, questões pertinentes, ou, ainda, porque não tinham espaço para se efetivarem num ambiente em que repressões ditavam a *ordem*, ou, ainda, porque o grau de engajamento fosse fraco demais para estabelecer relações de algum alcance.

Porém, não é através de uma balança do tempo que podemos amenizar quaisquer atos discriminatórios dos tempos passados. Não podemos lançar mão de um discurso do tipo *mas*

*naquele tempo era assim mesmo.* Se fôssemos adentrar esse tipo de pensamento, qualquer reivindicação de reparação hoje perderia seu sentido. Não é esse olhar condescendente em relação à história que explicará toda e qualquer situação de preconceito e de poder de uns pelos outros. Pelo contrário: esse olhar condescendente só vai aflorar ainda mais as desigualdades existentes hoje. “O campo artístico é, antes de mais nada, um campo de forças em que indivíduos e instituições competem pela autoridade artística.” (CERBINO, 2010, p. 22)

Por isso que é sempre importante lembrarmos da história e buscarmos outros modos de ler essa história, ler a história por meio de outras vozes, pois ela, a história, é plural. A vanguarda estadunidense de 1960 constituiu problematizações acerca da arte, tentando afastá-la dos domínios da elite, tentando democratizá-la: “[...] apesar da retórica – tanto verbal como artística – dos direitos iguais e da igual oportunidade, muito poucos afro-americanos ou outras pessoas de cor desempenharam sistematicamente um papel” (BANNES, 1999, p. 150-151).

Aqui, “[...] a improvisação como conteúdo de dança ganha espaço como disciplina, no Brasil, na UFBA” (RETTORE, 2010, p. 131). Apesar de todos os esforços, é sabido que existia um viés muito eurocêntrico nos discursos de dança naquela época. Na cidade de Salvador, na Bahia, que abriga a primeira graduação em dança do país, só bem recentemente estão sendo trabalhadas, nos currículos, matrizes afro-americanas e africanas, para além das matrizes europeias e estadunidenses. Precisamos botar o dedo na ferida e perceber que dentro de casa também se encontram os processos de invisibilização.

Reconheço, nas minhas referências, um grande peso de pensamento europeu e estadunidense, o que faz com que a variedade de vozes seja mais escassa. Enquanto escrevo, ouço músicas diversas, dentre elas, muitas músicas estadunidenses e canadenses. Certamente, em algum momento dentro dos próximos dias, verei alguma série na internet de origem espanhola, inglesa ou catalã. Aqui em casa, tenho alguns produtos que vieram de fora. Leio romances traduzidos de outras línguas, alguma coisa islandesa, outra coisa italiana. O ponto, para mim, não está em rechaçar esses pensamentos, em excluí-los da minha própria roda de conversa, de apreciação, de fruição, mas de destituí-los de seu poder hegemônico e, ao assim fazê-lo, trazer para a roda outros nomes tantos que são daqui, nomes brasileiros, outros tantos nomes latinos, nomes africanos etc. e, desse modo, tornar maior a variedade das vozes, dos corpos que contam as histórias. Essa improvisação que hoje fazemos tem reflexos daquela improvisação não ocidental, das improvisações africanas [caberia uma longa pesquisa pelas artes dos países africanos – e o perigo da fetichização quase sempre nos ronda quando

pretendemos tratar daquilo que nos é estrangeiro] e afro-americanas. Essa improvisação que hoje fazemos aqui – e é até estranho falar de uma única improvisação – se sistematizou através de um processo de invisibilizações. Talvez possa parecer um pouco pesado pensar nestes termos, mas, no cotidiano, fazemos isso com certa frequência, e precisamos estar atentos e atentas para que outras histórias possam ser contadas. A história única é um perigo (ADICHIE, 2009).

A improvisação que fazemos hoje é esse rastro que não remonta somente às tradições europeias e estadunidenses brancas. A improvisação não é novidade recente. A improvisação não é novidade novidade novidade recente não é novidade recente a improvisação não deveria ser

exatamente

um amontoado de respostas

porque não é novidade pronta

não é uma novidade

e mesmo assim parece nova a todo instante parece novidade porque tudo pode ser fresco

pode ter um frescor

eu diria

eu diriaaaaaaa

pode ser e pode ter pode ter um frescor

a improvisação poderia e pode

não ser

essa coisa grudada

no que já foi sistematizado

Diferenças certamente foram silenciadas no processo de *sistematização* da improvisação. Hoje, a improvisação, essa que fazemos aqui, essa improvisação que se pretende plural, constitui-se de procedimentos de criação que foram “[...] desenvolvidos, reinventados ou adaptados para a dança, principalmente no movimento pós-moderno, e foi disseminada pelo mundo com desdobramentos e apropriações muito diversificadas.” (MUNIZ, 2014, p. 24).

Os referenciais europeus e estadunidenses podem continuar aí, mas não são os que ditam [ou não deveriam ditar] como todo o resto deve ser feito, apesar de reconhecer que, nessas

linhas que escrevo, ainda há muito de alguns nomes europeus que, por vezes, direcionam os modos como estou pensando. Ainda lido com os paradoxos e a verdade é que os conhecimentos também podem canibalizar outros. “Mas um paradoxo não significa necessariamente um impasse, nem uma rendição.” (LEPECKI, 2017, p. 217). O paradoxo é nosso. Está em nós. Está nas coisas que nos cercam.

nada é exatamente aquilo que parece ser  
 por debaixo do tapete há uma lajota ou um pedaço de madeira  
 corremos o risco de encontrar o mundo  
 logo depois do meio-dia  
 enquanto estamos descansando despretensiosamente  
 de um longo almoço  
 qualquer revoada de pássaros poderia nos assustar  
 qualquer mudança pequena poderia ser o fim  
 qualquer mudança pequena poderia ser a continuidade  
 das surpresas

Estou caminhando com um grupo. Estou dançando com um grupo e propomos que seremos pessoas ocupando uma praça de modos distintos. Uma pessoa abre e fecha um guarda-chuva, outra pessoa caminha em direção ao ponto de ônibus, outra pessoa considera interessante atravessar a faixa de pedestre inúmeras vezes, de um lado ao outro da rua. É fácil perceber que as rotinas do entorno são afetadas. Pessoas vasculham e encontram incoerências no ambiente comum. Tudo num lapso de tempo. Duas pessoas entram num ônibus, entram no ônibus, dão uma volta e retornam depois de um tempo. A surpresa também é de quem está dançando, a surpresa também é minha. Somos surpreendidos a todo instante, mesmo que estejamos imbuídos da vontade de surpreender. A surpresa sempre vem.

É preciso escolher outros modos de contar as histórias, outros modos de falar de improvisação, de dança, das coisas todas que fazemos, que é uma tentativa de desabilitar, de transformar certos padrões tão arraigados nos nossos fazeres: “A história não é uma narrativa única, mas milhares de narrativas alternativas. Sempre que escolhemos contar uma delas, escolhemos também silenciar outras.” (HARARI, 2016, p. 184). Por isso que, às vezes, o *sei lá* se torna uma tentativa de mostrar que, não sabendo de muita coisa, preciso enfatizar a minha ignorância e construir um caminho que não seja de todo assentado em hegemonias ou em teorias supostamente *confortáveis*. Ao mesmo tempo, isso tudo parece só fazer sentido no preciso momento em que eu quero justificar a minha ignorância, em que quero falar que não quero falar de um jeito *a priori* imaginado. Não sei muito bem o que estou fazendo, *sei lá*. Já que eu não sei, e já que eu não procurei saber ou, mesmo procurando saber e não tendo encontrado uma certeza efetiva ou pelo menos uma mínima certeza temporal, eu digo *sei lá*, e isso parece soar irresponsável ou preguiçoso ou a expressão de uma ignorância ou a tentativa de parecer justamente além de qualquer contestação ou presunçoso na medida em que transpareço essa ignorância, querendo me eximir de qualquer questionamento simplesmente evocando essas duas palavras: *sei lá*.

Mas é no caminho do *sei lá* que uma improvisação pode se fazer possível. Sei lá eu se é possível a gente conversar, sei lá eu se é possível fazer qualquer coisa, sei lá eu se é possível juntar ou querer colocar, num mesmo ambiente, coisas tão diferentes. Vamos tentar pra ver se dá? Vamos começar: “[...] o começo já se impõe. É só mexer o braço, piscar, deslocar um pé mais para a direita ou para a esquerda e já é um começo. Nada definitivo ou grandiloquente é necessário.” (JAFFE, 2016, s/n).

A gente faz isso há tanto tempo. Isso não é novidade, e talvez estejamos cansadas e cansados de ler mais uma vez as mesmas coisas. Aqui, eu tento articular de outro jeito, acreditando que não existe essa ideia de novidade *pura*, já que a ocorrência do novo não é, necessariamente, algo completamente diferente do que já foi feito até então. A novidade pode acontecer através dos refazimentos dos padrões que, ao serem articulados com a realidade apresentada no momento, são redimensionados entre suas regularidades e divergências (GUERRERO, 2008b). É nesse sentido que algo um pouco diferente pode surgir e ganhar mais coesão à medida que se estabelecem novas articulações e refazimentos.

Não há exatamente nenhuma novidade, no sentido do novo como algo inédito, não usual, extraordinário. O que há é uma concatenação de ideias, modos de articular que resultam



numa ideia de novidade que é a articulação de coisas e diferenças. A novidade, portanto, seria essa coisa que se apresenta dia a dia nas salas de aula, nas salas de ensaio, nos laboratórios e experimentações. Tentamos treinar nossas percepções, e improvisação talvez seja uma espécie de treino. Pode ser um treinamento. Treinamos de vez em quando e tentamos nos aperfeiçoar enquanto improvisadoras e improvisadores. Os métodos são consignas, talvez regras, talvez acordos temporários, que fazem transformar as percepções que delas participam.

“Toda repetição é um tipo de queda; a queda numa armadilha chamada temporalidade.” (LEPECKI, 2017, p. 122). Há coisas que escapam dos padrões e, ao escaparem, podem ou não encontrar alguma coerência no ambiente e se replicarem, até estabelecerem novos padrões. As diferenças escapam dos padrões. Estamos coimplicados nesse processo: “Somos responsáveis pelas nossas intervenções.” (BASTOS, 2003, p. 32). Nossas intervenções modificam o ambiente.

Configurações de improvisação parecem querer fugir – algumas não fogem – de um discurso que tenta ou negar as diferenças ou diferenciá-las a tal ponto que seja impossível qualquer tipo de contato. Improvisações parecem querer fugir dos discursos de amenização. A absolutização ou a negação das diferenças é um discurso do oitavo ou oitenta, um discurso de amenização: *já que não dá pra ser, então tá tudo bem. O sei lá* parece ser o meio termo. “Sei lá / Sei lá / Só sei que é preciso paixão / Sei lá / Sei lá / A vida tem sempre razão” (TOQUINHO e MORAES, 1977). *Sei lá, então vamos tentar?* E, no caminho do meio, muita coisa pode surgir. Ao mesmo tempo, o *sei lá* também parece querer amenizar as diferenças. Perigo de abismo. Talvez porque muita coisa contenha em si a potência para os paradoxos.

Tanto a tentativa de fazer parecer igual, de assemelhar, tanto a tentativa de diferenciar, em níveis excessivos, abre abismos entre sujeitos e pode ignorar identidades. Essas formas de universalismo criam brechas impossíveis de penetração, esgotam possibilidades de conversa, negligenciam contextos e podem fazer da improvisação um campo de hegemonias – algo que, de imediato, parece ser combatido em muitas experiências de improvisação. “A improvisação acentua a forma própria de se mover e, por isso, valoriza as diferenças, [...] aspectos esses amplamente valorizados por coreógrafos na dança contemporânea.” (MUNIZ, 2014, p. 25).

E, aqui, eu me pergunto: em que medida as diferenças, na dança contemporânea, são realmente valorizadas? Não seriam as diferenças somente mais um material para a construção de poéticas outras na dança, sendo a diferença um novo campo a ser explorado, sem efetivamente gerar atritos? Em que medida a valorização das diferenças pode mesmo acontecer

nos trabalhos de dança? Existe o perigo da diferença se tornar mais uma vez somente moeda de troca? Nos parâmetros do capital, as diferenças estariam sendo cooptadas pela dança e transformadas em espetáculo? O quanto ainda precisamos caminhar? Estamos criando outros modos de universalismos ou estamos mesmo construindo danças – e todas as artes, de um modo geral – potentes em seus discursos?

O universalismo pode ser explicado como um dispositivo ideológico de luta contra a desigualdade, assumindo-se através de um “[...] universalismo antidiferencialista que opera pela negação das diferenças e o universalismo diferencialista que opera pela absolutização das diferenças” (SANTOS, B., 1999, p. 06). É nessa falsa sensação de combater qualquer desigualdade que a desigualdade se amplia. Em termos de improvisação, por uma questão até mesmo de pertencimento de grupo, certo universalismo parece coexistir entre tentativas de despadronização, de remanejamento dos nossos próprios repertórios.

Buscamos, enquanto estratégia de sobrevivência, fazer ecoar em nós aquilo que aparentemente está impresso no grupo, contribuindo para que o grupo constitua sua identidade. É certo que, para que possamos pertencer a algum grupo, certas calibrações são necessárias. Há, também, um processo de contaminação entre sujeitos pertencentes a um mesmo grupo. Padrões são remanejados, certos repertórios tendem a transformações mais contundentes, sujeitos podem ou não inibir determinado comportamento a depender da ressonância que possam vir a encontrar em seu entorno. Há as mudanças de padrões por contaminação, há as mudanças de padrões por pressões exercidas pelas figuras que detêm certa hegemonia ou poder em determinado grupo, há mudanças de padrões por diversos motivos. Contudo, improvisações são campos potentes para se praticar o dissenso na medida em que certa regularidade hegemônica parece prevalecer. A improvisação pode ser um caminho para o enfrentamento do universalismo que falsamente luta contra a desigualdade.

A improvisação também pode ser um campo de replicar certas ideias de amenização das diferenças na medida em que repete, a qualquer custo, a famosa frase *todos podem dançar*. É preciso disparar sempre os alertas para que as improvisações não caiam em armadilhas por elas mesmas elaboradas. Certamente todos e todas podem dançar. Muitos discursos em improvisação tentam imprimir certa ideia de uma igualdade entre os sujeitos. A frase *todos podem dançar* pode ser distorcida na medida em que os discursos de diferenciação ganham potência: *todos podem dançar* → *todos podem dançar essa dança aqui* → *essa dança aqui só dá pra dançar se você for parte desse todo* → *quem não conseguir dançar essa dança, que vá*

*dançar outra coisa*. Sim, todos podem dançar o que o corpo permitir. Dançar é, de algum modo, algo universal. Contudo, cada dança possui suas peculiaridades e, muito provavelmente, algum corpo pode não se adaptar e não corresponder ao que é solicitado por determinada dança. A bailarina clássica, por exemplo, esguia e de pernas fortes, poderia ter dificuldade em compreender como o corpo pode articular o quadril com soltura em tempo que se desloca no ambiente. Os corpos são diferentes em muitos aspectos: fisicamente, fisiologicamente, estruturalmente. Não é tudo o que o corpo pode fazer pensando em dança. Não é tudo o que o corpo pode fazer pensando em qualquer coisa.

Por isso, é preciso que se reconheçam as limitações de cada dança e de cada corpo e que os discursos não sejam equivocadamente pronunciados como uma *liberdade irrestrita* que, no fim das contas, poderia frustrar tal corpo por descobrir que não é bem assim, que não dá para fazer tudo. A ideia de liberdade a qualquer custo produz ainda mais estigmatização e segregação quando se desvelam as insuficiências para tal dança ou quando determinada dança abocanha todos os nexos de sentido e quer se fazer, a partir dela e nela, um espelho ou um molde a ser seguido. Ou seja, *todos podem dançar* precisa ser enunciado com especificações. Todo mundo pode dançar, sim, mas determinada dança não pode canibalizar outra dança, outro corpo.

Parece existir sempre uma brecha para um discurso de absolutização ou de amenização da diferença. Se você não puder fazer certa dança, que vá embora e procure outra pra fazer. É óbvio que não podemos fazer tudo, mas é interessante notar que certos discursos, ao invés de procurarem abrir potências nas configurações já estabelecidas, apenas reforçam a ideia de lugares destinados para o diferente: *isso tem que acontecer desse jeito, se você não quiser assim, que vá dançar outra dança*. Ou ainda faz pesar no próprio sujeito noções de existência que não deveriam ser pesadas desse jeito, ou de lhe atribuir certa responsabilidade sem sentido: *quer dançar? vá atrás, se esforce, você consegue, um dia você vai sair dessa cadeira, um dia você vai ficar mais flexível, porque esse é o objetivo da dança, tornar-se mais flexível, é só você se esforçar, dance todo dia, dance sempre, dance apesar de tudo, dance, dance, senão estaremos perdidos*. Essa discussão não tem fim.

Pelo fim das romantizações.

Pelo fim de qualquer ordenação dos corpos.

É possível mesmo estabelecer horizontalidades?

A questão se encontra justamente no enfrentamento dos discursos que tendem a um reconhecimento da diferença enquanto coisa apartada do mundo e, portanto, destinada a ser tratada como atrito, desafio, ameaça ou qualquer outra condição anormal de vida que precisa ser normalizada e igualizada. Corpos gordos, por exemplo, infelizmente só parecem ser bem-vindos desde que esta seja sua única característica a ser *explorada* ou a que precise prevalecer, desde que sua identificação *gordo*, *gorda* for o mote de sua apresentação no mundo. Não é por acaso que corpos gordos se dão mais em contextos de uma dança que se quer contemporânea. Cada dança forja seu corpo, e muitas das danças forjam corpos que estão associados a ideias de eficiência e de ação, ou seja, ideias que comumente se dissociam dos corpos que aparentemente não são vistos em sua capacidade plena de motilidade. Não há muito espaço para corpos gordos em outros contextos de dança. Não há muito espaço para corpos com deficiência, para corpos cegos em outros contextos de dança. Os casos que temos notícia são exceções. E, por vezes, nos confundimos com as exceções e temos a falsa sensação de que tudo isso é só um discurso vazio da diferença. É assim que surge o equivocado corpo ideal para a dança.

A diferença tem hora para acontecer – ao que tudo indica, infelizmente. E isso ainda é necessário. Apesar de todas as críticas, ainda é necessário pontuar as múltiplas diferenças, apresentar um espetáculo de dança que versa sobre corpos com deficiência, corpos gordos, corpos negros e pontuar essas características. Apesar da sensação de hora para acontecer, ainda parece ser necessário frisar bem essas diferenças e aumentar seus volumes, para que possam reverberar de algum jeito e provocar algum tipo de atrito no pensamento hegemônico sobre o mundo. Todos e todas podem dançar. Mas também é preciso construir esse caminho de possibilidade para que todas e todos possam, efetivamente, dançar, e dançar aquilo que querem. A diferença não deveria ter hora para acontecer.

O problema da inclusão parece intensificar a ideia de que à diferença é relegada um espaço delimitado e, neste espaço, efetivam-se ações que visam normalizar a diferença. Mesmo sem querer, a ideia de inclusão leva a uma exclusão, como se o discurso da inclusão pudesse fazer desaparecer as diferenças, possibilitando uma convivência mais igualitária. O discurso da inclusão se equivoca ideologicamente, “[...] tendo em vista que a prática discursiva em questão não visa a incluir as diferenças ou tratá-las de modo singular, mas a criar identidades fixas, conservadoras e repetitivas.” (CAVALLARI, 2010, p. 667). A inclusão gera estereótipos.

A diferença está em corpos com deficiência. A diferença está em corpos negros, pobres, mulheres. A diferença, essa entidade distanciada das normas, essa diferença que é diferença

social, essa diferença que é diferença diante da hegemonia social, se expressa de muitos modos, como em corpos velhos que, muitas vezes, são distanciados do convívio social e pensados como sujeitos desprovidos de vontades e desejos. A sociedade [nós e os que nos antecederam] se desenvolveu tendo a idade, o sexo e o gênero como “[...] critérios fundamentais de organização e integração social, principalmente de participação na divisão do trabalho” (MOTTA, 2010, p. 226). Estes critérios de organização, que se articulam com as ideologias do capitalismo, constituem “[...] formas organizativas outras que redundaram em discriminação, marginalização ou exclusão igualmente baseadas na idade – assim como em critérios relativos ao gênero.” (MOTTA, 2010, p. 226).

Há articulações que visam questionar e transformar esses cenários. A interculturalidade crítica tenta responder, ou melhor, repensar as teorias e práticas referentes às relações entre sujeitos em suas dimensões étnico-culturais. Desde os anos 90, pessoas da América Latina vêm se preocupando mais com as questões da diversidade étnico-cultural. Essa preocupação surge através de reconhecimentos jurídicos, importantes para o desvelamento de práticas mais igualitárias, além da real urgência em se consolidar modos de promover relações saudáveis e positivas entre grupos culturais distintos, de combater a discriminação, de combater toda a forma de racismo e de exclusão, de constituir e formar “[...] cidadãos conscientes das diferenças e capazes de trabalhar conjuntamente no desenvolvimento do país e na construção de uma sociedade justa, equitativa, igualitária e plural.” (WALSH, 2009, s/n, tradução minha).

Entretanto, há outros discursos da interculturalidade que estão em voga e se aparelham aos discursos de amenização que invisibilizam as diferenças. A interculturalidade relacional, por exemplo, estabelece parâmetros muito básicos e gerais sobre o intercâmbio entre culturas, operando condições de igualdade e desigualdade. Essa perspectiva de interculturalidade provoca uma ocultação ou uma minimização dos conflitos e dos contextos de poder.

O termo *intercultural* tem uma história de reivindicação política, e está associado à luta indígena “[...] para enfrentar a exclusão e promover uma educação linguisticamente ‘própria’ e culturalmente apropriada.” E mais: o termo “[...] ‘intercultural’ é entendido como o relacionamento que estudantes indígenas deveriam ter com a sociedade dominante e não vice-versa.” (WALSH, 2009, s/n, tradução minha). Historicamente, os povos indígenas são invisibilizados e excluídos. Seus conhecimentos, identidades, línguas, sistemas de existência insistentemente subalternizados, reivindicam modos outros para que possam existir nesses processos constantes de exclusão. Se a interculturalidade é um dos modos possíveis para que

as relações se transformem, é necessário que ela seja crítica. Porém, a interculturalidade vai assumindo diferentes *roupagens*, ainda agarrada aos discursos de poder e de dominação.

Outra perspectiva de interculturalidade é a interculturalidade funcional: ela tende a um reconhecimento da diversidade e das diferenças culturais. Porém, essa perspectiva de interculturalidade pressupõe um processo de inclusão das diferenças [culturais, sociais etc.] na estrutura social já estabelecida (WALSH, 2009): estabelece-se uma espécie de transplante, em que o poder hegemônico apenas engloba um pedaço do que está *à margem*, sem uma real implicação e um efetivo questionamento dos discursos de poder.

Em nome de supostas práticas mais igualitárias e justas, “[...] igualam-se, também, os sujeitos e seus desejos, confinando-os a um mesmo espaço e práticas.” (CAVALLARI, 2010, p. 675). Mais uma vez, a diferença tem hora para acontecer: momento exato de expressão, desde que dentro das normas, desde que nas suas zonas específicas de abrangências – que são minimamente forjadas para atender a qualquer tentativa de questionamento. A perspectiva da interculturalidade funcional, mesmo que tenha como objetivos promover o diálogo, a convivência e a tolerância, torna-se funcional por justamente atender a uma demanda do sistema já existente, e acaba por não tocar nas “[...] causas da assimetria e desigualdade sociais e culturais” (WALSH, 2009, s/n, tradução minha). Dessa maneira, as questões mais necessárias não são formuladas e tudo continua como está, atendendo aos imperativos do capitalismo e do sistema neoliberal.

O capitalismo reconhece a diferença. Porém, essa diferença é sustentada dentro de uma ordem e, conseqüentemente, é neutralizada: diferenças cooptadas e transformadas em produtos. O tipo de inclusão que a interculturalidade funcional realiza consolida-se como uma estratégia de dominação. Esse tipo de inclusão provoca o controle de qualquer conflito étnico, e conserva a “[...] estabilidade social a fim de reforçar os imperativos econômicos do modelo (neoliberalizado) de acumulação capitalista, agora ‘incluindo’ os grupos historicamente excluídos” (WALSH, 2009, s/n, tradução minha).

A interculturalidade crítica – a terceira perspectiva de interculturalidade – entende o problema da diversidade não como uma diferença em si, mas como um problema que é estrutural, colonial e racial, sem qualquer separação. A interculturalidade crítica demanda que se reconheçam os discursos de poder e que tornam a diferença uma diferença inferiorizada, “[...] dentro de uma estrutura e matriz colonial de poder racializado e hierárquico, com brancos e ‘branqueados’ no topo e os povos indígenas e afro-descendentes nos degraus inferiores.”

(WALSH, 2009, s/n, tradução minha). A interculturalidade crítica se apresenta, portanto, como a perspectiva intercultural mais potente para a transformação das realidades, pois se constrói a partir das pessoas historicamente subalternizadas. Por outro lado, a interculturalidade funcional se dá através de um processo que parte dos que detêm o poder: nesse sentido, a diferença só é conformada, constituindo as invisibilidades.

As diferenças são condições de existência. Não deveríamos estar preocupados em realizar uma inclusão nestes termos, em que diferenças são concebidas como algo fora das normalidades e que precisam ser minimizadas. A inclusão precisa ser de outro jeito. Improvisações não devem estar interessadas em realizar inclusões nestes termos, mas sim de promover espaços horizontais em que se questionem constantemente as hegemonias presentes.

Um corpo velho também é diferença que foge às hegemonias, um corpo velho é tido como um corpo *deteriorado*, um corpo com pouca serventia, um corpo distante dos quadros de poder: essa é a ideia mais rasa e cruel a respeito da velhice. É preciso manter-se jovem, já dizia a propaganda. Contudo, todas as gerações, bem como as classes sociais, não existem de forma isolada, “[...] mas em referência mútua, contraposição ou até oposição umas às outras. Uma geração é ou se torna aquilo que o jogo de poder enseja nas relações com as outras.” (MOTTA, 2010, p. 234). Corpos brancos tendem a ser hegemônicos. Corpos brancos, heterossexuais e detentores de poder econômico, mesmo que individualmente e não querendo, exercem papéis hegemônicos e de privilégios. Ao cruzar os braços para essas questões, esses sujeitos estão apenas corroborando e incentivando ainda mais as hegemonias. Ao cruzarmos os braços, nós estamos apenas assinando em baixo, mesmo não sendo essa a nossa intenção. Calar-se em situações de opressão é garantir a perpetuação da opressão. Calar-se em situações de opressão é uma forma de opressão.

É preciso que transformemos as estruturas, as instituições e as inúmeras relações sociais. É isso o que a interculturalidade crítica requer, que se construam “[...] condições distintas de estar, ser, pensar, conhecer, aprender, sentir e viver.” (WALSH, 2009, s/n, tradução minha). A interculturalidade crítica pede que sejam mudadas não somente as relações, mas “[...] também as estruturas, condições e dispositivos de poder que mantêm a desigualdade, inferiorização, racialização e discriminação.” (WALSH, 2009, s/n, tradução minha).

Diferenças não são coisas a serem combatidas. Diferenças são condições de existência. Somos todos diferentes – e há que se tomar muito cuidado com essa frase. No fundo, ela é vazia se a crítica não acompanhá-la. Tá certo, diferente somos todos nós. Mas que diferenças são mais

aceitas do que outras? Que diferenças se apresentam como hegemonia – ao ponto de não serem classificadas como diferença, mas sim como normalidade, como se a ideia de normalidade excluísse, por si só, toda e qualquer diferença – e que diferenças se apresentam como desqualificadas, negativas? “Processos discursivos são os responsáveis por transformarem a diferença em desigualdade, na medida em que posicionam e qualificam (positiva ou negativamente) sujeitos e identidades.” (FURLANI, 2016, p. 169).

Há muito que se falar da diferença. Diferença é muita coisa. Há diferenças de todo tipo, de toda ordem, para o bem ou para o mal, para nenhum juízo de valor. Contudo, parece existir, de todo jeito, sempre incutido ali, bem abaixo de várias camadas, um juízo de valor, um valor embutido na diferença, um valor valorizado, supervalorizado, desvalorizado ou sem valor algum: “[...] não há diferença, nos quadros culturais de qualquer sociedade, que não esteja sendo operada pelo *valor*, como *diferença de valor*.” (PIERUCCI, 2013, p. 105). As diferenças são moedas de troca, as diferenças são condições de existência que, cooptadas, passam a erigir um processo de discurso galopante que ora *defende* a diferença, ora a massacra, construindo objeções que demonizam qualquer tentativa de querer mostrar ou escancarar a diferença, pois essa *diferença exacerbada* só parece aumentar mais ainda a diferença – eles dizem.

De todo modo, há as diferenças que abismam condições de vida. Nem toda diferença é marcadamente saudável, nem toda diferença é interessante do ponto de vista da igualdade de acesso aos direitos mais básicos. As diferenças sociais, as que jogam camadas da população para a linha da pobreza, com pouco ou nenhum acesso a bens de consumo, às condições básicas de vida, aos direitos de vida digna, são certamente diferenças que se circunscrevem num campo daquelas que devem ser combatidas.

Nem toda diferença é *positiva*. E nem toda diferença positiva produz fluxo de vida. As diferenças de raça, de gênero, de cultura, do mesmo jeito e de um jeito diferente, tendem a provocar abismos dos mais variados. Nesse sentido, não é exatamente a diferença – condição de todas as coisas que habitam este planeta – que deve ser combatida – e isso seria certamente um absurdo e um crime –, mas a desvalorização de umas diferenças pelas outras, a notória condição de invisibilidade de muitas diferenças que, sendo exacerbadas, são colocadas de escanteio, escamoteadas, reduzidas em seu volume, silenciadas, atendendo aos projetos de uma homogeneização ou da preservação de privilégios dos já detentores dos privilégios.

O que se evidencia, comumente, é que o diferente precisa ser combatido, de um jeito ou de outro. No momento em que é valorizado, o diferente precisa ser separado de tudo aquilo que



pode lhe assemelhar aos outros diferentes dele. O discurso é perverso e tende a folclorizar a diferença. A diferença se mantém enfileirada na prateleira, um produto palatável, mas apenas se for passível de uma manipulação quase invisível: é o cerceamento de sua área de abrangência. O diferente precisa ser praticamente cercado, colocado em evidência para que, enfim, seja distanciado dos espaços que deveriam ser comuns a todos e a todas.

Os discursos tendem a amenizar, quase sempre, toda e qualquer diferença. Seja no sentido de afastar a diferença, seja no sentido de aproximar a diferença, não importa: à diferença sempre será relegada um espaço outro, um local supostamente especial, um ambiente quase esterilizado. Diferença com hora para acontecer, com agenda para existir e desaparecer.

Diferenças intermitentes.

Diferenças intermitentes

Diferenças intermitentes.

“Como é que o outro pode gerar e sustentar contra-identidades e contra-movimentos de resistência quando ele é condenado a mover e existir como meia-presença dentro do campo da invisibilidade racial?” (LEPECKI, 2017, p. 210-211). As diferenças intermitentes ou as meia-presenças ou, ainda, as diferenças parciais, apenas condenam aqueles e aquelas já condenados pelo sistema de valorização e de *normalização*. Ser *normal* é não ser diferente. Na normalização não cabe a diferença.

≠

As possibilidades de caminhos parecem soar intermináveis.

Por onde começar? Como encontrar o lugar, em meio à vertigem de possibilidades, que servirá para um começo? Como desbastar as

oportunidades que se oferecem como certas, únicas e redentoras? Será que, escolhendo um caminho que surge como chance de começo, não se perdem outros melhores? Ou será que qualquer caminho serve, contanto que se comece e, mais tarde, quando já se tiver começado, conserta-se o que estiver errado? (JAFFE, 2016, s/n).

Uma nova frase pode provocar uma onda de mudanças, não ela sozinha, mas a potência dela, o seu peso e seu poder de abrangência e de impregnação nas informações já existentes pode provocar outra miríade de possibilidades, um horizonte de possibilidades, que se configura como “[...] todo o espectro de crenças, práticas e experiências que se apresentam diante de determinada sociedade, considerando suas limitações ecológicas, tecnológicas e culturais.” (HARARI, 2017, p. 54). Conseguimos explorar, apenas, uma parte muito pequena desse horizonte de possibilidades. Aqui, me deparo com a mesma questão. É preciso fazer escolhas, outras são colocadas de modo quase contundente, como se só fosse possível agir desse jeito. Se escolhas precisam ser feitas, imagine o quão limitador é fazer escolhas num sistema em que discursos de amenização impõem inteirezas incontestáveis. Os discursos de amenização parecem reduzir ainda mais o leque de possibilidades e pasteurizam modos de vida. As diferenças perdem espaço.

A homogeneização cultural produz um cenário de neutralidades. A diferença é frequentemente minimizada, como se fosse possível reduzir sua complexidade. A tentativa de domesticação talvez seja produto de uma angústia que se expressa nas relações com as diferenças, “[...] conectando-se com a economia da cultura global de consumo [...]”, gerando um “[...] enfraquecimento do impulso de cooperar com aqueles que se mantêm teimosamente Outros.” (SENNETT, 2015, p. 19). Por que a diferença provoca tanta angústia?

De modo geral, podemos entender cultura como “[...] diversidade de realidades imaginadas que os sapiens inventaram e a diversidade resultante de padrões de comportamento” (HARARI, 2017, p. 46). Numa cultura, quando as pessoas tecem uma rede comum de histórias, tendem a reforçar de modo constante e recíproco as suas crenças. As realidades imaginadas e a diversidade dos padrões de comportamento ganham força “[...] num ciclo que se autoperpetua. Cada rodada de confirmação mútua estreita ainda mais a teia de significados, até não se ter muita opção a não ser acreditar naquilo em que todos acreditam.” (HARARI, 2016, p. 152).

Quando falamos de improvisação em dança, podemos visualizar uma infinidade de possibilidades de se fazer essa improvisação que, de todo modo, podem se contaminar,

produzindo outras formas de improvisação e promovendo diferenciações que podem se distanciar cada vez mais do ponto em que se iniciaram – se pudermos apreender um sentido de início, já sabendo que ele não existe. É notável a existência de padrões em improvisação, o que confere certa estabilidade e continuidade de sua existência. O que está em jogo não é a constituição de padrões, mas o perigo de uma homogeneização na própria improvisação.

Parece existir, na improvisação, uma busca por fazer o diferente. E também existe, por vezes, uma busca por insistir em determinado padrão, para nele e a partir dele provocar e fazer destoar. Talvez a improvisação possa ser o exercício da diferença na busca por mais diferenças – e aqui diferença recebe múltiplos significados:

diferenças entre corpos

diferenças entre aquilo que eu fazia e aquilo que faço agora

diferenças de ambiente

diferenças entre o instante agora e aquilo que já foi

diferenças entre o antes, o agora e o futuro, como se fosse possível essa distinção

diferenças embaralhadas

diferenças entre técnicas

diferenças entre configurações de dança

diferenças em modos de trabalhar improvisação

diferenças entre vontades e desejos

diferenças porque tudo difere

toda planta, toda árvore

todo sulco que se abre

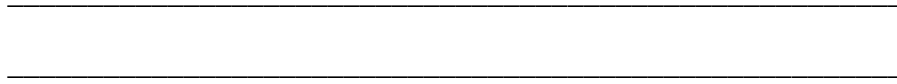
nos chãos que dançamos

insira aqui suas diferenças

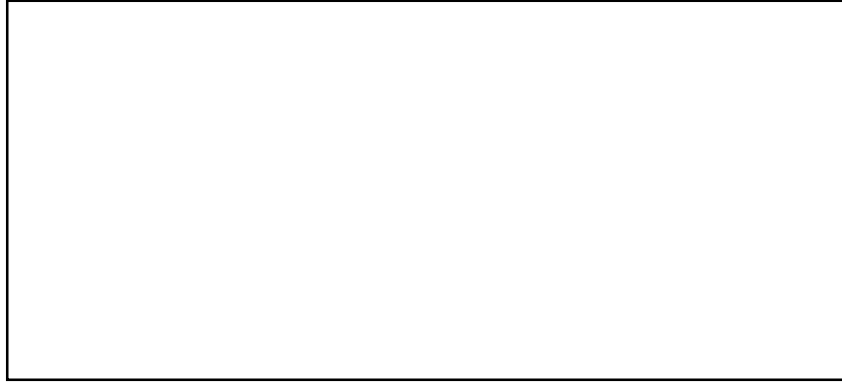
---

---

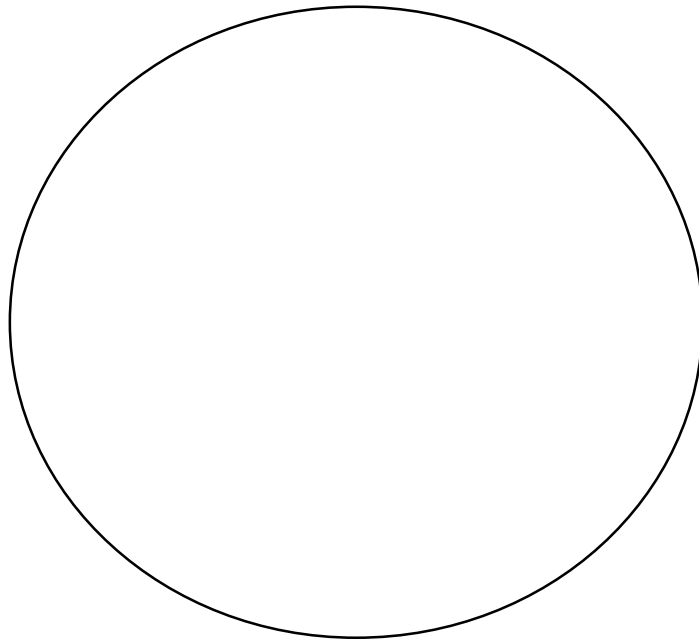
---



Não precisa ser nessas linhas, pode ser nesse retângulo:



Ou, ainda, nesse círculo:



Não, não dá pra meter as diferenças nesses contornos...

Algumas diferenças vão sendo assimiladas como informação habitual dos corpos, outras são possivelmente e minimamente compreendidas, pois não dá para assimilar tudo. Mas há que se notar a diferença no trato com as diferenças. A diferença, nesse sentido, não é rechaçada ou menosprezada: certos aspectos diferem demais de nossos referenciais, e o objetivo não é compreender a fundo como tudo funciona. É por isso que um acordo temporário pode

estabelecer um contato mútuo entre as diferenças, por meio de processos de relações interculturais que nos permitem reconhecer numa outra pessoa as particularidades por nós não compreendidas, ou de promover um espaço de trocas possíveis através de um entendimento de que não entenderemos tudo, e que, mesmo não entendendo, continuaremos reconhecendo na diferença do outro a sua legitimidade, a sua existência. Desse modo, constituímos uma capacidade cada vez maior de lidar com tudo aquilo que nos é diferente, e compreender essas outras diferenças como legítimas. Mais do que respeitar as diferenças, devemos *honrá-las*: “[...] ‘honrar’ é o que será apreendido *não como uma particularidade do outro, mas como o que o outro faz ter importância*” (STENGERS, 2015, p. 139). As diferenças importam.

Parece ser algo da improvisação a busca por escapar das armadilhas construídas pelo próprio ato de dançar. Não dá para colocar as diferenças dentro de um retângulo, círculo ou, ainda, em linhas. Não dá para alinhar as diferenças, no sentido de ordená-las e torná-las inteligíveis por um olhar disciplinador, como se as diferenças precisassem de disciplina. Dançar também é uma armadilha, por que não? Os paradoxos, sempre eles, olhando através das janelas do mundo. E talvez aí esteja um tanto da sua potência.

Improvisar é quase sempre paradoxal: eu danço e nessa dança eu já escolho, mesmo sem total consciência, um amontoado de coisas que vou continuar dançando. Não há como fugir: dançamos aquilo que somos, dançamos nossas referências e as referências nos contaminam nos níveis mais incrustados da carne. “Desejamos que nossas escolhas sejam corretas, precisas, satisfatórias. Neste sentido, um medo é inevitável, pesa com a responsabilidade de nossas intervenções. Não existem garantias de sucessos.” (BASTOS, 2003, p. 32).

As configurações neuronais constituem caminhos, comportamentos e memórias que se consolidam de acordo com o momento, com o poder de impacto na vida, com a potência de reverberação em outros corpos, no ambiente. Padrões são reforçados, outros são minimizados: nada mais habitual do que tentar manter em níveis equilibrados as condições da vida. As pessoas que improvisam tendem a atuar “[...] com certa autonomia entre mediações de signos e seus hábitos, [...] a produção de novidade é uma relação que se dá por equivalência, entre regularidades e divergências.” (GUERRERO, 2008b, p. 01).

Precisamos continuar. Precisamos continuar minimamente. Contudo, de que jeito? “Quanto mais nos exercitamos, mais acordos são disponibilizados neste aprendizado. Quanto mais experimentamos, mais treinamos o corpo a digerir noções básicas que lidam com seleção, abdicção, construção, invenção e configuração” (BASTOS, 2003, p. 32). Os padrões estão aí

regulando nossas vidas, tentando manter a faixa homeostática da vida, constituindo seguranças mínimas para continuarmos caminhando.

A dança vai se fazendo entre repetições, probabilidades e imprevisibilidades (SILVA, 2012). Os padrões funcionam como modos de ajustar as inúmeras “[...] condições que a estrutura de um organismo vivo apresenta e as que encontram pela frente, com operações respondendo a necessidades de tornar favorável sua permanência.” (QUEIROZ, 2011, p. 179). Em outro sentido, há padrões de comportamento que não são tão interessantes assim e apenas reproduzem alguns preconceitos e privilégios. Nem tudo que é cultural é intocável. Cultura não é algo apartado do mundo, cultura é aquilo que fazemos e replicamos.

Mas parece ser algo da improvisação querer remanejar certos padrões, repeti-los, refazê-los e, nesse refazimento, provocar outras possibilidades: “Quanto mais repetimos determinadas instruções, neste fazer contínuo, mais criamos possibilidades de acionar outros acordos.” (BASTOS, 2003, p. 27). Isso nem sempre acontece, é óbvio. Contudo, proposições de improvisação tendem a lançar questões para seus contextos e as perguntas geram, muitas vezes, aberturas para que os padrões sejam remanejados, já que cada pergunta necessita de respostas muito singulares, e já que cada pergunta pode gerar outras perguntas que desencadeiam, do mesmo modo, jeitos particulares de buscar essas outras perguntas. O que estou tentando dizer é que o ato de improvisar necessita de reconfigurações dos próprios padrões. É possível, também, que uma dança seja redundante, e que nas suas repetições estejam as ressonâncias e coerências de uma determinada improvisação.

≠

Há que se espremer muito o caldo dos paradoxos para perceber que não existe resposta definitiva para as coisas, assim como não há para as improvisações: “[...] as repetições precisam tomar certo rumo para preservar o frescor”. (SENNETT, 2015, p. 115). Este frescor, que

também pode ser pensado como um estado de constante atenção para com as coisas que estão sendo feitas, “[...] se manifesta mediante a integração de determinado hábito para em seguida examiná-lo e ampliá-lo conscientemente e voltar a impregnar-se dele como comportamento inconsciente.” (SENNETT, 2015, p. 115).

É possível improvisar de muitos jeitos. A improvisação pode se dar sem acordos prévios ou com acordos prévios, esta última se subdividindo em processos de criação e em improvisações com roteiros (GUERRERO, 2008b). Essa é uma possibilidade genérica de tentar classificar a improvisação em suas formas de feitura. Entretanto, a ideia de improvisação é sempre muito cambiante, e talvez as tentativas de conceituação, classificação etc. só vão dar conta de uma pequena porção desse organismo – melhor: desses organismos. Fica ainda a ideia de que é possível improvisar de muitos jeitos. Ao se improvisar sem acordos prévios, os próprios acordos vão surgir em algum momento na própria configuração de improvisação estabelecida.

Ainda é possível pensar em improvisações sem acordos prévios que podem se dar por meio de processos de criação, por que não? Improvisações sem acordos prévios que são processos de encenação, que geram suas características por meio da inexistência de acordos iniciais que, de algum jeito, podemos dizer que já se trata de um acordo. Fazer uma dança sem acordo pode ser entendida como uma dança minimamente acordada. É evidente que existe uma diferença entre começar uma dança com acordos determinados e começar uma dança sem acordos. Porém, o fato da existência de uma celebração de uma dança sem acordos já se efetiva como um acordo, por mais simples que seja.

Não comece. Depois de começar, você se dará conta de que não existe mais caminho de volta. Mesmo que você retorne e tente apagar as pegadas dos passos já dados, eles nunca serão desfeitos. Mesmo que nenhum traço sobre daquelas pisadas, elas foram dadas e, se não há restos aparentes no chão, em você, ao menos, elas nunca mais se apagarão. [...] Pense que não começar é a única forma de não disparar um processo incontornável de sofrimento. [...] Não pense que ao encostar o pé no chão poderá arrepender-se. Basta um gesto; basta inclinar o corpo um pouco para a frente, deslocar o peso das pernas e levantar os dedos. Não os levante. Mas não pense, por outro lado, que será fácil a decisão de não começar. Não pense que poderá simplesmente esquecer-se disso. Não. Os não começadores precisam estar em constante estado de atenção, porque a qualquer momento você pode começar sem nem se dar conta e todo o trabalho de não ter começado terá sido desperdício. Não sobrará pedra sobre pedra e você não será diferente daqueles que nem se importam em começar e vão

despreocupadamente começando qualquer coisa que aparece. Não pense que todo o trabalho de preparação mudará alguma coisa. Você será como eles. Por isso, não descanse. Não começar é mais desafiador do que o contrário. [...] Os começos são mais poderosos do que parecem e do que qualquer força de resistência, já que seus meios são capciosos. Por isso, para evitar o começo, não bastam fortificações. É preciso armadilhas mínimas, quase invisíveis, para que eles não se entretêmam pelas beiradas. (JAFFE, 2016, s/n).

Parece que os acordos estão sempre perambulando entre as frestas das improvisações. Em algum momento eles surgem, querendo ou não, participando do caldo de coisas que constituem as particularidades de cada improvisação. Não dá para negar, não dá para absolutizar. Improvisação não se confina em compreensões estreitas, mas também não é qualquer coisa absoluta.

Negar ou absolutizar uma diferença nunca será um bom caminho. Negar diferenças opera de acordo com a norma de processos de homogeneização, impedindo qualquer possibilidade de “[...] comparação pela destruição dos termos de comparação. A absolutização das diferenças opera segundo a norma do relativismo que torna incomparáveis as diferenças pela ausência de critérios transculturais.” (SANTOS, B., 1999, p. 06). O universalismo antidiferencialista descaracteriza as diferenças, reproduzindo a hierarquização que elas comandam. Já o universalismo diferencialista nega as hierarquias que organizam as diferenças: “[...] o primeiro universalismo inferioriza pelo excesso de semelhança, o segundo inferioriza pelo excesso de diferença.” (SANTOS, B., 1999, p. 06).

Improvisações em dança podem deslocar os sentidos de hierarquização, bem como podem potencializá-los ainda mais. Quero acreditar que a improvisação comumente navega por ideais de partilha e de questionamento ativo acerca dos jogos de poder e da homogeneização cultural. Quero acreditar que isso é bem possível em contextos de improvisação e em outros contextos, e já temos muitos exemplos de que é possível uma vivência em grupo com certa partilha e com poder de decisão mais horizontal. Porém, nem tudo é um mar de rosas e vez ou outra nos deparamos com contextos por vezes hostis. Nesses momentos, talvez tenhamos que nos perguntar de que vale fazer uma dança que apenas visa propagar, mesmo que nas entrelinhas, discursos políticos e sociais duvidosos nos quais imperam certa obediência não questionável. Nem sempre estaremos implicados política e socialmente em tudo o que fazemos. Mas quando o discurso descamba para um esvaziamento dos lugares de fala e para uma replicação de ideias negadoras ou absolutizadoras das diferenças, aí temos total



responsabilidade em repudiar tais contextos. Afinal, em casos de opressão, calar-se é ficar ao lado do opressor, isso já foi escrito por aqui.

Estou propondo que todas e todos caminhem pela sala e estabeleçam pequenos encontros com as outras pessoas. Para cada pequeno encontro, será estabelecida uma nova maneira de comunicação. É possível perceber que as comunicações vão se modificando ao longo do tempo. É possível perceber contaminações e atravessamentos. É possível perceber que certo modo de se comunicar talvez prevaleça. Atritos podem fazer com que determinado modo se desgaste no tempo. E provavelmente dele ainda reste alguma coisa num futuro não muito distante.

A improvisação parece ampliar “[...] a escuta das possibilidades de relação com o outro; a autonomia para assumir certas ‘posições políticas’ e posturas frente a diferentes tipos de situações.” (SILVA e RAMOS, 2015, p. 142). É nessa perspectiva que os discursos de amenização precisam ser contestados, tendo em vista que amenizar as realidades pode ser um jogo perigoso de sobrepujamento de poderes. Estabelece-se, assim, uma “[...] relação entre a improvisação e o posicionamento político do sujeito” (SILVA e RAMOS, 2015, p. 143), em que diferentes modos de improvisar se relacionam entre flexibilidades transitórias, constituindo igualdades em reivindicar seus lugares. Igualdade significa não hierarquizar as diferenças entre os indivíduos. E isso não exclui a existência das divergências: “A divergência não pertence a uma pessoa, ela é, antes, o que faz um aspecto desse mundo ter importância.” (STENGERS, 2015, p. 139).

O que não pode haver é uma diferença que esteja acima das outras e que, hierarquicamente acima das outras, toma-se como norma, como base para a constituição de privilégios relegados apenas aos que estão no topo dessa hierarquia, levando à exclusão e invisibilização de outras diferenças que não compartilhem das mesmas diferenças do grupo dominante. A igualdade precisa prevalecer dentro da diferença.

A operação lógica da igualdade sempre vai ser prejudicial quando associada a uma espécie de imperativo, “[...] e a um imperativo que sempre incumbe porta-vozes privilegiados. Uma causa comum investida do poder de colocar em pé de igualdade aqueles que ela reúne não pode ter porta-voz.” (STENGERS, 2015, p. 133). Essa questão é muito delicada, pois certamente elegemos nossos porta-vozes, ou eles são eleitos de algum modo, e tendemos a nos voltar para eles – ou nos eximimos da tentativa de enfraquecer um pouco esse lugar, ou, ainda, os porta-vozes da igualdade são escolhidos sem que estejamos de fato participando das

decisões. A igualdade, portanto, é uma questão “[...] cuja resposta depende daqueles e daquelas que ela reúne e da qual nenhum deles pode se apropriar. Ou, mais precisamente, uma questão *cuja resposta será frustrada se um deles se apropriar dela.*” (STENGERS, 2015, p. 133).

Os discursos de amenização precisam ser confrontados e as diferenças reivindicam suas presenças. A improvisação pode ser um modo de “[...] de descentralizar o poder na dança, de destituir-se de poder, de compartilhar as tomadas de decisão, de organizar a criatividade, de responder prontamente a partir da percepção e relação” (SILVA e RAMOS, 2015, p. 144). As presenças são movediças e imprevisíveis e arquitetam relações, buscam sua continuidade, existem e resistem aos processos de invisibilização. Improvisar é articular a diferença e engendrar o diferente. Descentralizar o poder na dança significa reconhecer a variabilidade de potências que se querem fazer presentes. Descentralizar o poder na dança é contar a história de outras perspectivas, é abrir espaço para vários pontos de vista, pois as realidades são múltiplas e se refazem nos atritos cotidianos: “[...] vale a pena lutar pela diferença, pelo *reconhecimento das diferenças*, pelo direito de afirmar, defender e ver reconhecidas nossas diferenças individuais e culturais.” (PIERUCCI, 2013, p. 100).

Lutar pela diferença é reconhecer que as culturas não são pontos fixos e estanques sobre o mapa, é reconhecer uma infinidade de possibilidades de existência e de realidades imaginadas outras que se organizam em contextos específicos. Na miríade de probabilidades de vida, o que cabe a nós é lutar pelo reconhecimento e pela presença das diferenças. Estas são “[...] escolhas culturais, dentro de um conjunto de possibilidades.” (HARARI, 2017, p. 54). Nada mais ético do que culturalmente escolher pela multiplicidade dos modos de existência.

Ao mesmo tempo, como muita coisa é paradoxal, não poderia ser diferente no trato com as diferenças. O dilema da diferença assim se concretiza quando ser diferente sempre vai ser um risco. De qualquer modo, ser diferente é um risco (PIERUCCI, 2013). Poderíamos dizer que improvisar também é um risco, com tendências anarquistas (RETTORE, 2010). Um entendimento usual de anarquia é ausência de governo, de liderança. Os sinônimos que se seguem podem denotar entendimentos outros de anarquia: confusão, bagunça, atropelo. A falta de liderança parece corroborar a ideia de risco, já que as certezas, num regime de anarquia, se reduzem.

Ao destituir qualquer tipo de governo, a sensação de risco se sobrepõe. Improvisar, portanto, é risco, pois não existe uma hierarquia assim delineada em seus processos – outras configurações de dança também possuem seus riscos, viver é arriscado. Ora, nenhuma dessas

afirmações são totais. Anarquia não significa simplesmente bagunça ou confusão ou baderna. Do mesmo modo, anarquia não significa, apenas, destituição dos poderes ditos usuais. E é preciso que tomemos cuidado com afirmações totalizadoras. Em processos de anarquia, a falta de um eixo de fiscalização e de regimento de leis e normas pode ocasionar milhares de outros problemas, inclusive os relacionados ao reconhecimento das diferenças.

É, talvez, certo que, em anarquias, podem ser estabelecidas trocas que tentam se aproximar de uma ideia de igualdade. Num conjunto de pessoas, todas estariam responsáveis por promover um ambiente saudável de trocas e respeito mútuos. Mas será que isso é realmente possível? Não quero estar desacreditado nas potencialidades humanas de cooperação, mas cooperação nem sempre significa igualdade. O que podemos dizer, então, da ideia de liberdade, facilmente acoplada ao ideal anarquista? Anarquias talvez sejam possíveis em micro sociedades. Que mudança de poder é possível numa sociedade de milhões de pessoas? É possível uma anarquia entre milhões? Do mesmo modo, a democracia que hoje vigora – com seus representantes corruptos – também é um problema e parece se distanciar ainda mais das soluções.

Igualdade e liberdade individual são valores contraditórios. Desse modo, só é possível assegurar a igualdade “[...] se forem diminuídas as liberdades daqueles que estão em melhores condições. Garantir que cada indivíduo seja livre para fazer o que desejar inevitavelmente compromete a igualdade.” (HARARI, 2017, p. 173). Os processos de anarquia talvez possam funcionar em grupos menores, em que as complexidades de gerenciamento são outras. Talvez seja por isso que, ainda, podemos associar uma ideia de anarquia à improvisação. Mas não estou tão certo disso. Improvisações são campos de tensão em que se intercambiam autoridades transitórias, mesmo que a ideia de autoridade possa estar diluída. E é certo que, em anarquias, as tensões também acontecem. É possível improvisar a partir de uma característica anarquista, mas o próprio conceito de anarquia ainda precisa ser analisado de outros modos, se for o caso.

Estou pensando num bando de coisas enquanto fico olhando as pessoas se deslocando de uma ponta a outra da sala em movimentos quebrados, sinuosos, tortos, desequilibrados, certamente pela proposta inicial de labirinto. Imagens deslocam e constroem outras percepções. Imagens também podem canibalizar outras potencialidades. Imagens, ainda, podem ser subvertidas: quase nunca termina do jeito que começou. A ideia se modifica. Cada pessoa arranja seu próprio modo de chegar ao outro lado, mesmo que influenciada por tudo o que está acontecendo exatamente ali. Talvez estabeleçam-se transitoriedades de afetação. Talvez

autoridades possam se diluir quando os encontros pedem que novos modos de comunicar sejam estabelecidos. Talvez essas autoridades possam se fortalecer pelos mesmos motivos.

É quase uma utopia pensar numa sociedade sem leis específicas ou normas ou acordos estabelecidos. Nós, seres humanos, fomos nos desenvolvendo em pequenos bandos de alguns poucos indivíduos, em grupos de dezenas de humanos. Num número reduzido de indivíduos, a complexidade dos acordos e das relações se apresenta de outra maneira totalmente diferente. “O punhado de milênios separando a Revolução Agrícola do surgimento de cidades, reinos e impérios não foi tempo suficiente para possibilitar o desenvolvimento de um instinto de cooperação em massa.” (HARARI, 2017, p. 111). A anarquia relacionada à improvisação diz respeito aos modos de constituição de uma dança não pautada especificamente numa figura centralizada. Se essa figura existe, a anarquia na improvisação ainda pode ser estabelecida pelo entendimento de que as regras podem ser quebradas e transformadas. Essa figura de liderança, inclusive, pode ser cambiável, mutável.

Improvisações nem sempre são campos de *livre* intervenção de alguma liderança. Não é esse o ponto. Improvisar é reconhecer os paradoxos de existência em dança e buscar questionar lugares de poder. Improvisações podem sugerir direções centralizadas, podem possuir delineamentos prévios pautados numa direção/pessoa específica. Improvisações podem se dar em processos de organização de grupo em que se estruturam papéis mais ou menos delineados. Porém, é num sentido de reflexões acerca desses papéis e na possibilidade de reivindicações que improvisações podem despontar como lugares potentes para o discurso das diferenças.

No seu próprio fazer, muitas improvisações lidam com esses aspectos e promovem anarquismos que intercambiam influências e questões. A simultaneidade que a improvisação permite também se configura como mais uma possibilidade de contar várias histórias ao mesmo tempo, de fazer acontecer uma miríade de diferentes danças que se relacionam e que apresentam seus pontos de vista. Não há nada mais perigoso do que a absolutização das afirmações que tendem a invisibilizar as diferentes manifestações de existência.

Às vezes parece um caos.

Muitas vezes pode parecer um caos.

Talvez porque o exercício da improvisação seja da ordem dos encontros  
e desencontros

e desamarraduras.

Enquanto digo o que fazer, o que eu disse já se tornou outra coisa e muito se transforma em outra proposição.

Eu também tento instalar certo caos, algo próximo de um sentido de relações que acontecem a todo tempo de maneira atravessada, barulhenta, confusa.

O caos é um fenômeno de organização no mundo.

Nele se encontram perguntas potentes.

Improvisar é procurar perguntas e outros modos de perguntar.

Enquanto nos movemos pela sala, é possível ouvir a respiração.

É possível ouvir a respiração a respiração a respiração é algo que nos mantém.

É possível ouvir a respiração.

É possível, também, que pessoas e grupos partam para outras viagens.

É possível não perceber nada disso. Tentamos aguçar as percepções.

Sobre o dilema da diferença, enfatizar as diferenças pode provocar um efeito de estigmatização. O seu contrário, abrandar e tratar de modo igual todas as diferenças, também pode sugerir um efeito de estigmatização na medida em que o tratamento se torna insensível às diferenças (PIERUCCI, 2013). Mais uma vez, trata-se da amenização ou da absolutização das diferenças. O que cabe aqui é reconhecer as diferenças e promover a igualdade entre os diferentes, o que não significa o mesmo tratamento para todas as pessoas.

Lembro-me, aqui, de uma imagem em que há três pessoas de tamanhos diferentes tentando assistir a um jogo de futebol por cima do muro que separa a plateia do campo de

futebol. O muro é alto, e algumas pessoas não conseguem enxergar do outro lado. Portanto, todas as três pessoas recebem uma caixa, todas as caixas do mesmo tamanho. Isso poderia ser traduzido, grosso modo, como igualdade: todos receberem o mesmo tratamento. Num primeiro quadro, a primeira pessoa, de estatura suficiente para enxergar do outro lado sem precisar de uma caixa, torna-se ainda mais alta. A segunda pessoa, de estatura mediana, obtém sucesso e passa a enxergar do outro lado com o auxílio da caixa. Já a terceira pessoa, a menor de todas, não consegue enxergar do outro lado mesmo com o auxílio da caixa.

No segundo quadro, todas as pessoas estão conseguindo assistir ao jogo, agora com a noção de igualdade ajustada à vida – o que poderíamos chamar de equidade, uma igualdade que revela um senso de justiça: a primeira pessoa não tem nenhuma caixa sob seus pés, pois já tem estatura suficiente para enxergar do outro lado. A segunda pessoa continua com a mesma caixa sob seus pés, pois isso resolve o seu problema. Já a terceira pessoa recebe uma caixa um pouco maior, o que possibilita que enxergue, enfim, o outro lado do muro. Por fim, podemos ver a imagem das três pessoas, todas no mesmo nível de visão, apreciando o jogo de futebol. Equidade é isso, é estabelecer acordos entre as diferenças e suscitar as respostas mais adequadas para cada diferença. E isso ainda parece ser muito difícil de se efetivar.

A igualdade está na diferença. E os diferentes podem estabelecer práticas de cooperação para que essa igualdade seja, de algum modo, alcançada, já que as regras não são as mesmas para todas e todos, pois “[...] mesmo que pessoas pertencentes a classes diferentes desenvolvam exatamente as mesmas habilidades, é improvável que tenham o mesmo sucesso, porque terão que jogar segundo regras diferentes.” (HARARI, 2017, p. 145).

≠

A cooperação estabelece condições para que todas e todos possam usufruir de um bem comum – como assistir a um jogo de futebol, por exemplo. “A cooperação pode ser definida,

sucintamente, como uma troca em que as partes se beneficiam [...] para conseguir o que não podem alcançar sozinhos.” (SENNETT, 2015, p. 15). Porém, cooperar nem sempre é sinônimo de respeito às diferenças e de acesso aos *produtos* obtidos nessas relações de cooperação. Num leque provável de trocas, talvez seja um pouco redutível classificá-las. Contudo, em termos de relações entre animais – inclusive os humanos – as trocas se estabelecem basicamente do seguinte modo: trocas altruísticas, que geram sacrifícios, entendidos como uma *doação*, como fez Joana D’Arc; trocas ganhar-ganhar, em que todos se beneficiam de uma determinada ação, se todos efetivamente participarem e se houver uma disponibilidade suficiente de *produtos*; trocas diferenciadas, em que os participantes se conscientizam das diferenças existentes entre eles; trocas de soma zero, quando os benefícios de um indivíduo ou de um grupo se expressam em perda para outro sujeito, como, por exemplo, nos jogos esportivos; e trocas tudo-para-um-só, em que um grupo é anulado por outro, como na lógica do monopólio ou do genocídio (SENNETT, 2015).

O que mais me interessa aqui, para pensar improvisação, é a troca diferenciada enquanto modo de cooperação que leva em consideração as diversas necessidades e diferenças. Por ela, divergências podem se manifestar durante todo o processo, estimulando o autoentendimento via contato direto com o outro. “No ambiente animal, essas trocas estabelecem territórios e definem suas fronteiras. [...] a ideia das trocas é minimizar a competição agressiva pelo território.” (SENNETT, 2015, p. 101). Entre nós, humanos, também animais, as trocas diferenciadas assumem a ideia de que necessitamos todos de um espaço possível de atuação. As trocas diferenciadas estabelecem revezamentos dos lugares de poder. Nem sempre, numa improvisação, o lugar de poder é minimizado. Nesse sentido, ao estabelecer trocas diferenciadas, o lugar de poder também é experienciado por outros sujeitos dançantes, que passam a improvisar nesse acordo.

A liderança, assim, pode ser compartilhada na improvisação, quando essa necessidade surgir, pois não se trata simplesmente em querer aniquilar qualquer necessidade de liderança. Há momentos em que a liderança desponta, devido aos processos internos de dada improvisação. A troca diferenciada estabelece uma oportunidade para o compartilhamento da liderança. E ela pode ocorrer quando existe uma tomada de atenção sobre as proposições apresentadas no grupo “[...] em diversas instâncias – desde a proposição de regras antes da improvisação até uma atenção visual diante de movimentos que os elementos do grupo estejam criando em cena.” (MORAIS, 2010, p. 61). Entretanto, atenção visual não é tudo, se levarmos

em conta que nem todo mundo pode enxergar e que existem pessoas com visibilidade reduzida. Há que se aprontar outras possibilidades e compreender as dimensões das improvisações. Todos os corpos dançam. A liderança pode ser exercida por um corpo com deficiência visual.

Estou propondo que as danças possam acontecer a qualquer momento. Numa praça, estamos caminhando para lá e para cá, e isso já pode ser improvisação. É preciso que nos atentemos ao ambiente. Tudo pode ser motivo para dança. Tudo pode ser dança, se assim a gente desejar, se assim construirmos nossas percepções. Na praça, ninguém necessariamente lidera por muito tempo, ninguém precisa necessariamente liderar. Mas precisamos prestar atenção nas afetações, nas contaminações. Às vezes, somos levados a dançar por conta de algum impulso dado por alguém que nem se deu conta de que estava dando esse impulso. Por vezes, improvisamos levados pela contaminação de algum espaço específico: um banco, uma pedra, um galho no chão ou um pássaro que acabou de passar. Aquele lixo lá no canto também desencadeia um processo. Provavelmente tudo isso não seja necessariamente uma ideia de liderança. Somos levados ou nos deixamos contaminar porque assim desejamos ou porque assim aconteceu, sem que controlássemos objetivamente cada coisa. Vez ou outra, acatamos alguma ideia de uma outra pessoa, e a experiência que se segue é de uma breve liderança, uma liderança desencadeada no processo de escuta. As imposições aqui não parecem funcionar. Mas a cidade, por si só, já nos impõe certos padrões. Não podemos dançar tudo o que queremos, obviamente, não podemos cair incessantemente no chão. A polícia não deixa. Estamos potencialmente assustando os que passam por aqui.

Em improvisações, costuma-se constituir um espaço destituído de competitividades, por mais que possa existir, individualmente, algum tipo de relação de competição. Em grupo, essa competitividade tende a existir e a perdurar quando a poética do que está em jogo assim se concretiza. “A realização do indivíduo se dá dentro de um contexto de colaboração em uma atividade em grupo, e não por competitividade, ao mesmo tempo em que destaca as diferenças e as singularidades de cada um.” (MUNIZ, 2014, p. 26). Uma improvisação mais horizontal dá a sensação de que todos os sujeitos estão envolvidos em seus lugares de poder. Os momentos que “[...] celebram as diferenças entre membros de uma comunidade, que afirmam o valor especial de cada pessoa, podem diminuir o ácido da comparação invejosa e promover a cooperação.” (SENNETT, 2015, p. 105).

Cada um e cada uma exerce sua influência no contexto e é influenciado e influenciada pelo ambiente. As trocas ali também se diferenciam e intercambiam níveis de afetações e



ressonâncias. Os lugares de poder, esse nome tão forte, nada mais são do que pontos de centralização de sentidos dos quais emanam consignas em tempo real, projetando os próximos instantes da improvisação. Há que se notar que os lugares de poder se manifestam de muitas maneiras, e quando esse lugar assume papel decisivo sobre improvisações, talvez as trocas diferenciadas possam ser uma resposta/questão interessante para a recriação das configurações.

As trocas diferenciadas estabelecem zonas de contato em que possam ser possíveis analisar as necessidades presentes. O interesse da troca diferenciada volta-se para o que podemos aprender sobre nós mesmos. Em improvisações, aprendemos mais sobre nós mesmos do que sobre os outros, já que improvisar é autorreferente: precisamos lidar com nossas próprias memórias para que possamos nos relacionar com o que está em jogo no ambiente. Cada pessoa possui um esquema organizado sobre suas capacidades; cada pessoa conhece suas próprias pistas, ou confronta-se com aquilo que já sabe e com aquilo que ainda não *decifrou*; cada pessoa possui suas experiências, sempre singulares: “Quando geramos nossas próprias pistas, demonstramos níveis muito mais altos de recordação do que quando outras pessoas geram pistas para que usemos.” (STERNBERG, 2008, p. 167). Respondemos de acordo com nossas próprias experiências. No entanto, o outro é parte disso, e os atravessamentos nos constituem. Sempre nos esquecemos de alguma coisa e alguma outra coisa surge e urge logo em seguida.

O interesse de uma troca diferenciada é reflexivo (SENNETT, 2015). Focamo-nos sobre aquilo que aprendemos sobre nós mesmos e, assim, enfatizamos e nos sensibilizamos com aquilo que os outros são, ou com a ideia que temos sobre os outros. As trocas diferenciadas estabelecem lugares de comunicação que não excluem as diferenças: é preciso intercambiar os lugares, é preciso haver certo revezamento dos lugares de poder, é preciso diluir esse poder e consolidar espaços de atuação que não são de todo modo fixos, mas temporários. Isso é a troca diferenciada. Mesmo que esses espaços sejam temporários, isso não significa, mais uma vez, a ideia de uma diferença com lugar e hora para acontecer. A temporalidade dos acordos se efetiva justamente para que as trocas possam acontecer e para que os vícios e padrões de poder não se concretizem. “As trocas sociais exigem do sujeito uma reformulação de suas estruturas, a partir das coordenações dos pontos de vista de outros indivíduos. [...] nesse reconhecimento do outro, o sujeito reconhece a si e também se faz compreender por ele.” (FUCHS, 2005, p. 19). A improvisação precisa lidar constantemente com esse aspecto de transitoriedade: os sujeitos mudam assim como mudam as relações, assim como mudam as regras no decorrer da

improvisação, assim como se intercambiam os sujeitos que detêm certa influência. “Entretecer essas diferenças é como manter uma conversa rica.” (SENNETT, 2015, p. 27).

Provavelmente, através de trocas diferenciadas e de acordos temporários, seja possível experimentar certa ideia de liberdade. Vez ou outra essa liberdade aparece no caldo das discussões, não há como negá-la, não há como deixar essa discussão pra trás, pois a improvisação costuma suscitar essa ideia de liberdade, e uma ideia de liberdade sem implicações ou sem um pensamento crítico pode, do mesmo modo e de um jeito diferente, provocar outros discursos de amenização. Já vimos que a ideia de liberdade pode excluir a igualdade, pois poderia constituir espaços falsamente democráticos de que tudo posso, enquanto que o outro, que pouco pode, passa a poder menos ainda. Contudo, em que sentido podemos experienciar essa liberdade? “Pensar sobre a improvisação com restrições como uma prática de liberdade implica redefinir a própria noção de liberdade como um processo em lugar de um objetivo.” (MUNIZ, 2014, p. 40). Liberdade, portanto, é um processo que se experiencia em grupo. A liberdade exige conhecimento para agir com autonomia.

A restrição “[...] propõe uma abertura no modo de olhar os processos de criação, se afastando dos discursos românticos e incipientes, ainda recorrentes na dança, que associam a produção artística a um campo de liberdade absoluta.” (VALLIM, 2014, p. 30). Liberdade não é objetivo da improvisação. No momento em que passamos a pensar nas nossas implicações no mundo, a ideia de liberdade se restringe. Ninguém está só. Sozinho não se faz dança. Sozinho não se improvisa, mesmo que sozinho numa sala fechada. O paradoxo da solidão. Liberdade como apenas espaço aberto a ser atingido estimula a inflexibilidade diante de mudanças. “Tais concepções de liberdade subtraem as muitas formas diferenciadas e historicamente contingentes de coação.” (MUNIZ, 2014, p. 40). Liberdade não é um fim, mas um campo de mediações, uma prática contínua de negociações (GOLDMAN, 2010, apud MUNIZ, 2014).

O conceito de liberdade provoca um conflito entre a autonomia/noção do individualismo e o “[...] caráter limitado da comunidade, porque a vida social é uma poderosa fonte de coerção, mas, paradoxalmente, a liberdade total significaria o estado humanamente irrealizável (e intolerável) do completo isolamento.” (BANNES, 1999, p. 185). É preciso que nos libertemos da liberdade, pelo menos dessa ideia de liberdade que aprisiona e que sufoca, que inviabiliza uma participação mais efetiva no caldo das coisas que nos constituem enquanto grupo, comunidade, sociedade. A cooperação é tensionada por questões éticas e individuais, que se circunscrevem justamente no campo da liberdade.

A improvisação possui um “[...] caráter casual, aleatório, que, mesmo não apresentando um produto elaborado a priori, não opera com liberdade absoluta, pois o acaso está condicionado àquilo que o corpo já conhece.” (SILVA, 2012, p. 50). É possível cooperar e, mesmo assim, experimentar certa liberdade? Improvisações são campos potentes de cooperação, e cooperar não exclui a possibilidade de experimentar certa liberdade. Estamos jogando com regras diferentes a todo tempo, tanto num sentido macro quanto num contexto muito particular. As regras são mutáveis e intercambiáveis, as regras são burladas ou transgredidas. Isso é muito evidente em certas práticas de improvisação, que jogam a partir de consignas – um modo de verbalmente estabelecer pequenas regras que precisam estar na constituição das improvisações que vão se seguir.

Entretanto, é muito comum que, no decorrer do processo, essas consignas passem a se transformar, pois o atrito gerado nas relações pede a reconfiguração dos acordos. Por vezes, esse processo não é inteiramente consciente, no sentido de eu estar plenamente certo de que a consigna está em transformação pois Fulano foi pra lá em vez de pra cá e isso fez com que eu fosse pra cá em vez de pra lá. Os acordos mudam constantemente, mesmo que minimamente, mesmo que uma improvisação específica requeira que as regras sejam respeitadas. Improvisações são imprevisíveis, assim como a vida em seu sentido macro, assim como a organização da própria sociedade. Uma diferença crucial é que, na improvisação, desobedecer uma regra não acarreta em punição propriamente. Ou pelo menos isso não deveria acontecer.

Também é comum que em processos de improvisação surjam pequenos bolsões de hierarquia transitória. Talvez possamos chamar esses momentos de acordos temporários em que se efetiva certa imposição de uns pelos outros, num ato consensual. Cabe aqui ressaltar que quase sempre existirá, em termos de sociedade, algum grau de poder de uns sobre os outros. Poderíamos dizer que isso é *da natureza da natureza* e, por mais que tenhamos nos distanciado dessa ideia de natureza, ainda partilhamos de modos de existir que corroboram esse pensamento. O que há de errado com o poder é a sua capacidade de invisibilizar e de fazer inexistir outras diferenças. O poder que massacra e que mingua recursos é o poder que precisa ser combatido. Contudo, qualquer brecha possível para a manifestação de qualquer pequeno poder é o suficiente para alargar as possibilidades da existência posterior de um poder devastador. O que precisamos entender é que hierarquias podem se efetivar por acaso: muitas vezes, “[...] a hierarquia surgiu em consequência de um conjunto de circunstâncias históricas

acidentais e foi, então, perpetuada e refinada durante muitas gerações, à medida que diferentes grupos passaram a ter interesses pessoais em tal hierarquia.” (HARARI, 2017, p. 145).

Improvisações podem constituir lugares de poder.

Poder consensual.

Poder imposto.

Poder dissimulado.

Poder invisível.

Que tipo de poder está em jogo? Como quebrar o fluxo de poder? Até que ponto um jogo de poder pode ser interessante e a partir de que ponto podemos problematizar esse local do poder? Numa sala, caminhamos de um lado ao outro em linha reta. Apenas estamos propondo que as caminhadas sejam aleatórias. Talvez, dessa aleatoriedade, alguma outra coisa possa persistir e insistir no tempo. Uma aleatoriedade, talvez, prevaleça, e dela se desenrole algum outro modo de estabelecer contato. Caminhamos em linha reta e depois corremos. Propomos quedas, propomos encontros com a parede. Também propomos alguns atravessamentos e depois alguns deslizos. Algumas pessoas passam a propor outras coisas, pois já compreenderam que todos os acordos, aqui, são passíveis de mudança. Tudo pode ir ao chão a qualquer momento. Tudo pode continuar acontecendo. Quase tudo transpira depois de duas horas. A aleatoriedade pode ser uma maneira de diluir o poder na improvisação. A aleatoriedade também pode ser o gatilho para que uma autoridade prevaleça. Nunca teremos as respostas exatas, nenhum modo de trabalhar e nenhum acordo vai extinguir a ameaça da autoridade podadora. Talvez a questão se encontre em aguçar as percepções no sentido de subverter qualquer autoridade que tente silenciar outros corpos. E urge a necessidade de compreender autoridade não somente em sua acepção negativa. Estabelecer um jogo de autoridades pode ser interessante e necessário na medida que isso é parte da vida e que seria infrutífero tentar negar isso numa improvisação. A improvisação é um organismo vivo e dela fazem parte todas as coisas dos seres vivos: suas contradições, seus paradoxos, suas tentativas de outorgar poderes, *liberdades*, suas autonomias, suas inconstâncias e equívocos.

Um jogo de poder consensual pode ser interessante para fazer surgir outras configurações no ato da improvisação. Um jogo de poder imposto, mesmo que não conscientemente, pode barrar os processos de improvisação, constituindo círculos viciosos que redundem na invisibilização de certas potencialidades que poderiam estar no caldo das coisas

que participam de dada improvisação. Isso é excesso de problematização? Não sei. O que sei é que, apesar de todos os discursos de liberdade e *livre expressão* suscitados em improvisação, é pertinente pensar como que processos tão potentes para a constituição de configurações poéticas possam ainda estar imbuídas por discursos muitas vezes podadores e fechados. Não há um jeito certo de fazer improvisação, e o discurso podador já parece começar quando a suposta não escolha de uma referência padrão e valorizada em improvisação suscita argumentações da ordem da deslegitimação daquilo que está sendo feito.

A história da dança é permeada por um fazer hegemônico com suas técnicas específicas associadas. A improvisação não costuma ser compreendida como um modo de dança que exige treinamento e conhecimento, não costuma ser compreendida como um trabalho que potencializa e transforma o corpo. Entretanto, a prática da improvisação exige corpos aguçados sensivelmente para responder com propriedade o que está por vir, e isso se dá através de uma prática constante, de um treinamento constante em improvisação. Todo e qualquer trabalho de dança, seja qual dança for, busca um treinamento específico para capacitar e habilitar o corpo para aguçar ou aprimorar o seu modo de perceber, responder e realizar suas peculiaridades. A improvisação caminha, do mesmo modo, por esse lugar, buscando treinar e aguçar os sentidos.

Para além da improvisação, podemos pensar que círculos viciosos tendem a perpetuar e agravar condições nada interessantes. “Educação gera educação, e ignorância gera ignorância. Os que foram vítimas da história uma vez tendem a ser vitimados novamente. E aqueles que a história privilegiou tendem a ser privilegiados novamente.” (HARARI, 2017, p. 151). O que cabe aqui é promover uma articulação de improvisação com outros pensamentos sobre diferença e perspectiva de mudança, para que possam ser reconhecidas ou reclamadas, de outra forma e, talvez, ainda do mesmo jeito, outros modos de perceber a improvisação como campo realmente potente de visibilidade, como campo potente da diferença e, provavelmente, como campo em que possa ser experimentada essa tal liberdade – dada sua necessária grande ressalva acerca da precariedade de se pensar liberdade sem qualquer criticidade. Improvisação pode ser “[...] um exercício contra reificações estáticas da liberdade.” (MUNIZ, 2014, p. 33).

Mais uma vez: problematização demais ou problematização infundada? Não sei exatamente. O que eu sei é que, não de repente, chegamos até aqui com memes – “[...] histórias, canções, hábitos, habilidades, invenções e maneiras de fazer as coisas que copiamos de pessoa para pessoa” (TAYLOR, 2013, p. 29) – tão arraigados em nossos discursos e modos de pensamento e de feitura de dança que tendem a certa romantização do movimento e do seu

suposto poder de libertação das amarras do mundo, da possibilidade do movimento de nos fazer sonhar e de nos desamarrar das amarguras e pesos do nosso tempo.

Nem tudo é esse mar de rosas. Entretanto, mesmo assim, podemos perceber que sem essas danças que nós fazemos e de que somos feitas e feitos seríamos outra coisa diferente, é óbvio, escamoteadas ainda mais pela realidade insistente dos contextos de deslegitimação, de desvalorização e de tentativa de homogeneização. Somos diferentes, isso não deveria assustar, mas estamos encarregadas e encarregados de evocar ainda mais alto essas palavras. Como fugir das armadilhas dos sistemas de valoração?

Não podemos amenizar as diferenças. Elas são o que nos constituem. Não cabe, aqui, tampouco, romantizar qualquer diferença. Se eu tomo por exercício pensar em contradições, é porque é de nosso feitio ser contraditório: “[...] toda ordem criada pelo homem é cheia de contradições internas. As culturas estão o tempo todo tentando conciliar essas contradições, e esse processo alimenta a mudança.” (HARARI, 2017, p. 172). E mais: “Se as pessoas não fossem capazes de ter crenças e valores contraditórios, provavelmente seria impossível construir e manter qualquer cultura humana.” (HARARI, 2017, p. 174).

≠

No momento em que escrevo essas palavras, o ventilador do quarto está ligado na direção do guarda-roupa. O que chega até mim são respingos desse vento, porque não posso suportar todo o vento diretamente em mim, não constantemente. Quando escrevo, experiencio algo parecido: cada linha abre uma possibilidade de caminhos que pipocam em mim: “[...] o aqui e agora, do virtual ao atual, da atualização do atual pelas diversas virtualizações, não indicam mais do que uma ordem de superposições [...] cocomposição.” (MUNIZ, 2014, p. 97). Vou pensando no que escrever no instante seguinte e o pensamento é de que gostaria de tomar três, quatro ou sete caminhos diferentes pra cada nova linha ou ideia. Só que é tão rápido o ato

de fazer linearmente tudo ter sentido que as outras ideias vão desaparecendo, como se eu não pudesse agarrá-las ou escrevê-las todas ao mesmo tempo.

Eu não consigo escrever mais de uma coisa ao mesmo tempo, assim como não sou capaz de receber todo esse vento diretamente em mim. Eu preciso apontar algumas ideias pra algum guarda-roupa ou parede, não porque eu quero, mas porque é da ordem da vida seguir apenas alguns poucos caminhos, pois esse é só um corpo, pois eu sou um corpo apenas. Pois eu me deparo com um guarda-roupa ou com uma parede e as questões tendem a minguar e a se transformar em coisas mais diluídas. É na restrição que trabalhamos. Lidamos com a restrição, lidamos com a restrição em nossas vidas, em nossas danças: “[..] restrição não é entendida como obstrução ou interrupção, mas como definições necessárias e como possibilidades” (VALLIM, 2014, p. 02).

Improvisar em dança é lidar com restrições. As restrições não são limites ou pontos intransponíveis. Elas se expressam como possibilidades de articulação de outros saberes, em que processos, para se manterem em continuidade, constituem divergências e novos acordos: “[...] conciliações entre caminhos por vezes divergentes se criam graças à divergência, e não apesar dela.” (STENGERS, 2015, p. 06). É nesse sentido que os acordos temporários despontam como possíveis em improvisações, constituindo entre os sujeitos os espaços necessários – às vezes escassos – para a presentificação das diferenças. A restrição pode se dar momento a momento, e “[...] implica em lidar com resoluções temporárias, já que as configurações emergentes da relação entre corpo e ambiente se dão sempre na transitoriedade e singularidade do contexto” (VALLIM, 2014, p. 20).

Um acordo temporário pode ser *firmado* quando as restrições em curso evocam o remanejamento das características presentes numa dada improvisação. Um acordo temporário pode ser constituído a partir de uma restrição e nela insistir, até que sejam exauridas as suas possibilidades. Um acordo temporário pode se dar mesmo que restrições não estejam necessariamente operando naquele momento, mas isso parece ser completamente impossível, já que a inexistência de restrição recria a ideia de liberdade romantizada: um acordo sempre será necessário para que os processos de diferenciação e de relação continuem gerando potências de criação.

## **2. ACORDOS TEMPORÁRIOS**



Experiência não pode ser algo forjado, não no sentido de controlado. Depois eu vou escrever mais sobre isso. Ou não. Sei lá, eu diria, porque qualquer afirmação me leva a crer numa coisa que não está totalmente aqui. Talvez, num estado de suspensão, é possível ter algumas respostas. Esses estados de suspensão são lugares de devaneio, talvez a gente possa explicar isso por meio de processos dos neurônios, as sinapses que disparam, as conexões realizadas em momentos específicos de improvisação em que estados de jogo, de invenção e de projeção se misturam com a realidade insistente das coisas e suas materialidades, e tudo isso que aparentemente não parece fazer parte do real é, também, concreto, não no sentido de palpabilidade, mas no sentido de presença. As informações circulam pelo espaço, mas nem toda informação se transforma em experiência. Suspendo a sensação de tempo, mesmo sabendo que ele continua seguindo. Como é possível exercitar essas diferenças todas em improvisação?

Esta tese não é só minha, eu diria. Contudo, eu também criei esse movimento. Quase tudo está circulando. Como ser lógico e, ainda assim, não escapar da especificidade das coisas que propomos? Quando se diz que improvisação é diferente de um pensamento de *não sei o que estou fazendo*, parece soar, nisso, uma espécie de juízo de valor, já que não saber o que se está fazendo pode ser perigoso ou frágil ou destituído de importância. Talvez improvisar esteja nos jogos de saber o que se está fazendo e de não saber muito bem o que se está fazendo. As incertezas operam a todo o momento em nossas vidas, às vezes num sentido mais aguçado, às vezes em ondas mais espaçadas que nos permitem experienciar momentos curtos ou longos de uma estabilidade temporária. Em improvisações, as incertezas são mais agressivas, elas saltam aos olhos, ao tato, aos sentidos todos e, em determinados momentos, a incerteza provoca uma sensação de não saber o que fazer. É totalmente diferente do que dizer *já que não sei fazer muita coisa, vou improvisar*. Isso é outra coisa.

Talvez o mais próximo de uma realidade imediata seria dizer: *Já que sei fazer muita coisa, vou improvisar*. É preciso um bocado de experiências para poder improvisar, e isso todos nós temos, nós experienciamos o mundo. Mesmo que nossas experiências não estejam conectadas à dança, no momento em que nos deparamos com lugares de improvisação, o choque inicial pode ir se transfigurando para um conhecimento cada vez mais aguçado de nuances, ambiências e estruturas presentes em improvisações.

Nós vamos realizando as nossas interpretações do e no mundo. Assim, improvisação também demanda conhecimento, estudo, tempo, ampliação da percepção e entendimentos de aspectos de corpo e de relações intersubjetivas que somente surgem nas experiências, tanto de

improvisação quanto de outros contextos. Improvisação é *não sei o que estou fazendo*, mas também é *sei o que estou fazendo* e mais outras coisas: *talvez eu possa fazer outra coisa; como eu sei de alguma coisa, eu vou improvisar; como sei pouco, vou improvisar não pra mascarar o que não sei, mas pra descobrir coisas que não sei e começar a saber de coisas que antes não sabia*. Qualquer superficialidade que envolva juízo de valor perde sua potência ao querer explicar o que é ou o que poderia ser improvisação. Há que se cavar um pouco mais. E, no final do dia, perceber que as escavações ainda são insuficientes.

O que eu sei é que, não de repente, as coisas vão tomando outro rumo. Definitivamente eu não sei o que você pensa sobre isso, talvez eu tenha uma ideia muito vaga do que poderia ser. Não de repente, as coisas vão tomando outro caminho. É como um passo depois do outro. Se você escolhe entre direita ou esquerda, as possibilidades são diferentes. Se você escolhe o caminho do meio, as possibilidades mudam. Se você escolhe um dos caminhos possíveis entre a esquerda e o meio, as possibilidades sempre serão diversas. Não existe pra lá nem pra cá: acho que existe mesmo muitos modos, muita coisa entre o lá e o cá. De algum jeito, você escolhe um. Ou, melhor, essa escolha é, assim, digamos, construída ao longo do caminho. Por isso que, não de repente, as coisas tomam outro rumo.

Não de repente, tudo está quase diferente. Não de repente, quase tudo parece mudar repentinamente. Não abro a janela porque tem muriçoca e fico com calor. Ligo o ventilador e ele range. Desligo. Abro a janela, mas tem barulho da rua. As muriçocas me invadem. Acendo um incenso. Tapo os ouvidos com fones e música pra abafar o barulho da rua. A música e o incenso me fazem viajar. Tem uma música diferente que começou a tocar sem eu querer porque coloquei no modo aleatório. Tá certo, eu controlei a aleatoriedade da música. Ou, melhor: eu forcei uma aleatoriedade. Mas até que ponto eu realmente controlo? Exerço pequenos controles cotidianos, mas... Talvez seja uma necessidade por controle. E não dá, não dá, não dá certo. Porque, não de repente, as coisas vão tomando outro caminho.

Uma mudança na improvisação, por exemplo, não é necessariamente repentina. Algumas coisas se aprontam antes. Um acidente repentino talvez seja um acúmulo de sucessivas falhas – não falhas propriamente, às vezes são falhas, às vezes não são, às vezes são outras coisas que esbarram em algum fluxo de vida, coisas que não se deram muito bem em concomitância. Um esbarrão e um nariz machucado talvez sejam uma combinação de elementos ao longo do dia ou dos minutos que antecederam o esbarrão. Assim: me detenho alguns segundos olhando o celular, perco algum ônibus, paro em alguma vitrine, alguém me atravessa,

dou alguns passos, contendo outros e, tudo isso, aos pouquinhos, constrói o esbarrão que levei segundos atrás. Mas, sem dúvida, o esbarrão não foi premeditado: ele aconteceu, aconteceu porque muita coisa aconteceu antes e, de certo modo, abriu uma brecha para que isso acontecesse, mesmo sem querer, mesmo sem premeditações.

Não sei... Alguns esbarrões nós inventamos. Outros nós forçamos para que aconteçam. Porém, não é a mesma coisa. Nunca é a mesma coisa. É óbvio que não somos sacolas de plástico que seguem o caminho que o vento sopra. Será? Não sei... Um pouco você tenta, um pouco nós tentamos, e tem gente que tenta mais. Há pessoas que insistem mais e amarram pequenos cordões para que possam controlar o caminho da sacola. Só que as linhas se arrebentam. Ou se desgastam. As sacolas se desgastam. O atrito, a fricção entre deixar ir e querer conter alguma coisa desgasta a própria materialidade da sacola. É só dar uma olhada em outdoors rasgados, é só dar uma olhada em pôsteres pendurados. Tem gente que faz uns furos neles para que o vento possa passar sem carregá-lo. É engraçado e curioso: me abro todo, mas decido ficar parado, é um ar que passa e eu, aqui. Não é a mesma coisa que estar aberto e se deixar levar só um pouquinho. Em algum momento, aquele pôster – ou cartaz – se rasga. E quando se rasgar, um pouco dele vai seguir o fluxo do vento.

Não sei o que vocês pensam sobre isso, mas eu acho que não de repente a gente chegou até aqui e não sabe em que lugar vai parar. Eu não sei, ao menos, se existe um lugar pra se chegar, mas eu sei é que temos muitas implicações nesse mundo.

As implicações são muitas, e improvisar é estar implicada e implicado e ser responsável e responsivo e responsiva com as coisas que são feitas. A improvisação pode ser um espaço em que se concretizem tomadas de posições políticas (SILVA E RAMOS, 2015). E por que não? De certa maneira, acordos temporários podem provocar processos de descentralização de poder. Decisões podem ser compartilhadas a todo instante, não no discurso verbal, mas no ato da improvisação, em que sujeitos se relacionam de acordo com as demandas do momento. Para que tal exercício aconteça, é preciso certa empatia, aguçamento de percepção e capacidade de propor e fazer valer as propostas vindas de outros sujeitos. É nesse ponto que as relações precisam abrir seus poros para as diferenças.

Posso dizer ainda que a improvisação possui uma condição de jogo em sua organização, em que modos de jogar vão se constituindo aos poucos. Não é exatamente sobre conceito de jogo que quero tratar aqui, mas às vezes é necessário recorrer a certos nomes e seus significados para que coisas possam ser ditas e escritas de outras maneiras. Ao mesmo tempo, estou

montando minhas próprias defesas e explicações, e me armo mesmo das explicações para que rastros de dúvidas possam ficar ainda mais evidentes. É trabalho meu explicar o que estou pensando, é trabalho meu fuçar e pesquisar outra dezena de nomes e seus escritos em busca de coisas que possam me ajudar nessa tarefa de evidenciar o que estou pensando. Às vezes me atropelo nas explicações, por vezes isso tudo parece *forçaço* de barra, por outras tudo parece fazer sentido, mas os sentidos mesmos nós buscamos e cada coisa se acomoda do seu jeito, em relação com as outras coisas que se contaminam nos interstícios que nós mesmos vamos criando – e não.

Mais uma vez, as nossas verdades imaginadas são, de algum modo, verdades que consolidam modos de vida. Por vezes, muitas das nossas verdades imaginadas estão sendo operadas por um amontoado de pequenas, médias ou grandes mentiras. Não necessariamente mentiras, mas engendramentos de relações que suscitam noções de verdades irrefutáveis. O dinheiro é uma realidade imaginada, por exemplo. Sinto que a digressão vem surgindo rapidamente. Então volto pro jogo. O jogo não é ponto primordial, mas preciso um pouco dessa ideia de jogo pra tentar escrever algumas coisas sobre improvisação.

Os mesmos modos de jogar podem se transformar no decorrer do processo como resultante da temporalidade dos acordos estabelecidos. O ato de jogar não é uma atividade absolutamente voluntária e livre (SUTTON-SMITH, 1997). No jogo, a retórica do poder é comumente associada a conceitos de superioridade, competição e reivindicação de uma identidade. Isso é mais facilmente observável em jogos competitivos como os esportivos. A retórica do poder pode se expressar através de trocas de soma zero (SENNETT, 2015), em que um sujeito ou um grupo se beneficiam em detrimento de outros. Entretanto, mesmo nas configurações consideradas espontâneas – como, por exemplo, numa improvisação específica sem acordos prévios, por mais que o sentido de espontâneo gere uma dezena de dúvidas –, podemos encontrar as regras e as expectativas decorrentes das regras, além dos atritos que as expectativas provocam nas regras temporariamente consolidadas. Numa dada improvisação, retóricas de poder e de identidade podem coexistir. As retóricas são adotadas de acordo com a coerência que encontram nos grupos que jogam. (SUTTON-SMITH, 1997). Vimos que improvisações lidam com aspectos das trocas diferenciadas, em que os participantes se conscientizam das diferenças existentes entre eles (SENNETT, 2015). Contudo, improvisações lidam com uma infinidade de realidades, e as retóricas de poder aparentemente podem forjar condições de estancamento dos fluxos de presença. As diferenças nem sempre são possíveis.

Jogar, em termos psicológicos, institui espaços para se imaginarem situações das mais diversas. Os jogos performam realidades. Ao considerar o jogo como uma condição da improvisação, é possível pensarmos na improvisação como um atrito entre forças que, por vezes, aglutinam-se em razão de objetivos provisórios em comum, de suposições acerca do outro e dos outros sujeitos, ou de objetivos provisórios que se desassemelham drasticamente e provocam perturbações ainda mais consistentes no ambiente da improvisação, chegando ao ponto de fazer apartar qualquer possibilidade de continuar esse jogo. Um instante interessante pode se dar quando objetivos provisórios tão distintos começam a se atritar de tal modo que constituem uma dança carregada de diferenças inter-relacionadas, construindo configurações cênicas sempre singulares que potencializam o discurso das diferenças.

Estou preparando um solo. E o solo é cheio de gente, mesmo que a gente tente achar que não. Eu não sei como fazer muita coisa, mas a possibilidade da tentativa me surpreende. As coisas que me chegam são proferidas por pessoas que estão ao meu redor, elas me dizem o que posso fazer, e também me dizem o que eu deveria deixar de fazer. Faz parte do processo. E assim eu acato e também desacato, deixo a oportunidade se transformar em outra coisa e também sou deixado sem exatamente saber de onde parte tanta coisa. Todos os dias sou atravessado por coisas diferentes, mesmo que próximas de uma similaridade. E, ainda assim, parece distante o fim daquilo que eu poderia chamar de solo.

Talvez, nesse instante, salte mais aos sentidos uma ideia de troca diferenciada. A interculturalidade crítica desponta como possibilidade de mediação entre atritos. Algumas retóricas do jogo, como a luta por superioridade, a negação ou absolutização das diferenças, todas elas podem ser evidenciadas e remanejadas no próprio ato da improvisação, dando vazão para a recriação de nuances, de fluxos, de características de movimentos, de deslocamentos, de características de estancamentos e de paragens – dança não é só movimento –, de remanejamento de repertórios distintos e comuns, questionando lugares delicados de contato, sem amenizar o atrito que é a relação entre as diferenças.

As relações em improvisação passam a estabelecer um acordo temporário: uma presença [im]previsível e movediça que articula os distintos pontos de vista sobre uma situação específica. É por isso que a interculturalidade crítica pode ser o caminho para que se estabeleçam possibilidades de empatia, o que pode apontar para um pensamento sobre arranjos de procedimentos em improvisação que viabilizam as presenças imprevisíveis, que se movimentam nos fluxos dos contextos específicos, em que as experiências “[...] se oferecem a

relações de inteligibilidade recíproca que não redundem na canibalização de umas por outras.” (SANTOS, B., 2006, p. 779).

As presenças reivindicam seus espaços. Presenças são movediças e enfatizam os processos de diferenciação entre os sujeitos. Presenças desestabilizam outras presenças até então hegemônicas. Presenças precisam ser confrontadas, colocadas em atrito, num embate de epistemologias outras que não signifiquem a suplantação de umas pelas outras. “Desintegra e atualiza a minha presença / A tua presença” (VELOSO, 1975).

≠

Aqui, pretendo fazer uma pequena e brusca mudança de assunto – como se eu tivesse emitido algum aviso das outras vezes que procedi desse jeito, ou como se eu precisasse fazê-lo. Algumas responsabilidades nós temos. Outras, nós inventamos. Há, ainda, as responsabilidades imaginadas, aquelas que não são nossas propriamente, mas que, por uma questão de ética ou de zelo ou de falta de percepção mesmo, a gente abocanha. Algumas responsabilidades nós vamos inventando, outras responsabilidades passam despercebidas. Aí mora o perigo. Enfim.

Voltando à mudança. Logo depois, tudo vai parecer aparentemente conectado. Mas é assim com esse ato de escrever: é tudo tão linear que as histórias se embaralham. Escrever é da ordem da linearidade. A gente só pode mostrar e contar uma coisa de cada vez. É diferente de uma dança, por exemplo, onde muita coisa pode acontecer ao mesmo tempo. É diferente da vida aqui fora dos papéis. A escrita é um poderoso jeito de fazer com que coisas sejam disseminadas – mas ela não é isenta dos seus perigos, muitos perigos, aliás. E, nas suas restrições – sua linearidade – precisamos reinventar os processos pelos quais queremos contar algo. Talvez isso tudo aqui possa parecer uma colcha de retalhos, mas eu não estou conseguindo fazer diferente. A ansiedade me ataca e eu quero ler mais uma dezena de outros materiais para

que essas linhas possam produzir um mar de vozerios. Ainda assim, há aquelas vozes tão repetidas que a própria repetição faz firmar suas presenças como o peso de uma pedra.

Contudo, talvez seja necessário mesmo que uma pesquisa possa se constituir com base nos aspectos de uma colcha de retalhos. Uma pesquisa-colcha-de-retalhos pressupõe que não há um único conhecimento suficiente para dar conta, minimamente, da enorme complexidade dos problemas. Qualquer pequeno assunto, qualquer questão, qualquer hipótese, qualquer tentativa de responder alguma pergunta, precisa de uma miríade de possibilidades para se fazer, minimamente, consistente.

Uma pesquisa-colcha-de-retalhos aqui é extremamente necessária para que se conheçam vozes outras e para que possam ser sentidas diferentes abordagens possíveis para o enfrentamento dos discursos de amenização, discursos estes que atendem às hegemonias que se pretendem ilibadas em sua constituição, hegemonias estas que se consolidam por meio de teorias *de peso*, constituídas nos braços do poder, hegemonias erigidas e legitimadas por nomes consagrados, por poucos nomes que ditam a história, por nomes poucos que podem fazer essa história.

Esta pesquisa pede que seja uma pesquisa-colcha-de-retalhos, capaz de reivindicar presenças inúmeras e, mesmo assim, perceber que tudo ainda continua muito escasso em termos de presentificação das diferenças.

Uma pesquisa-colcha-de-retalhos requer um trabalho contínuo de leituras outras que não estejam somente confinadas em livros e teorias já consagradas e respeitadas como verdades quase incontestáveis, ou, como diriam alguns, como teorias supostamente incontornáveis. Só há sentido em ser incontornável se, nesse processo de *incontornabilidade*, forem evidenciadas as estruturas de poder de tal teoria. “Se toda teoria serve para algo ou para alguém, é razoável partir do princípio de que ela reproduz relações de colonialidade do próprio poder.” (BALLESTRIN, 2013, p. 109).

Uma pesquisa-colcha-de-retalhos se faz na impossibilidade de eleição de alguns poucos nomes, o que provoca um grande risco de deambulações talvez irreparáveis. Nada mais paradoxal.

Uma pesquisa-colcha-de-retalhos é uma pesquisa que demanda sentidos aguçados: alguns retalhos não se dão bem com outros, algumas estampas não combinam, algumas estampas podem não combinar e aí é que está a graça.

Uma pesquisa-colcha-de-retalhos também possui suas dificuldades e armadilhas: pontos não bem dados podem se desfazer e fazer da colcha outra coisa. E provavelmente isso também pode ser interessante.

Uma pesquisa colcha-de-retalhos sempre vai ser diferente se existir a tentativa de reproduzi-la.

Uma pesquisa colcha-de-retalhos pressupõe que nada é suficiente por si só. É preciso tempo, dedicação, cuidado e empatia.

Uma pesquisa-colcha-de-retalhos tenta questionar um sistema hegemônico de produção de conhecimento que quer atestar e ser atestado pelos sistemas de valoração.

Uma pesquisa-colcha-de-retalhos é um acordo temporário firmado na possibilidade de um furacão.

Uma pesquisa-colcha-de-retalhos se preocupa em constituir um trabalho responsável, em que se elegem – não por escolha já imposta, mas por escolhas necessárias e emergentes – discursos, teorias, perspectivas, conceituações etc. que enfatizem processos esquecidos, invisibilizados, apagados.

Uma pesquisa-colcha-de-retalhos quer saber das estruturas de poder que estão por trás dos discursos, ela quer fuçar as dobras, os interstícios do pano da modernidade e, a partir delas, esgarçar essa coisa-pano que se pretendia esticada. Não há um modelo que possa responder tudo. O conhecimento vai ser sempre incompleto.

Precisamos constituir outros modos de compreensão que deem conta, minimamente, da variabilidade da vida. Se a interculturalidade crítica, por exemplo, requer que se desfaçam estruturas e que se questionem essas estruturas de poder, nada mais sensato do que desfazer certos entendimentos de pesquisa, de construção de conhecimento, etc. e etc. e etc. A interculturalidade crítica quer questionar a “[...] exclusão, negação e subalternização ontológica e epistêmico-cognitiva dos grupos e sujeitos racializados pelas práticas de desumanização e subordinação de conhecimentos” (WALSH, 2009, s/n, tradução minha). Ao proceder de tal modo, a interculturalidade crítica demanda um refazimento dos acordos, em que sejam possíveis o desvelamento real e pulsante das diferenças.

Precisamos refazer alguns nomes, não somente porque eles não dão mais conta das realidades, mas porque precisam combater a colonialidade do saber e do ser. É preciso que decolonizemos a teoria. Decolonizar a teoria “[...] é um dos passos para decolonização do



próprio poder.” E mais: decolonizar a teoria é lidar com “[..] horizontes de utopia política e radicalismo intelectual.” (BALLESTRIN, 2013, p. 109). Teorias, assim como histórias, podem ser usadas para oprimir ou invisibilizar. Privilegiar conhecimentos oculta as desigualdades (WALSH, 2009). Desigualdades ocultas dificilmente são questionadas e combatidas.

A tentativa de realizar uma pequena transformação anunciada lá atrás me leva a deambulações. A pesquisa-colcha-de-retalhos é entremeada por estalos e deambulações que se efetivam no *calor do momento*. As necessidades se apresentam ao longo do caminho.

Eu só queria escrever uma tese sobre  
 rir pelo nariz  
 esse riso estranho que se dá sem que a boca precise se mover e  
 esse riso quase imperceptível, um tanto audível  
 que se confunde com qualquer outra coisa  
 como  
 por exemplo  
 uma tentativa de expelir uma partícula estranha  
 parte de um processo respiratório  
 a expulsão do ar depois de um golpe no abdômen  
 um processo alérgico  
 um espasmo  
 sarcasmo  
  
 um riso pelo nariz  
 é um golpe de quase não arbitrariedade  
  
 um riso pelo nariz é quase  
 um golpe seco  
 um golpe seco no ar

um golpe ligeiro e seco no ar  
interferência na atmosfera  
instalação de uma brecha que se preenche de som instantâneo  
ar em deslocamento  
rir pelo nariz é velocidade de resposta  
eu só queria escrever essa tese

≠

A história é permeada por transformações. Isto é uma obviedade e eu quero deixá-la aqui impregnada no papel. As crises podem ser entendidas como período de instabilidades em que há um desgaste dos padrões, narrativas, costumes etc. até então gerenciadores da vida. Os modos de se pensar o mundo que foram herdados no século XIX e as formas canônicas de representação, por exemplo, entram em crise, influenciadas pelos novos contextos emergentes (CAMARGO, 2011).

Os principais valores da modernidade, no ocidente [que nos atentemos para a dicotomia ocidente/oriente], passam por sua realização radical entre os anos de 1940 e 1980, quando ocorre uma desestabilização de sentidos que não parecem mais servir de fundamento para se pensar e se gerir a sociedade. Escrevendo desse jeito, parece que tudo vai acontecendo por etapas. O fato é que muita coisa coexiste, e ainda persiste muito um pensamento modernista. O que se opera é um gradativo abandono dos valores da racionalidade sobre os contextos mais tradicionais: o conceito de Estado nacional perde sua força, assim como se perdem as certezas sobre o controle da natureza em nome de um “[...] antropocentrismo disfarçado de humanismo idealista; [...] e busca-se por alternativas eficientes à economia capitalista como padrão de valoração universal.” (CAMARGO, 2011, p.01).

Na democracia representativa, por exemplo, há uma deterioração dos seus mecanismos que vai afetar todos os segmentos da sociedade. O sistema político representativo passa a estabelecer uma distância entre o Estado e a sociedade: “Ou seja, a representação política na democracia liberal perde perigosamente sua importância devido a sua convencionalidade e arbitrariedade frias e distanciadas” (CAMARGO, 2011, p. 07), desvalorizando-se diante da sociedade contemporânea. Valores são recriados num processo de remanejamento de sentidos. Os modos de fazer e gerir arte também são influenciados e influenciam este processo. Por isso, podemos perceber cada vez mais um distanciamento dos modelos representativos e a quebra de paradigmas até então muito constituídos na arte.

Nas artes visuais, por exemplo, o cubismo representa um momento de desconstrução da realidade, algo já iniciado pelos impressionistas. Outros *ismos* vão se seguindo e demonstrando a insuficiência dos antigos modelos de representação. O dadaísmo lança as *bases* de uma ideia de arte contemporânea, com a famosa fonte [mictório] de Duchamp – ao menos é assim que a história é contada, apesar de podermos entrever, em outros momentos, noções contemporâneas de arte, apesar de muitos fazedores e fazedoras de arte constituírem trabalhos tão importantes quanto os que hoje figuram como representantes de épocas específicas. Contudo, nessa história da arte que nos chega de modo mais sistematizado, podemos perceber que a utilidade, possibilidade ou necessidade da representação figurativa da realidade são questionadas após o cubismo e muitos dos outros *ismos* que se seguem. As restrições dos modelos até então vigentes são atritadas, pois a brecha da crise já está aberta, o que faz com que novos processos sejam desencadeados. “A restrição possibilita um exercício de seleção sempre em movimento, estratégia evolutiva do corpo que, a cada novo momento, produz soluções singulares: outras possibilidades de arranjos e resoluções.” (VALLIM, 2014, p. 18).

Nos anos de 1960, a arte de vanguarda se apropria de discursos de liberdade, o que faz transformar “[...] em arenas de criação as manifestações, como a exemplo do movimento dos direitos civis na relação entre o exercício da liberdade política, econômica, artística e pessoal, desafiando as leis de censura” (MUNIZ, 2014, p.71). É nesse contexto que a improvisação em dança vai se sistematizando nos moldes que hoje temos acesso. A vanguarda da década de 1960, que buscava na cultura popular uma reorganização da própria arte, mesmo que ainda imbuída pela cultura burguesa, apesar de tê-la transformado ao longo do caminho, foi a responsável, em grande parte, por armar “[...] o palco para os cataclismas políticos e artísticos do final da década.

Foi esta a primeira geração de artistas pós-modernos. Eles modelaram as discussões, as formas e instituições que animariam a arte e a cultura do resto do século.” (BANNES, 1999, p. 20).

Em decorrência do processo de desestabilização do ideal de progresso e de modernidade, os modos de se pensar história e de suscitar questões de representação são esmiuçados de maneira cada vez mais constante. Os estudos das sociedades tendem a se debruçar sobre questões mais contextualizadas, no entendimento de que corpo e ambiente estabelecem relações muito específicas, e que cada contexto de relação gera um tipo de conhecimento distinto. Assim, várias são as vertentes de estudos que se preocupam com essas questões. O pensamento decolonial é um desses estudos que se posicionam frente a uma lacuna existente nos modos de se fazer história e de se pensar a construção das sociedades na América Latina, tecendo reflexões sobre o colonialismo e a colonialidade.

O pensamento decolonial investiga as relações de modernidade-colonialidade na América Latina, estabelecendo críticas acerca dos padrões quase sempre eurocêntricos e estadunidenses que permeiam os diversos fazeres e saberes nas sociedades latino-americanas. As autoras e os autores do pensamento decolonial buscam, ainda, localizar “[...] as matrizes das relações sociais e de poder que fundamentam e organizam a vida das sociedades na contemporaneidade.” (QUENTAL, 2012, p. 51).

É preciso que se pontue que o pensamento decolonial não é a próxima tábua de salvação. O pensamento decolonial se apresenta como outra opção possível, abrindo uma nova maneira “[...] de pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas (moderno, pós-moderno, altermodernidade, ciência newtoniana, teoria quântica, teoria da relatividade etc.)” (MIGNOLO, 2014, p. 25, tradução minha).

Existe um debate acerca do uso da palavra decolonial para se referir aos estudos sobre colonialismo e colonialidade. Comumente, utiliza-se descolonial como uma possível tradução para o termo em inglês *decoloniality*. Ainda não existe consenso entre o uso de decolonial ou descolonial, mas alguns teóricos desses estudos defendem o uso da palavra decolonial, suprimindo o *s*, para justamente marcar uma diferença com o significado de descolonizar em seu sentido mais usual (WALSH, 2009; RESTREPO e ROJAS, 2010). O descolonial, com *s*, apregoa uma ideia de superação do momento colonial para o pós-colonial e provoca um mascaramento das realidades. Já o decolonial, sem o *s*, provoca uma ideia de posicionamento constante de transgressão, uma luta contínua (RESTREPO e ROJAS, 2010). As escolhas das palavras são importantes e performam realidades: “[...] enquanto a condição colonial existir

(não importa sob qual aparência) não teremos chegado ao fim da modernidade.” (LEPECKI, 2017, p.45).

O pensamento decolonial não pode se colocar nem como cartesiano nem como marxista, pois “[...] emerge da experiência de colonialidade, estranha a Descartes e invisível a Marx. [...] a origem terceiro mundista da descolonialidade se conecta com a ‘consciência imigrante’ de hoje na Europa Ocidental e Estados Unidos.” (MIGNOLO, 2014, p. 27, tradução minha). A colonialidade epistêmica impõe determinado tipo de pensamento que se alastra por todos os contextos da vida cotidiana. Esse sistema vai se retroalimentando desde o pré-escolar até o ensino superior e pós-graduação, fortalecendo a ideia de conhecimento único e também uma “[...] ideia de nação e de cidadania que exclui setores da sociedade e que segue – como nos tempos coloniais – controlando com a cruz, a linguagem e o valor econômico.” (PALERMO, 2014, pp. 135-136, tradução minha). O pensamento decolonial se debruça sobre essas questões e vasculha, nos discursos do poder, os processos que inferiorizam e subalternizam modos de existência que se desviam das normas desenhadas pela ideia de conhecimento único e modelar. Por isso que a decolonialidade requer que se reconheçam, ainda hoje, uma continuidade dos processos de colonização, que hoje se dão de outros modos, mas que ainda estabelecem relações de assimetria e de poder.

O termo *colonialismo* se refere aos aparatos de domínio político e militar que se instalaram com o intuito de explorar o trabalho e as riquezas das colônias. O termo *colonialidade* pode ser explicado como um fenômeno histórico que continua se replicando até os dias atuais, referindo-se a um padrão de poder que opera por meio da naturalização de hierarquias diversas, como as territoriais, as de raça, de cultura e do conhecimento. Esse processo gera relações de dominação, que podemos facilmente relacionar com os discursos de amenização que tendem a negar ou absolutizar as diferenças. O padrão de poder garante tanto a exploração capital quanto a “[...] subalternização e obliteração dos conhecimentos, experiências e formas de vida das pessoas que são assim dominadas e exploradas” (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 15, tradução minha).

A colonialidade se configura como um padrão ou matriz de poder que estrutura o mundo moderno, em que o trabalho, as subjetividades, os conhecimentos, os lugares e os seres humanos são hierarquizados e governados a partir de pressupostos de classe e raça. A colonialidade é um processo que subjuga e produz exterioridade, coloca para fora tudo aquilo que não se inclui nessa totalidade. Para a modernidade só há totalidade. A crítica decolonial assume “[...] a

consciência da colonialidade e, portanto, a consciência da pluralidade que existe para além da modernidade.” (MELKEN, 2014, p. 194, tradução minha). Colonialidade e modernidade constituem dois lados de uma mesma moeda. Não há modernidade sem colonialidade: a relação entre ambas é de co-constituição: “As condições de emergência, existência e transformação da modernidade estão indissoluvelmente ligadas à colonialidade como sua exterioridade constitutiva” (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 17, tradução minha).

A colonialidade do poder continua estruturando relações. O termo *colonialidade do poder* é caracterizado “[...] por Aníbal Quijano, em 1989. [...] Ele exprime uma constatação simples, isto é, de que as relações de colonialidade nas esferas econômica e política não findaram com a destruição do colonialismo.” (BALLESTRIN, 2013, p. 99). A modernidade é um processo civilizatório em nome do qual se intervém sobre territórios, grupos humanos, corporalidades, conhecimentos, subjetividades e práticas que em sua diferença são produzidas como não-modernas. Vale ressaltar que a ideia de modernidade é amplamente discutida ainda hoje, e que o seu fim ainda está longe de se concretizar. Conceitos como pós-moderno e seus similares dão uma ideia de que o processo da modernidade foi vencido e, portanto, o nome modernidade torna-se obsoleto. Mas a modernidade ainda está aí tentando esconder a colonialidade.

O processo da modernidade pode ser assim descrito:

1. A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica).
2. A superioridade obriga a desenvolver os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral.
3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à europeia o que determina, novamente de modo inconsciente, a “falácia desenvolvimentista”).
4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial).
5. Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etcetera).
6. Para o moderno, o bárbaro tem uma “culpa” (por opor-se ao processo civilizador) que permite à “Modernidade” apresentar-se não apenas como inocente mas como “emancipadora” dessa “culpa” de suas próprias vítimas.
7. Por último, e pelo caráter “civilizatório” da “Modernidade”, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da “modernização”

dos outros povos “atrasados” (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera (DUSSEL, 2000 apud BALLESTRIN, 2013, p. 102).

Mesmo que em outras proporções e em outros sentidos, a modernidade continua operando toda vez que grupos, conhecimentos, subjetividades etc. são confrontados em suas existências e atritados de tal modo que se descaracterizam. A modernidade continua operando através dos discursos hegemônicos e nas esferas mais incrustadas e invisíveis da sociedade. Enquanto os privilégios de pequenos grupos continuarem operando e imperando a despeito de todas as diferenças, a modernidade continuará seu fluxo, reproduzindo e replicando processos ditos civilizatórios que tendem a negar tudo aquilo que está fora da *norma*, ou então cooptando a diferença e tornando-a mais um produto das redes de mercado. Na modernidade, os privilégios são endereçados aos sujeitos do “[...] gênero masculino, heteronormativo, da raça branca, e cuja experiência da verdade é – e emerge de – uma pulsão incessante pelo movimento autônomo, automotivado, infinito e espetacular.” (LEPECKI, 2017, p. 43).

O projeto da modernidade é o movimento.

Corpos precisam se mover para continuar produzindo.

Corpos moventes que tensionam o movimento e que buscam o movimento movem-se incessantemente sobre os novos territórios da modernidade, explorando todos os horizontes possíveis.

É preciso tomar e domar o território.

É preciso mover-se e, no movimento, produzir uma centena de discursos civilizatórios.

O sujeito da modernidade é um sujeito que se move a todo tempo, que se adequa às novas demandas do mercado, que mecaniza seus movimentos em busca da produção de bens de consumo, que se atira sobre outros solos em busca de controle das contingências, que *afina* e *tecniciza* seus movimentos. A modernidade é um projeto do movimento em suas infundáveis esferas e níveis. Talvez por isso tantos espetáculos de dança e tantas outras performances se desvinculam do movimento para questionar o lugar da dança e, conseqüentemente, tecem críticas sobre a constante necessidade de continuar se movendo. “Por que, então, esse interesse obsessivo pela exibição de corpos em movimento, essa necessidade de que a dança esteja em estado constante de agitação?” (LEPECKI, 2017, p. 23).

Se o projeto da modernidade é, também, o movimento, em que é preciso estar a toda hora em deslocamento, produzindo, replicando e constituindo outras formas de continuar se movendo, nada mais coerente do que fazer vazar esses discursos através de uma dança que *parece não dançar*. O sujeito produto da modernidade se move facilmente por um território esterilizado, por um chão regular que tenta impedir qualquer tipo de queda. A modernidade não deixa de ser um rolo compressor que invisibiliza toda a existência do território que ocupa: ela abstrai, ou melhor, ela torna invisível “[...] o fato de que seu assentamento deu-se numa terra previamente ocupada por outros corpos humanos e outras formas de vida, habitada por outras dinâmicas, gestos, passos e temporalidades.” (LEPECKI, 2017, p. 43).

É preciso entender que todo o conhecimento é situado histórica, corporal e geopoliticamente. Por isso que os modelos de representação até então instaurados têm a tendência de se tornarem obsoletos para nós. O pensamento decolonial considera a geopolítica e a corpopolítica, a situacionalidade geohistórica e corporalizada como articuladoras de produção de conhecimento (WALSH, 2009). O conhecimento é situado, e situado especificamente na diferença colonial (RESTREPO e ROJAS, 2010). O que se aponta é uma diversidade epistêmica e, por isso, é preciso que realizemos a tentativa de recontar as histórias e relembrar que a modernidade é um processo de invisibilização das diferenças, que joga ao esquecimento “[...] catástrofes ecológicas, tragédias pessoais e fraturas coletivas provocadas pela pilhagem colonial de recursos naturais, corpos e subjetividades que sustentam a realidade ‘mais real’ da modernidade no seu lugar: o seu ser cinético.” (LEPECKI, 2017, p 43).

A improvisação pode ser um local de discussão dessas diferenças. A dança não está isenta dos discursos de poder, ela acontece nos espaços de disputa e replica o próprio ideal de modernidade. Improvisar talvez seja transgressor na medida em que questionemos o que vem sendo dançado até então e como podemos subverter certos ideais de virtuosismo, de movimento e de eficácia na dança – e compreender que a crítica que se constitui aqui não é em relação às técnicas, pois ela “[...] pode ser utilizada para engendrar outros significados: se é a repetição que imprime modificações pode-se adotá-la não como um mecanismo de homogeneização, mas para propor certo nível de autonomia” (SILVA, 2012, p. 48).

Técnicas podem constituir justamente autonomias possíveis nos jogos das relações. Corpos que se colocam em exercício de repetições, por exemplo, adquirem conhecimento, e poderíamos explicar isso tudo por meio de um viés das neurociências, que é certa repetição que pode trazer uma qualidade outra de memória, que a memória de longo prazo se efetiva por meio



de práticas cotidianas e repetitivas, como andar de bicicleta, como fazer aula e ensaiar todos os dias, como explorar jogos perceptivos para aguçar os processos antecipatórios. Poderíamos explicar um pouco disso com base nos estudos dos neurônios-espelho. “A descoberta dos NE data de 1994, por Gallese, Rizollatti e Fogassi, na Universidade de Parma-Itália e revela que a observação de ações alheias ativa as mesmas regiões do cérebro de quem as executa.” (MOURA, 2016, p. 122). Os neurônios-espelho, segundo as pesquisas desenvolvidas desde então, associam-se com a capacidade de aprender e “[...] podem iluminar temas como cooperação, autonomia, solidariedade, empatia” (MOURA, 2016, p. 122). As técnicas estão intimamente ligadas com os neurônios-espelho, pois envolve um processo *imitatório* das propriedades presentes em um determinado passo ou coreografia (MOURA, 2016) em decorrência de configurações anteriormente estabelecidas em dança. Ou seja, quanto maior o conhecimento já constituído em dança, maior a ativação dos neurônios-espelho e mais complexo o aprendizado. As técnicas consolidam fortemente um conjunto de informações no corpo que dança. Por isso que, por vezes, um corpo altamente treinado numa técnica específica vai agir ressoando tal técnica, por mais que se requeira que, em determinado momento, tal técnica esteja *diluída e desaparecida* na dança. O *poder de cola* da técnica é grande.

O que se coloca aqui não é essa crítica direta à técnica, mas sim àquilo que poderia estar por trás de um projeto de determinada técnica: combater o que causa o projeto e não somente as consequências do projeto já em curso (STENGERS, 2015). Caso contrário, o combate se torna algo parecido com, como já dizia o ditado, *tapar o sol com a peneira*. Muitas danças – e muitas improvisações em dança, por que não – estão imbuídas desse “[...] programa ideológico que define, fixa e reproduz o que deve ser valorizado como dança e o que deve ser excluído de seu domínio como ‘sem futuro’, ‘insignificante’ ou ‘obsceno’.” (LEPECKI, 2017, p. 26).

Somos treinados para estar em cena. Nas nossas danças, nos nossos teatros, nas nossas músicas, nas nossas artes, há um conjunto de treinamentos específicos para que estejamos, de certo modo, *preparadas e preparados* para a cena, não no sentido de que possamos estar prontos e prontas, mas no sentido de que é importante uma espécie de treinamento, de práticas constantes para que se desenvolvam habilidades específicas, e isso não tem a ver necessariamente com uma ideia da técnica pela técnica. “O pensamento tecnicista que acolhe o entendimento de corpo hegemônico é fundado no dualismo técnica-arte: há um modelo pré-estabelecido a partir de padrões claros de desempenho” (SILVA, 2012, p. 46).

Muitas danças acabam por se configurar como modelos para outras danças e corpos. A técnica do balé, apesar de todo o conhecimento constituído ao longo do tempo, ainda é vista como “[...] um dispositivo universal, que prepara o corpo para dançar qualquer dança. Consideramos que não é possível ter uma sobreposição de informações sobre um corpo sem que ele não sofra as modificações.” (SILVA, 2012, p. 47). Técnica e linguagem se co-constituem e são codependentes (SILVA, 2012). A técnica, portanto, pode ser compreendida como mais uma forma de acordo temporário. A técnica, enquanto um acordo temporário, faz potencializar seu lugar de importância no mundo no preciso momento em que se reconhece e é reconhecida como mais uma possibilidade, e não uma regra imposta. A técnica poderia se potencializar no preciso momento em que reconhece a sua própria incompletude. Um acordo temporário existe para dar conta das incompletudes da vida.

A questão é que uma visão tecnicista, muitas vezes, não está interessada exatamente no corpo que se apresenta diante dela. Numa visão tecnicista generalizada, o corpo se destitui de suas particularidades: é só mais um, pronto para ser moldado. O que interessa a essa visão é “[...] o corpo que ‘lá’ deve chegar. É o entendimento do corpo-máquina que habita as companhias oficiais e se perpetua no entendimento da população em geral, e também nutre o entendimento de boa parte do segmento da dança ainda hoje.” (SILVA, 2012, p. 47).

Há, também, as pessoas invisibilizadas que nadam contra a corrente, que trabalham com técnicas, com metas, com objetivos a serem alcançados e que estão atentas ao processo que se desencadeia por meio dos padrões rígidos de dança. Há uma população pequena de desbravadores que subvertem esta aparente sina, que não estão submetidos às lógicas de comparação e competitividade que a dança lhes impõe. Essas pessoas trabalham técnicas e não se submetem a concursos, preparam bailarinos e bailarinas, dançarinas e dançarinos conscientes e críticos. Estou falando isso dentro mesmo da dança clássica, deste padrão mais hierarquizado, rígido e racista. Há desbravadoras e desbravadores na dança clássica. Existe subversão dentro dos padrões já impostos. Mas até que ponto é possível continuar subvertendo a lógica daquilo que busca a estabilidade compulsória e excludente? É preciso abrir brechas...

A dança também é colonizada. Um entendimento simplista das técnicas – se as técnicas não forem redimensionadas e entendidas num contexto de dignidade humana – legitima uma ideia de quem pode e de quem não pode dançar. As danças que fazemos ecoam dos ambientes em que se consolidam hierarquias, hegemonias e modelos a serem seguidos. Reconhecer que essa dança aqui se concretiza num chão pululado por invisibilizações é um exercício de fazer

surgir outras histórias. É preciso fazer desmoronar os “[...] modelos reconhecíveis do que é ‘dança’. Fluxo, música clássica, corpo, presença, mulher, feminilidade, movimento contínuo, vestido branco gracioso” (LEPECKI, 2017, p. 118). A dança, portanto, torna-se, ou pretende se tornar, um processo constante de decolonização.

≠

Os novos discursos e teorizações a respeito da colonização nas Américas fazem-nos pensar nos processos que constituem as múltiplas realidades presentes nestes contextos. Nas artes cênicas, os contextos tornam-se importantes para a constituição de trabalhos que lidam com a complexidade das múltiplas realidades distintas. Não se busca mais somente reproduzir um modelo de trabalho distanciado das realidades que aqui se circunscrevem. Agora, o momento é outro: é possível “[...] falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante.” (FERNANDES, 2011, p. 11).

Nesse contexto da crise de representação e dos modos de criação artística que estão em transformação, a dança passa a se debruçar sobre um espaço que é atravessado por lutas políticas “[...] em torno das múltiplas possibilidades de representação e construção de discursos e significados que se inscrevem nos corpos das(os) bailarinas(os)” (ANDREOLI, 2010, p. 01). O corpo em cena enuncia uma série de ideias. As imagens corporificadas também propõem categorias de gênero. Essa questão torna-se cada vez mais pertinente, pois as diferenças existem e precisam ser debatidas nas esferas sociais e públicas, que tanto podem replicar estruturas de poder como desconstruí-las e problematizá-las.

Muitos discursos sobre o corpo replicam equívocos e podem constituir uma série de “[...] problemas que se evidenciam a partir da análise das estruturas tradicionais de dominação e socialização dos corpos, operantes há séculos: na sociedade (de um modo geral), e (de modo

especializado) nas técnicas de dança.” (BERGHAUSER, 2013, p. 02). Por isso que problematizar o movimento na dança também denota implicações éticas e políticas acerca do “[...] problema de como dançar contra as fantasias hegemônicas da modernidade, uma vez que essas fantasias são ligadas ao imperativo de exibir constantemente a mobilidade.” (LEPECKI, 2017, p 38). *Corpos femininos se movimentam de tal jeito, corpos masculinos se movimentam de outro jeito. Corpos masculinos sustentam corpos femininos. Corpos masculinos são a base rígida. Corpos femininos são a suavidade e poesia.*

Mesmo que não toquemos nessas questões, as estruturas de gênero sempre estão ali na cena. Num processo quase invisível de invisibilização – se pensarmos que o próprio ato de invisibilizar se dá, também, por um processo invisível, por um processo silencioso e silenciado arbitrariamente em benefício de discursos totalitários –, deixar de pensar nas estruturas de gênero enquanto lugar potente de argumentação discursiva pode contribuir “[...] para a reprodução de determinados padrões e formulações tradicionais e hierárquicas que não necessariamente precisavam ou queriam ser mantidos.” (BERGHAUSER, 2013, p. 02).

Por exemplo, os entendimentos mais usuais de dança tendem a associar a dança ao feminino. Essa relação entre dança e feminino acontece principalmente por ideias deterministas que reduzem a mulher ao universo essencializante de corpo, tais como sensualidade, natureza, irracionalidade, fragilidade, incapacidade, dependência, maternidade, em detrimento de um ideal de masculino que, geralmente, se associa à força, à razão, à agressividade, à virilidade, à inteligência. Figuras matriarcas da dança moderna (Isadora Duncan, Martha Graham e Mary Wigman), no início do século XX, abalam essas estruturas de gênero. Porém, tais estruturas continuam fundamentadas fortemente “[...] na corporalidade e nas formas normalizadas do comportamento (movimento e gestos) que orientam as identidades de gênero hegemônicas no contexto do início do século.” (BERGHAUSER, 2013, p. 05).

Com as influências modernistas e as ditas pós-modernistas, principalmente a partir da segunda metade do século XX, essas concepções rígidas de representação passam a ser questionadas. Nas últimas décadas, corpos aparentemente parados, sem movimento frenético visível, e “[...] o uso de várias formas de desacelerar o movimento e o tempo são proposições particularmente fortes para repensarmos a ação e a motilidade através de atos-parados, em oposição ao movimento contínuo.” (LEPECKI, 2017, p. 45). Os modelos de normalização e disciplinarização dos corpos produzidos pelas técnicas de dança são, de algum modo, problematizados. Percebe-se, assim, uma constante transformação e ressignificação de modelos

e modos de se fazer e entender arte, em que o corpo já não é mais um lugar de estabilidades e certezas.

Pelo menos é nisso que a gente quer acreditar. Não há que ser de todo pessimista: muita coisa vem se transformando no sentido de reconhecer as diferenças como legítimas. Mais do que isso: de atribuir aos diferentes os mesmos direitos que possuem os ditos normais. É um tanto curioso pensar por estes termos, mas a *normalidade* acaba por usurpar uma centena de direitos e lugares de pertencimento dos ditos diferentes. Se pensarmos na fotografia, suas técnicas foram se desenvolvendo na direção das peles brancas. Como num efeito de círculo vicioso, os mais ricos – brancos – detinham capital para investir em tecnologias de fotografia que certamente estavam mais preocupados em retratar membros de suas classes, ou seja, mais gente rica – e branca. As tecnologias foram se desenvolvendo nesse sentido, e por isso foi muito comum a ideia de que pessoas brancas ficavam *melhores* do que as pessoas negras nas fotografias (LIMA, 2016).

≠

Se tomarmos um punhado de situações em comparação com o passado, talvez tenhamos a sensação de que muita coisa vem mudando. Mas tudo é tão lento... Quantas danças serão necessárias ainda? Quantas improvisações, quantos deslocamentos, quantas armadilhas? É impossível adivinhar, é impossível projetar o que vai acontecer dentro de cinco anos. De repente, não se dança mais, vai saber. Um pesadelo. Não quero pensar em mundos distópicos. Por isso, me apego às pequenas esperanças e aos fatos já contundentes de que muita coisa vem mudando. Que estes acordos possam perdurar e se propagar, constituindo possibilidades de construção de conhecimentos possíveis de mudar cenários, entendendo que acordos são incompletos e necessitam de constantes atualizações. Nenhuma forma de conhecimento responde por todas as intervenções no mundo. Por isso, toda forma de conhecimento é

incompleta. “A incompletude não pode ser erradicada porque qualquer descrição completa das variedades de saber não incluiria a forma de saber responsável pela própria descrição.” (SANTOS, B., 2010, p. 58).

É importante salientar que “[...] discutir os aspectos da colonialidade não pressupõe negar as culturas estrangeiras.” (BELÉM, 2016, p. 99). Porém, faz-se importante e urgente rediscutir as normas e estruturas presentes nos jogos de poder. Trata-se de reconhecer as marcas da colonialidade do saber e do ser que afetam os sujeitos (MIGNOLO, 2007). Pensar a dança através da decolonialidade “[...] não pressupõe procurar por uma incerta forma original que, porventura, anteceda as primeiras experiências cênicas no Brasil.” (BELÉM, 2016, p. 100). A crítica decolonial busca reconhecer “[...] as relações de poder instituídas entre culturas e dentro de uma mesma nação” (BELÉM, 2016, p. 101).

É preciso que reconheçamos e passemos a valorizar as danças, os teatros, as músicas, as literaturas etc. para além das normas absolutizadoras. Por isso, urge a necessidade de tecer relações entre aquilo que faço e aquilo que eventualmente posso fazer, entre aquilo que eu danço e aquilo que os outros dançam. A crítica decolonial recria os modos de compreensão das realidades e contribui “[...] para a mudança nas relações de racismo, para a ampliação do pertencimento cultural e para a reversão dos processos de subalternização, e logo para entender a arte, ou o que pode ser a arte, de outras maneiras.” (BELÉM, 2016, p. 103). Decolonizar o ser e o saber devem ser acordos de longo prazo.

Nos acordos temporários, estabelecem-se trocas diferenciadas através das relações, e relações que possam efetivamente promover uma interculturalidade crítica, que reconheçam as ausências e carências nos modos dessas relações. Faço minha dança, mas sei que outros fazem as danças deles e delas, e essas danças todas estão estabelecendo relações, às vezes mútuas, às vezes próximas, às vezes de longo alcance. Às vezes nos confinamos em salas e nos trancafiamos em processos solitários. Mas sabemos que, mesmo nesses processos, um bando de gente dança com a gente. Operamos relações a todo o momento, em níveis celulares. Rememoramos coisas, estabelecemos relações e enfim estamos dançando tudo isso e projetando os próximos momentos, improvisando nossas próprias diferenças e colocando em jogo um bocado de informações paradoxais. Tudo parece estar no fluxo das diferenças. As diferenças, mais uma vez, são condição de existência. Não há como existir sem diferença.

Há dias em que nada parece sair. Há dias em que improvisar parece um desencontro. Um desencontro desses de fazer perder cabelos. Mas há que se insistir, às vezes, mas há que se

deixar de lado, em outras. É preciso que se reconheçam as insuficiências, as instabilidades, as necessidades, as carências e as impossibilidades. Desses dias em que nada parece sair, continuamos fazendo dança. Dança do desgaste, da tentativa, da breve sensação de erro e de engano que também acabam fazendo parte do caldo das coisas que somos.

Sozinhas e sozinhos, improvisamos nossas danças contaminadas por outras danças. Em grupo, improvisamos nossas danças contaminadas por outras danças. Traduzimos o momento presente e tentamos nos aproximar das poéticas alheias, engendrando ambientes de compartilhamento na tentativa de continuar dançando. “A gente não quer segurar nada na improvisação.” (HERRMANN, 2007 apud RETTORE, 2010, p. 05). Às vezes seguramos, tentamos estancar certo fluxo, há um jogo de poder entrelaçando-se quase que invisivelmente. Não parece haver problema nisso, desde que estejamos conscientes dos estancamentos e desde que isso esteja, de algum modo, colaborando para o próprio processo de criação. Mas como saber o limite? Não sabemos. Ou podemos saber minimamente, e saber ainda mais quando a questão que se apresenta é a de invisibilização das diferenças. Tratemos de aguçar os sentidos. E aguçar através das práticas, das práticas que também são essas conjeturas que se dão através de palavras impressas no papel.

A prática constante nos leva a apurar os sentidos, a aguçar tato, visão, audição etc. para aquilo que é diferente daquilo que estamos acostumados a fazer. Constituir vias de compreensão entre singularidades promove a identificação de preocupações em comum, possibilita aproximações complementares e também denota as contradições não ultrapassáveis (SANTOS, B., 2010). Afinal, nem toda diferença existente é relacionável com alguma outra diferença existente: “Há palavras, dizeres e ações, em todas as culturas, que não são passíveis de tradução. Nelas são encontradas as diferenças que levam tanto a entendimentos, quanto a visões diversas sobre os modos de existência.” (BELÉM, 2016, p. 102).

Entendimentos recíprocos nem sempre são possíveis e o que se engendra a seguir é outra ordem de reflexões acerca daquilo que não posso acessar. As diferenças, talvez nesse ponto, tornam-se outra espécie de desafio, em que julgamentos precisam ser desmontados e remanejados. A vida é uma insistência contínua e a variabilidade de suas formas de acontecimentos denotam que fronteiras e barreiras não precisam ser, necessariamente, condições negativas. Organismos vivos se transformam, os distanciamentos se dão arbitrariamente ou aleatoriamente e nem sempre vai ser possível dissipar contradições. Improvisação é exercício da diferença entre diferentes com diferentes em diferenças.

Por isso que qualquer processo de invisibilização precisa ser combatido. A invisibilização é um “[...] não reconhecimento da diferença, quando em uma determinada situação social a diversidade está absolutamente visível e há uma escamoteação da realidade.” (FREITAS, 2012, p. 87). É preciso presentificar as presenças. Escrevendo assim, parece redundante. Uma presença ausente não seria presença. Mas as presenças reivindicam seus lugares. Nomes que se juntam para marcar uma diferença.

Todas aquelas pessoas que, pela norma imposta, são, sorradeira e [in]visivelmente colocadas *de lado*, reivindicam seus lugares, reivindicam a possibilidade de estarem presentes, pois suas existências são reais, urgentes, agora: a invisibilidade racial, por exemplo, não é o mesmo que “[...] falta de materialidade. É justamente a condição paradoxal de ser um corpo material que, todavia, permanece não visto, o que finda por desencadear a história de violentas colisões, conflitos e desencontros entre sujeitos racializados.” (LEPECKI, 2017, p. 193).

Hoje, talvez, podemos nos deparar com trabalhos em arte que lidam com a ideia de que qualquer pessoa pode fazer parte de uma configuração específica. Do mesmo modo, a ideia de *qualquer* também está na dança. Qualquer pessoa pode dançar, qualquer movimento pode ser dança, qualquer não-movimento pode ser dança, qualquer som, palavra, corrida, queda pode ser dança: “[...] percebemos na variedade infinita dos corpos uma possibilidade infinita de movimento; e fomos capazes de colocar questões que nos levaram a um estatuto estético possível para diferentes inscrições do corpo qualquer.” (CALDAS, 2010, p. 62). Tudo pode estar presente. Quase tudo pode estar presente.

Eu não discorro sobre presença nos termos cênicos, ou seja, a presença cênica, este termo tão discutido nos nossos fazeres, por mais que essas presenças de que discorro poderão estar em cena – e deveriam estar. Discorro sobre as presenças outras que se invisibilizam nos nossos processos, das presenças sutis, das presenças que se retraem quando o ambiente parece influenciado por hegemonias de qualquer ordem. Escrevo sobre as presenças que se circunscrevem nos atos criativos, das presenças que são poéticas, individuais, e que são silenciadas por inúmeras questões: ou por uma direção que restringe a busca por materiais, ou por grupos que constituem seus repertórios sem quaisquer reflexões críticas acerca do que estão fazendo, ou por lideranças que tendem a influenciar e a ditar regras muito centralizadas de dança, de improvisação etc. Nem toda dança precisa provocar o dissenso o tempo todo. Mas penso que arte precisa estar engajada e questionar seus próprios parâmetros, seus próprios processos. Engajamento no sentido de fazer perguntas sobre sua própria existência.



Engajamento no sentido de fazer perguntas sobre sua existência no mundo. Improvisação é sobre improvisação. E improvisação reivindica criticidade, reivindica suas presenças. “A tua presença / Entra pelos sete buracos da minha cabeça / A tua presença” (VELOSO, 1975).

Podemos discutir sobre diversas acepções da presença, de presenças: a ideia de presença “[...] do corpo na consciência promovida pela prática da improvisação de dança, também é uma maneira de [...] dinamizar a percepção direta do movimento no improvisador.” (GOUVÊA, 2012, p. 30). Precisamos trazer as nossas presenças. Cabe-nos perguntar: o que desejamos presentificar? “Pelos olhos, boca, narinas e orelhas / A tua presença / Paralisa meu momento em que tudo começa” (VELOSO, 1975). As presenças demandam espaço e tempo, acontecem no tempo de nossas danças. “A tua presença / Desintegra e atualiza a minha presença” (VELOSO, 1975). Tudo parecendo tão igual e já tudo tão diferente. Presenças se contaminam. “É branca verde, vermelha azul e amarela / A tua presença / É negra, negra, negra / Negra, negra, negra / Negra, negra, negra / A tua presença / Transborda pelas portas e pelas janelas / A tua presença” (VELOSO, 1975). As presenças instauram a porosidade de fronteiras. “Se espalha no campo derrubando as cercas / A tua presença” (VELOSO, 1975).

Estou trabalhando nas presenças, estar presente e estar presente e fazer todas as coisas que precisam ser feitas. Para fazer todas as coisas que precisam ser feitas e pra depois trabalhar nas presenças, prendo-me numa esfera, atmosfera, eu não sei nomear, de uma sensação de precisar, minuto a minuto, fazer alguma forma de fazer alguma coisa sem realmente efetivar, fazer, terminar a coisa. Como pode, eu pergunto, como pode não conseguir precisar fazer a coisa? Na interrogação, eu tenho outras interrogações, a pergunta é uma pergunta que não se responde e que pergunta mais uma vez uma outra pergunta. Estou trabalhando nas presenças. Uma presença em estar fazendo algo e o ato de fazer o ato da ação, a ação da ação é presença e despresenciar seria não fazer, talvez, talvez não. Porque o não fazer também é ato de presença, mas não quero falar de ato nem de ação nem de gesto porque tudo isso é muito complicado agora, e agora eu já tenho muita coisa para resolver. Eu quero falar apenas em estar presente, em ser presença, em planejar presenciedades, eu posso planejá-las? Como posso planejá-las, eu não sei. Preciso fazer alguma coisa agora mesmo e então não faço e desfaço minha própria objetividade em querer ser presente naquilo que designei como possibilidade de presença. Não. Eu vou desviar o foco e não fazer determinadas coisas porque a coisa ela mesma não pode ser coisa se eu não estiver presente, pelo menos não aqui pra mim. Sim, ela será coisa, sim, qualquer coisa, sim, mesmo se eu não estiver, sim, presente, sim. Conto um dois três e depois três de

novo porque existe uma cadeira que balança e eu estou balançando essa cadeira, ontem mesmo eu estava balançando. Depois disso eu fui embora, eu me lembro que fui embora, fui embora logo depois e disse que não poderia mais estar presente se eu estivesse ausente, seria um fato, seria inegável que duas coisas completamente diferentes não pudessem coexistir. Será? Eu me perguntei. Será que não poderia ser um pouco mais paradoxal do que poderia ser? Mais uma vez eu me abri em uma pergunta que não seria respondida e eu estava lavando minhas mãos, porque eu não poderia responder nada ou quase nada. Eu vou fazer alguma coisa depois disso, mas eu sei que qualquer presença que estiver sendo trabalhada precisa ser revolvida como se revolve uma terra, um solo, um pedaço de argila que será utilizada para o plantio, molde, escultura de algo a ser feito. Como esculpir uma presença? Eu vi fogo num vídeo, eu não poderia precisar se o fogo era verdadeiro ou não, mas ele estava lá e por estar lá eu acredito que tenha sido verdadeiro, mesmo não queimando. Eu vi fogo numa tela, o fogo estava presente e queimava sem fazer calor e não queimava nada ao redor, eu vi aquele fogo e pensei, sim, pode ser de verdade, sim, o fogo está presente, sim, o fogo ainda está presente. Mas eu sei que não estou falando de ninguém, apenas do fogo ou do fato que não precisa ser fato necessariamente de se fazer presença. Eu quero trabalhar nas presenças, mas as presenças não se efetivam e parecem possuir uma outra materialidade diferente daquela que eu estava pensando, talvez a presença seja diferente disso e talvez eu tenha estado presente desde sempre, mesmo que não totalmente, assim, como eu pensei que devesse ser, porque, sim, eu sei, na verdade, mesmo não sendo verdade, talvez seja, existe um estado de presença. Eu poderia ter presenciado outras coisas, mas presenciei aquilo que presenciei e o que não presenciei eu não presenciei e isso tudo fica no plano das contingências. O que acontece é o que acontece e o que não acontece é outra coisa que não pode ser precisada. Eu estou trabalhando nas presenças e não nas precisões, eu não deveria me preocupar com isso. Por que depois de uma decisão as contingências insistem em querer ser mesmo não podendo? Não é paradoxal estar e desestar, resetar, lembrar? Eu vi violino numa tela, ela fazia barulho de música. O som saía da tela e pelos furos de onde emanam sons eu ouvi versões de uma mesma música. Várias versões de uma mesma música, ou de uma mesma letra. Eu não sei. Mas eu ouvi versões de uma mesma letra e música, outras melodias e timbres. Já não era a mesma música. Cada versão seria outra música. Cada nova versão é uma coisa diferente, cada nova versão é uma outra música, outra música pode ser outra música e eu vi um violino depois de ter visto fogo saindo de uma tela, todas elas estavam presentes, todas trabalharam em alguma presença, elas estavam trabalhando em suas presenças,

cada uma a seu modo, no violino ou no fogo, todas as versões eram coisas diferentes. Cada versão seria um universo. Eu continuo trabalhando nas presenças e não nas precisões.

Construímos presenças. Presentificamos e lidamos com diferenças e tentamos aproximá-las daquilo que conseguimos entender. Somos incitados ao entendimento. Aquilo que não entendemos, tendemos a rejeitar, a colocar de lado. Talvez, por isso, tanta diferença é invisibilizada. Mas não só por isso. Os acordos temporários poderiam nos colocar em relações interculturais, construir compreensões acerca dos outros e de nós mesmos. Há que se pensar em mais acepções da presença.

A presença da qual discorro é aquela que diz respeito à retirada dos panos que cobrem esse terreno forjado no qual fomos e somos constantemente feitos a acreditar que sempre foi assim. É do projeto da modernidade forjar um *novo* território e fazer caber nele toda uma nova fábula dos descobridores e pacificadores da terra.

A presença da qual discorro é aquela que até pouco tempo atrás pareceu inexistente: a presença dos diferentes, a presença das diferenças, e não presença como uma caracterização daquilo que é cênico, do corpo simplesmente presente porque dele é requisitado que esteja presente e ativo e produzindo movimento.

Não é essa presença correlata de exibicionismo, de virtuosismo.

Não é essa presença correlata de postura, engajamento cênico, corpo em estado de alerta que está pronto para responder a todas as questões colocadas em cena.

Não é essa presença que, ao responder prontamente e tentar um engajamento, só está, mais uma vez, replicando essa ideia de corpo como um autômato que produz e reproduz movimentos a qualquer custo.

Eu quero discorrer sobre a presença da diferença que faz atritar essa *máquina* ultrapassada, mas que insiste e é insistida a se manter em funcionamento.

Eu quero discorrer sobre os diferentes que se presentificam e que forçam a reorganização das coisas até então erigidas, da diferença que não é obediente e que não é subserviente e que não quer ser um corpo em prontidão, pronto para atender às novas demandas de uma dança disfarçadamente com ares de novidade, mas corruptivelmente entregue aos ideais de um contexto que só quer a sustentação do poder e da perpetuação do ideal de progresso.

Eu quero discorrer sobre as presenças que forçadamente participam do projeto cinético da modernidade. Falando assim, parece que essa tal modernidade é um ente invisível desprovido de corpo. Não é exatamente isso.

Partilho da ideia de que essa modernidade é um meme incessantemente replicado, e que questioná-lo poderia parecer insano do ponto de vista daqueles que veem o *progresso* como algo que precisa ser conquistado a todo custo. Os recursos estão sendo destruídos, apesar de todos os alertas, e não somente os recursos naturais – não sei por que insistimos em chamá-los de *recursos* –, mas também aqueles recursos que se circunscrevem nos âmbitos das relações entre sujeitos, como a cooperação, a escuta, o diálogo. Ao contrário do que apregoa a modernização – que se apresenta como um projeto de *melhoramento* do mundo – a destruição dos recursos “[...] *continua a todo vapor* sob o manto de modernização, um processo cujo imperativo categórico é a mobilização de todos, com repreensão daqueles que se beneficiam ainda com ‘nichos’ relativamente protegidos.” (STENGERS, 2015, p. 66).

Podemos dizer que essa ideia de modernidade é uma realidade imaginada (HARARI, 2017) com reais interferências pesadas em nossos sistemas e, como tal, tende a se aprofundar cada vez mais, mesmo que de outros modos, mesmo que em transformação. Só que ela está aí, operando. É só olharmos e nos atentarmos para as cadeias de produção da indústria, para a constante depredação do meio ambiente em busca de mais recursos. A modernidade não pode parar, ela não consegue parar. O capitalismo não obedece a quaisquer outras ordens. É um automóvel sem freio, e um automóvel movido a combustível altamente poluído e que troca suas próprias peças a todo segundo produzindo mais e mais lixo. Isso parece catastrófico demais. E é. Pensar em dança e fazer dança e fazer arte de um modo geral é levar tudo isso em consideração, pois, ao passo que o projeto cinético da modernidade constitui seu próprio modo de existência, o seu fundamento crucial, “[...] também o projeto da dança ocidental alinha-se mais e mais à produção e à exibição de um corpo e de uma subjetividade adequados a representar essa motilidade desenfreada.” (LEPECKI, 2017, p. 23). As diferenças precisam se presentificar e, ao estarem presentes, realizar movimentos de intrusão e desestruturação dessa máquina moderna. Talvez parar seja o ato mais ofensivo às máquinas capitalistas.

≠

Já nos desamarramos da ilusão do progresso. Mas isso não foi o suficiente para que pudéssemos nos libertar, efetivamente, dos processos que se dizem em prol desse tal progresso. “Só quem ainda ‘acredita no mercado’ consegue continuar aderindo à fábula da liberdade concedida a cada um de nós para escolher sua vida.” (STENGERS, 2015, p. 19). Que liberdade é essa que almejamos? Que liberdade é essa que estamos comprando? Provavelmente, uma das coisas que se escondem “[...] nas entrelinhas de discursos de liberdade e novidade é um discurso do descarte. Descartar produtos, jogar fora quando não servir mais.” (SEVEGNANI, 2018, p. 23). Que liberdade é essa que está sendo imposta, independentemente de nossos desejos? Que desejos estão sendo forçados em nós? O quanto estamos coimplicados e o quanto somos corresponsáveis por todos esses processos? Já nos desamarramos da ilusão de que a escola e a universidade são lugares privilegiados de igualdades e que os conteúdos lá construídos podem mudar o mundo. Não é exatamente uma crítica ao papel da escola, da universidade etc., mas a tentativa de descaracterizar o que até então era tido como característica intrínseca desses âmbitos. Estamos em processos de *desromantização* dos espaços, dos saberes, da construção de conhecimento, e isso reivindica uma problematização do que até então costumamos repetir enquanto alunos, alunas, professores, professoras, pesquisadoras etc.

Sabemos, também, que, mais importante do que discutir os conteúdos – ou, melhor, tão importante quanto – é discutirmos e reformularmos as formas com as quais trabalhamos nos processos de ensino e aprendizagem, nos processos artísticos, científicos, emancipatórios etc. Os conteúdos estão disponíveis e acessíveis, nos cenários mais otimistas, através de poucos cliques. O que vivemos é uma crise dos modelos, desde muito tempo. Não conseguimos ultrapassar essa barreira, não conseguimos reinventar os meios pelos quais podemos aprender, ensinar, fazer dança. Improvisar poderia ser mais emancipador do que realmente é. Quase tudo é agarrado, cooptado por sistemas econômicos, inclusive a dança. Sistemas econômicos que fixam e valorizam aquilo que deve ser consumido. Realidades imaginadas que redundam em escamoteação de outras realidades, de outros cenários possíveis, realidades imaginadas que invisibilizam diferenças que não fazem e não podem fazer parte dessas realidades imaginadas densamente valorizadas.

Estou escrevendo sobre as diferenças que se presentificam e que performam seus atos-parados, nas tentativas de interromper o fluxo e a continuidade desse movimento que, comumente, tende a atropelar e abafar tudo aquilo que foge à regra, à institucionalização da normalidade.

Quero discorrer sobre as presenças movediças.

Quero discorrer sobre as presenças-avalanche que, em seu movimento não-movimento ou em seu movimento-contraproducente-mesmo-que-ainda-movimento, tensionam as estruturas de poder e de outorgas, desvelando processos até então afogados pela terraplanagem da modernidade, pelas ignições que concedem os selos de legitimação e que definem aquilo que deve ser valorizado.

Presenças-avalanche que fazem desmoronar a terra uniforme e branca que cobre territórios.

Escrevo sobre a presença como uma avalanche, da diferença como uma avalanche que está cansada de tentar alguma transformação por meio de um discurso apaziguador. A paz dói.

Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.

Uma desgraça.

Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara. Chapada. Não vou rezar. Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão. A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquele ator?

Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. Muito certinha, tadinha. A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não.

Não vou.

A paz é perda de tempo. E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo.

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. Tá uma coisa que eu não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.

Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo. Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou. Não vou. Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein? Hein? Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Ai que dor! Dor. Dor. Dor. A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. A paz é que é culpada. Sabe, não sabe? A paz é que não deixa. (FREIRE, 2008).

O ato-parado pode provocar um pequeno abismo ou uma fissura nas estruturas já enraizadas dos sistemas dos quais fazemos parte. “Contra a brutalidade da poeira histórica, que literalmente recai sobre os corpos, o ato-parado reorganiza a posição do sujeito em relação ao movimento e a passagem do tempo.” (LEPECKI, 2017, p. 46). Com isso, não quer dizer que tenhamos que abandonar o movimento. O que se opera, nesse sentido, é imprimir uma pergunta no que vem sendo movido até então, e, mais uma vez, lutar contra aquilo que provoca esses processos, e não somente lutar contra os processos (STENGERS, 2015). Quem pode e quem não pode dançar? Como corpos que não podem se deslocar e se movimentar com frequência vão construir essa dança que se quer em movimento a todo tempo? É preciso cautela quando uma dança se concretiza enquanto dança, pois pode incorrer numa “[...] reprodução de uma forma generalista, ao ditar quem pode e quem não pode dançar. (BITTENCOURT, 2014, p. 60).

“O ‘ato-parado’ é um conceito proposto pela antropóloga Nadia Seremetakis para descrever os momentos em que o sujeito interrompe o fluxo histórico e *pratica* uma interrogação histórica.” (LEPECKI, 2017, p. 45). O ato-parado não é um congelamento absoluto ou uma rigidez excessiva. O ato-parado provoca uma suspensão do tempo, como se fosse possível suspender esse tempo que corre feito flecha. Não é exatamente o tempo que é

suspensão, é óbvio, mas essa ideia que atribuímos ao tempo, essa ideia já viciada de que o tempo corre cada vez mais depressa e de que não podemos fazer nada contra isso, pois *é assim mesmo*.

O ato-parado promove uma suspensão desse tempo e tenta, através de uma interrupção corporal, questionar o fluxo incessante e a qualquer custo. “A paragem *age* porque ela interroga economias do tempo, porque revela a possibilidade de agência mesmo dentro dos regimes autoritários do capital, da subjetividade, do trabalho e da motilidade.” (LEPECKI, 2017, p. 45). O ato-parado se constitui como uma escolha consciente frente aos processos de invisibilização e pode se consolidar como tempo necessário para que relações entre culturas possam ser realizadas de modo mais eficaz, não redundando em canibalizações de umas pelas outras (SANTOS, B., 2010). Afinal, num fluxo incessante do tempo imaginado, tudo aquilo que foge à norma tem o risco de ser jogado para as periferias desse tempo e engolido por uma hegemonia cultural.

Mesmo assim, dançar não precisa deixar de ser uma profusão de movimentos. Contudo, mais uma vez, repete-se a pergunta: de que formas? De que formas esse movimento-fluxo-inescansante pode reverberar e constituir uma presença-avalanche que faz parar ou estancar a profusão de uma voz poderosa que dita a história do outro? Uma presença-avalanche que dança sua própria história, que conta outras possíveis histórias. Invocar outras histórias “[...] é desmantelar essa máquina-narrativa colonialista.” (LEPECKI, 2017, p. 198). A história única é um perigo que reafirma o poder daquele que tem a palavra: “Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa” (ADICHIE, 2009). As histórias precisam ser contadas de outros jeitos, por outras vozes. E de outros jeitos não significa uma invenção sem compromisso. É justamente contando de outros jeitos que vozes até então não ouvidas poderão se fazer presentes.

Nós já estamos contando outras histórias das danças. Muitas outras pessoas pelo Brasil consolidam outros modos de fazer dança. As páginas desta pesquisa não se debruçam sobre descrições de grupos, indivíduos ou festivais específicos para a constituição das articulações e reflexões. Contudo, vale a pena algumas pinceladas sobre fazeres que provocam ranhuras sobre o verniz do colonialismo e dos discursos de poder e que fissuram e abrem brechas nas realidades existentes.

O Grupo X de Improvisação em Dança, de Salvador, é um exemplo de como práticas e saberes em dança podem constituir outros modos de compreender dança. Os trabalhos do Grupo



X rondam em torno de questões sobre acessibilidade e dança contemporânea, fomentando discussões sobre corpos e suas diferenças (Grupo X de Improvisação em Dança, s.d.).

O Festival Internacional de Dança de Araraquara, São Paulo, busca, em suas edições, constituir uma ideia de dança contra-hegemônica, com uma programação majoritariamente composta por trabalhos latino-americanos (Festival Internacional de Dança de Araraquara, 2018).

O grupo Entretantas Conexão em Dança, da cidade de Curitiba, Paraná, aposta em trabalhos que se dão pela via da colaboração, do coletivo, através de compartilhamentos que ampliam as noções de diferença e individualidade. Nesse sentido de conexão, o grupo atenta-se para as questões das particularidades e diferenças para que estas não sejam igualadas ou anuladas, já que um trabalho embasado fortemente nas relações de troca e contaminação podem provocar justamente o ofuscamento de umas diferenças pelas outras (Entretantas Conexão em Dança, s.d.).

O Gira Dança, de Natal, Rio Grande do Norte, é uma companhia de dança composta pela diversidade de corpos, entre pessoas com e sem deficiência. Seus trabalhos discutem os limites do corpo e suas experiências. Em *Proibido Elefantes*, pessoas com e sem deficiência participam de uma dança que discute, entre outras coisas, o impedimento ao livre trânsito de corpos e o preconceito que se estabelece nas acomodações do cotidiano (Gira Dança, s. d.).

Estes são apenas alguns poucos exemplos de como danças podem ser lugares potentes de reinvenção e de apresentação de realidades distintas e contextuais. É preciso fazer outras danças, dançar diferente do que vem sendo dançado até então. E não uma dança simplesmente pela diferença como mais um produto a ser comercializado. Mas uma dança diferente porque as diferenças estão aí, aqui, lá, existindo, e não podem ser ofuscadas.

≠

Improvisar em dança pressupõe uma brecha para que novas histórias sejam contadas. Na improvisação, “[...] as escolhas de movimentos e composição são realizadas em cena, sem uma pré-determinação acerca de seu desenvolvimento e configuração.” (GUERRERO, 2008a, p. 14). Estamos acostumados e acostumadas a ver e a fazer improvisações que geralmente contam com certo fluxo incessante. *Não podemos parar!* Porém, nem sempre é assim. Já que a improvisação parece permitir que realizemos escolhas – e aqui eu assumo esse ato-falho ao afirmar que a *improvisação permite alguma coisa* –, talvez possamos experimentar outros modos de presentificar as diferenças, promovendo esses atos-parados e dando tempo para que novos acordos possam ser efetivados.

Provocar uma pergunta na dança, essa pergunta histórica, pode se dar através do ato-parado, mas também por meio de outras configurações. A pequena dança, por exemplo, quebra o fluxo aparente da dança e provoca uma questão voltada para dentro, do sujeito que se pergunta e que reflete sobre si mesmo: “[...] estar em pé, parado e observando os menores impulsos de movimento no corpo (o que Paxton chamou de ‘*Small Dance*’ e ‘*Stand*’).” (LEITE, 2005, p. 92). Essa pergunta *para dentro* ecoa do ambiente e é *devolvida* a ele, constituindo o caldo das presenças. A improvisação não é, apenas, uma profusão de movimentos desenfreados. É preciso parar, é preciso estabelecer lugares de percepção mais apurada e, às vezes, essa percepção só é possível parando um pouco, parando um pouquinho. “Em improvisos coletivos desacelerar é fundamental para que os diferentes ritmos pessoais entrem em harmonia antes de os improvisadores iniciarem as experimentações.” (GOUVÊA, 2012, p. 25). Os estados do corpo durante uma improvisação podem ajustar seus próprios arranjos: a escuta, a percepção do entorno, a percepção dos outros corpos e de si ampliam os modos distintos de relações que estão em jogo.

Os vanguardistas da década de 1960 muito se questionavam sobre danças e outras artes já tão elitizadas, e tentavam promover rearranjos de sentidos ao desmontar seus lugares já comuns: “[...] Paxton defendeu o emprego direto de atos prosaicos e não-estilizados, como um meio de criticar o elitismo tanto do balé como da dança moderna, e de estimular as platéias (sic) a achar proveitosos os seus próprios meios de mudança.” (BANNES, 1999, p. 126). Outros artistas (Rainer, Trisha Brown etc) “[...] também incluíam o uso de movimentos perfeitamente habituais e ‘encontrados’, da vida diária” (BANNES, 1999, p. 126). O banal, o cotidiano, o comum representava “[...] os objetivos populistas de acessibilidade e igualdade – tanto para os artistas como para as platéias (sic). [...] qualquer um podia criar arte.” (BANNES, 1999, p. 166).

Ainda hoje esse tipo de artifício é muito replicado, onde as banalidades do cotidiano compõem modos de dançar. Contudo, esses mesmos atos prosaicos ou triviais ou comuns são organizados conforme as necessidades de uma sociedade capitalista e ferrenhamente presa ao trabalho e ao conjunto das forças de produção. O fluxo do presente, a velocidade das coisas, “[...] a frequência dos deslocamentos e a banalidade do movimento e das alusões a lugares e a coisas distantes revelam [...] o corpo como uma certeza materialmente sensível, diante de um universo difícil de apreender.” (SANTOS, M., 2010, p. 585). A dança, portanto, mesmo que querendo se distanciar de discursos estilizados e elitizados, ecoa dos movimentos ditos inorgânicos, dos movimentos quase *mecanizados* e que se contaminam pela ideia cinética da modernidade: parar certamente é uma afronta ao *progresso*: “[...] a lógica operatória do capitalismo [...] eventualmente condenará aquele que recua diante de uma possibilidade de empreender.” (STENGERS, 2015, p. 59).

É óbvio que não se pode generalizar. Há muitas danças que replicam as mesmices, há muitas danças que insistem ou se deixam insistir por modelos hegemônicos. Mas há, também, e em menor número infelizmente, coletivos e grupos que estudam e buscam outras vias para suas poéticas, abrindo possibilidades e constituindo espaços em comunidades e em contextos adversos, na tentativa de instaurar uma mudança de percepções e de desromantizações. Embora o mundo da dança continue, em grande medida, replicando uma ideia de modernidade, muitas pessoas estão aí resistindo e insistindo em outras formas de existência.

A replicação de ideais de um corpo perfeito é recorrente em contextos de dança. Discutem-se questões de flexibilidade, de magreza, de disponibilidade esquelética e muscular, de exercício contínuo que atenta contra o corpo em prol de uma eficácia duvidosa que aponta para os virtuosismos tão presentes nas artes e nos corpos, “[...] o que recai no aprisionamento dos modos de sua existência, já que age numa espécie de dissimulação como forma de transformá-lo numa criação.” (BITTENCOURT, 2014, p. 59). É nesse sentido que o corpo vai se tornando um produto do mercado, constituindo-se “[...] a partir de um modelo idealizado, subsidiado por um sistema de valores culturais que inventa sua própria imagem corporal.” (BITTENCOURT, 2014, p. 59).

Não é exatamente um julgamento de valor este o de considerar o virtuosismo um equívoco. Em certa medida, podemos dizer que toda dança busca o seu virtuosismo. Virtuosismos podem e são apreciados de modo que o virtuosismo, por si só, não desponta como problema. Mas nada é *por si só* neste mundo. Mais uma vez, é a replicação de certa norma que

se impõe aos corpos que precisa ser questionada. As danças têm a potência de definir padrões, tanto de danças quanto de corpos, que se replicam engendrando julgamentos estéticos – portanto, juízos de valor – que mantêm e alimentam determinadas formas e organizações de “[...] produções artísticas, assim como nomeiam representantes incondicionais que se tornam ‘verdadeiros mitos’, uma espécie de mensageiros da dança como estratégia de sustentabilidade de determinados contextos.” (BITTENCOURT, 2014, p. 59).

Os corpos vão sendo capturados por discursos homogeneizantes que, muitas vezes, partem de discursos midiáticos. A propaganda tem alto poder de convencimento e gera instabilidades no campo das subjetividades. Ela captura e aprisiona o papel ativo dos sujeitos, endereçando-lhes uma imagem que pretensamente diz representá-los. Como numa espécie de cooptação, a mídia, os grandes meios de comunicação, as propagandas, a televisão, as revistas, os jornais, a internet etc., vão constituindo uma arena fechada de falsa representatividade, aprisionando identidades, reduzindo suas possibilidades de ser e de atuar, tornando-as fixas, estereotipadas. “É a imagem entendida como algo que está no lugar de outro, da necessidade de vincular representatividade à semelhança, o que provoca tensões entre as imagens dos corpos e as imagens da mídia.” (BITTENCOURT, 2014, p. 59-60). Em muitos momentos, é preciso parar. Parar e fazer uma pergunta. Parar e repensar que modelos de corpos estamos replicando.

E isso é muito difícil e complexo. Então vem a frase: *quem disse que seria fácil?* O sistema em que vivemos não facilita para que uma brecha possa ser aberta. Esse modo-sistema-capital não permite brecha. Mas a gente tenta. O sistema-mundo atual é cruel e a tendência é piorar, como podemos perceber no cenário atual do Brasil. É só lançar o olhar para o descaso na educação. O caldo colonial continua forte, continua se replicando e conta com a máquina estrutural da sociedade. Por tudo isso e mais um pouco, é necessário engrossar o nosso caldo para que possamos minimamente enfrentar aquilo que nos diminui, aquilo que nos silencia. É preciso que as pessoas possuam senso político para que possam elaborar suas próprias resistências. Artistas precisam, sim, de um senso político aguçado. Fazer arte é fazer política.

Apesar de toda a retórica do progresso e da constante afirmação de que parar certamente é um perigo, há modos de existência em dança que criam essas interrogações e constituem configurações críticas referentes ao próprio modo de dançar. Na improvisação em dança observam-se “[...] procedimentos que contam com algum grau de abertura em sua obra, organizados entre resoluções imprevistas e em tempo real.” (GUERRERO, 2008a, p. 16). As aberturas são campos possíveis para o desvelamento de outras presenças. Talvez nesse contexto

de reorganização e de aberturas, as presenças antes parciais possam se efetivar e desvelar outras configurações cênicas, outras poéticas que se abrem para o desmoronamento de práticas até então muito bem consolidadas, como a pretensa ideia de um diretor que organiza tudo e faz da sua coreografia um modo de fixar certo poder e replicar – através da constituição da figura de mestre ou guru ou líder ou... – seus memes [gene cultural] ao longo do tempo. Não é exatamente uma crítica ao papel de diretor, mas uma afronta aos modelos de direção que inibem e suprimem potencialidades, diretor este que faz de *seus* dançarinos, dançarinas, atrizes, atores, meios de reprodução de discursos.

Mas há quem diga: *isso não é mais uma realidade, veja só, as coisas mudaram, hoje o diretor não tem mais esse papel de carrasco, ele não delimita tudo, ele deixa fluir, deixa acontecer, deixa o dançarino fazer o que sentir necessidade, o diretor só vai ajeitando tudo depois*. Pois bem, então aqui vale nos perguntar: de que dança estamos falando? De que danças estamos falando?

Estamos falando dessa dança produzida em âmbitos acadêmicos somente, que tensionam papéis de hierarquia e que buscam construir certo engajamento crítico e de cunho político por meio de trabalhos fabricados durante o tempo de graduação, especialização, mestrado, doutorado etc.?

Estamos falando das danças dos projetos de extensão, dos projetos de pós-doutorado, dessas danças que também se circunscrevem no âmbito da academia?

Estamos falando de algumas poucas danças que não estão exatamente atreladas ao meio acadêmico, mas que endereçam, mesmo que não querendo, ao meio acadêmico as suas danças?

Estamos falando de algumas poucas danças feitas em pouquíssimos, quase escassos, projetos de arte nas comunidades, em centros de cultura, em centros sociais, em escolas, na periferia, danças feitas nesses e desses projetos tão necessários, mas cada vez mais sucateados?

Ou estamos falando da ideia de dança comumente repercutida pelas grandes mídias, pela mídia de massa, pelas grandes companhias, pelo senso comum, da dança das camadas privilegiadas, das danças que só podem ser dançadas se a aluna ou o aluno desembolsar uma quantia imensa de recursos financeiros para a compra de cenários, figurinos e toda a parafernália cênica necessária para a consolidação de certos modelos de dança?

Ou estamos falando das danças que não são vistas, necessariamente, como danças, e, ao não serem vistas como danças, são vistas como manifestações culturais e, ao serem vistas como

manifestações culturais, são menos valorizadas, ou valorizadas de outro modo, olhadas de outro jeito, com um olhar de pena, um olhar piedoso, um olhar quase ingênuo, conveniente, ou que ainda não atribui ou não quer atribuir qualquer possibilidade de que, aquelas danças também são conhecimento? Pois, infelizmente, manifestações culturais parecem se localizar num degrau abaixo das valorizações efetuadas.

Ou estamos falando de todas essas danças? Se estamos falando de todas essas danças, como fica a balança da autonomia-desierarquização-presentificação *versus* a balança da subalternização-hierarquização-invisibilização? E, ainda, quantas danças em âmbitos acadêmicos continuam reproduzindo essa dança que pretensamente diz *libertar*, mas libertar o que exatamente e de quem? Quantas danças em âmbitos acadêmicos, em contextos educacionais, em sala de aula, ainda oprimem e fazem chacota dos corpos que dançam? Quantas danças, nesses meios que supostamente deveriam estar à frente dos discursos de dominação, ainda fazem dominar os corpos e reproduzem ideias de que o corpo precisa ser domado e disciplinado? Quantas vezes, por estar acima do peso [de que peso?], você não pode dançar?

Eu acho que ninguém está eximido de qualquer responsabilidade, nem quem aqui escreve, nem diretores, diretoras, dançarinos, dançarinas etc. Mas há que se tomar a consciência de que as realidades imaginadas performam nossos modos de existência e que, em consequência, acabamos por reproduzir uma centena de equívocos nesse fluxo incessante que querem nos fazer acreditar os responsáveis por nós. Os Estados “[...] renunciaram aos meios que lhes teria permitido assumir suas responsabilidades e deixaram o futuro do planeta a cargo do livre mercado globalizado.” (STENGERS, 2015, p. 20). Mesmo que as regulamentações supostamente existam para evitar excessos, nada está garantido, e as privatizações estão aí para nos provar que o Estado não está necessariamente agindo de acordo com as demandas da população. “Por isso eu os chamo de ‘nossos responsáveis’.” (STENGERS, 2015, p. 20). Mais uma vez, não podemos nos eximir, mesmo sabendo que nossos responsáveis parecem ter se eximido faz tempo. De que formas podemos consolidar minimamente uma guinada em direção às mudanças de que tanto precisamos? Talvez caibam ainda muitas outras perguntas...

Somos responsáveis. E a tomada de consciência é um dos primeiros passos. Entretanto, não somos os únicos responsáveis e não está somente no indivíduo, nele sozinho, todo o peso dessas relações e *cooperações* de soma zero. Pois é sempre mais tentador e talvez menos complexo culpabilizar alguém logo ali na esquina. *Os brasileiros não sabem votar porque não discutem política*, alguns dizem. Mas nas rodas entre alguns amigos, o que se ouve é *por favor*,

*não vamos falar de política. Nas mesas de almoço com a família, não vamos discutir política, não é o momento. Nas escolas, não dá pra discutir política, aqui é escola sem partido, olha a ideologia de gênero, a gente tem que ser neutro, neutrooooo!*

Como estão os currículos das escolas? Em que lugares encontram-se efetivamente os “[...] modos de trabalho em grupo que despertariam o gosto por cooperações exigentes e a experiência da força de um coletivo que trabalha para que sejamos ‘todos juntos’ bem-sucedidos, contra a avaliação que separa e julga?” (STENGERS, 2015, p. 21). Seria a escola um lugar potente de desestruturar as hegemonias e produzir afetos para além da conservação de um sistema já precário e obsoleto? Certamente a resposta poderia ser positiva. Mas não com a escola que hoje está sendo cada dia mais precarizada por meio de decisões que atentam contra a educação.

Além disso, essa escola conteudista apenas reproduz respostas iguais para as perguntas que já mudaram faz tempo. A escola acaba produzindo um sistema de verificação dos conteúdos que aprisiona o próprio saber. As avaliações são meros dispositivos modelares que só funcionam se as respostas dadas forem, também, modelares. Tudo o que escapar das respostas já previstas é encarado como erro, desvio e, portanto, algo a ser combatido, transformado, melhorado e moldado. A escola, um espaço potente de constituição e aglutinação de processos de diferença, acaba reproduzindo padrões que esvaziam os lugares de sentido, empobrecendo a diversidade de saberes, e isso faz da escola, que é tida como lugar da igualdade, “[...] uma produtora sistemática de desigualdades, desigualdades que são, além disso, geralmente ratificadas pelos interessados.” (STENGERS, 2015, p. 124).

Essa escola é, certamente, *instrumento* de controle, ao lado de tantas outras instituições e organizações que são constantemente cooptadas por projetos escusos. Como está o espaço nas mídias de massa? Quem pode falar e quem não pode? Quais são os jogos políticos articulados por baixo dos panos? De quem é realmente rádio e tv? E a saúde, como vai? Essas perguntas são ultrapassadas, tediosas, retóricas, talvez, mas talvez estejamos no tempo de repetir certas obviedades, na tentativa de fuçar outros horizontes possíveis.

Fazer as mesmas perguntas, mas com refazimentos, o que implica que as perguntas também precisam mudar, porque os problemas parecem ter mudado. Ainda que aparentemente os mesmos, os problemas se aprofundaram e tomaram outros sentidos. Fazer as mesmas perguntas, contudo, articulando outros conhecimentos, invocando nomes até então desaparecidos, invocando danças, poéticas, histórias até então sufocadas pela neve branca

imperialista: é tempo das avalanches. E, mesmo assim, não sabemos como fazer, o que fazer. Mesmo que muito distante ainda das necessidades urgentes, a tomada de consciência e a transformação gradativa de nossas práticas podem desvelar outros sentidos, aguçar e sensibilizar os sentidos para as diferenças, para os diferentes. Fazer uma dança que pergunta a si mesma o que ela é certamente pode instigar micro processos transformadores.

Quem sabe, assim, possamos criar uma brecha nesse fluxo incessante do tempo, esse tempo que parece *correr cada vez mais* e que vai jogando para o escanteio todos aqueles e aquelas que não se adequam. Quem sabe, assim, algumas brechas possam ser possíveis, mesmo que, inicialmente, em projeções. Brechas que se abrem no imaginário pensado junto, brechas que se fazem e se refazem nas constantes lutas que os nossos dias pedem. Brechas que possam criar e que são criadas em acordos temporários, na temporalidade que as urgências da vida demandam atualmente. Quem sabe, assim, poderemos, mesmo que já defasados, retomar os nossos lugares e devolver aos espaços os sentidos já perdidos há muito tempo.



### **3. UMA BRECHA NO TEMPO**

Acordos temporários: potência de aguçamento dos sentidos para as diferenças; modo de compreensão das relações que se estabelecem transitoriamente em improvisações; lugar de questionamento das negações e absolutizações das diferenças; articuladores de propostas de improvisação; acordos temporários e diferenças como co-criadores de si mesmos.

Estas são as deambulações presentes aqui neste trabalho. Projetamos coisas e queremos um futuro de disposições outras, de realidades mais igualitárias. Talvez um tanto disso possa ser percebido em improvisações, assim como possamos perceber um bocado de suas carências e dos seus paradoxos, bem como as coisas que se camuflam e outras que não são ditas. Sempre os alertas: improvisação não é o mesmo que liberdade, improvisação não é lugar de uma inclusão disfarçada; improvisação é um campo potente de aguçamento dos sentidos para as diferenças, lugar em que processos cênicos possam se reinventar e recriar as relações entre as diferenças.

Expandir o presente. O tempo é uma flecha. Tudo flui, não há retornos. Mas as brechas são caminhos insistentes sobre o tempo. As brechas fissuram a flecha, mesmo que simbolicamente, e tentam, de algum jeito, promover um lugar em que possa ser possível respirar, parar, ouvir e compreender as outras pessoas e ser compreendida e compreendido. Um lugar em que acordos possam se efetivar com mais consistência. Os acordos, sempre temporários, vão constituir condições igualitárias que não devem ser temporárias, mas que devem se aprimorar a cada nova gestação de improvisação. Uma improvisação acontece em contexto específico e constrói conhecimentos em seu próprio processo: “[...] é uma organização entre arranjos espaços-temporais, que operam nas relações entre corpo e ambiente.” (GUERRERO, 2008a, p.15). Improvisar, em um sentido espaço-temporal, pressupõe a sensação de que o presente se dilata, como se fosse possível a instauração de um contexto imbuído de um tempo quase palpável.

Para além de qualquer romantização, a improvisação lida com uma ideia de expansão do presente: “[...] expandir o presente e contrair o futuro. Só assim será possível criar o espaço-tempo necessário para conhecer e valorizar a inesgotável experiência social que está em curso” (SANTOS, B., 2006, p. 779). Na expansão do presente, as singularidades podem gerir um contexto de relações que se transformam e que se comunicam em seus diversos níveis, constituindo visibilidades que antes não eram possíveis ou que eram camufladas.

“A singularidade da experiência promove a possibilidade do desenvolvimento de repertórios particulares. Cada corpo tem seu próprio repertório e uma maneira particular de

efetuar as conexões entre as informações” (HERCOLES, 2011, p.26). Se cada corpo tem suas especificidades, nada mais coerente do que se efetivarem brechas-tempos-espacos que possam impregnar as relações com discursos críticos que não deixam de ser arte, que não deixam de ser dança, e que são dança não *apesar de tudo*, mas por *todas as coisas*. Desse modo, a dança não está – ou não deveria estar – subordinada a ninguém. Dança é dança e na dança se efetivam esses discursos críticos-políticos que não deixam de ser dança. Afinal, como já foi evidenciado aqui, improvisar é, também, um ato político, um ato de reivindicação. É arte. Arte que faz e se refaz contextualizada, que lança utopias e que quer se apresentar como dança, que é improvisação. Improvisação que é dança. Improvisação que é imprevisibilidade e que, na imprevisibilidade, se pergunta sobre sua própria existência. Perguntar-se sobre si mesmo é um ato político.

As diferenças, as imprevisibilidades, as instabilidades e as transitoriedades se retroalimentam. A imprevisibilidade reorganiza o repertório corporal, rearranjando a coleção de informações e efetuando associações entre aquilo que o corpo aprende e aquilo que já sabe: “[...] o movimento humano é manifestação de conhecimento inato, aprendido ou naturalmente adquirido pela complexificação de sua morfologia” (MUNIZ, 2004, p. 48). Todas as coisas, ou muitas coisas – porque *todas* pode ser o mesmo que uma generalização que precisa ser combatida, a depender de que tipo de generalização estamos efetuando – participam do caldo das informações de que somos feitos e feitas, que nos constituem e que se transformam momento a momento.

Todos os dias algo diferente acontece. Não é preciso nem que se passe de um dia para o outro: as diferenças já se circunscrevem mesmo que não coloquemos os pés para fora da cama, mesmo que não possamos abrir os olhos. Vamos construindo nossas referências de acordo com o que realizamos, realizamos nossas coisas de acordo com nossas referências. Não há exatamente um ponto de partida. Acomodações serão necessárias. Assimilações serão efetuadas. Cada nova informação necessita de um tempo – mesmo que um milésimo – para ser assimilada. Dispomos de esquemas que podem ser traduzidos como sistemas de ações e de pensamentos que se organizam e que nos possibilitam conhecer, entender e explorar o ambiente do nosso entorno. Através desses esquemas, realizamos combinações, recombinações, ordenações e reordenações de informações (VIOTTO FILHO et al., 2009).

Quando algo nos escapa – que é o mesmo que dizer que quando algo nos chega e não é assimilado tão rapidamente – alguns desses esquemas sofrem pequenas transformações. É nesse sentido que as acomodações serão necessárias, para que as novas informações possam participar e fazer parte do caldo das coisas que nos constituem. Improvisações lidam com imprevisibilidades constantes. É preciso ir construindo uma porosidade nos sentidos que permitam acomodações mais efetivas. As coisas em circulação nos demandam atenção, sagacidade e capacidade de reorganização. Nesse jogo, biologia e cultura não são coisas apartadas. No jogo da evolução, biologia e cultura exercem pressões mútuas: uma não existe sem a outra.

As estabilidades são transitórias e serão sempre necessárias para que as informações possam minimamente se acomodarem. Por isso que uma estabilidade fixa é impossível em se tratando de seres vivos. Uma improvisação é um ser vivo que efetua, de tempos em tempos, uma estabilidade temporária – e transitória. Entre imprevisibilidades e instabilidades, as danças acontecem e encontram breves estabilidades. Uma improvisação pode se deparar com muitas estabilidades e seguir seu fluxo de pequenas instabilidades. Não há como escapar: a instabilidade é um devir. Vez ou outra seremos atirados – ou nos atiraremos – para o abismo das transformações. Por mais que tentemos ancorar um barco num mar caudaloso e violento, as ondas nos levarão a outros estados. É necessário tempo e atenção, é necessário aguçamento dos sentidos para perceber a infinidade de possibilidades e de existências presentes.

≠

Qualquer diálogo possível.

Alguém diria: Tudo está salvo. Tudo está guardado. Estou bem.

E outro poderia dizer: Tantos começos possíveis, não sei como isso é possível. Estou tentando um jeito de deixar tudo salvo. Já está salvo. Está nas nuvens. Me sinto confortável. Mas se alguma coisa acontecer?

Alguém: Estou cansado de pensar em narrativas distópicas. Talvez esteja cansado também desse tanto de um tipo de fala que parece distante. Talvez eu prefira as utopias. As realidades já estão massacrando demais.

Outro alguém: Você tem medo do choque de realidade?

Alguém: Choque de outra realidade, eu diria. Porque as realidades são múltiplas. Choque de mais uma realidade.

Outro alguém: Quantos choques podemos levar? Quantos choques de realidades levamos? Diariamente? Por semana? Estamos dispostos aos choques?

Alguém: Sempre que urge, surge, sempre que a diferença salta, sempre que a diferença avança, é um choque. Mais um choque. Quantos choques estamos dispostos a levar?

A diferença é um choque. As relações e seus atritos podem transformar o choque em presença possível. Os atritos geram outros níveis de instabilidades e estes processos vão se tensionando por meio de acordos temporários, em que as diferenças e seus entendimentos recíprocos – ou não – podem instaurar uma estabilidade transitória das relações num tempo presente, “[...] um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder.” (BHABHA, 1998, p. 23). “Negro, branco, índio eu sou / Eu, sou eu, diz ai quem é você / Sou eu, diz ai quem é você” (REIS et. al., 2017). Estabelecem-se intercâmbios e/ou presentificações e repertórios singulares que tensionam os conhecimentos e conceitos já pré-estabelecidos.

Aqui, vale levantar algumas pequenas considerações sobre memória. As presentificações demandam que memórias sejam rearranjadas e apresentadas. Cada nova relação modifica, em algum nível, as memórias existentes. A reconsolidação, processo de refazimento de uma memória consolidada, “[...] permite a incorporação de novas informações à memória que está sendo evocada.” (IZQUIERDO, 2011, p. 85).

A memória é um vetor de continuidade da experiência em improvisação. Estabelece reconhecimentos dos corpos envolvidos no processo e “[...] ajuda-nos a cultivar um interesse por outras pessoas e a aperfeiçoar a arte de viver [...]” (DAMÁSIO, 2000, p. 20). As memórias estão em movimento e geram reorganizações nas improvisações através de memórias já consolidadas e das novas informações que estão sendo articuladas num contexto compartilhado.

Improvisar em grupo é tecer memórias coletivas. As memórias coletivas são informações compartilhadas no momento presente da improvisação. As informações de memória estabelecem relações na improvisação e participam da constituição de outras memórias de grupo.

As memórias de dança, mesmo não se inscrevendo num código genético como numa evolução biológica, carregam informações que possuem relações de longo alcance na sua existência, sendo replicadas por outras gerações de pessoas, por grupos, por pessoas logo ali. Replicando-se, estabelecem transformações a depender das taxas de abertura de uma determinada dança. Os sujeitos participam do caldo das memórias e suscitam pequenas modificações naquilo que estava sendo feito até então. Por isso que, na improvisação, podemos notar modos distintos de prática. Numa improvisação específica, estabelecem-se leituras e interpretações que priorizam reconhecimentos mútuos: “Pode ser um conjunto de acordos, de regras, de opiniões e crenças, de estratégias de movimento e de imagens de movimento que certamente são construídos em experiências coletivas anteriores.” (MUNIZ, 2014, p. 109).

Memória coletiva pode se estruturar como memória de longa duração se um mesmo grupo compartilhar informações similares por um tempo mais duradouro. Memória coletiva pode ter uma duração temporária, no sentido de construir conhecimentos corporais compartilhados num momento que precisa ser urgente. Afinal, há experiências que demandam velocidade. Um “[...] grupo constrói e se mantém consciente de um conjunto de regras, crenças e estratégias de movimento e de criação que se dão por meio das relações que se estabelecem nas muitas formas de improvisar e de criar um evento.” (MUNIZ, 2014, p. 109-110).

Memória também tem uma acepção histórica. Memória como registro. Memória como rastro daquilo que era feito. Memória como condição de existência de pessoas e danças, de danças e pessoas. Memória como possibilidade de lembrança do passado. Memória como arma dos discursos de poder. Memórias arbitrariamente apagadas. Memórias *modificadas* pelos vencedores da história. É preciso que presentifiquem-se as memórias nas brechas do tempo. É preciso que memórias sejam refeitas, que sejam reperformadas. Nas brechas, memórias coletivas se refazem em contextos de resistência, em contextos de cooperação. Memórias singulares, memórias de corpo, memórias que se efetuam nos disparos eletroquímicos, neuronais, interagem com essa acepção de memória histórica que precisa dos mesmos neurônios para encontrar coerência nos corpos, que precisa dos mesmos corpos para encontrar

coerências nesses corpos e ambientes. Memórias que se refazem na expansão do presente, nas brechas do tempo.

As brechas precisam ser possíveis se considerarmos que os discursos vigentes não podem dar conta de tudo o que está existindo, as brechas precisam ser possíveis se questionarmos os regimes tendenciosos que estão em curso, as brechas só serão possíveis quando passarmos a encarar nossas próprias danças como perguntas no mundo. Abrir uma brecha é provocar uma fissura nesse regime de tempo em que as máquinas de produção não podem parar. E é encarar de frente os processos insistentes de invisibilização. É evocar outros nomes e possibilitar que memórias e mundos sejam trazidos de volta, aqueles esquecidos e apagados pela hegemonia. Abrir uma brecha é compreender que memórias se transformam, que arquivos e repertórios constituem toda uma rede de conhecimentos e que atendem a demandas por vezes específicas, mas que se relacionam, se confundem e instauram processos tanto críticos quanto amenizadores. É preciso, sempre, atenção redobrada.

Hegemonias são constituídas através da replicação de pensamentos, ideais e práticas legitimados pelos sistemas de poder. Um sistema de poder é caracterizado por processos que delimitam e reforçam modos padronizados de operação nos contextos políticos, culturais, econômicos etc. O sistema de poder é constituído por agentes que operam esses processos. Por vezes, os processos são operados sem qualquer tipo de questionamento. Em outras vezes, questionar é uma afronta aos modos já estabelecidos de funcionamento e, portanto, abominado e julgado como desvio moral grave. Um sistema de poder é reforçado pelos seus agentes, pelos indivíduos que dele fazem parte, seja por meio da replicação de suas caracterizações, seja por conformação e aceitação. Entrar em conflito com o sistema de poder pode, inclusive, reforçar ainda mais os seus padrões e mecanismos na medida em que esse sistema coopta e inclui o desvio em seu interior.

Sistemas de poder operam por meio de arquivos que direcionam e apontam os modos de funcionamento. Arquivos sobrevivem porque, de alguma maneira, são realizados na *arena pública*. “As ideias e as evidências mudam, algumas vezes, tornando-se irreconhecíveis. [...] os materiais culturais sobrevivem se eles se tornam populares. Eles precisam ser ‘realizados fisicamente’ na arena pública.” (TAYLOR, 2013, p. 245).

Tradições e culturas embasadas, majoritariamente, em práticas orais, gestuais etc. – enfim, embasadas em tudo aquilo que escapa do modo arquivado, ou seja, tudo aquilo que pode ser entendido como repertório – tendem a ser maciçamente deslegitimadas: o repertório precisa

ceder seu espaço para os processos operados pelo arquivo. É o que acontece na modernidade, em que conhecimentos são substituídos por aqueles já constituídos como modelo.

É certo que alguns repertórios tendem a ser preservados. Após décadas de deslegitimação, algumas manifestações culturais são resguardadas por leis e *tombadas* como patrimônio cultural – o que poderia gerar outra discussão acerca do tombamento de algo que é vivo e que se transforma. Contudo, parece que, desse modo, certas manifestações poderão ser *preservadas* e sobreviver ao longo do tempo, já que as suas existências, por si só, não são fortes o suficiente para continuar existindo numa sociedade globalizada que tende a rechaçar o *velho*, o *fora de moda*, e já que, por décadas e décadas, os governos pouco trabalharam no sentido de constituir políticas públicas para a conscientização e percepção da importância de tais práticas – que se transformam ao longo do tempo. Ainda assim, é preciso nos atentarmos a quem interessa um tombamento de determinada manifestação cultural. Será que tal manifestação cultural está mesmo em risco de existência ou ela precisa ser encapsulada, enjaulada, cerceada e limitada para atender uma demanda do capital? Para reduzir suas possibilidades de abrangência? Para diminuir suas capacidades e disponibilidades de transformação?

Cultura não é algo estagnado no tempo e no espaço. Culturas são constituídas por meio de realidades imaginadas, pululadas de contradições. As contradições são o cerne das criações humanas: “As culturas estão o tempo todo tentando conciliar essas contradições, e esse processo alimenta a mudança.” (HARARI, 2017, p. 172). As culturas se transformam. Tombar é uma ação de preservação e *proteção* de alguma coisa que poderia ser descaracterizada pelos sujeitos. Um prédio é tombado para que seus traços originais não sejam modificados pelas pessoas. Uma manifestação cultural é tombada para que ela não sofra as ações do tempo, para que ela não se *descaracterize*. Um tombamento poderia frear os fluxos de transformação que acontecem ao longo do tempo. Frear seus fluxos de transformação para que não interfiram nos processos de *progresso* e de modernidade. E frear esses fluxos é certamente uma ação contrária à existência dos corpos. Tudo o que é vivo, se mexe.

Arquivos e repertórios podem coexistir. Um *porém*: “Embora o arquivo e o repertório existam em constante estado de interação, a tendência tem sido banir o repertório para o passado.” (TAYLOR, 2013, p. 52). O arquivo pode ser entendido como memória enquanto dado histórico que existe no formato de “[...] documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança”. (TAYLOR, 2013, p. 48). Essa memória compreendida como arquivo supostamente



não sofre qualquer tipo de modificação ao longo do tempo. Supostamente, pois arquivos também se deterioram e são reinterpretados ao longo do tempo. Porém, a memória enquanto arquivo possui essa noção de informações que se cristalizam e que garantem certa perpetuação de sua veracidade, imune às transformações do tempo. O que parece mudar expressivamente ao longo da história “[...] é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados.” (TAYLOR, 2013, p. 49). O arquivo tem a capacidade de se sobrepujar ao repertório, pois sua legitimidade é mais dificilmente contestada. Registros parecem atuar como impressões fidedignas. O que está no papel vale mais do que acontece fora deles. Papeis performam realidades. “Na medida em que se constitui de materiais que parecem durar, o arquivo excede o que acontece ao vivo.” (TAYLOR, 2013, p. 49).

Já o repertório é a “[...] memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto.” (TAYLOR, 2013, p. 49), que não podem ser reproduzidos fielmente por meio de cópia e que não se inserem num campo estritamente arquivado. “Danças mudam ao longo do tempo, mesmo que gerações de dançarinos (ou mesmo dançarinos individuais) jurem que elas permaneceram sempre iguais.” (TAYLOR, 2013, p. 50). O repertório sugere presença: pessoas participam da produção e reorganização das informações, fazendo parte da memória de determinada cultura. “Em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido.” (TAYLOR, 2013, p. 50).

Essa noção de arquivo e repertório pode ser importante para notar como que culturas tão distintas são confrontadas e arbitrariamente apagadas no processo de colonização, por exemplo. Ao entrarem em contato com estruturas hegemônicas, culturas ditas baixas são sistematicamente apagadas e passam a obedecer – forçadamente – a uma regulação imposta por arquivos já consolidados. “A colonização interna tem raízes longas e antigas na América Latina, que vão desde o final do século XV até o início do século XIX. Nos 50 anos que se seguiram à Conquista, estima-se que 95% da população nativa foi exterminada.” (TAYLOR, 2013, p. 155). Grupos indígenas foram – e ainda são – catequizados conforme prescrições existentes em documentos; culturas que lidam com a terra, com preparo de ervas, com o cuidado do corpo por meio de práticas mais holísticas são violentamente repreendidas pelo conhecimento já sistematizado e registrado em arquivos. Danças são desfiguradas e passam a orbitar espaços esterilizados e distanciados de seus contextos.

A discussão, aqui, não está em valorar qual tipo de conhecimento é o mais importante ou o que salvaria mais vidas. Pelo contrário. É preciso que se reconheçam as pertinências e as importâncias de tais conhecimentos. Um grupo indígena, por exemplo, não deve ser privado de um tipo de escolarização. O que é necessário é compreender que tipo de escolarização faz mais sentido de acordo com o meio em que vivem, uma escolarização voltada para suas próprias culturas – uma escolarização que parece necessária nos dias de hoje, já que historicamente grupos indígenas tiveram suas identidades apagadas, riscadas do mapa. Por isso a importância da interculturalidade crítica, já citada anteriormente (WALSH, 2009).

Boa parte do projeto de colonização foi de desestruturar os conhecimentos indígenas acerca da história. Muitos códices astecas e maias foram desacreditados e destruídos, pois eram interpretados como objetos que levariam mensagens maléficas, sob orientações de divindades outras. Além de destruir esses arquivos indígenas que traziam conhecimento acerca das terras que habitavam, “[...] os conquistadores também procuraram destruir os sistemas incorporados de memória, não só eliminando-os, mas também os desacreditando.” (TAYLOR, 2013, p. 68).

Cabe, nesse sentido, nos perguntarmos sobre os nomes que nos designam. Por que chamamo-nos América Latina? Por que somos referenciados como latinos?

América é uma espécie de homenagem prestada a Américo Vespúcio, o italiano que se deu conta de que as terras *descobertas* por Colombo não eram as Índias, mas um novo território. E o termo *latina* foi posteriormente anexada ao nome para referenciar essa parte do território densamente colonizado por falantes de línguas de origem latina. Antes dos *descobridores*, os povos aqui originários chamavam América Latina de Abya Yala, dentre outros nomes. Abya Yala pode ser traduzido como terra madura ou terra viva, termo que se origina com o povo Kuna que habitava o norte da Colômbia (PORTO-GONÇALVES, 2009).

Portanto, o termo América, assim como Índias Ocidentais e Novo Mundo, se sobrepõe “[...] a outras designações e representações de mundo que os habitantes originários atribuíam aos seus espaços de vida.” (QUENTAL, 2012, p. 53). Por que o termo latinidade nos faz referência? Por que não poderia ser indianidade ou africanidade? A latinidade se impõe ao nome do subcontinente pois “[...] os que contaram a história eram descendentes de europeus e se identificaram com o sul de Europa e fundamentalmente com a França.” (MIGNOLO, 2007 apud QUENTAL, 2012, p. 53).

“A América era um negócio europeu.” (GALEANO, 2015, p. 45).

Afinal, a palavra *indígena* também não seria um equívoco? O termo *indígena* é um equívoco para se referir aos povos originários das Américas. *Indígena* faz referência às Índias e ignora que os povos aqui existentes tinham e têm seus nomes próprios e uma designação muito própria para os territórios que habitam. Contudo, é por meio desse termo que se constitui “[...] a unidade política desses povos por si mesmos, quando começam a perceber a história comum de humilhação, opressão e exploração de sua população e a dilapidação e devastação de seus recursos naturais.” (PORTO-GONÇALVES, 2009, p. 26).

É necessário que esses processos sejam desvelados. A história pode ser uma sucessão de fatos contados arbitrariamente que escondem, em seus interstícios, histórias de exploração, de racismo e de esvaziamentos. Os povos indígenas, por exemplo, foram amplamente massacrados quando os frades chegaram por Abya Yala entre os séculos XV e XVI, afirmando que o passado desses povos “[...] e as ‘vidas que viveram’ – havia desaparecido porque eles não tinham escrita.” (TAYLOR, 2013, p. 45).

A escrita foi fortemente legitimada. Povos que não possuíam sistemas de escrita eram destituídos de importância, e seus conhecimentos não eram levados em consideração. Práticas incorporadas foram invisibilizadas e exterminadas. A escrita, nesse sentido, desempenhava um papel de exercício do poder, “[...] desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população, os indígenas e as populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita sistemática.” (TAYLOR, 2013, p. 47). Ao mesmo tempo em que destituíam as populações indígenas de seus modos de construção de conhecimento – que se davam, em grande parte, por meio de práticas não verbais, como a própria dança –, os colonizadores também escolhiam quem poderia ter acesso ao aprendizado da escrita, construindo um sistema de perpetuação de poder por meio de práticas de cooptação, em que eram escolhidos apenas as pessoas que estavam propensas a disseminação de ideias evangelizadoras (TAYLOR, 2013).

Outra prática que se disseminou nos anos posteriores da invasão dos territórios foi a da interpretação. Muitos *especialistas* surgiram para construir interpretações acerca das culturas tão estranhas a eles. Assim, especialistas em língua, cientistas, etnógrafos, dentre outros, passaram a interpretar e traduzir tudo aquilo que lhes era estranho. Gestos, modos de vida, performances culturais, tudo era traduzido pelo olhar estrangeiro. Contudo, não era uma tradução no sentido de tentativa de aproximação e construção de relações horizontais, obviamente.

O próprio discurso colonialista que produz o nativo como negatividade ou falta silencia a própria voz que ele pretende fazer falar. [...] a dominação depende de manter um olhar unidirecional e encena a falta de reciprocidade e de compreensão mútua inerente ao descobrimento.” (TAYLOR, 2013, p. 105)

Apagamentos arbitrários provocaram um enfraquecimento das culturas aqui existentes. Urge a necessidade de, nos processos de ensino, abordar muitas questões, como, por exemplo: “Educar para quê? Com que propósitos e sob que visão de país e sociedade?” (WALSH, 2009, s/n, tradução minha). Qualquer dança precisa ser questionada. Qualquer modo de replicar alguma ideia precisa ser estimulado ao debate. Até que ponto estamos corroborando para o apagamento de existências outras?

O repertório é essa memória incorporada que está “[...] ‘ao vivo’ e excede a capacidade do arquivo de captá-la.” (TAYLOR, 2013, p. 51). As danças se replicam por meio de suas estruturas e códigos, organizando-se conforme a replicação de suas informações. Danças não legitimadas pelos sistemas de poder podem sobreviver ao longo do tempo se nichos específicos operarem como uma oposição à ordem imposta. “O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los).” (TAYLOR, 2013, p. 51). Contudo, danças podem desaparecer se não encontrarem meios possíveis de se replicarem. Elas precisam encontrar coerência no ambiente.

O conhecimento, num ambiente em que se praticam relações menos verticais, é gerado por meio de trocas de experiências, dentre outras *combinações* possíveis de fatores internos e externos a um grupo específico. Nas teias da globalização, muito do conhecimento pode ser replicado por meio de processos homogeneizantes e hierarquizantes, em que despontam determinados saberes e fazeres em detrimento de outros. Muito de um repertório incorporado pode se *perder* em meio a tantos atritos e conflitos existentes nos contextos e para além destes. “Na dança, as relações compartilham movimentos em estados corporais e discursos dançados. Na improvisação esses discursos são criados no ato da cena, e, quando os dançarinos estão em grupo, as maneiras de relações são também criadas.” (MORAIS, 2010, p. 65).

Cada modo de conhecer o mundo se apresenta de um jeito particular, compartilhando propriedades gerais com seu contexto. E nem toda dança continua viva, nem toda dança continua se replicando em outros corpos e em outras danças. Algumas danças desaparecem – o

que é diferente da ideia de efemeridade –, outras continuam existindo em reminiscências, por meio de fiapos quase apagados, outras danças são chacoalhadas pelos processos de globalização, de modernização, e fundem-se e confundem-se com outras danças. Não há juízo de valor em tais processos. Há um alerta – muitos alertas. Há a tentativa de atritar essas coisas que já estão enfrascadas nas embalagens da *normalidade*.

Entretanto, danças são manifestações de uma dada cultura, de um dado momento, de uma dada realidade e replicam sistemas de saber e ser. Quando danças não são reconhecidas como legítimas e como diversas, quando danças específicas são colocadas sob a ótica do produto a ser vendido – portanto, conservado – aí o perigo da história única ronda mais uma vez. A invisibilização é caminho quase certo. É preciso, portanto, perguntar, provocar perguntas com as danças que duvidam. Como provocar essa pergunta num mundo cada vez mais homogeneizado pelos processos tecnológicos, globalizados, globalizantes? Como não tornar a diferença mais um produto do mercado? “[...] a globalização faz o papel da ‘universalidade’ e [...] o arquivo dessa ‘universalidade’ é baixado estrategicamente e reconfigurado em nível local.” (TAYLOR, 2013, p. 198).

A apropriação de certas características de danças afro-americanas pela vanguarda branca de 1960 é um exemplo de como a legitimação é uma questão de poder. Se antes movimentos tidos como desinteressantes pelos padrões euro-americanos não eram vistos como dança – e como dança legítima –, após a vanguarda isso passa a ser percebido de outro modo.

Os valores estéticos e sociais da dança afro-americana – seus cotovelos e joelhos curvados, seu torso compartimentado, sua polirritmia contrapontística, seu peso preso à gravidade, e sua franqueza sexual – podem ter sido vistos como desajeitados e lúbricos pelos padrões euro-americanos. Os valores da música afro-americana – suas repetições, sua estrutura de improvisação, sua transmissão oral, sua ênfase no ritmo, não na melodia, e sua ênfase no corpo como um instrumento (tanto vocal como percussivo) – podem ter sido vistos como aborrecidos e não-rigorosos pelos padrões euro-americanos. No entanto, esses diferentes valores culturais foram seguidos pela vanguarda branca – e nisso, naturalmente, ela partilhava modos de proceder com os racistas que não achavam nada de valor na cultura negra. Frequentemente (sic), os artistas brancos adotavam tais valores e técnicas, em parte como um resultado da sua própria associação com artistas negros, especialmente os da vanguarda do *jazz*.” (BANNES, 1999, p. 272).

Como a modernização que traz o rolo compressor sobre os territórios, a vanguarda branca também homogênea e engole características sem que perguntas sejam efetivamente lançadas na arena pública. “A ênfase da vanguarda na originalidade, no efêmero e no novo esconde múltiplas tradições ricas e antigas de prática performática.” (TAYLOR, 2013, p.36). Ainda assim, é possível notar nessa dança que fazemos hoje alguns desses valores estéticos que sobrevivem ao longo do tempo. Os rastros continuam existindo nas danças que fazemos: “Simultaneamente o movimento aparece e desaparece e se faz existir também nessa desaparecimento. Desaparecer para existir, existir no rastro.” (RETTORE, 2010, p. 03)

Apesar da incessante massificação de uma cultura *higienizadora* e *pasteurizada*, os atos *incorporados* estão presentes e presentificam memórias de um passado. Os atos incorporados estabelecem evocações, reconstituições, refazimentos, reorganizando memórias “[...] de um grupo/geração para outro.” (TAYLOR, 2013, p. 51). Quando esses atos são deslegitimados, diferenças são postas em depreciação ou em evidência exotizada. Não é à toa que *índio vira fantasia*. Não é à toa que tudo aquilo que destoa da norma é engolido pela norma e *institucionalizado*: agora, está disponível para o consumo e é recomendável que se consuma, é indispensável que se engula, pois tornou-se *cool, in, despojado, contemporâneo*.

Entre existências ameaçadas e culturas de massa trazidas com a onda da globalização, muitos grupos populacionais se localizam nas fronteiras de seus territórios tanto geográficos quanto culturais. Muitos apagamentos se seguiram após as primeiras ondas de invasão. *Nepantla* é o nome que os sobreviventes do primeiro período após a Conquista davam para o espaço que ocupavam, um “[...] espaço intersticial entre a cultura indígena e a espanhola. *Nepantla* refletia as fendas, a liminaridade de uma zona que não era mais apenas indígena, mas ainda não era (e nunca iria ser) completamente espanhola.” (TAYLOR, 2013, p. 148).

Atualmente, o termo *nepantla* é utilizado para fazer referência a uma experiência de fronteira vivida por muitos artistas latino-americanos e chicanos [estadunidenses de ascendência latino-americana] que vivem nas fronteiras de suas poéticas, dos seus modos de fazer. *Nepantla* se apresenta como esse lugar ao mesmo tempo destituído de suas características e, ainda assim, o mesmo território. *Nepantla* é a lembrança dos intensos ataques às populações nativas, sinalizando uma “[...] mesma terra, mas um espaço diferente, novo, porque era irreconhecível.” (TAYLOR, 2013, p. 156). E é certamente por isso que muitos artistas acabam por utilizar esse termo para criarem suas identidades e para marcarem suas próprias diferenças. Nesse contexto de intensa desocupação forçada dos próprios lugares e espaços, há que se

reformular certos nexos de sentido para que os territórios não sejam completamente devastados. *Nepantla* é um posicionamento de resistência e que marca uma diferença que não pode ser simplesmente esquecida. Os espaços que são reconfigurados de acordo com os sistemas dominantes de poder precisam ser atritados. Por isso, *nepantla* é, ao mesmo tempo, “[...] tanto um/quanto outro.” (TAYLOR, 2013, p. 148).

Nesse sentido, improvisação é um engajamento em atos compartilhados entre escolhas e efetivas constituições de coisas dançadas, performadas, encenadas. Tudo se mistura. Nem tudo se mistura. Pouca coisa se mistura. Não proponho certamente considerar improvisação como um exercício *nepantla*. Fazer isso de qualquer jeito pode gerar uma leitura de esvaziamento dos sentidos. Provavelmente, se afunilado o sentido dessas tessituras e se o trabalho se der sobre esses termos de modo mais alongado no tempo, *nepantla* poderia vislumbrar outras potências para a improvisação, reconhecendo-se *territórios* simbólicos bombardeados pelas massificações e pelos processos de enfraquecimento de posturas críticas.

Improvisar pode ser colocado como uma configuração em que conexões são estabelecidas no momento do seu acontecimento, desvelando dinâmicas particulares que geram fluxos de conexão – ou não – entre as pessoas. O *tanto um/quanto outro* do *nepantla* expressar-se-ia nos conjuntos de relações que atritam as informações presentes em cada corpo e as informações que se estabelecem em grupo. Aqui, já se efetiva outra qualidade de aceitação e recusa de informações, diferente do *nepantla*, que se traduz como o mesmo lugar, mas diferente e irreconhecível por conta da destruição e destituição de seus territórios. As aproximações entre improvisação e *nepantla* certamente demandam um afunilamento. Há que se levar em conta duas dimensões distintas: uma histórica – que analisa o aniquilamento ou desestruturação de territórios –, e outra relacionada ao processo interno de uma dada improvisação num tempo e num espaço específico – que certamente pode estabelecer relações com os processos históricos, mas que está interessada nos modos com que as relações se efetivam na sua breve duração e do que delas resultam. *Nepantla*, portanto, pode ser uma mirada para se compreender processos históricos da improvisação, ou para vislumbrar processos de improvisação em que acordos são efetivados para que se condensem ou se atritem ou se desestrem informações, acordos esses efetivados “[...] de uma maneira complexa, por se tratar de pessoas que apresentam tendências, memórias, discursos corporais diferenciados nas relações estabelecidas cenicamente.” (MORAIS, 2010, p. 27).

*Nepantla* pode ser um meio de abrir uma brecha no tempo e de instaurar uma pergunta nos espaços hegemônicos. Afinal, os territórios performam e são performados por aqueles que neles residem. *Nepantla* é também uma pergunta e uma possibilidade de reposicionar geopolítica-cultural-socialmente os sujeitos que circulam e que se fixam nesses territórios. *Nepantla* é lugar instável e, ao mesmo tempo, necessário para que estas pessoas possam continuar existindo em suas culturas. Serão necessárias acepções críticas de interculturalidade para que a colonialidade dos territórios seja combatida. A decolonização é um processo incessante contra um sistema que tenta suplantar toda e qualquer diferença que se imprime no seio de uma comunidade específica.

O que o processo de colonização quer é estabelecer identidades fixas. Para tanto, aprisiona e invisibiliza todas aquelas que não aderirem ao novo sistema de poder. O processo de colonização quer substituir a diversidade de existência por modelos de existência. *Nepantla* estabelece presenças simultâneas e tenta trazer para a arena pública o debate acerca das identidades que, não podendo e não devendo ser fixas, tampouco devem ser eliminadas. *Nepantla* instaura certa copresença radical, em que práticas e agentes distintos são compreendidos como “[...] contemporâneos em termos igualitários. A copresença radical implica conceber simultaneidade como contemporaneidade, o que só pode ser conseguido abandonando a concepção linear de tempo.” (SANTOS, B., 2010, p. 53).

*Nepantla* afirma modos de existência até então invisibilizados e marca o desafio que é pertencer a um território desfigurado pelas máquinas imperialistas. *Nepantla* é possibilidade de se abrir uma brecha no tempo. Abrir uma brecha no tempo é dar espaço para que as memórias sejam evocadas e compartilhadas. Vale sempre lembrar que não há como estagnar esse tempo, não há como congelar o tempo ou fazer voltar atrás. Aqui, a brecha no tempo sempre vai significar uma ação de reduzir o fluxo do movimento incessante, através de práticas de dança que estejam inclinadas a parar e a ouvir-ver-sentir o que outras pessoas têm para dançar-dizer. E fazer danças que sejam possíveis, também, no movimento incessante.

Dançar é, do mesmo modo, essa coisa que não para e que se movimenta e que se desloca incessantemente perguntando os motivos que a levam a esse ato incessante, frenético, incontrolável. Abrir uma brecha no tempo é uma ação de audição. Não só de audição, porque tem gente que não pode ouvir. Abrir uma brecha no tempo é uma ação de olhar. Não só de olhar, porque tem gente que não pode enxergar. Abrir uma brecha é uma ação de sentir. De sentir porque todos e todas podemos sentir de algum jeito, podemos perceber o que nos



circunda, perceber os sujeitos presentes e ausentes e aguçar os sentidos para as diferenças. Abrir uma brecha no tempo é considerar as inúmeras manifestações presentes neste momento, é reconhecer as múltiplas experiências que estão em curso.

Ao se abrir uma brecha, criam-se condições para que outras histórias sejam contadas, para que as histórias contadas até então sejam apresentadas de outros modos. Como abrir uma brecha? Ouvir, enxergar, tatear, sentir, parar, dialogar, sustentar, flutuar, pisar devagar e depressa, correr, virar, esperar, fazer uma pergunta são modos de abrir brechas, são caminhos para que a história não seja contada, mais uma vez, do mesmo jeito. Fazer uma pergunta é um jeito de abrir uma brecha, uma brecha possível para que outras vozes, outras danças, outros corpos sejam reconhecidos.

≠

Histórias outras precisam ser contadas. Para que histórias apagadas arbitrariamente possam ganhar força novamente, precisam ser lembradas de algum modo. Todo ato de evocação de memória pressupõe modificações das informações (IZQUIERDO, 2011). Certamente, muita coisa parece ter sido esquecida e, no ato da lembrança, as mudanças podem soar contundentes. O objetivo não está em remontar as *origens* de determinadas histórias e danças. Isso é impossível e, mesmo que fosse possível, seria insensato, pois a vida pressupõe transformações, nada fica estagnado, nada para no tempo. O ponto se encontra justamente em entender que contar histórias é um ato que se transforma toda vez que vozes se apropriam das narrativas. Contar histórias com o corpo todo. Contar histórias do corpo e com o corpo. Eis uma maneira de fazer com que as diferenças possam se presentificar. Contar outras histórias é estabelecer um acordo no tempo que quer escancarar a diversidade de vida que existe sobre os territórios.

“A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como nós somos diferentes ao invés de como somos semelhantes.” (ADICHIE, 2009). Nesse sentido, a diferença toma um caráter de absolutização. A história geralmente é contada pelos vencedores. Impérios que *conquistam* territórios contam a história dos povos conquistados. A modernidade e seus *desbravadores* costumam apresentar a história como aquela em que os civilizados *domaram* os nativos. Culturas foram desmanteladas em prol de um discurso falsamente apaziguador e moralista. O outro sempre foi uma abominação, no outro sempre esteve o mal, com o outro sempre prevaleceu o erro. Os vencedores destroem as inúmeras histórias de um povo, de um grupo, de uma etnia, substituindo-as por uma única história, a história dos rebeldes que foram contidos, a história dos selvagens que foram civilizados.

A história única transforma a diferença em uma absolutização e impossibilita qualquer termo de comparação: “[...] é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão.” (ADICHIE, 2009). Abrir uma brecha no tempo é a possibilidade de mostrar outras facetas da *mesma* história e, assim, possibilitar que outras vozes contem suas próprias histórias.

Outro risco existente com a única história é que ela tem a tendência perigosa de criar estereótipos. “E o problema com os estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história.” (ADICHIE, 2009). Os estereótipos replicados em danças limitam a possibilidade da diferença e ignoram as relações que possam ser estabelecidas entre os corpos e as danças que esses corpos fazem (BITTENCOURT, 2014). Imagens estereotipadas de corpo limitam a efervescência da diferença e criam danças que replicam mais estereótipos e que engendrarão outras estereotipias. É um processo de retroalimentação sustentada pelas mídias e pelos sistemas de poder: “O corpo representado na cultura das mídias é modelado e idealizado, contaminando muitos corpos e seus aspectos.” (BITTENCOURT, 2014, p. 61). Os estereótipos tendem a criar identidades fixas e sistemas de referência nocivos, pois invisibilizam a possibilidade do diferente. Os estereótipos ocupam a centralidade das imagens da realidade e reproduzem equívocos. Ao mesmo tempo, camuflam “[...] aspectos das existências como forma de conduzir o fluxo gerativo das imagens do corpo, na tentativa de transformá-lo em um jogo de escolhas: de aprovação e negação.” (BITTENCOURT, 2014, p. 61).

Recusar os estereótipos é abrir brechas para que outras danças sejam realizadas. Improvisar para além dos estereótipos é entender que subjetividades compartilham informações e que reagem de modos variados a essas informações. Cada corpo, portanto, constitui sua própria história. “Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar.” (ADICHIE, 2009).

Se cada corpo tem sua própria história, se cada dança conta um pouco do seu ambiente, então há restrições específicas que exercem influência sobre esses corpos e danças. A homogeneização por meio das normas não leva em consideração as restrições existentes. Uma regra aqui não necessariamente funciona ali. Cada corpo se encontra num ambiente condicionado por regras, modelos e restrições específicas. Nesse sentido, cabem as perguntas sobre o que se efetiva como restrição comum aos processos das relações e o que se efetiva como norma imposta para além das realidades das relações específicas. É importante e não há como negar que as relações e seus processos estão imbuídas por restrições. As restrições são modos de coesão e conferem coerência aos acordos estabelecidos em improvisações.

Improvisar com restrição é constatação de que as existências se presenciam por meio de processos de atrito, embate, acomodação, divergências, convergências, desvios e rupturas entre suas múltiplas referências. E, de certo modo, a restrição contribui para que processos de liberdade possam ser experimentados no exercício constante de indagação. Afinal, liberdade é um processo e não um objetivo. “A restrição permite tomar posição, fazer escolhas diante de uma circunstância específica, pois está imbricada a um processo contínuo de seleção, distinção e reconhecimento de proximidades e diferenças entre existentes.” (VALLIM, 2014, p. 18).

As restrições estarão sempre operando nos modos de fazer dança, seja aquela tão replicada e evidenciada enquanto modelo, seja aquela que se constrói a partir de um entendimento de ruptura e desvio. Comumente, a dança contemporânea é entendida como um campo de transgressões que instigam a produção de respostas outras para as perguntas até então erigidas. Nesse processo, formula novas perguntas, antes de encontrar qualquer resposta. A dança dita contemporânea quer a produção do diferente. Cabe perguntar se essa é uma produção do diferente para atender os caprichos de um determinado tipo de dança – já que fazer diferente pode ser uma jogada de marketing – ou se é uma produção diferente pois a diferença existe e não há como negá-la, apesar das inúmeras outras formas de discurso que tentam silenciar tudo aquilo que desvia da norma. De qualquer modo, uma dança que se propõe à não produção de

iguais se apresenta como uma potencializadora de compreensões de vida que se atenta às múltiplas possibilidades dos corpos e das danças.

Provavelmente, essa dança contemporânea – e a improvisação em dança –, quer a exibição de “[...] imagens de corpos que expõem seus propósitos sem vínculos estilísticos ou modelos como sinal de sua existência e temporalidade.” (BITTENCOURT, 2014, p. 59). Provavelmente, pois é preciso constituir esses discursos sempre na cautela de que uma afirmação certa e cheia de razão pode esconder as fissuras e mascarar tudo aquilo que possa destoar do então chamado *modo maravilhoso com que a dança contemporânea articula as diferenças em seu estômago*.

Mesmo assim, a dança contemporânea parece continuar sendo um lugar de intensos debates acerca dos aspectos e características que querem se fixar como determinantes e generalistas. Entender a restrição como operante dos modos de dança é um caminho para a construção de diferenças no próprio ato de comunicar algo e, assim, fazer aparecer a diferença por meio de uma diferença do discurso. Não há como comunicar algo diferente através dos modelos já iguais e repetidos. Urge a necessidade de existir, constantemente, um procedimento de ruptura: “Sobretudo, uma ruptura com velhos hábitos discursivos recorrentes na dança, como por exemplo: a vinculação entre criação e uma suposta liberdade, ou seja, a dança vista como campo ‘livre de restrições’.” (VALLIM, 2014, p. 02).

Se cada contexto apresenta suas próprias restrições, é preciso reinventar os processos sempre que um modelo tende a se fixar como parâmetro estável e constituinte da existência: “Serão respostas sempre locais, no sentido em que local não significa ‘pequeno’, mas se opõe a ‘geral’ ou ‘consensual’.” (STENGERS, 2015, p. 125). A tradição, por exemplo, é uma ideia que *deu certo* – e isso não significa que ela esteja certa ou que esteja operando no sentido de diminuir qualquer desigualdade. Aprontam-se, ao longo do tempo, pequenas transformações no interior da tradição, que são resultantes, contaminadas e contaminadoras dos processos que acontecem no seu entorno. Uma tradição só continua viva pois há processos de resignificação e de transformação entre os sujeitos que fazem parte de uma determinada tradição. Em algum sentido, poderíamos apresentar a dança contemporânea como uma tradição que se quer em constante transformação. Essa sua marca de diferença a distingue de outras tradições em dança e, ao mesmo tempo, a aproxima dessas mesmas tradições no preciso momento em que lida com acordos próprios e que delimita – mesmo não querendo – sua área de abrangência.

Se diz muito que a dança contemporânea pode tudo, mas não é bem assim, do mesmo modo que também não é assim com a improvisação. A improvisação pode muito, mas não pode tudo. A dança contemporânea pode muita coisa, mas não pode tudo. Quando existe certa denominação e delimitação dos termos, assumimos fazer parte de uma determinada tradição. Não há como não pertencer: em algum momento, as evidências se apresentam. Em algum momento, as práticas discursivas, os modos de entender o mundo, as formas com que são trabalhadas as informações vão delimitando um campo semântico muito singular, que fabrica e constrói certas características que permitirão a continuidade dos processos – ou não. Algumas identidades vão surgindo ao longo do tempo e as restrições se constituem no interior dos próprios processos.

As restrições, além de levarem a efetivação de práticas específicas, continuam operando depois da constituição de alguma prática específica. E é preciso enfatizar que a restrição não é ação disciplinadora, pois isso elevaria um entendimento em dança como conhecimento determinista “[...] que impõem aos corpos modos de operação pré-elaborados e uniformes, renunciando a todas as possibilidades de distinção e contradição e, portanto, de elaboração crítica.” (VALLIM, 2014, p. 33). Construir identidades não significa extinguir restrições. Tampouco, a tentativa de fugir de qualquer tradição, caracterização, conceituação etc. também não extingue as restrições. Assim como uma rigidez excessiva barra os processos de vida, uma flexibilidade demais também não permite qualquer coesão, não permite que se constituam e se transformem as informações (GUERRERO, 2008a).

Eis que o paradoxo pode surgir mais uma vez, já que *cair* na armadilha da caracterização pode gerar um processo de estereotipização. Por outro lado, se identidades não forem assumidas, se características não forem apresentadas como constituintes de determinadas pessoas e modos de vida, os processos de universalização podem se instaurar e perpetuar a falsa noção de que todos são iguais e que, portanto, nada do que está sendo reivindicado é realmente necessário. Mais uma vez, pensar no jogo entre rigidez e flexibilidade pode apontar caminhos mais críticos em relação a tudo aquilo que tenta fixar e encapsular diferenças.

Se cada contexto apresenta seus modos de funcionamento, mesmo que compartilhando informações em acepções macroscópicas, as histórias precisam ser recontadas. Os acordos temporários estabelecidos em improvisações constituem espaços para que novas histórias possam se inscrever como resposta frente à cristalização e manutenção de modelos generalistas. “Por isso é preciso ficar atento ao surgimento contemporâneo de ‘outras narrativas’, talvez num

anúncio de novos modos de resistência, que recusam o esquecimento da capacidade de pensar e de agir conjuntamente exigido pela ordem pública.” (STENGERS, 2015, p. 71).

≠

Grande parte dos procedimentos invisibilizatórios são mantidos e replicados por aparatos ideológicos de poder, como o próprio Estado quando cooptado por interesses escusos e privados. Há muito que o sentido de democracia vem se desestabilizando, fazendo ruir a noção de representatividade dos sistemas políticos. Caracterizações anárquicas tentam dar minimamente conta dos grandes buracos que o Estado, ao lado das empresas e corporações, vem deixando para a maior parte das populações.

Greves estouram todos os meses, as lutas são diárias. Governos desrespeitam as vontades populares, as grandes televisões e rádios – que só funcionam graças às concessões públicas – apenas replicam notícias de um lado só da história, a história dos poderosos. E quem são os poderosos nessa história? As grandes empresas, o próprio Estado governado, em sua grande parte, por homens – e aqui são homens mesmo – que só trabalham pelos seus próprios interesses.

Faz tempo que o Estado passou a figurar como uma das personagens vilãs da população. E é um jogo de ambivalências e paradoxos pois, esse mesmo Estado que não ampara suficientemente é o mesmo Estado pelo qual temos que lutar. É a tentativa de devolver ao povo a sua representatividade e legitimidade. Como isso vai ser possível? E é preciso entender todo esse processo para que possamos compreender de outros modos as danças que fazemos e como elas são intensamente contaminadas por discursos de poder. Urge a necessidade de “[...] reinventar modos de produção e de cooperação que escapem às evidências do crescimento e da competição.” (STENGERS, 2015, p. 15). Como?

Mais uma vez, abrir uma brecha. Mais uma vez, fazer parar esse tempo de relógio que nos quer produtivos o tempo todo. Mas isso nem sempre é possível. E nem sempre vai ser possível, ainda mais para aquelas pessoas que estão nas camadas sociais mais inferiores e que não podem *se dar ao luxo* de fazer parar esse tempo. Parar certamente significaria a morte ou a precarização total da vida. Abrir brechas para que outras brechas futuras possam ser abertas. Abrir brechas e construir acordos dependem de negociações constantes entre informações “[...] que se apresentam como regularidade e informações circunstancialmente disponíveis, deslizam numa mistura entre regra e novidade, possibilitam arranjos contínuos.” (VALLIM, 2014, p. 51).

Abrir brechas e contar outras histórias. Abrir brechas, contar outras histórias e refazer os processos, repensar os modelos. “Temos únicas histórias sobre os outros. Enxergar a possibilidade de contar a própria história é refazer essa visão estereotipada sobre os outros. Alguém é pobre, mas a pobreza não é a única história daquela pessoa.” (ADICHIE, 2009). Essas identidades importam, essas denominações importam. Mas o perigo, no processo de invisibilização, é de tornar essas identidades em estereótipos que absolutizam as diferenças. *A pobreza não é a única história daquela pessoa* se traduz como um argumento que tenta demonstrar a absolutização que cria o estereótipo. Esse é o risco da diferença, mas esse processo é necessário, ou, do contrário, corre-se o risco da negação da diferença. Mais uma vez, o dilema da diferença assim se concretiza quando ser diferente sempre vai ser um risco.

De qualquer modo, ser diferente é um risco (PIERUCCI, 2013). Um risco que, se tomado, pode incorrer na absolutização. Se não tomado, pode incorrer na negação. Não tomar o risco não resolve o problema. Já assumir o risco abre brecha para que os nomes sejam ditos e para que deles possam ser evidenciadas as demais características. Aqui, é sempre um paradoxo: ao afirmarem-se as diferenças, pressupõe-se uma importância atribuída a elas. E a citação que afirma que ser pobre não é a única história daquela pessoa parece embaralhar e confundir a questão. Mas é preciso que se afirmem certas condições de existência e perceber até onde essas condições são aceitáveis ou não. A pobreza certamente não deveria ser aceitável.

É preciso tomar cuidado para não colocar todas as diferenças num balaio só. Há as diferenças que se apresentam como modo de constituição de um sujeito – sua condição de existência –, com aquilo que a pessoa se reconhece em sua subjetividade e o modo como lida com a realidade no seu entorno. Já outras diferenças são provocadas por desigualdades sociais que inferiorizam sujeitos e transfere a eles a culpa pelas suas condições: a pobreza é uma dessas

diferenças. Por isso, mais uma vez, há que se tomar sempre a cautela em diferenciar a própria diferença.

Contar outras histórias é um processo que leva em conta as próprias restrições e lida com demarcações que se movem, pois contar e recontar é um jogo de coexistências e coimplicações. Nenhuma história permanecerá a mesma. Nenhum registro é, portanto, sinônimo de verdade – bem como qualquer noção fixa de *verdade* também precisa ser desestruturada. Nenhuma história já contada deve ser compreendida como original, como fundante, pois muitas dessas histórias nos foram contadas a partir do olhar do vencedor, e o vencedor só conta a parte que lhe convém, com pitadas de heroísmo e dissimulação. “É impossível falar sobre uma única história sem falar de poder.” (ADICHIE, 2009). A história do vencedor é a história das pessoas que colonizam as outras terras e histórias. As pessoas colonizadas são destituídas de suas pertencas culturais e *embutidas* numa outra forma de cultura, supostamente refinada, certa e civilizada.

Ao se enquadrar a argumentação em termos de originalidade, não apenas se repete a acusação de mimetismo colonial, mas se confunde o gesto cultural de apropriação e transculturação, que tem caracterizado a formação artística e intelectual latino-americana, com empréstimo indiscriminado. Na performance latino-americana, a originalidade teria de ser entendida tanto em termos de formas autóctones quanto dos modos altamente inovadores como os artistas se apropriam de formas que vêm de outros repertórios culturais. A expressão ‘muito latino-americana’, assim como ‘europeia demais’, deixa perceber uma noção redutora de uma identidade neutralizada, cultural e de grupo, na América Latina ou para ela – como se existisse apenas uma forma latino-americana de ser ou de representar. Conforme o grau em que os performers resistem às expectativas ou as assumem, a performance se mostra transparente (europeia demais) ou intraduzível (latino-americana demais). (TAYLOR, 2013, p. 309).

Como esses discursos se desdobram nas danças que fazemos? Como estamos lidando com os referenciais múltiplos que nos atravessam? Latino-americana demais, bem como europeia demais, são termos que expressam uma estereotipização do que é a América Latina. Há que se tomar cuidado com os caminhos. Facilmente, somos sugados pelos discursos totalizantes e replicamos esses mesmos discursos sem nos darmos conta, achando que estamos realmente desconstruindo qualquer noção cristalizadora. Somos europeus demais? No



contraponto, o que seria dizer que somos latino-americanos demais em nossos trabalhos? Há, certamente, um juízo de valor que cultua uma forma de existir em detrimento da outra.

Em grande parte, a modernidade impacta os modos de existência, aplicando um verniz que dificulta enxergar para além da superfície. A mídia, mais uma vez, captura e manipula percepções, construindo “[...] textos culturais, e se alimenta da prática de constituir novas hierarquias emblemáticas como esfera ideal de sobrevivência.” (BITTENCOURT, 2014, p. 61). O verniz da modernidade força uma percepção de mundo que não é exatamente uma percepção que dê conta minimamente das múltiplas realidades existentes. E é por isso, também, que histórias recontadas precisam pensar o mundo como processo a ser recriado.

Essas histórias novas, ou novas maneiras de contar as histórias, precisam, enfim, afirmar “[...] sua pluralidade, pois não se trata de construir um modelo, e sim uma experiência prática. Pois não se trata de convertermos, mas de repovoar o deserto devastado de nossa imaginação.” (STENGERS, 2015, p. 127).

E o deserto devastado de nossa imaginação certamente é bombardeado por um tipo de imagem que não faz parte necessariamente dos nossos contextos. Muito do pensamento artístico em nossos contextos ainda se dá sob um viés eurocêntrico. Alguns países europeus investem em projetos internacionais que, de uma forma ou de outra, acabam por garantir o fomento de um tipo estrito de pensamento em arte. A França “[...] continua a patrocinar os seus trabalhos para disseminar suas ideias nos países do Sul. Vide o programa do Movimento Internacional de Dança, MID, apresentado no CCBB em 2016.” (ALMEIDA, 2016, p. 873)

Essa discussão pode ser paradoxal, e talvez ela seja, bem como são os discursos da diferença encenados na televisão e em outros meios em forma de propaganda. Os projetos internacionais dos países europeus talvez possam garantir certa continuidade de processos em arte, trazendo alguma contribuição para o cenário mundial. Entretanto, a plasticidade eurocêntrica (ALMEIDA, 2016) penetra fortemente nos países já colonizados, garantindo a permanência de processos da colonialidade.

Se a colonialidade ainda se expressa por meio de projetos internacionais financiados por países europeus, ela também se consolida por meio das ações colonizadoras internas que, de um modo ou de outro, replicam um pensamento de que o que vem de fora sempre vai parecer mais importante ou pertinente. Em muitos eventos de dança no Brasil, tais como o Fórum Internacional de Dança, a Bienal de Dança de Fortaleza, o Festival Panorama do Rio de Janeiro e o Festival Novadança de Brasília, em algumas de suas edições, “[...] os trabalhos estrangeiros

apresentados são, em sua maioria, de europeus. Os organizadores desses eventos colaboram com a permanência de saberes subalternizados.” (ALMEIDA, 2016, p. 873). Vale ressaltar que esses eventos são importantíssimos para a circulação de um pensamento de dança no Brasil, entretanto, a sua importância não descarta o fato de que certas ações acabam por replicar uma ideia de colonialidade.

≠

Vou percebendo que meu problema com a história – essa que se aprende na escola – na verdade é um problema de distanciamento. Nada fazia sentido na escola, eu não conseguia compreender muita coisa, tudo era uma sucessão de fatos e de nomes pomposos que não me diziam nada: Idade Média, Renascimento, Iluminismo, Cristóvão Colombo, Pedro Álvares Cabral. Hoje, quando leio Harari, quando leio Walsh, Mignolo, quando leio Chimamanda Adichie, quando leio Galeano, quando leio gente que fala de hoje e que estabelece relação com o passado, quando leio gente que problematiza os passados e os modos com que histórias foram contadas, quando leio gente que considera importante estabelecer senso crítico em relação ao passado, o jogo das informações se reorganiza. Os nomes pomposos se descortinam e começo a enxergar as fissuras, as ausências, as insuficiências nas maneiras de contar as histórias – e começo a perceber as minhas insuficiências. Como levou tempo. Como levou tempo para que essas questões pudessem emergir. Como levou tempo e como ainda leva tempo para reconectar, para produzir sentido, para compreender os abalos, os terremotos e as avalanches das histórias, como ainda leva tempo para entrever e tentar dar minimamente conta de mais uma ausência. Como leva tempo para conseguir entender o que está acontecendo agora mesmo – e provavelmente não daremos conta disso. Mas precisamos continuar.

≠

Na contramão da modernidade que almeja uma homogeneização, há grupos que lutam e que tentam sustentar suas bases de identificação. Na dança não é diferente. A dança tem seus bandos. Grupos de dança refazem seus próprios modos e constituem padrões de identificação. Costumam operar de acordo com premissas que instituem coerências e possibilidades de permanência nos cenários artísticos. Participar de bandos, grupos, companhias é um processo usual em dança e costuma figurar como campo potente de pesquisa. O problema não é constituir um grupo e se agrupar conforme gostos, necessidades, poéticas. Isso é da ordem dos viventes. A existência requer como condição que coesões sejam formadas. É preciso união para caçar, para explorar, para construir uma casa, para fazer leis, para pensar o mundo, para construir teorias. O problema ocorre quanto questões locais querem se colocar como gerais, “[...] quando um modo de organização que é específico, local, serve como parâmetro do geral. Cada tribo da dança se configura construindo seus nexos de sentido” (BITTENCOURT, 2014, p. 62).

Por isso, é importante fomentar a existência de inúmeros grupos, bandos, companhias etc. para que os processos de diferenciação possam acontecer. A dança é produto e também produtora de cultura. Do mesmo modo, pode se submeter à mesma lógica da produção de iguais quando “[...] aprisiona o ‘universo’ de suas possibilidades em detrimento de resultantes que sejam causais e que primam pela fabricação de iguais, sustentando a ideia de homogeneização.” (BITTENCOURT, 2014, p. 62). A fabricação de iguais trabalha na perspectiva do colonialismo que vê o colonizado como máquina de reprodução – *precária* – das suas ações. É preciso que a diferença aconteça – acontecer, ela já acontece; é preciso que a diferença apareça. “Esta é a única forma necessária de humildade: a percepção de que a diferença é normal.” (ADICHIE, 2017, p. 77).

A existência de uma maior variabilidade de processos, grupos, bandos, pensamentos, reflexões, diferenças etc. leva a um pluralismo que pode se constituir como resistência aos atos de homogeneização. Atenção: não confundir opinião infundada com pluralismo de ideias; por opinião infundada leia-se: machismos, misoginias, racismos e toda e qualquer agressão que se apresenta como *é só minha opinião e eu tenho o direito de expressá-la*. É a diversidade que

garante a existência da vida. Sistemas precisam encontrar certa coerência para continuarem existindo e tendem a criar características muito próprias e similares entre seus sujeitos. Mas a existência da diversidade é justamente o que faz com que sistemas específicos possam constituir suas coerências internas e se diferenciarem dos demais.

Recriar a diversidade e ampliar o lugar das diferenças. Por isso, outras histórias precisam ser contadas e recriadas, performatizadas e evidenciadas, pois parece que a identidade tida como diferença precisa ser “[...] performatizada para ser vista.” (TAYLOR, 2013, p. 149). Não é à toa que as diferenças, sempre que evidenciadas em contextos hegemônicos, saltam aos olhos, assustam, causam espanto. Ao mesmo tempo, certas diferenças são encenadas nos palcos, nas televisões, nos programas televisivos, nas novelas, como se a diferença, desse modo, pudesse ser realmente evidenciada, quando, na verdade, o que está em questão é um jogo de interesses obscuros que trata a diferença como um produto a ser comercializado. Diferenças intermitentes. Ou quando atrizes e atores transexuais não são chamados para interpretar personagens trans nos teatros e cinemas. Onde fica a representatividade nesses contextos? Os espaços precisam ser tomados por todas e todos. Só assim os fluxos de estereotipização poderão ser interrompidos: “(...) o fim da representação é o limite de sua capacidade de transformar a presença em subjetividade fixa, reconhecível.” (LEPECKI, 2017, p. 98).

≠

Pontos sem nós. Ideias que não se concretizam. Frases desfeitas ou fracamente apoiadas em estruturas ainda frágeis. Pensamentos que se impõem como resistência. Práticas ainda não reconhecidas, práticas deslegitimadas. Há muito o que se fazer. Há muitas coisas a se contar. “Histórias podem quebrar a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida.” (ADICHIE, 2009).

E certamente a pluralidade de histórias faz azeitar os espaços das imprevisibilidades. Uma dança que se questiona e que questiona seu entorno, uma dança que é outra dança [outra história] engendra outras possibilidades de presenças e faz emergir outras possibilidades de corpos. O não planejamento prévio da improvisação descortina a pretensão de controle e faz reverberar uma dança que é tecida na emergência. Essa “[...] estratégia de criação que estimula a resposta ao inesperado, imprevisível” (SILVA, 2012, p. 49) constitui um modo de ser e de saber no mundo que tenta lidar com as tentativas de contenção de existências.

Estratégias serão necessárias sempre que estivermos presas e presos em um certo tipo de fixidez. Fixar e parar são coisas completamente diferentes. Fixar é uma ação que, comumente, é disparada por certo tipo de pensamento hegemônico. A fixação de subjetividades atende ao projeto de controle que não quer surpresas. Quanto mais fixidez, mais fácil será o domínio, mais lucrativo e mais facilitado. Fixar subjetividades delimita, também, a área de ação. *Só se pode ser tal coisa e tal coisa só pode agir nesse campo.* Já o ato de parar poderia ser uma ação que parte do interior de grupos inferiorizados, invisibilizados e destituídos de poder. Parar é ação de pergunta. Parar é ação. Parar é presente, e “[...] o presente pode ser achado em qualquer ato-parado.” (LEPECKI, 2017, p. 234). Expandir o presente é um processo de coexistências: “[...] a expansão dos presentes no passado e futuro, suas coexistências – indica a possibilidade de um recordar ético necessário a uma política dos mortos, no sentido de dar acesso à motilidade contínua de presenças ausentes.” (LEPECKI, 2017, p. 234).

Parar e recontar histórias. Parar e rejeitar a história única. “Quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que não há apenas uma única história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso.” (ADICHIE, 2009). Parar e reconhecer a infinidade das experiências que estão em curso. Improvisar parando, improvisar o ato de parar, parar e improvisar como questão, para perceber quais são os muros que ainda precisam ser derrubados e quais muros são lugares de resistência.

A improvisação também se reconhece como um lugar de ação política, pois envolve, dentre outras coisas, “[...] dissolução de hierarquias, porosidade de fronteiras entre arte e vida, democratização da concepção da obra através da participação de todos, abolição do preconceito da necessidade de formação técnica formal para dançar.” (RETTORE, 2010, p. 62). Improvisar é fazer uma pergunta. Improvisar é parar. E reconhecer que, na improvisação, os discursos que invisibilizam as diferenças ainda podem estar atuando. Fazemos política, mesmo achando que não.

Somos filhos da época  
e a época é política.  
Todas as tuas, nossas, vossas coisas  
diurnas e noturnas,  
são coisas políticas.  
Querendo ou não querendo,  
teus genes têm um passado político,  
tua pele, um matiz político,  
teus olhos, um aspecto político.  
O que você diz tem ressonância,  
o que silencia tem um eco  
de um jeito ou de outro político.  
Até caminhando e cantando a canção  
você dá passos políticos  
sobre um solo político.  
Versos apolíticos também são políticos,  
e no alto a lua ilumina  
com um brilho já pouco lunar.  
Ser ou não ser, eis a questão.  
Qual questão, me dirão.  
Uma questão política.  
Não precisa nem mesmo ser gente  
para ter significado político.  
Basta ser petróleo bruto,  
ração concentrada ou matéria reciclável.  
Ou mesa de conferência cuja forma  
se discutia por meses a fio:  
deve-se arbitrar sobre a vida e a morte  
numa mesa redonda ou quadrada.  
Enquanto isso matavam-se os homens,  
morriam os animais,  
ardiam as casas,  
ficavam ermos os campos,  
como em épocas passadas  
e menos políticas (SZYMBORSKA, 2011)

Parar, portanto, para perceber o presente, para reacender memórias, para ativar percepções, para aguçar os sentidos. Um acordo temporário. Parar como acordo temporário. Expandir os tempos nas danças, danças que continuam acontecendo ao longo do tempo, para aguçar os sentidos e afetos “[...] presos não ao que aconteceu e desapareceu no ‘tempo perdido’, mas a uma intimidade com essa coisa qualquer que insiste em continuar acontecendo.” (LEPECKI, 2017, p. 234).

Abandonar a ideia de um passado cristalizado é outra postura para que se reconheçam as tentativas de conservar danças em ideias suspensas no tempo. Estou dançando com outras pessoas. Tudo está diferente. É possível que estejamos prontos e prontas no momento seguinte,

mas nada pode ser assim tão duradouro em termos de precisão. Deslocamo-nos em conjunto. Todas as pessoas estão tentando caminhar. Um grande grupo se forma e é possível ouvir os pés arrastando no chão. Existe uma força que tenta empurrar o grupo para um lado. Parece ser impossível saber exatamente de onde essa força vem. Existe uma força que empurra o grupo para outro lado. Alguém talvez tenha decidido, mesmo que não de modo totalmente arbitrário, que o grupo deveria se orientar para a esquerda. E então, como que por força de contato e replicação, tudo passou a ser mais fortemente delineado. Talvez algumas pessoas puderam traduzir um toque mais incisivo como a constatação de que todos deveriam sim caminhar mais à esquerda, vai saber. O que não é possível prever é a resposta. Todo dia seria uma resposta diferente, todos os dias os eventos de descortinariam de outro modo. É praticamente da ordem de outra coisa o exercício de passar para o papel aquilo que aconteceu num outro tempo e de um outro jeito.

Os tempos mudam, práticas se transformam, essa é outra obviedade que precisa ficar impregnada nessas folhas. Os arquivos precisam ser remexidos, nada está lá estaque – ou não deveria estar –, nada lá deveria estar protegido, nada lá deveria ser a salvaguarda de sistemas de dominação: “[...] os documentos que descrevem ações simbólicas do passado não são textos neutros, inocentes e transparentes, mas escritos com diferentes intenções e estratégias.” (CERBINO, 2010, p. 24).

Os arquivos performam realidades e precisam ser questionados, para que seja possível constituir “[...] um pensamento crítico diante de nossas realidades contemporâneas, mas também diante de nossos passados possíveis de serem revisitados e ressignificados.” (ACHINTE, 2014, p. 157, tradução minha).

Tudo vai depender do lugar que você ocupa, tudo vai depender da perspectiva construída e dos avisos colados nas paredes. Isso também pode funcionar para um tipo de conhecimento que não é, necessariamente, articulado. É aquele que quase se esconde e que, no esconderijo, aponta toda sua potência. Quase tudo vai depender do lugar que você está. Também poderíamos chamar de conhecimento tácito, ou a vontade de assoprar as velas antes da hora – antes da música de aniversário terminar. Quase sempre existe uma afinação, uma espécie de tato muito apurado para as questões emergentes, e tudo parece se resolver sem muito esforço. Mas o esforço é um tanto grande. No intervalo, percebemos aquele pedacinho de coisa que parece se desprender de todo nexos de realidade. O pedacinho vai se esgarçando: ele se abre e se dilata. No momento seguinte, o pedacinho deságua em sangue, como numa hemorragia incontrolável. O pedacinho, antes quase invisível, lança aquela ideia de realidade numa espiral de dúvidas insistentes. O pedacinho de coisa é uma fagulha, é aquilo que se esconde e que, no esconderijo, aponta toda sua potência: é existência que insiste na impossibilidade da palavra.



## TUDO ANTES E AGORA

Como improvisar uma finalização e abrir uma brecha. Segurar a brecha. Soltar a brecha. Como se segura uma brecha, eu não sei. Deixar o tempo correr. E deixar também significa correr com ele. As estabilidades são transitórias. É o que temos pra hoje e pode parecer o suficiente, mas não é, porque existe urgência na existência.

Vale perguntar de novo: de que modos podemos abrir as brechas?

**Fazer perguntas.** Não podemos perder a capacidade de perguntar. Perguntar é manter a curiosidade perante a vida. Perguntar é estratégia contra os conformismos e contra tudo aquilo que tenta amenizar as urgências que as existências nos apresentam. Pergunta é coisa que se faz quando criança, quando o mundo ainda é um grande mistério. O que é chuva? Como nascem os bebês? De que são feitas as nuvens? Pra onde foi a vovó? O que é morrer? Um dia eu vou ser grande? Pergunta é coisa que se faz quando em qualquer idade. As perguntas mudam, mas não se deixa de perguntar. Perguntar até tornar diferente, parafraseando. Perguntar até que a pergunta possa ser minimamente respondida. Perguntar mesmo quando as respostas não são possíveis. Nesse caso, cabe perguntar ainda mais. Pergunta após pergunta. Pergunta que se alimenta da dúvida. Pergunta que cresce. Pergunta que cresce feito cabelo e que vai sendo aparada a cada três meses, só as pontinhas, para que possa crescer mais forte, resistente. Pergunta pequena, pergunta de fininho, daquela que de tão fina incomoda os ouvidos. Pergunta feito pedra, que desmorona do alto de um morro e vai desestruturando tudo o que encontra pela frente. É preciso perguntar. Perguntar para que as brechas sejam possíveis.

**Decolonizar a ideia de liberdade.** O processo de colonização das Américas nos vendeu uma ideia de liberdade, uma liberdade não exatamente nossa, mas uma liberdade equiparada aos aparatos dominantes de poder. Para ser livre, é preciso consumir. A liberdade que se conquista por meio de lutas é frágil demais, bamba demais, instável demais, pelo menos é assim que nos fazem crer. A ideia que nos vendem é a da liberdade através da compra. Grupos antes excluídos são colocados agora na máquina, pois possuem capacidade de compra: não é à toa a ascensão do *pink money*, por exemplo. América é a ideia da liberdade, possibilidade de novo começo. Mas, para quem? Após o extermínio de grupos indígenas e a constante exploração dos grupos remanescentes e pessoas escravizadas, a liberdade certamente é para poucos, ou para aquelas que supostamente conseguem *vencer na vida*, que *se esforçam*, que *merecem*. Nada

mais injusto e cruel do que fazer pensar que pessoas não são merecedoras de dignidade. É a ideia de tal liberdade colonizada que precisa ser constantemente desafiada. Que liberdade queremos praticar em nossas danças?

**Decolonizar as teorias, o saber, o ser.** Precisamos continuar. E é uma corrida difícil, constantemente atravessada por propagandas, por dizeres, por forças que nos escapam e nos atingem até mesmo quando pensamos que estamos atentas e atentos. E é preciso saber que o perigo não está somente lá na esquina. Nos nossos próprios fazeres, nos deparamos com frases feitas, com condutas que podem ferir o frágil contexto das relações e suas autonomias. Não é fácil digerir mais de meio milênio de silenciamentos, apagões e soterramentos: vez ou outra podemos nos ver no papel do tirano, porque a tirania pode ser exercida por qualquer um de nós.

**Compreender que o mundo é um jogo de coexistências e coimplicações.** Estamos apenas sentindo que o agora não é exatamente a tradução daquilo que já fomos, mas alguma coisa se aprontou e se apronta nesse agora. Esse agora é um amontado de muitas coisas de que somos feitos e feitas, e também é a possibilidade de um rearranjo de ações e posicionamentos no mundo. O agora não é exatamente tudo, mas é quase tudo que conseguimos sentir nesse momento, aqui, fincado no chão. Coexistimos. E, nesse jogo, parafraseamos e refazemos muitas das coisas de que são feitas as outras pessoas, muitas das coisas já nossas, supostamente nossas. Um universo de coimplicações com resultantes imprevisíveis.

**Contar outras histórias. Fazer outras danças.** Já sabemos, quem usualmente conta a história são os vencedores. Fazer crer em determinada versão da história é estratégia de poder. Por isso que, ao contar outras histórias, estamos desestruturando, ao menos um pouco, esse poderio histórico. E não é somente contar outras histórias que vai garantir a ascensão de uma nova forma de ser e existir no mundo. É preciso que vozes silenciadas contem suas próprias histórias. Improvisar é um jeito de fazer sua própria dança-história. Fazer outras danças. Fazer outras danças é essa possibilidade de fazer emergir os corpos invisibilizados, os corpos arbitrariamente esquecidos e os corpos indesejados. Fazer outras danças, deixar que as novas danças surjam como potência de desestruturar as solidificações erigidas pelas danças-cabresto. O corpo pode muito mais.

**Fazer uma dança que seja [do] aqui e [do] agora. Um acordo temporário.** E é assim que a gente vai construindo o que dá e o que não dá, porque é preciso escavar um pouco mais e tentar sonhar em meio a tantos colapsos e desmontes. A dança do aqui e do agora pode fazer reverberar o sentimento de pertencimento muitas vezes abalado, a dança do aqui e do agora

revitaliza os sentidos e constrói um canal de endereçamentos e visibilidades. A dança do aqui e do agora provoca um estalo e mais outro: estamos vivas e vivos. Precisamos respirar.

**Improvisação como dança das diferenças.** Aqui do meu lado, a flor agora chacoalha. O ventilador ligado tenta espantar um pouco do calor de mais de trinta e cinco graus. O suor escorre, mesmo que tudo esteja aparentemente no mesmo lugar. A vida corre e escorre, mesmo que tudo pareça estar petrificado. Forjamos nossas próprias cenas, apontamos o ventilador para direções variadas, tentamos compreender o valor das armadilhas, trocamos de roupas, vasculhamos o chão em busca dos pedregulhos, inventamos alguns saltos. Aqui do meu lado, a flor chacoalha vez ou outra. Tentamos abrir mais algumas brechas, mais algumas brechas para que outras danças sejam possíveis. Colocamos muita coisa no papel, tentamos desenhar quando as palavras não dão conta – como se elas devessem dar conta, como se elas pudessem dar conta, como se houvesse algo para dar conta num sentido assim tão estrito. Colocamos muita coisa no papel. Para quem estamos escrevendo? Tentamos abrir mais algumas brechas para que sejam possíveis as nossas diferenças, para que sejam possíveis as nossas danças. Ainda temos força. Não podemos parar. Eu não posso. Você vai? Ainda estamos aqui. Ainda. Estamos cansados. Estamos cansadas. Tentemos abrir, vamos tentar. Danças que sejam possíveis. Vidas que sejam possíveis. Para quem estamos? Para quem escrevemos? Para quem estamos escrevendo?

## REFERÊNCIAS

- ACHINTE, Adolfo Albán. Arte, docencia e investigación. *In.*: BORSANI, María Eugenia; QUINTERO, Pablo (Orgs.). *Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*. Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, 2014.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. *TED – Ideas worth spreading*, jul. 2009. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br). Acesso em: 23 fev. 2018.
- ALMEIDA, Marcia. A descolonização do pensamento dançante. *In.*: *IX Congresso da Abrace. Poéticas e estéticas descoloniais: artes cênicas em campo expandido*. p. 870-881, 2016. Disponível em: <<https://www.event3.com.br/anais/ixcongressoabrace/32536-a-descolonizacao-do-pensamento-dancante>>. Acesso em 17 mai. 2018.
- ANDREOLI, Giuliano. Dança, Gênero e Sexualidade; um olhar cultural. *In.*: *Conjectura*. Caxias do Sul, v. 15, n. 1, p. 107-118, jan./abr. 2010
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *In.*: *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>>. Acesso em 31 jan. 2018.
- BANNES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BASTOS, Maria Helena Franco de Araujo. *Variâncias: o corpo processando identidades provisórias*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP. São Paulo, 2003.
- BELÉM, Elisa. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena? *In.*: *Ilinx*. Revista do Lume, Campinas, n. 10, 2016. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/download/461/408>>. Acesso em 31 jan. 2018.
- BENVEGNU, Marcela. Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans)formação. *In.*: *Sala Preta*, São Paulo, vol. 11, n. 1, p. 53-64, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/sala-preta/article/view/57465/60455>>. Acesso em 07 jan. 2019.
- BERGHAUSER, Tatiana Araújo. Corpo, gênero, dança: representações em uma cena contemporânea. *Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos*, 2013. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386788200\\_ARQUIVO\\_TatianaAraujoBerghauser.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386788200_ARQUIVO_TatianaAraujoBerghauser.pdf)>. Acesso em 17 ago. 2016.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trans. Myriam Ávila, Eliana L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BITTENCOURT, Adriana. Imagens da mídia, imagens do corpo, imagens da dança: tensões na pluralidade da cena contemporânea. *In.: Dança*, Salvador, v. 3, n. 2, p. 59-68, 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/13599/9775>>. Acesso em 06 mar. 2018.

CALDAS, Paulo. Derivas críticas. *In.: Temas para a dança brasileira*. NORA, Sigrid (org). São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

CAMARGO, Marcos H. *A crise da representação moderna*. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. 2011. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/camargo-marcos-a-crise-da-representacao-moderna.pdf>>. Acesso em 09 ago. 2016.

CAVALLARI, Juliana Santana. O equívoco no discurso da inclusão: o funcionamento do conceito de diferença no depoimento de agentes educacionais. *In.: RBLA*, Belo Horizonte, v. 10, n. 3, p. 667-680, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbla/v10n3/a09v10n3>>. Acesso em 31 jan. 2018.

CERBINO, Beatriz. Críticas de dança: considerações preliminares, aproximações possíveis. *In.: Temas para a dança brasileira*. NORA, Sigrid (org). São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DE NADAI, Carolina Camargo. *Gambiarrão: poéticas em composição coreográfica*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 2017.

ENTRETANTAS CONEXÃO EM DANÇA. *Quem somos nós*. s.d. Disponível em: <<http://entreconexao.blogspot.com/p/quem-somos.html>>. Acesso em 15 jan. 2019.

FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. Repertório, Salvador, nº16, p.11-23, 2011.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA DE ARARAQUARA. 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/FestivalDancaAraraquara2018/>>. Acesso em 15 jan. 2019.

FREIRE, Marcelino. Da Paz. *In.: Rasif: mar que arreventa*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FREITAS, Fátima e Silva. *A diversidade cultural como prática na educação*. Curitiba: Editora Intersaberes, 2012.

FUCHS, Ana Carolina Müller. *Improvisação teatral e descentração*. Dissertação (Mestrado em Educação). Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Porto Alegre, 2005.

FURLANI, Jimena. *Educação sexual na sala de aula: relações de gênero, orientação sexual e igualdade étnico-racial numa proposta de respeito às diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GADELHA, Rosa Cristina Primo. *Corpografias em dança contemporânea*. Tese (Doutorado em Sociologia). Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal do Ceará, UFC. Fortaleza, 2010.

GALEANO, Eduardo H. *As veias abertas da América Latina*. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2015.

GIRA DANÇA. s.d. Disponível em: <<http://giradanca.blogspot.com>>. Acesso em 15 jan. 2019.

GORDON, Lewis R. Prefácio. In.: FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GOUVÊA, Raquel Valente de. *A improvisação de dança na (trans)formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação*. Tese (Doutorado em Educação). Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

GRUPO X DE IMPROVISACÃO EM DANÇA. *Histórico X*, s.d. Disponível em: <<http://grupoxdeimprovisacao.blogspot.com/p/historico-x.html>>. Acesso em 15 jan. 2019.

GUERRERO, Mara Francischini. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. Dissertação (Mestrado em Dança). Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia, UFBA. Salvador, 2008a.

GUERRERO, Mara Francischini. O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos. In.: *Travessias*. Pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte, v.2, n. 1, 2008b. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2860/2255>>. Acesso em: 09 mar. 2018.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: uma breve história da humanidade*. Trad. Janaína Marcoantonio. Porto Alegre: L&PM, 2017.

HARARI, Yuval Noah. *Homo Deus: uma breve história do amanhã*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HERCOLES, Rosa. A não representação do movimento. In.: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin (Orgs.). *Coleção corpo em cena*. Vol. 2. Guararema: Anadarco, 2011.

IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2011.

JAFFE, Noemi. *Livro dos começos*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. In.: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation): um diálogo em dança. *In.: Movimento*. Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 89-110. 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/2870/1484>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LIMA, Juliana Domingos de. Como a indústria da fotografia determinou que o ‘normal’ é a pele branca. 2016. *In.: Nexo*. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/04/08/Como-a-ind%C3%BAstria-da-fotografia-determinou-que-o-%E2%80%98normal%E2%80%99-%C3%A9-a-pele-branca>>. Acesso em 28 jun. 2018.

MARTINS, Cleide Fernandes. *Improvisação Dança Cognição: os processos de comunicação no corpo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP. São Paulo, 2002.

MELKEN, Rolando Vázquez. Colonialidad y relacionalidad. *In.: BORSANI, María Eugenia; QUINTERO, Pablo (Orgs.). Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*. Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, 2014.

MIGNOLO, Walter. Retos decoloniales, hoy. *In.: BORSANI, María Eugenia; QUINTERO, Pablo (Orgs.). Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*. Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, 2014.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

MORAIS, Líria de Araújo. *Emergências cênicas em dança: conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado*. 128 f. Dissertação (Mestrado em Dança). Pós-Graduação em Dança. Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia, UFBA. Salvador, 2010.

MOTTA, Alda Britto da. A atualidade do conceito de gerações na pesquisa sobre o envelhecimento. *In.: Revista Sociedade e Estado*. Volume 25. Número 2. Brasília, maio/agosto 2010.

MOURA, Gilsamara. Espelho, espelho meu: procedimentos empáticos em dança. *In.: Revista Eletrônica Mapa D2 – Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*. 3(1): 120-126. Salvador, jun. 2016.

MUNIZ, Zilá Maria. *A improvisação como um elemento transformador da função do coreógrafo na dança*. 259 f. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Florianópolis, 2014.

PALERMO, Zulma. Irrupción de saberes “otros” en el espacio pedagógico: hacia una “democracia decolonial”. *In.: BORSANI, María Eugenia; QUINTERO, Pablo (Orgs.). Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*. Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, 2014.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP/Editora 34, 2013.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. *In.: Desenvolvimento e Meio Ambiente*. n. 20, p. 25-30. Curitiba: Editora UFPR, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/made/article/download/16231/10939>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

QUEIROZ, Lela. *Corpo, dança, consciência: circuitações e trânsitos em Klauss Vianna*. Salvador: EDUFBA, 2011.

QUENTAL, Pedro de Araújo. A latinidade do conceito de América Latina. *In.: Revista GEOgraphia*. v. 14, n. 27. Niterói: UFF, Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2012. Disponível em: <<http://www.geographia.uff.br/index.php/geographia/article/view/520/338>>. Acesso em: 15 junho 2018.

REIS, Leonardo; SIMÕES, Deco; TAQUARI, Emerson; ROCHA, Sergio. *Vá se benzer*. *In.: GIL, Preta. Todas as cores*. DGE Entertainment – Sony Music, 2017. Faixa 9. CD.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

RETTORE, Paola. *A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann*. Dissertação (Mestrado em Artes). Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Belo Horizonte, 2010.

SANTOS, Milton. O lugar e o cotidiano. *In.: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In.: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *In.: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A construção multicultural da igualdade e da diferença. *Oficina do CES*, n. 135. Janeiro de 1999. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/135/135.pdf>>. Acesso em 31 jan. 2018.

SENNETT, Richard. *Juntos*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SEVEGNANI, Claudinei. Liberdade e outras mentiras sobre improvisação. *In.: Ágora: modos de ser em dança*. MOURA, Gilsamara; EMILIO, Douglas de Camargo (orgs.). Alumínio-SP: Jogo de Palavras, 2018.

SILVA, Bárbara Conceição Santos da. *A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para a cena*. 114 f. . Dissertação (Mestrado em Dança).



Pós-Graduação em Dança. Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia, UFBA. Salvador, 2012.

SILVA, Patrícia Chavarelli Vilela da; RAMOS, Jarbas Siqueira. A improvisação em dança como ato político. *In.: Rascunhos*, Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 140-154. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/32463/17531>>. Acesso em 24 nov. 2017.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STERNBERG, Robert J. *Psicologia cognitiva*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

SUTTON-SMITH, Brian. *The ambiguity of play*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1997.

SZYMBORSKA, Wislawa. Filhos da época. *In.: Wislawa Szymborska. Poemas*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TOQUINHO; MORAES, Vinicius de. Sei lá. *In.: Miucha & Antonio Carlos Jobim*. RCA Victor, 1977. Faixa 5. CD.

VALLIM, Aline. *Uma proposição para a dança: a restrição como possibilidade*. Dissertação (Mestrado em Dança). Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia, UFBA. Salvador, 2014. 61 páginas.

VELOSO, Caetano. A tua presença morena. *In.: VELOSO, Caetano. Qualquer coisa*. Digital Distribution Serbia, 1975. Faixa 5. CD.

VIOTTO FILHO, Irineu. A. Tuim; PONCE, Rosiane de Fátima; ALMEIDA, Sandro Henrique Vieira de. As compreensões do humano para Skinner, Piaget, Vygotski e Wallon: pequena introdução às teorias e suas implicações na escola. *In.: Psicologia da Educação*. n. 29, p. 27-55. São Paulo, 2009. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-69752009000200003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752009000200003)>. Acesso em 29 junho 2018.

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica y educación intercultural. *In.: Seminario Interculturalidad y educación intercultural*. Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, La Paz, 2009. Disponível em: <[http://www.uchile.cl/documentos/interculturalidad-critica-y-educacion-intercultural\\_110597\\_0\\_2405.pdf](http://www.uchile.cl/documentos/interculturalidad-critica-y-educacion-intercultural_110597_0_2405.pdf)>. Acesso em: 12 mar. 2018.