


revista
brasileira
de estudos
em
dança

Uma dança chamada *lembrança*: reflexões sobre prática artística autobiográfica a partir de uma me- mória traumática

*Una danza llamada recuerdo: reflexiones sobre la práctica
artística autobiográfica desde una memoria traumática*

Laura Vainer
Filipe Ribeiro

VAINER, Laura; RIBEIRO, Felipe. Uma dança chamada lembrança: reflexões sobre prática artística autobiográfica a partir de uma memória traumática. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, 2(4), p. 66-79, 2023.



RESUMO

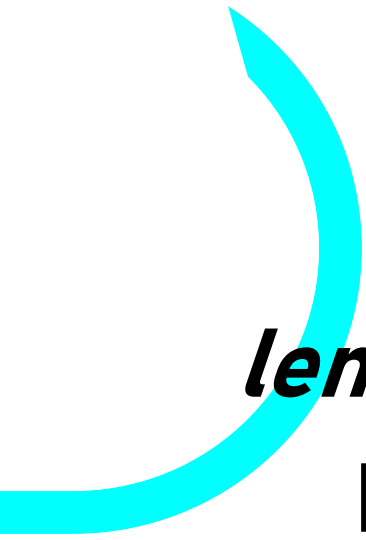
Há quatro anos observo, conceitualmente, o funcionamento de uma performance chamada *lembrança*, dançada por mim entre 2018-2019. Meu intuito é pensar interseções entre práticas feministas e políticas de cuidado em ambientes onde o estudo da dança acontece. Neste artigo apresento reflexões autobiográficas sobre uma memória traumática que aponta para situações constrangedoras vividas em contexto de formação em dança. Lido com o trauma como matéria sensível e não como um conceito. Neste sentido, o texto é um exercício de memória em dança que performa lembrar de uma dança onde o cuidado se faz a partir do toque entre os corpos. Ganha destaque o conceito de “marcas”, conforme apresentado por Suely Rolnik (1993), e a percepção da fragilidade como disposição para tocar e ser tocada. Para fragilizar, potencialmente, um desejo ligado ao ideal de sujeito moderno que se espelha na figura da bailarina clássica, experimento nomear-me como “(não) bailarina” para diferenciar a dança que a *lembrança* me faz conhecer, de uma outra, vivida durante minha formação inicial.

PALAVRAS-CHAVE: Bailarina; Trauma; Autobiografia; Cuidado; Feminismo.

RESUMEN

For the past four years, I have been conceptually examining the functioning of a performance called *remembrance*, danced by me between 2018-2019. I aim to explore intersections between feminist practices and care policies in environments where dance studies take place. In this article, I present autobiographical reflections on a traumatic memory that points to embarrassing situations experienced in the context of dance education. Here, I engage with trauma as sensitive material rather than a concept. The text is an exercise in dance memory that performs a recollection of a dance where care is established through touch between bodies. The concept of 'marks,' as presented by Suely Rolnik (1993), takes center stage, along with the perception of fragility as a disposition to touch and be touched. To potentially undermine a desire linked to the ideal of the modern subject mirrored in the classical ballerina figure, I named myself '(non) ballerina' to differentiate the dance that *remembrance* introduces from my old experienced as a “classical ballerina”.

KEYWORDS: Ballerina; Trauma; Autobiography; Care; Feminism.



Uma dança chamada *lembrança*: reflexões sobre prática artística autobio- gráfica a partir de uma me- mória traumática

Laura Vainer (UFRJ)¹
Felipe Ribeiro (UFRJ)²

¹ Mestre em Dança (PPGDan/UFRJ - bolsa CAPES). Atua de forma híbrida mediando relações nos campos da criação, saúde e educação. Desenvolve trabalhos de pesquisa junto ao TRAÇO - Núcleo de Performatividades da Imagem e ao c.e.m - centro em movimento (Lisboa/PT). No Rio de Janeiro, oferece exercícios semanais para despoluir o amor, práticas de movimento e escrita para (não) bailarinos.

E-mail: laauravainer@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0243-8116>

² Artista, curador, professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan). É doutor pelo PPGArtes/UERJ e mestre em Film Studies pela NYU. Desde 2011, programa o Festival Atos de Fala, dedicado a palestras-performance. Desenvolve uma série de performances e instalações denominadas Ações de Virada.

E-mail: felipe.ribeiro@eefd.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0199-0953>

1. *lembrança*, uma dança

Como a prática da dança pode nos ajudar a compreender, historicamente, experiências de ser mulher? Que práticas de memória em dança colaboram para a produção de um corpo de mulher que, amparando-se na história, se suporte? Formulei essas perguntas em seguida à realização de um programa performativo de leitura³ do livro “Calibã e a Bruxa – Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva de Capital”, de Silvia Federici. Durante algum tempo me ocupei delas teoricamente esboçando reflexões sobre a singularidade da pesquisa historiográfica realizada por mulheres que pensam dançando (Vainer; Kremer, 2022). Entre intuito e intuição, vislumbrava aproximar a história da caça às bruxas que Federici apresenta no livro, das Wilis, as personagens do balé romântico “Giselle”. Ao longo da leitura do livro, estranhei a lacuna cronológica que se abre desde o dito “final da caça às bruxas” no século XVII até a chegada das Wilis ao libreto dos balés românticos, em meados do século XIX. Seria possível olhar para as Wilis, as dançarinas-fantasmas que se comportam em bando para assombrar e convidar à morte os homens com os quais se cruzam, a partir da história do extermínio de corpos e subjetividades femininas que a caça às bruxas instaurou?

Pretendia percorrer estas perguntas, observando o processo de investigação de uma performance chamada *lembrança*. Com essa performance, realizada por mim entre os anos de 2018 e 2019, iniciei um circuito de reflexões sobre o cuidado a partir da dança. Dancei a *lembrança* em 3 cidades muito diferentes geográfica e intensivamente – Lisboa, Rio de Janeiro e Botucatu. Sua ativação em residências artísticas e sessões de dança me fez reparar na polaridade entre fragilidade e sensação de suporte que eu experimentava, corporalmente, ao dançá-la. A partir dela, mobilizo uma experiência de desidentificação com a formação de “bailarina

³ A performance de leitura foi realizada durante a disciplina de Estudos da Performance, oferecida por Felipe Ribeiro e Ruth Torralba no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (2021). A leitura durou 28 dias, coincidentemente o número de dias de um ciclo lunar. Todos os dias das 22h às 23h eu fazia uma leitura aberta em forma de live no Instagram. A cada três dias de leitura havia um dia de pausa. O livro foi lido da primeira à última página e após a conclusão da leitura me dediquei a materializar a experiência na vídeoperformance “a lembrança é uma dança”, disponível em: [a lembrança é uma dança - YouTube](#).

clássica”, investigando os movimentos de balanço, o aproximar-afastar e as espirais como provocadores de um processo de subjetivação que valoriza o desequilíbrio quando aliado a gestos de suporte ao corpo. A performance *lembança* sinalizou um duplo propósito para a pesquisa artística que desenvolvo: inventar, através de práticas de dança, maneiras de me cuidar e sobreviver a uma história pessoal e traumática com a dança, e iniciar um circuito de prática e reflexão comunitária sobre o cuidado a partir da dança.

No intuito de aproximar as reflexões sobre a performance *lembança* de uma discussão historiográfica envolvendo o extermínio de mulheres européias e a aparição, um século e meio depois, de personagens que representavam mulheres-fantasmas, percebi que meu interesse pelo campo da história não se relaciona a uma preocupação historiográfica. Mas à sensação de suporte que o estudo da história gera à percepção do corpo como “corpo no tempo”. Ou seja, à habilidade do fazer histórico de produzir discursos que elaboram memórias e nos ajudam a situar nossas vidas individuais em contextos sócio-políticos que nos ultrapassam (Rusen, p.164, 2009). Quando me interessei por investigar a história da caça às bruxas em consonância com o balé romântico “Giselle”, o que me movia era a necessidade de amparar um sofrimento pessoal que se resumia em uma sensação de impedimento à dança.

Como muitas garotas brancas de classe média no Brasil eu iniciei meus estudos em dança brincando de *ser princesa e bailarina* em uma turma de *baby class*. Acabei me envolvendo numa jornada de profissionalização que só se interrompeu quando, aos 16 anos, me recusei a comparecer ao exame conclusivo para minha formação porque as violências cotidianas que eu havia vivido durante os 13 anos de profissionalização se mostraram insuportáveis. Essa ruptura restou por anos no meu corpo como um incômodo corporal/subjetivo que me faz acreditar, vez ou outra, que não posso dançar sem parecer inadequada. Um incômodo que ao invés de me afastar definitivamente do estudo da dança, tem me feito procurar por ela em lugares diversos.

No ano inicial da pesquisa eu associava este incômodo à experiência de ser mulher, à uma condição subjetiva ligada à histó-

ria de extermínio de mulheres e à misoginia. Foi no decorrer do trabalho de investigação sobre as Wilis e o balé “Giselle”, que lembrei de uma experiência traumática vivida durante um ensaio da variação da protagonista no 1º ato de “Giselle”. Um momento que envenenou o meu desejo de dança e deixou uma marca que me instiga à complexificar o olhar sobre relações entre violência e submissão de mulheres. A “bailarina clássica” que me recusei a ser não é só um estereótipo idealizado de feminilidade, mas um projeto bem-sucedido de controle e exploração do desejo de movimento de corpos femininos. Lembrar daquele ensaio, reposicionou tudo o que eu havia produzido ao longo dos anos iniciais da pesquisa, e me fez atentar para a habilidade do movimento dançado de agitar a linguagem discursiva em favor de uma memória pessoal com a dança que trouxe à superfície as dinâmicas entre impedimentos e movimentos que se arquivam no meu corpo de (não) bailarina.

2. Marcas, a “gênese de um devir”

O fato de haver afetos venenosos que nos impactam negativamente a ponto de desfigurarem nossos corpos me instiga a observar a intranquilidade do meu desejo de dança em contato com a memória. O reconhecimento dessa intranquilidade no meu corpo é uma chave que mantém minha percepção em ponto de ignição. Não posso ignorar o encadeamento sensível entre trauma, medo, sensação de insegurança e frustração. A pesquisa que desenvolvo e, portanto, este artigo, são produtos de um dilema corporal/subjetivo que implica desejo e sofrimento. Ser a pessoa que pesquisa/escreve e que em um movimento duplo se observa como objeto do que será escrito é uma escolha que, se não dificulta, com certeza modula as tarefas de pesquisa para incluir aí ações que permitam ao corpo-objeto da pesquisa rearranjos que são justamente o material sobre o qual a pesquisa escrita irá se debruçar. Digo isso porque o trauma ainda não pode ser um conceito ou um tema sobre o qual me detenho a uma distância teoricamente aceitável. Estou lidando com ele em níveis ainda basais e, em certa medida, infantis. O envolvimento em um ambiente onde a atenção à dança ocultava episódios recorrentes de humilhação e, mais especificamente, o

desprezo de uma professora, vitimaram meu corpo de bailarina em formação. Prejudicada, mas movida intimamente pelo amor à dança, exercito a memória para pensar sobre a função regenerativa das narrativas que podemos produzir para lidar com o sofrimento causado por situações de violência em contextos de formação e atuação em dança.

O impacto de certos afetos no meu corpo de (não) bailarina arquivaram-se subjetivamente aliados a um emudecimento profundo. Esta percepção me faz reparar no potencial dos trabalhos artísticos autobiográficos para lidar com os recuos do desejo diante das precauções habituais do corpo em evitar encontros com lembranças, que, embora possam ser intoleráveis, ao mesmo tempo, adiam a emergência da voz e o adensamento do processo corporal/subjetivo de assumpção à posição de sujeito falante (Preciado, 2014). Nesse caso, a memória aparece como uma questão teórica e como produto do trabalho de pesquisa. Opto pelo conceito de marcas, conforme exposto por Suely Rolnik (1993), para encaminhar uma discussão sobre devir e memória no âmbito da performance *lembrança*. Na teoria de Rolnik, uma marca não é necessariamente um trauma ou uma ferida. Tanto que a autora usa o termo marcas-ferida quando precisa se referir à história de afetos que se associam ao empobrecimento de nossa potência vital. O conceito de marcas – atento ou não a funcionamentos corporais/subjetivos traumáticos – aponta diretamente para a relação entre processos de subjetivação e determinantes afetivos que acionam circuitos corporais de pensamento. Através do conceito de marcas podemos elucidar uma importante distinção entre aspectos invisíveis e visíveis do trabalho de corpo empreendido na dança.

Para pensar a marca como potencial à diferença, Rolnik recorda que em nossa existência, composta por diversas dimensões, nossos corpos vivem mergulhados “em toda espécie de ambiente, não só humano” (Rolnik, 1993, p.1). Sua proposta evoca a dimensão do invisível lado a lado à dimensão visível, garantindo que aquilo que é menos óbvio tenha lugar na reflexão sobre o real. Portanto, a experiência de subjetivação do corpo acontece simultaneamente no visível e no invisível, na percepção do nosso corpo como

uma forma concluída, mas também na sua inconclusão. Na dimensão visível, o corpo que cada uma de nós é aparece como unidade separável e independente do ambiente e dos outros corpos. É graças a vivência dessa visibilidade que podemos dizer “nossos corpos, nossas regras”⁴. A percepção do corpo como algo particular, algo que nos é próprio, nos ajuda a compreender o que é um gesto de agressão, por exemplo. Nos ajuda a evitar aproximações desconfortáveis e a pedir ajuda nos casos em que nosso senso de integridade corporal se sente ameaçado. A percepção do corpo como uma unidade separável é fundamental para entendermos os limites que fazem de uma experiência desconhecida, uma experiência de risco que pode nos prejudicar. Aprender que meu corpo se distingue de outros corpos é um gesto formativo e de preservação, no melhor sentido da palavra. Porque ensina que o outro só pode se aproximar na medida em que nossos corpos se sintam sensorialmente confortáveis.

Em termos subjetivos e, portanto, corporais, a dimensão visível da existência particulariza o corpo para que ele aproveite relações nas quais se reconhece como “um” no contato com vários outros (Rolnik, 2015, p. 2). Mas como sugiro aqui, a percepção do corpo como “corpo particular”, não é uma experiência de individualização ou privatização do corpo. O corpo que sou não é um corpo privado, fechado em si como um portão com correntes e cadeado. Não é sequer um corpo convencido de que o “eu” é suficiente. Na verdade, um corpo que se particulariza reconhece os limites de sua integridade enquanto desconfia dos impedimentos que o constroem no encontro com o mundo. Porque saber que sou “uma”, não me isola do que os encontros – o mergulho em toda espécie de ambiente – faz à minha forma. Na dimensão invisível das nossas existências o corpo que cada uma de nós *vai sendo*⁵ se constitui dos fluxos de nossa composição atual que se conecta “com outros

⁴ Devo esta leitura do *slogan* feminista “meu corpo, minhas regras” à conversa fomentada pelo professor Dr. Felipe Ribeiro e pela artista Deisi Margarida no contexto da pesquisa realizada no TRAÇO – Núcleo de Performatividades da Imagem (Dpto. de Arte Corporal/UFRJ) no primeiro semestre de 2023.

⁵ A expressão faz referência à linguagem experimentada por Sofia Neuparth nos estudos de dança que compartilha. Sua abordagem fenomenológica do corpo se baseia em estudos aprofundados do movimento a partir da dança, observando a formação do corpo no desenvolvimento embrionário.

fluxos, somando-se e esboçando outras composições” (Rolnik, 2015, p. 2). No envolvimento com processos de subjetivação, o invisível é mais sobre texturas do que sobre formas e volumes sólidos. A vivência da invisibilidade é como uma fábrica intensiva processando afetos que a linguagem do mundo visível não pode alcançar nem pelo viés ótico, nem pelo gesto de contenção. Há limites, mas a tangibilidade do limiar não é acessível à captura ou a intensão de permanência. No invisível da minha existência, não sei quem sou, e isso sequer é uma questão. Os movimentos e as operações que se fazem seguem ritmos múltiplos que posso acompanhar, mas não posso controlar nem listar quais são, porque o invisível, diferente do visível, tem teor de multiplicidade e não de particularidade.

Através da multiplicidade do invisível, entre fluxos e composições, as marcas se fazem. Segundo Suely Rolnik elas são estados inéditos vividos pelo corpo na sua consistência subjetiva. Esses estados são completamente estranhos ao equilíbrio entre subjetividade e figura, pois rompem com esse equilíbrio interferindo na nossa figura atual (Rolnik, 2015, p. 2). Uma marca é um determinado arranjo do invisível do corpo que o arrasta para um momento de tremor, alterando seus contornos na dimensão da invisibilidade. Como nossos pelos, as marcas compõem nossos corpos, mesmo que não possamos vê-las com os olhos. Ao desestabilizar nossa relação com o que conhecemos de nós mesmas, elas nos colocam a “exigência de criarmos um novo corpo – em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir, etc – que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós” (Rolnik, 2015, p. 2). Para Rolnik, isso significa dizer que uma marca é a “gênese de um devir” (Rolnik, 2015, p. 2).

Curiosamente, na conceituação oferecida pela filósofa, o funcionamento das marcas evoca o devir em consonância com a memória por uma razão: ao ser “posta em circuito”, uma marca continua viva e a exigência que ela faz à criação de um outro corpo pode sempre ser reativada. A reativação de uma marca acontece quando o estado inédito que a forjou encontra ressonância em ambientes que o atraem, ou pelos quais ele é atraído. Ou seja, as marcas que concentram o poder do devir na dimensão invisível das

nossas existências podem atrair ou ser atraídas por ambientes onde encontrem eco para se fazer existir. Para Rolnik, essa atração determina muitas das nossas escolhas e acaba por reatualizar a marca a partir de novas conexões, o que produz uma nova diferença. Por isso é possível dizer que uma marca atua em experiências em que a memória e o devir convivem, pois elas relembram um determinado estado inédito enquanto sugerem ao corpo que se diferencie do que vinha sendo. O esquecimento, nesse caso, não é uma condição qualquer, oposta à lembrança. Esquecimento e lembrança são polaridades de um mesmo produto da diferença que se faz à medida que as marcas pressionam o corpo a recriar-se. Esse *outro corpo*, o corpo que se atualiza a partir de um devir, traz em si a marca como um segredo que engendra sua formação. PLAY > [Uma dança esparramada - Vimeo](#). Assim, as marcas funcionam como um universo citacional de estados inéditos de existência que potencializam ou fazem minguar nossa vitalidade. Elas são o substrato de uma memória invisível que torna imperativo o pensamento. Para Rolnik, o pensamento é o pensamento das marcas, que acompanham um circuito temporal de acontecimentos que não é cronológico, mas corporal.

Ao longo de um processo de formação em dança nossos corpos mergulham em ambientes diversos nos quais as ideias de dança e movimento são vividas sob diferentes prismas, e para diferentes fins. No trajeto formativo que atravessei, meus anos iniciais de estudo foram vividos em um contexto escolar de aprendizado voltado para a profissionalização de “bailarinas clássicas”⁶. Uma escola de dança que treinava bailarinas para atuarem a partir do estudo de técnicas que se baseiam na história da dança cênica branca de origem cortês. Quando falo “anos iniciais”, me refiro, precisamente, a uma janela de tempo que se abre quando eu tinha quatro anos de idade e que só irá se fechar, cronologicamente falando, aos meus dezessete anos. Hoje isso corresponde a 37% dos

⁶ Escolho marcar o termo “bailarina clássica” com o uso das aspas para provocar um estranhamento à assimilação dessa nomeação no campo da dança no Brasil. Em um país como o nosso, onde as culturas corporais e de movimento dinamizam contextos ligados à ocupação das ruas, às festas e à sobrevivência em situações de violência histórica e estatal, como não estranhar que o termo “clássico” se associe à imagem de um corpo tão específico como o da bailarina branca e sua prática histórica de reiteração de uma gestualidade aristocrática?

meus anos de vida. Um número volumoso se comparado, por exemplo, aos anos em que estive na faculdade de dança – que foram apenas cinco, ou seja, 14% dos anos que vivi. Essa brincadeira com a calculadora não pretende mensurar os acontecimentos, mas nos fazer imaginar o que significa para um corpo – e nesse caso, para o meu corpo – ter estado 37% dos seus anos de vida mergulhado em um ambiente de formação em dança que era extremamente confuso e excludente nos seus propósitos.

Desconfio que o tempo presente é a medida justa para que as marcas daquele tempo me pressionem a pensar sobre o contexto do seu surgimento. Pelo menos foi a isso que a criação da performance *lembrança* me trouxe ao me fazer insistir na atualização de marcas como um experimento artístico. A *lembrança* é meu modo de (não) bailarina para experienciar atualizações de estados inéditos vividos em encontros que só aconteceram por causa do meu interesse na dança. Encontros demarcados por contextos de estudo e formação na área e nos quais um processo subjetivo/corporal de diferenciação arrancou-me de mim para tornar-me outra (Rolnik, 2015, p.5). Para pensar a partir da memória invisível dessas marcas o estudo de movimento da performance me instigou a fechar as pálpebras e mergulhar num processo de criação intuindo que o desejo de tocar e ser tocada poderia refrescar a relação do meu corpo com o meu passado como (não) bailarina. O imperativo do pensamento das marcas no meu corpo de (não) bailarina é um imperativo do toque que traz consigo a escuta do movimento.

3. Ser frágil é estar disposta para tocar e ser tocada

Na *lembrança*, investigo o toque como mediador de práticas de dança onde o cuidado e a memória se correspondem. Através da atenção ao toque – tocando o chão e as pessoas que assistem à performance – convoco as marcas que me pressionam na criação da performance *lembrança* a dançar. Essas marcas fazem corpo comigo justo em momentos de atenção ao movimento dançado e me fazem observar a intranquilidade do meu desejo de dança. Por mais de uma vez acreditei que a *lembrança* não era sobre mim, mas sobre algo que pude perceber através da presença

do meu corpo em performance. Algo sensível e perceptível durante a performance que não diria respeito a mim, diretamente, mas ao que eu acompanhava da existência de outras pessoas a partir da minha intimidade.

Concomitante a esse raciocínio a insistência no toque como um acesso específico ao pensamento me faz atravessar com mal humor, mas com o coração ligeiramente à mostra, o inconcluso caminho de atenção ao trauma que a performance iniciou. Foi o funcionamento da *lembrança* enquanto performance para tocar e ser tocada que mostrou minha necessidade de tratar fraturas do meu vínculo com a dança. Lidar com meus traumas de bailarina com as cortinas abertas em contexto de pesquisa é uma escolha que me irrita. Mas para me liberar do imperativo de pensá-lo, o trabalho com a performance *lembrança* me sugere que para lidar com um trauma, do ponto de vista da dança, o melhor que posso fazer é interagir com ele até um ponto de satisfação.

Ao falar sobre as marcas Suely Rolnik sinaliza que a escrita é uma prática que trata marcas-ferida. Aquelas marcas que citam experiências de enfraquecimento do nosso potencial de ação, marcas intoxicantes (Idem, p.10). No caso desta escrita sobre a dança, mas também a partir da dança e para ela, o tratamento de marcas-ferida depende do meu engajamento na reformulação de um contexto de dança em que seja possível rever minha posição como (não) bailarina. Nutridos pelos encontros com um espaço terapêutico e três espaços artísticos, os deslocamentos geográficos e conceituais que alavancam a pesquisa⁷, delineiam meu esforço para produzir um campo de atuação para a performance *lembrança* que, na sua operação, me permite atentar para ressonâncias do meu passado como (não) bailarina no meu corpo atual. A performance *lembrança* é uma dança onde o interesse no toque, motivado pelos movimentos de balanço, aproximar-afastar e pelo movimento espiral instaura ambientes temporários de cuidado. [PLAY > A dança doce e desnuda - Vimeo.](#)

⁷ Me refiro à Casa Territórios (Botafogo/RJ), ao *c.e.m – centro em movimento* (Lisboa), ao Cítrus Ateliê (Campo Grande/RJ) e ao Mirante das Artes (Botucatu/SP). Ainda que a dissertação da pesquisa tenha se concentrado em experiências pontuais em três dos lugares citados, a dinâmica de deslocamentos entre estes lugares foi considerada significativa para as reflexões propostas.

A cada sessão pude sensibilizar meu corpo para nuances da proximidade e da confiança, imprescindíveis para que eu pudesse experimentar, naquele momento, ser cuidada. O exercício de presença da *lembrança* propõe a mim e às pessoas que vêm ao encontro da performance, uma corporeidade sonolenta. Na sonoridade os limites do consciente e do inconsciente se afrouxam, me permitem posições de contato com a dinâmica movimento-impedimento ao invés de manter o corpo focado na busca por uma resolução do “meu trauma de bailarina”. A *lembrança* não é resolutiva, ou seja, não é uma dança onde supero um trauma de bailarina para voltar a dançar. A ideia de superação de um trauma sugere a sublimação do arquivo traumático e soa como inimiga à motivação da *lembrança*. Lembrar sob a atenção do movimento dançado é produzir ambientes para experimentação de memória e devir. Nessa performance convivo com impedimentos e marcas traumáticas enquanto experimento conhecer o movimento na interação com a linguagem discursiva⁸. Assim, a *lembrança* não me faz, de novo, bailarina. Mas fragiliza potencialmente um desejo ligado ao ideal de sujeito moderno que se espelha na figura da bailarina clássica (SILVA, 2021).

Com Johanna Hedva aprendemos que, diferente das ideologias, corpos são frágeis. São limitados pela matéria, carne que pode ser tocada e assustada. Que pode dançar, rir – que irá se decompor – e se lembrar (2017, s/p)⁹. Hedva propõe a coletivização da experiência de fragilidade a partir do entendimento de que, como corpos, basta que estejamos vivos para estarmos suscetíveis à afecção. A dinâmica dos afetos e a experiência de correspondência entre corpo e ambiente faz com que todos nós estejamos suscetíveis ao amor, tanto quanto ao horror. É essa dupla habilidade que Hedva nomeia como fragilidade. Em termos históricos, o que adensa a fragilidade dos nossos corpos, segundo a autora, são as

⁸ Outros detalhes sobre a performance *lembrança* e as práticas que ela propõe foram formulados anteriormente no Comitê de Dança, Memória e História da ANDA (2021), e no Dossiê “Dançar com o mundo, magiar a vida” (2023), do Fórum Inter-Americano de Pesquisa da Universidade de Bielefeld, na Alemanha. A referência completa dos textos está na bibliografia deste artigo.

⁹ “(...) bodies are fragile things. That’s what makes them different from ideologies—they are bound to matter, they are flesh that can be touched, held, scarred, that can dance and laugh, that will decay, that will remember”. A versão de referência do texto pode ser encontrada em: [Letter to a Young Doctor - Triple Canopy \(canopycanopy.com\)](https://www.canopycanopy.com/).

condições opressoras à vida que, para muitas de nós, são justamente o que gera o susto, o medo e o trauma. É nesse sentido que ela sugere que o caminho da cura é, possivelmente, o caminho da justiça. Para Hedva a ideia de cura está ligada a ações que sejam justas com as pessoas que sofrem, e não à resolução de um “problema” a partir de parâmetros de cuidado exógenos à demanda da pessoa que recebe os cuidados.

Essa ideia de cura como justiça, me permite refletir sobre a *lembrança* como um caminho para a recuperação do meu potencial para a dança que indica a vontade de coletivizar a fragilidade. Vontade de distribuí-la e conhecê-la enquanto danço. Enquanto, enquanto danço, lentamente, uma dança vivida com a certeza de que a fragilidade do corpo é a única certeza (Hedva, 2018, s/p). Como dança para o toque e pelo toque a *lembrança* ensina que a fragilidade não é uma condição degradante, mas um acesso à força que dialoga com atos de justiça e não de destruição. A *lembrança* é uma dança que reconhece a fragilidade dos corpos como condição comum. Uma dança que almeja distribuir a fragilidade e que pode ser lembrança porque cria os suportes necessários para o meu contato com o que há de trauma no meu corpo de (não) bailarina.

Essa fragilidade não tem uma forma fixa, uma imagem que a represente ou mesmo uma definição que me satisfaça (Neuparth, 2014, p.8). Mas com a meditação sobre a performance *lembrança*, penso sobre a fragilidade como disposição para tocar e ser tocada, consensualmente. Tocar e ser tocada conscientemente é estar em estado de atenção. Uma forma erótica e política de conhecer temporalidades e gestos de resistência. Através desse estado de atenção toca-se “a oscilação eterna”, a fusão e dissolução de sujeito e objeto porque o desejo de tocar e ser tocada pelo outro amoroso é também o desejo de tocar outro mundo (Vourloumis, 2014, p.232-233). O estado de atenção erótico e político que se pratica ao tocar, ao consentir no toque, faz parte do engajamento da corporeidade da *lembrança* em certa sonolência como via de encontro com a fragilidade.

Sem forma fixa, a fragilidade que procuro distribuir com a *lembrança* enfatiza intersecções entre as feridas do meu vínculo

com a dança e a imaginação de futuros políticos em que processos de cuidado sejam um compromisso partilhado. Na performance o toque consentido é a chave para transformações sutis na minha experiência íntima com a dança e na proposição das sessões da *lembrança* como ambientes temporários de cuidado. Os efeitos virtuais de cada toque e as danças discretas que acontecem a partir dos toques entre o meu corpo e o de outras pessoas, produz uma atmosfera amorosa, háptica. Uma atmosfera que recria minha experiência de vínculo com a dança a partir da fragilidade. Em um ambiente temporário de cuidado a dança se faz entre toques, vislumbrando a possibilidade de que durante a sessão o corpo que sou, a dor que sinto – e os corpos e as dores que, eventualmente, se reúnem em torno da dança – sejam mobilizadas no encontro amoroso, nada resolutivo, que criamos.

Na fragilidade de dispor meu corpo para tocar e ser tocado, o cuidado se faz enquanto prática entre os corpos. Para mobilizar dores pouco simpáticas que se ligam ao meu desejo de dança, continuo dançando, continuo lembrando. Dançar a *lembrança* é parte de um caminho longo de transformação e crítica do desejo de dança que me move. Do esforço por definir esta performance e por situar a sua força disruptiva, resta a curiosidade com o fazer de novo e de novo e de novo. Sabendo que cada evocação do que a performance foi, age como uma nova performance que torna o ato de lembrar uma prática performativa de memória.

Referências Bibliográficas

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

HEDVA, Johanna. *Letter to a young doctor*. In: Risk of pool, Triple Canopy, 2018. Disponível em: [Letter to a Young Doctor - Triple Canopy](#). Acessado em: 28/10/2023.

PRECIADO, Paul. *Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROLNIK, Suely. *Pensamento, corpo e devir - Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

RUSEN, Jorn. *Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história*. Tradução: Valdei Araujo e Pedro S. P. Caldas. *Revista História da Historiografia*, n.2, p.163-209. Ouro Preto, março/2009.

SILVA, Clarice Piedade. *A coreografia como tecnologia de governança do movimento dançado*. In: *A performatividade como política do corpo no movimento dançado ou por que a representação não basta*, p.22-47. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2021.

VOURLLOUMIS, Hypatia. *Ten thesis on touch, or, writing touch*. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 24: 2-3, p. 232 – 238. Routledge, 2014.

Recebido em 10 de dezembro de 2023.

Aprovado em 19 de dezembro de 2023.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadoras em dança