

# A EXPERIÊNCIA COM O CORPO MOTRIZ: criação e poética em dança contemporânea

## Resumo

Este artigo é a reelaboração de um capítulo da minha dissertação de mestrado, intitulada *Da dança armorial ao corpo motriz: em busca do corpo brincante*, apresentada em 2015 na Universidade Estadual Paulista (Unesp). Busco refletir sobre uma experiência de pesquisa em dança contemporânea: a criação do espetáculo *Negro de estimação* (2007), compartilhando aspectos do seu processo criativo que caracterizam a investigação por uma poética em dança, bem como relatos da trajetória da obra, que esteve em cartaz por treze anos. Esses apontamentos provocam reflexões sobre escrita em dança, *performance* e historicidade nas artes. O espetáculo aborda as linguagens do teatro e da dança, criando uma dramaturgia singular, que expõe as tensões vividas pelo sujeito negro em sociedade e os seus *descentramentos*. Nesse contexto de pesquisa, articularam-se também pensamentos sobre as matrizes e *motrizes culturais* nas artes negras performativas, dando origem à terminologia “corpo motriz” – método de investigação corporal no espetáculo. Quer-se, aqui, gerar reflexões sobre a linguagem em dança e seus modos de produção no panorama atual da cena brasileira..

**Palavras-Chave:** Dança negra. Corpo motriz. *Performance*.

## Kleber Rodrigo Lourenço Silva

Artista da dança e do teatro, doutorando em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), encenador na Capulanas Cia. de Arte Negra e diretor artístico do Visível Núcleo de Criação. E-mail: lourencokleber@gmail.com

# AN EXPERIENCE WITH THE DRIVING-BODY: creation and poetics in contemporary dance

## Abstract

This article is a reelaboration of a chapter of my master thesis *Da dança armorial ao corpo motriz: em busca do corpo brincante*, presented in 2015 at Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (Unesp). In it, I reflect on a research experience in contemporary dance: the creation of the spectacle *Negro de estimação* (2007). I share aspects of its creative process that characterize the search for poetics in dance and accounts of the trajectory of the work that was on display for thirteen years. These notes provoke reflections about writing in dance, performance and historicity in the arts. The show addresses the languages of theatre and dance, creating a unique dramaturgy that exposes the tensions experienced by black individuals in society and its decentralizations. In this research context, thoughts were made about matrices and cultural drivers in the black performing arts, giving rise to the term driving-body,

a method of bodily research in the theatrical arts. Here we ponder dance language and its modes of production in the current Brazilian scenario.

**Keywords:** Black dance. Driving body. Performance.

## Dos movimentos voluntários para trançar percursos

Este artigo surge do desejo de compartilhar experiências artísticas. Daqui do lugar em que me encontro, sentado à frente deste computador, rememoro lugares, personagens e histórias. Em meio a tantas memórias, recorto algumas que traçam os percursos de uma trajetória como artista pesquisador da dança. Tal trajetória foi mote de um trabalho de dissertação que buscou refletir sobre procedimentos de releitura cênica das tradições populares na dança e no teatro. Nesse trabalho, intitulado *Da dança armorial ao corpo motriz*: em busca do corpo brincante, olhei para um percurso artístico pessoal de outrora para problematizar o presente vivido, almejando pistas para um caminho futuro. Nele procurei discutir conceitos ligados a processos criativos em arte contemporânea, tais como a sistematização do treinamento corporal do intérprete e o seu papel como sujeito criador na obra.

A trajetória de uma viagem foi usada como metáfora para desenrolar a pesquisa, que tinha como objetivo a busca do *corpo brincante*.<sup>1</sup> O corpo brincante foi um conceito idealizado para apresentar a corporalidade dos artistas, que trabalham no trânsito das linguagens do teatro, da dança e da cultura popular. Tal conceito apoia-se no confronto entre **matrizes** e **motrizes culturais** para desenvolver um raciocínio sobre corporeidades nos processos de recriação da cena.

Naquelas narrativas, problematizei a minha experiência como intérprete-criador no Grupo Grial de Dança<sup>2</sup> (1999-2004) e os passos que dei em seguida, criando trabalhos autorais que investigam a intertextualidade entre linguagens (teatro e dança) e discussões identitárias. No confronto entre as práticas artísticas vivenciadas, habitando um campo de tensões e contradições, quis refletir sobre outros modos de escrita na dança, sobretudo aquelas escritas elaboradas a partir da realidade de um corpo e de um gesto que visa à construção de poéticas singulares – conforme percebo na prática de alguns artistas negros que manejam em suas cenas elementos de uma estética não hegemônica e silenciada por muitos: a estética negra.

1 Para Silva (2015), o conceito de corpo brincante está relacionado à ideia de brincar, e a atuação está vinculada a uma ideia relacional de jogar, a uma capacidade adquirida em treinamento para articular todos os seus elementos constituintes na cena, no momento do jogo, no momento da atuação. O brincar está ligado a um estado de organicidade e domínio de alguns princípios técnicos que aparecem na atuação performática: a repetição, a presença, a integração, a precisão, o risco, a superação dos limites do corpo, a relação com o outro, com as bases do corpo, com o espaço, com o ritmo, com a musicalidade etc.

2 O Grupo Grial de Dança foi criado em 1998 pelo escritor Ariano Suassuna e pela coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, na cidade do Recife (PE), com o objetivo de criar uma linguagem de dança contemporânea inspirada nas tradições populares do Nordeste brasileiro. Essa iniciativa fez parte de uma das ações estéticas do Movimento Armorial, também criado pelo escritor.

Tais tensões originaram o espetáculo *Negro de estimação* (2007), que é um dos materiais que utilizo como estudo para chegar ao terreno do “corpo motriz”, relatado na dissertação. O “corpo motriz” se configura na corporeidade do criador como agente impulsionador do processo criativo cênico – matriz que o identifica e gera o discurso estético-político da obra.

Trata-se de um corpo orgânico que se localiza “entre” o sujeito e o objeto da criação, fronteiro, fugindo a dicotomias binárias que evidenciam o “ou” e valorizando o “e” como paradoxo (FERRACINI, 2013): homem e mulher, dança e teatro, ativo e passivo, erudito e popular. Pensar as divisões através do “ou” pode privilegiar noções hierárquicas que muitas vezes reproduzem pensamentos hegemônicos. Já o paradoxo operado pelo “e” traz uma relação de complementaridade mais coerente com o estado **motriz**, que é resultado de um híbrido.

Aqui, reelaboro a reflexão sobre aquele espetáculo para trazer à tona olhares sobre a pluralidade das poéticas construídas em dança negra contemporânea no Brasil. Na assunção de ser um pesquisador negro, desejo relacionar o meu trabalho com tantos outros:

Afirmar ser um pesquisador de dança negra aponta e reconhece um caminho construído por escolhas e envolvimento, parcerias que convergem lugares de militância política, poéticas artísticas, estudo da cultura e simbologia afrodescendente e o anseio por colaborar num entendimento plural e ético do que seja arte negra no Brasil. (FERRAZ, 2017, p. 18)

Evidenciar as experiências de uma prática comumente silenciada se faz urgente para potencializar no campo político a continuidade das conquistas coletivas de ontem e hoje. O pesquisador das danças negras Fernando Ferraz (2017) nos lembra que, no Brasil, a história da produção teatral das danças afrodiáspóricas tem sido determinada pela atuação singular de cada intérprete, seus desejos e comprometimentos. São muitas as suas trajetórias, mas a **forma** particular da dimensão de negritude apresentada em seus trabalhos os une.

Penso que a escrita em dança pode ser também um exercício que parte da reinvenção pessoal de um movimento ou da exploração de um gesto que resulta em estruturas simbólicas de discurso, dentro e fora da cena. Continuando em sintonia com Ferraz (2017, p. 18):

Se linguagem é um exercício de poder, o ato de nomear é um exercício de empoderamento. Pois, o que não é nomeado, é invisibilizado. Uma



produção de conhecimento histórico sobre a dança que se posicione afirmativamente colabora com outra rota, com outra visão de mundo para desnaturalizar a norma eurocentrada.

Fisiologicamente, os movimentos voluntários do corpo produzidos pelas funções nervosas e musculares impulsionam para a ação, que está associada à emergência do movimento e as condições sensíveis dessa emergência. (LOUPPE, 2012) Dentro e fora do corpo agimos movidos por condições, ações que podem ser transformadas em narrativas singulares e representativas.

Buscando uma linguagem nomeada, visível e de representatividade, nós, artistas negros, instauramos a nossa prática, reinventando espaços de compartilhamento poéticos e de resistências. Ao pé dessas urgências, cito a atividade, desde o ano de 2015, do Fórum Permanente de Danças Contemporâneas: Corporalidades Plurais, que foi criado na cidade de São Paulo e demarca um território de atuação e conquistas de grupos, artistas e pesquisadores das danças negras contemporâneas que estão preocupados com a produção de novas epistemologias na poética da dança e com o fortalecimento da visibilidade dessas produções no cenário artístico atual.

Num movimento contínuo, de dentro para fora e de fora para dentro, estabelece-se uma motricidade, isto é, qualidade de força motriz que configura uma forma. Tal forma é aquela pela qual me movo, criando, neste espaço de liminaridade. Ela configura um modo de pensar o mundo, de representá-lo, que é composto de linhas interiores de pensamentos, fragmentações e sentidos próprios de um sujeito negro. Ela conecta a ação individual e coletiva num mesmo território, o da criação, exercitando o pensamento sobre a linguagem. “Motriz” se torna conceito, movimento voluntário fundado na experiência de uma ação que se faz artística e política; que se faz urgente e permanentemente.

### **Experimentando o corpo motriz: criação e poética de dança**

As vivências no Grupo Grial despertaram questionamentos sobre quais tipos de brincantes e corporeidades podem ser abordados neste atual panorama de estudos sobre as tradições populares na cena contemporânea. Fizem-me refletir na pele os embates entre os universos erudito e popular, sempre presentes neste assunto das releituras e na utilização das **matrizes** populares no processo de criação em arte. A partir desses

conflitos, me aventurei a realizar experiências artísticas autorais que formularam um pensamento sobre o **corpo brincante** como um corpo **motriz**.

Esse novo caminho começou na coreografia *Para meu silêncio* (2004), criada para o intérprete Kleber Cândido dentro do projeto *O solo do outro*, realizado pelo Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo, da cidade do Recife. Esse importante projeto de incentivo à formação de coreógrafos projetou uma nova geração de artistas da dança na cidade. Em seguida, criei o espetáculo *Jandira* (2005), com a colaboração dos artistas formadores Arnaldo Siqueira e Marcondes Lima, e o espetáculo *Negro de estimação* (2007), com a colaboração de Marcondes Lima. Nesses dois últimos trabalhos, no formato de solo, assumo o papel de intérprete e coreógrafo.

Na dramaturgia desses espetáculos, articulo a literatura, o teatro e a dança com as memórias pessoais de seus intérpretes, enquanto matrizes para a criação cênica. Em *Para meu silêncio* está presente o universo literário da escritora Hilda Hilst; em *Jandira*, o poema homônimo de Murilo Mendes; e em *Negro de estimação*, a adaptação de oito contos do livro *Contos negreiros*, de Marcelino Freire. Há o objetivo de articular tais matrizes em jogo, de maneira espontânea e viva, tal qual um **brincante**. Essa articulação se dá no corpo do intérprete, numa dinâmica **motriz**, em que o corpo é o seu texto. (LIGIÉRO, 2011)

Em *Negro de estimação*, tanto o treinamento para a atuação quanto os procedimentos para a construção das cenas foram criados a partir do pensamento de **corpo motriz** que surge do conceito de matrizes culturais, elaborado pelo pesquisador Zeca Ligiéro (2011, p. 107):

O conceito de matrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais. A este conjunto chamamos de práticas performativas, e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro.

Ligiéro estuda as matrizes culturais em alguns rituais afro-brasileiros procurando perceber a semelhança das dinâmicas da cena e a inter-relação entre os diversos elementos presentes no processo criador. “O adjetivo motriz, do latim *motrice* de *motore*, que faz mover, é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento”. (LIGIÉRO, 2011, p. 111)

Quando Ligiéro procura definir motrizes africanas, refere-se não somente a uma força que provoca a ação, mas também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move – neste caso, adjetivando-a. “Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outros, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que as distingue das demais”. (LIGIÉRO, 2011, p. 111) Essa sua definição procura ser contrária à percepção da palavra “matriz” que ficou em destaque no mundo diaspórico negro, no sentido figurado de origem, fonte, algo matricial, manancial; ou enquanto adjetivo, como fonte de origem, principal, primordial.

No seu estudo, Ligiéro aponta a existência não apenas de uma única “matriz africana”, mas sobretudo de “motrizes” desenvolvidas por africanos e seus descendentes. Ele conclui que, “na *performance*, a cultura da cena, mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes), se efetiva pelo conhecimento que o *performer* traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço”. (LIGIÉRO, 2011, p. 111) Com isso, o autor quer dizer que o estado de atuação do *performer* é responsável pela recriação das matrizes.

No espetáculo, essa atuação se dá numa articulação entre a corporeidade do intérprete (suas memórias pessoais, seu repertório técnico-corporal) e demais elementos dramaturgicos escolhidos (os contos, a trilha sonora, a improvisação como material de dança), gerando o que Ligiéro (2011) chama de “conhecimento”. Tal **conhecimento** efetivado na cena pela atuação do *performer* é o objetivo do corpo **motriz**. Isso me fez definir como dramaturgia esse espaço de “recriação”, pela atuação do performer, pelo jogo do **brincante**, pela improvisação do ator-bailarino.

Os procedimentos para treinar esse corpo são técnicas que priorizam a consciência e o domínio de sua corporeidade para serem transformadas em texto dramaturgico. O treinamento investiga como cada corpo articula e combina suas vivências em função de um resultado motriz, ou seja, um resultado cênico evidenciado na qualidade da ação, do mover, mais do que na origem da matriz simbólica principal.

No treinamento físico desse espetáculo, optei por não fazer aulas de campo de danças afro-brasileiras, vestindo o papel do pesquisador etnógrafo, por exemplo, porque escolhi realizar um processo de ativação da memória desse imaginário já vivenciado anteriormente e incorporado através de minhas experiências enquanto sujeito negro. O objetivo era entrar em contato com uma ideia de identidade por meio do que o jamaicano Stuart Hall (1999) chama de “descentramento” do sujeito, apontando para processos

de identificação em andamento. Busquei, assim, fazer surgir novas identidades, plurais e fragmentadas, desarticulando estabilidades.

O desafio era o de criar um treinamento que me levasse a determinados estados cênicos em que essa memória “ancestral” pudesse ser acionada e não precisasse ser coreografada em passos fixos. Um dos procedimentos criados para o treinamento se deu por meio de repetidas improvisações, feitas em sala de ensaio, em contato com diferentes matrizes sonoras (ritmos e pulsações) de músicas negras. Essas sonoridades foram, depois, recriadas eletronicamente pelo músico Missionário José e ficaram sendo o “disparador” que me levava aos estados procurados. O que se vê é uma composição coreográfica orgânica, que eu intitulo de “dança pessoal”, exemplo possível dessa atuação em estado **motriz**.

Trata-se de “pensar numa atuação enquanto processo em si – singularidade potente – cuja gênese pouco importa”, como fala Ferracini (2013, p. 70). Para esse pesquisador, mais importante é a capacidade operacional da atuação de colocar em relação dinâmica os elementos diferenciais dentre as opções dramatúrgicas, sejam eles quais forem. Em outras palavras:

Na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas, sim, a operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que se autogera como dinâmica relacional de seus elementos constituintes, sejam eles quais forem. Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais em espiral, pois nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes. (FERRACINI, 2013, p. 70)

Outros elementos estão presentes na dramaturgia do espetáculo e constituem a construção dessa **poética** que, para Louppe (2012, p. 27), “procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra”.

1. No estado de atuação há a relação **motriz** entre as narrativas dos contos que são interpretados e as minhas memórias pessoais. Na abordagem desses textos, procurei identificações com o pensamento das personagens, buscando conectar os discursos do autor e os meus discursos pessoais sobre os assuntos que são ali retratados: preconceito racial, desigualdade social, escravidão, racismo, violência sexual, afetividade negra etc. O desafio foi construir no trabalho de atuação uma ambiguidade, a ponto de



confundir o sujeito (artista) e a personagem (objeto) numa só voz; foi fazer com que a matriz literária (as palavras do autor) estivesse tão apropriada pelo meu corpo que gerasse novas intenções ou discursos. Com isso visava criar um estado performativo de atuação, híbrido, em que se misturassem ator e personagem.

2. Na composição coreográfica há a dissecação das ações dramáticas dos contos, transformando-as em estímulos para a improvisação em dança. Todas as partituras “coreográficas” do espetáculo surgem da improvisação, numa ativação entre os movimentos do imaginário de ação das personagens e as memórias das danças negras contidas no meu corpo, que são restauradas no momento da atuação. A dança surge de um acionamento físico dessas memórias a partir da relação com a música, que me transporta a diferentes universos vivenciados, sendo um deles o da ancestralidade africana.

3. Na dramaturgia da cena há a ressignificação de símbolos das culturas afrodiáspóricas apresentadas, acionando novos sentidos na percepção do público. Com isso, podem ser criadas outras subjetividades e leituras, retirando o caráter de “pureza” dessas culturas, sem com isso macular o respeito a suas origens. Nesse sentido, o espetáculo reelabora a ideia de ritual na espacialidade e na maneira como articula o canto, a dança e a corporificação das personagens; na representação cenográfica e nas releituras de símbolos tradicionais, que aparecem em aspectos da indumentária e dos adereços; na trilha sonora originalmente criada; na iluminação, que alude a um imaginário arquetípico; e na estrutura de repetição dos quadros da peça.

O **corpo motriz**, na experiência do espetáculo *Negro de estimação*, potencializa a criação e reinscreve tradições. Atua no terreno da hibridização, da alteridade e da transitoriedade. É um corpo vivo, que absorve e se contamina o tempo inteiro. Não está isolado no mundo e se comunica com caminhos poéticos traçados por outros artistas negros, como os pensamentos sobre corpo e ancestralidade da pesquisadora Inaiycira Falcão Santos (2009), do livro *Corpo limiar e encruzilhadas*, de Renata de Lima Silva (2016), e da tese *Corpo em diáspora*, de Luciane da Silva (2017). Ele existe não para determinar um método, mas para registrar um percurso de descobertas, desconstrução simbólica e reconstrução histórica. É um exercício poético do fazer artístico através do tempo.

## A temporalidade da obra: vidas e resistência

Treze anos se passaram desde a estreia nacional do espetáculo na Sala Álvaro Moreyra, dentro da programação do 14º Festival Porto Alegre em Cena, em setembro de 2007. Em 2019 fizemos uma nova temporada com seis apresentações na cidade de São Paulo. Desde a estreia, o espetáculo não deixou de ser apresentado. Foram muitas temporadas em teatros, apresentações isoladas em projetos de artes cênicas e projetos para formação de públicos, em escolas, galpões e espaços alternativos.

Num relato quantitativo, o espetáculo já foi assistido em dez estados e vinte cidades brasileiras: Porto Alegre (RS), Belo Horizonte (MG), Itaúna (MG), São Paulo (SP), Ribeirão Preto (SP), Registro (SP), Tupã (SP), Taboão da Serra (SP), Curitiba (PR), Goiânia (GO), Rio de Janeiro (RJ), Fortaleza (CE), Crato (CE), Juazeiro do Norte (CE), Teresina (PI), Maceió (AL), Recife (PE), Caruaru (PE), Petrolina (PE) e Garanhuns (PE).

Em 2013 fizemos uma temporada internacional, apresentando-o em seis cidades de Portugal – Tondela, Lisboa, Évora, Fafe, Faro e Sines –, em Bilbao (Espanha) e nas cidades de Mindelo (Cabo Verde) e Maputo (Moçambique), no continente africano. Muitas dessas apresentações foram seguidas de bate-papos com o público e/ou trocas pedagógicas através de vivências e cursos.

Mais do que expor o currículo de circulação do espetáculo, tal relato é feito para indagar sobre a historicidade de uma obra artística, sua permanência e pertinência perante o público. Pensar que ficamos por doze anos apresentando um mesmo espetáculo gerou-me tantos questionamentos quanto aqueles que existiram quando de sua criação. O que torna esse trabalho atual? Como o público se relacionou com a obra antes e como o faz hoje? Se para a linguagem cênica o ato de representar é efêmero, o que se torna permanente nessa ação do tempo? Qual a implicação política dessa resistente ação?

Em 2009, quando fiz uma temporada de apresentações por vários bairros da periferia do Recife, entreguei ao público, após a apresentação, formulários com algumas perguntas a fim de entender como se dava a fruição do trabalho. As questões eram sobre a frequência com que essas pessoas iam ao teatro, suas impressões sobre cenas do espetáculo e sua percepção sobre o tema em relação com a realidade social em que viviam, deixando também o convite para escreverem algum relato particular ligado ao tema da peça. Colhi 72 respostas que registram significativos depoimentos

sobre a poética do espetáculo e sobre como os temas da peça estão presentes na vida daquelas pessoas.

Rosana Maria, comerciante de 36 anos, relatou:

*Achei maravilhoso! Gostaria que houvesse mais espetáculos como este, abordando outros temas para chamar a atenção das pessoas e autoridades competentes e que todos de comunidades como eu pudesse assistir. [...] Com isso enriqueceria culturalmente. [...] Sinto-me escravizada na sociedade que vivo. Se tenho dinheiro e uma boa formação profissional sou tratada com respeito. Se não tenho e sou negra, minha dignidade e meus valores vão por água abaixo. Para a sociedade sou um Zé ninguém. (informação verbal)<sup>3</sup>*

3 Resposta ao questionário “Ficha de comentários: espetáculo *Negro de estimação*”, Recife, 2009

Recentemente, na última temporada, Márcio Filho – de 28 anos, pernambucano e atualmente bailarino no Balé da Cidade de São Paulo – fez-me um relato de sua experiência com o espetáculo. Ele o assistiu pela primeira vez há dez anos, no Recife, por indicação de um professor que havia pedido aos seus alunos para fazer um trabalho sobre a literatura de Marcelino Freire.

4 Relato concedido por Márcio Filho, por áudio, em outubro de 2018.

*Foi o primeiro contato que eu tive com arte, com a arte que futuramente eu ia querer pra mim, que eu queria fazer, dar pro mundo. No instante da apresentação eu senti várias coisas; foi um choque de informação, de realidade, porque é muito forte o espetáculo. Na verdade, muitas coisas eram muito na cara pra mim do que estava se falando. Eu senti um pouco de medo, porque ainda tinha alguns preconceitos, eu acho, sobre a questão do terreiro, do candomblé, do Orixá... Coisas que eu não entendia e julgava por não conhecer, de uma forma infantil mesmo. Existia um respeito, mas medo também. [...] Algumas coisas eu ria, parecem que são engraçadas, mas não são, como a coisa de ‘eu quero ser Xuxa’. Aquilo ficou na minha cabeça um tempo... Na escola a gente ria e falava ‘eu quero ser Xuxa’. E hoje, quando eu revi, eu pensei: ‘nossa, como eu me comportei’. (informação verbal)<sup>4</sup>*

Ele complementa o seu depoimento falando sobre a experiência de ter revisto o espetáculo hoje em dia:

*Como eu recebi a peça hoje: na verdade o primeiro sentimento depois de dez anos foi de muito carinho, gratidão mesmo. [...] querendo ou não, aquele foi um começo, uma semente que foi plantada. Eram uma junção de signos, era um amor pela arte que havia chegado em mim; eu fui pica-*

do um pouco. Essa dedicação chegou em mim de alguma forma. Talvez porque meu caminho seria chegar nesse palco que eu ainda não sabia que era. Foi importante. [...] Tudo ficou mais claro, a militância, o tipo de luta que está se travando, os preconceitos visíveis e invisíveis. [...] Invisíveis pra mim antes por ser branco e não sentir essa porra toda que está acontecendo e que acontecia há dez anos e que agora fica muito mais evidente – que é até bizarro isto, depois de dez anos está a mesma coisa ou pior. [...] Sinto muita vergonha historicamente como branco. [...] E sinto muita empatia por esta luta. [...] É muito pertinente fazê-la ainda pelo momento atual e político que estamos vivendo. (informação verbal)<sup>5</sup>

5 Relato concedido por Márcio Filho, por áudio, em outubro de 2018.

Percebe-se cronologicamente a força **motriz** em ação, demarcando o tempo presente. Ela processa as fragmentações em fluxo de vida. Esses são breves relatos, de muitos que recebemos nessa caminhada, que ilustram a relação entre arte negra e vida. Fica claro que continuar por tanto tempo apresentando uma obra que denuncia numerosas questões pelas quais o negro brasileiro foi e é acometido afirma a não resolução dos fatos e a necessidade de continuar expondo tais problemas. Ainda mais quando falas recentes do público que assistiu ao espetáculo pontuam que a temática, hoje, se faz ainda e infelizmente mais atual – sobretudo neste momento em que enfrentamos no país divergências que ameaçam a perda de algumas conquistas políticas e do espaço democrático de discussão.

A obra permanece no tempo como ação de resistência, luta que herdamos de nossos antepassados, mestras e mestres. É engajada num fazer artístico-político que advém da história da produção das estéticas negras. Poeticamente cria fissuras para promover outros olhares sobre o modo de existir dos sujeitos negros. Na cena, o intérprete põe-se em risco constante, atualizando a sua corporeidade, a sua técnica, o seu compromisso ético; buscando sentido na travessia, em fluxo. Continuemos criando. Em luta! E gozo!

## Referências

FERRACINI, R. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FERRAZ, F. M. C. *O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidade cênicas entre Brasil e Estados Unidos*. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo,

2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151241>. Acesso em: 23 jun. 2020.

HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LIGIÉRO, Z. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

SANTOS, I. F. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. *Revista Múltiplas Leituras*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 31-38, 2009. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ML/article/view/325>. Acesso em: 30 jun. 2020.

SILVA, K. R. L. *Da dança armorial ao corpo motriz: em busca do corpo brincante*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/131944>. Acesso em: 25 jun. 2020.

SILVA, L. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. 2017. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331753>. Acesso em: 24 jun. 2020.

SILVA, R. L. *Corpo limiar e encruzilhadas: processos de criação na dança*. Goiânia: Editora UFG, 2016.