





Universidade de Brasília - UnB

Faculdade de Educação

Marina Bona Lustosa

**DANÇA-REVOLTA: OUTROS BICHOS QUE FOMOS E PODEMOS VIR A SER**

Brasília

2021

Marina Bona Lustosa

**DANÇA-REVOLTA: OUTROS BICHOS QUE FOMOS E PODEMOS VIR A SER**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Banca Examinadora da Faculdade de Educação como exigência final para obtenção do título de Pedagoga, sob a orientação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Patricia Lima Martins Pederiva.

Monitora: Ellen Elizabeth Dantas

**BRASÍLIA**

**2021**

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

Marina Bona Lustosa

### **DANÇA-REVOLTA: OUTROS BICHOS QUE FOMOS E PODEMOS VIR A SER**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de Pedagoga. Apresentação ocorrida em 3 de Novembro de 2021. Aprovada pela banca formada pelos professores:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Lima Martins Pederiva – Presidente/Orientadora  
Departamento de Métodos e Técnicas (FE/UnB)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fátima Lucília Vidal Rodrigues  
Departamento de Teoria e Fundamentos  
(FE/UnB)

---

Prof.<sup>a</sup> Laura Fonseca Tonini  
HUMA - Humanidades e Envolvimento

---

Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Marta Martins Pederiva  
Programa De Pós-Graduação Em Educação  
Na Amazônia (UFPA)

BRASÍLIA  
2021

## FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Bona Lustosa, Marina

DANÇA-REVOLTA: OUTROS BICHOS QUE FOMOS E PODEMOS VIR A SER /  
Marina Bona Lustosa; orientadora Patrícia Lima Martins Pederiva; B697 . Brasília, 2021.  
51 p.

Monografia (Graduação - Pedagogia) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. Arte. 2. Dança. 3. Educação. I. Lima Martins Pederiva, Patrícia , orient. II. , B697,  
co-orient. III. Título.

“A liberdade ofende. Mulher de olhos brilhantes, Isadora é inimiga declarada da escola, do matrimônio, da dança clássica e de tudo aquilo que engaiole o vento. Ela dança porque dançando goza, e dança o que quer, quando quer e como quer, e as orquestras se calam frente à música que nasce de seu corpo.”

Eduardo Galeano, Mulheres

## **Agradecida**

Sou grata aos jacarés Cid, Cláudia e Yuri. Ao meu pai, que é o homem mais inteligente do universo. À minha mãe, que não sabe se eu nasci pro mundo ou se o mundo nasceu pra mim. E ao meu irmão, que não tem ciência disso, mas é a pessoa que eu mais amo na vida toda.

Sou grata aos meus avós Joaquim e José, que são jequitibás. À minha vó Socorro, que chorou quando eu disse, já adulta, que queria ser professora, pois lembrou que eu já tinha falado o mesmo quando criança. Eu não lembrava. À minha vizinha Conceição, que é a mulher mais linda de todas as galáxias.

Sou grata às minhas primas, que são irmãs. Aos meus tios, entre porquinhas, hipopótamos e girafas. E aos meus primos, um monte de bicho-pau.

Sou grata aos meus ancestrais, principalmente os artistas, românticos e sentimentais. Meu sangue totalmente sertanista.

Sou grata à Pretinha, por todo amparo. À Ana, por ajudar com minhas falas ambíguas e paradoxais.

Sou grata às minhas amigas de infância, adolescência, adultez e velhice. No meu coração a gente tem eternamente 13 anos de idade, inventando um monte de brincadeira. Grata também às minhas amigas da Praceta Azedo Gneco. A gente se dá bem.

Às pessoas que me apaixonei e estou apaixonada. Vocês me deixam doidinha.

A todos os camaleões que conheci dançando. Admiro e respeito muito cada um.

Sou grata à Universidade de Brasília, que parece um paraíso. Universidades são utopias. Aos meus amigos do Semillero, que me fizeram entender que outros mundos são possíveis. À professora Fátima, que eu nem consigo acreditar que existe. Obrigada. À

orientadora Pat, que é tão subversiva quanto eu. E a todos os professores que passaram por aqui. Para mim, vocês sempre foram superestrelas *rockstars* cabulosonas.

Sou profundamente grata aos povos originários dessa terra e suas memórias. À América Latina, que não sucumbe, jamais. Aos bichos, às plantas e aos seres que fui em todas as vidas e aos que virei a ser. Ao mar, que eu sonho constantemente.

Aos bares, festas e, principalmente, ao carnaval. Ao toque dos corpos. Às ondas sonoras. À fantasia e às aventuras.

À vida, à morte e à vida de novo.

Às crianças.

E, por último e mais importante, sou grata a mim, plenamente merecedora de todo amor e coisas boas do mundo.

## **RESUMO**

**Este trabalho propõe, a partir das vivências e visão artística da autora, um diálogo entre dança e educação. Dividido em crônicas e manifestações artísticas visuais, são ressaltados diferentes aspectos existentes em aulas de danças, com destaque às relações entre professor e aluno e suas reverberações nos corpos em movimento.**

**Palavras chave: Educação; Arte; Dança.**

## **RESUMEN**

**Este trabajo propone, a partir de las vivencias y visión artística de la autora, un diálogo entre danza y educación. Son evidenciados diferentes aspectos existentes en las clases de danzas, con destaque en las relaciones entre profesor y alumno, y sus repercusiones en los cuerpos en movimiento, desde crónicas y manifestaciones artísticas visuales.**

**Palabras-clave: Educación; Arte; Danza.**

## SUMÁRIO

ÊMESE.....	12
METODOLOGIA OBRIGATÓRIA.....	14
DANÇA DO MEDO.....	15
EMPADÃO DE SARDINHA.....	19
POSIÇÃO SEM SENTIDO.....	23
DESENCANTO.....	27
NINGUÉM SABE QUE HORSE EM PORTUGUÊS É CAVALO.....	31
CAMINHADURA.....	35
AINDA BEM.....	40
CARTA AO MESTRE.....	45
COMO.....	50



## ÊMESE

Este trabalho nasce da total tensão, angústia e desconforto com minha realidade. E é sempre daí que a educação e a criação surgem, de forma trágica. A partir do desequilíbrio, cria-se. Poetizamos, e assim expulsamos as forças hostis que nos habitam (VIGOTSKI, 2003). Dessa forma, escrevi, catastroficamente.

E assim entendi que um trabalho de conclusão de curso pode ser ciência e arte. Não há uma linha intransponível entre fantasia e realidade (VIGOTSKI, 2009). Binarismos nos adoecem, fujo deles. Meus sentimentos são tão reais e abstratos quanto um cálculo matemático. E tem formato de bichos. Só assim consigo fazer com que não pareçam vagos.

Em meu trabalho, destaco traços específicos de um todo bem complexo (VIGOTSKI, 2009). Destaco de forma exagerada, porque é assim que faço essas palavras corresponderem ao meu estado interno (VIGOTSKI, 2009). Todavia, para a academia chata, retrógrada, provavelmente meu trabalho não é suficientemente teórico (HOOKS, 2013). Pois saibam que foi e continua sendo muito difícil teorizar minhas dores, dar nome a elas. É dolorido expor minhas feridas da pele a um Sol escaldante de meio-dia, e vê-las em tons de lilás, rosa choque e preto. Mas também é gostoso imaginar que minhas experiências aqui narradas, de dor e de luta, talvez ajudem e libertem outras meninas sapecas e cheias de sonhos.

Falo de uma dor-crônica, um sintoma que não é viral, mas genético. Falo da dor nas escápulas que estou sentindo enquanto escrevo isso, na dor generalizada que sinto abaixo do peito e acima da barriga quando me sinto ansiosa, e na dor de cabeça que sinto bem na área da testa quando choro. Meu corpo inteiro escreveu esse trabalho. Inclusive, quem está escrevendo neste momento provavelmente é meu tendão lesionado da virilha direita.

Além de dor, falo de revolta. Re-volto para minhas vivências passadas, que insistem em vir à tona, e que me fazem sentir que estou girando e girando e não chegando a lugar algum, e, às vezes, a todos os lugares. Revolto-me também porque sou contra o que não me liberta. Porque sempre foi de minha natureza animal estar em estado de luta contra os poderes vigentes, nem que seja minha mãe falando para eu fechar as pernas enquanto como. Se eu ignorasse o mundo que me cerca, estaria perdendo meus instintos e me tornando um animal doente (VIANNA, 2005). Não ignoro as relações de poder e o que pequenos controles sobre meu corpo querem dizer. Revolto-me.

Por último, escrever foi e está sendo um grande processo de cura. Há 10 meses eu jurava que estava totalmente limpa de todo bolor que vivi na dança. Descobri que, na verdade, eu estava aplicando políticas higienistas. Ainda nem tinha visto as profundezas de tudo. Atualmente mergulho cega nesse oceano abissal totalmente destemida e aberta aos encontros com bichos esquisitos e monstruosos. Adoro eles.

Também é bom avisar, até para mim mesma, que não estou escrevendo nada novo. Isso é um alívio. Muitos já pensaram o que penso, e falaram o que eu falo. É incrível como, mesmo assim, as coisas precisam ser ditas de novo e de novo. A gente só aprende com repetição.

Enfim, eu só precisava vomitar este TCC. Para o meu próprio bem. Espero que você, leitor, encontre também em sua boca esse gostinho delicioso de bile.

## METODOLOGIA OBRIGATÓRIA

Primeiramente, aos 7 anos de idade, tive que subir em um palco, dançar, e gostar dessa palhaçada. Aí tive que viver um monte de coisa por 16 anos, enquanto fazia aulas de dança e sonhava em ser artista. Segundo, tive que sofrer muito nas mãos de uma educação que não compreende meu corpo e meus processos, até me indignar a ponto de resolver fazer Pedagogia para entender isso melhor. Terceiro, fui obrigada pelo sistema educacional a escrever um trabalho de conclusão de curso para poder ganhar um canudo.

Dessa forma, além da introdução e conclusão, este trabalho é separado no formato de oito crônicas vivenciais, onde discorro poeticamente sobre alguns momentos que passei nesses anos. Os diálogos teóricos foram colocados em notas de rodapé porque li uns livros desse jeito e gostei. Ajuda a não quebrar a dinâmica dos textos<sup>1</sup>. Dialogo principalmente com autores que minha orientadora Pat sugeriu, e outros que fizeram parte da minha caminhada na UnB. Os de dança eu pesquisei muito no Google Acadêmico e recebi indicações de outros sabichões para me aprofundar. Ademais, cada crônica vem acompanhada de uma arte<sup>2</sup>, seja uma colagem, desenho, áudio ou fotografia, porque escrever não me basta, nunca me bastou.

Este trabalho segue um formato disforme, que subverte algumas normas acadêmicas. Foi optado por uma postura científico-artística, que compreende o mundo além de sua forma racional, mas também estética e abstrata. Com a intenção de ser um trabalho afeto-intelectivo (VIGOTSKI, 1999), inteiro, que trabalha mente, corpo e alma, algumas decisões de formatação e escrita da autora (euzinha) foram respeitadas, a visar uma leitura mais fluida e que faça sentido com suas propostas.

---

<sup>1</sup> Todas as notas de rodapé têm propositalmente o mesmo tamanho de fonte do resto do corpo do texto, pois são igualmente importantes para compreensão do conteúdo.

<sup>2</sup> Todas os desenhos, montagens e fotografias são de minha autoria, a não ser a fotografia da crônica “Posição sem sentido”, de autoria de Xavier Braun, com participação da minha grande amiga Amanda Bernardes; e a fotografia de “Desencanto” de autoria de Cláudia Bona, vulgo minha mãe, que tem um olhar maravilhoso. Por uma questão estética, foi optado por não colocar a fonte de cada arte logo abaixo dela, como manda as normas ABNT.

DANÇA DO MEDO



NÃO POSSO  
TENHO PENNA  
MEDOS ENSAIO A  
DE TODOS VALE

Eu estava usando top e shorts pretos, como o Mestre pedia que usássemos. Todo mundo obedecia e tinha medo de usar um top azul escuro, ou um short marrom, com medo Dele brigar. Roupas folgadas também não eram muito adequadas, impediam de ver nossos corpos perfeitamente<sup>3</sup>. Sentia minha barriga roncando, mastiguei um chiclete para enganar o cérebro e o estômago. Entrei no teatro e dei um “oi” (muito bem pensado horas antes e mesmo assim saiu esquisito) para todos. Eu já conhecia a galera há um ano, mas ainda me dava um nervoso me juntar a eles. Parecia que todos sabiam exatamente como andar, se mover, em que hora rir, que hora ficar sério. Será que eu sei piscar direito? Talvez eu pisque rápido demais.

Como eu era adolescente e todo mundo já era mais velho, eles me viam sempre como feto. Alguém que não sabe de nada sobre vida<sup>4</sup>. Papel em branco. Os outros eram

---

<sup>3</sup> A obrigatoriedade de uniformes na dança é o primeiro passo para a criação de um corpo desconfortável e não pertencente a si. É um dos aspectos da “microfísica” do poder (FOUCAULT, 1987) na dança, onde são impostos pequenos arranjos sutis e aparentemente inocentes, íntimos, como a obrigatoriedade de meias-calças rosa, mas que ajudam na manutenção do poder. Em minha experiência, vi alguns bailarinos e bailarinas relatarem que *collants* e *leggings* são “sufocantes”. Fica a questão: como dançar sem se sentir bem com o que está diretamente na sua pele? A partir do momento que se coloca uma roupa para dançar, não mais para si, mas para não ser expulso de sala por um professor autoritário, a dança deixa de ser sua e se desloca para o outro. O antes artista perde seu corpo-identidade, se tornando um corpo “composto de sólidos e comandado por movimentos” (FOUCAULT, 1987, p.180). São fabricados a partir da disciplina “corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” (FOUCAULT, 1987).

<sup>4</sup> Essa concepção impregna a sociedade ocidental. Crianças e adolescentes são diariamente vistos como seres menores e incapazes de tomar boas decisões ou emitir opiniões válidas. A infância e adolescência são vistas como etapas de desenvolvimento, onde o ponto de chegada é finalmente se tornar um adulto. Elas não fazem parte da comunidade integralmente. Como se ao completarmos 18 anos automaticamente nos tornássemos adultos completos e, enfim, atuantes na história da sociedade. Com base em Liebel (2019), a América Latina recebeu como herança da colonização europeia uma cópia da infância do continente ao Norte. As crianças e adolescentes, neste olhar, são sujeitos não civilizados, praticamente selvagens que precisam ser domados. Esta concepção é extremamente semelhante à relação entre colonizador e colonizado. O colonizador, por sua autodeclarada superioridade e inteligência, sente-se no poder de dominar o colonizado. Da mesma forma, adultos procuram dominar as crianças e adolescentes, impondo sua cultura, língua e disciplina. Assim, estabelece-se uma estrita separação entre as duas faixas etárias, de pensamento binário e estrito. Os sistemas educacionais tendem a perpetuar essa relação colonizadora de corpos e mentes, colocando as crianças como não-sujeitos da história, mas indivíduos em estágio preparatório (CHAVEIRO & MINELLA, 2021), que só passarão a ser sujeitos depois de educados e formados. Faz-se necessário, mais do que nunca, compreender como um direito que crianças e adolescentes sejam “reconhecidos e respeitados com sua história, suas identidades, suas particularidades e seus pontos de vista” (LIEBEL, 2019, p.187, tradução nossa).

bebês-bichos, e o Mestre era adulto-bicho. Eu ficava no meu canto e tentava fingir naturalidade no ambiente. Ria quando todo mundo ria, fingia mexer em coisas na bolsa e no celular para parecer ocupada. Em estado de alerta.

Eu sempre procurava onde o Mestre se encontrava, só para ter certeza que ele não ia aparecer por trás e me pegar fazendo algo que, sei lá, talvez ele considerasse errado e eu não soubesse que era<sup>5</sup>. Vai ver o jeito que respiro estava errado, não sei. Talvez eu respire rápido demais. Só sei que evitava completamente contato visual olho no olho com o Mestre.

Mesmo assim, muito pior que um olhar, ele direcionou a palavra a mim, no meio de todos os outros bichos de orelhas grandes e atentas. Socorro. Incorporei a lógica presa-predador, e congelei, para ver se não era engolida. Existia toda uma plateia assistindo a um diálogo que para mim era de vida ou morte, a resposta mais elaborada que vou ter que dar a fim de suceder em meu encaixe social, me sentir aprovada e não engolida pelo Mestre. Eu não queria ser tatu-feto e ele lobo guará adulto preparado para me mastigar. Eu desejava com toda a minha boca ser um tatu ovacionado pelo lobo<sup>6</sup>. Naquele momento, em minha cabeça-semente, interpretei o que o canídeo auliu assim:

*Por que você tem medo de mim?*

---

<sup>5</sup> Há uma vigilância imposta de diversas maneiras pela disciplinarização do ambiente de uma aula de dança ou de um ensaio de uma companhia de dança. Os horários certos para cada tarefa, a constante exposição de nossos movimentos aos olhos de um coreógrafo ou professor, a importância de acertar igualmente todos os passos coreografados, configuram um espaço de constante “medo de ser pego”. Como exemplo, uma das primeiras coisas que aprendi, quando eu tinha 7 anos de idade e comecei a fazer aulas de Jazz, é que não se pode ficar de braços cruzados enquanto a professora mostrava os passos da dança. É desrespeitoso. Eu não entendi o porquê, mas parei de cruzar os braços. Não gostaria que chamassem minha atenção de novo. Então foi construído em minha cabeça constantemente que existem várias pequenas coisas que não posso fazer em uma aula. Como exemplo, também, sentar. É preciso ficar em pé, mesmo que você não esteja dançando. Essas pequenas coisas sem sentido aparente surgiram mais e mais, e cada professor criava novas pequenas táticas de controle que me deixavam sem saber agir, com medo de fazer algo possivelmente errado para este novo sujeito que impõe uma autoridade sobre mim. Foram-me dadas ordens de hábitos e obediência (FOUCAULT, 1987), sob vigilância constante, com o intuito de impedir desvios de comportamento.

<sup>6</sup> Principalmente no balé clássico, há uma espécie de necessidade de “veneração incondicional para com o mestre” (WOSIEN, 2000, p.73), da parte do aluno. O professor, que cultiva seus louros da vitória quando era um bailarino, mostra como fazer os passos da forma correta, performa suas coreografias para todos verem “como se faz”. A aula se molda como uma aula-show do professor, onde todos os alunos têm grande admiração por ele. É inevitável, pelo menos para mim, a obsessão por mostrar a esse grande bailarino do que sou capaz. Existe uma necessidade de aprovação constante por esse ser “superior” que é o professor, para enfim poder ser validada como uma bailarina de verdade.

*Não precisa ter medo de mim, eu não mordo!*<sup>7</sup>

*Eu sei que posso ser um pouco sério nas aulas, mas aqui fora você pode conversar comigo. Vem, se aproxima.*

*Eu sei que grito o seu sobrenome toda hora, e te mando sair da sala brigando quando você comete algum errinho, mas mesmo assim, vem!*

*Eu sei que quando você chorou, eu fiquei bravo, e te mandei engolir o choro. Mas não precisa se amedrontar, sabe?*<sup>8</sup>

*Eu sei que te chamei de burra, e falei pra todo mundo na sua frente que nunca gostei de você. Mas não precisa ter medo.*

*Não é pra tanto.*

*Eu não mordo.*

Minha resposta mental e inconsciente, é mais ou menos assim:

*Eu tenho medo de você porque vejo perigo de morte iminente. Vejo sua boca e barba toda suja de sangue. Vejo músculos que podem quebrar todos os meus ossos. Vejo um olhar aberto, atento e noturno que vai me puxar por trás pelos meus cabelos e me envolver num vazio preto, marrom e vermelho.*

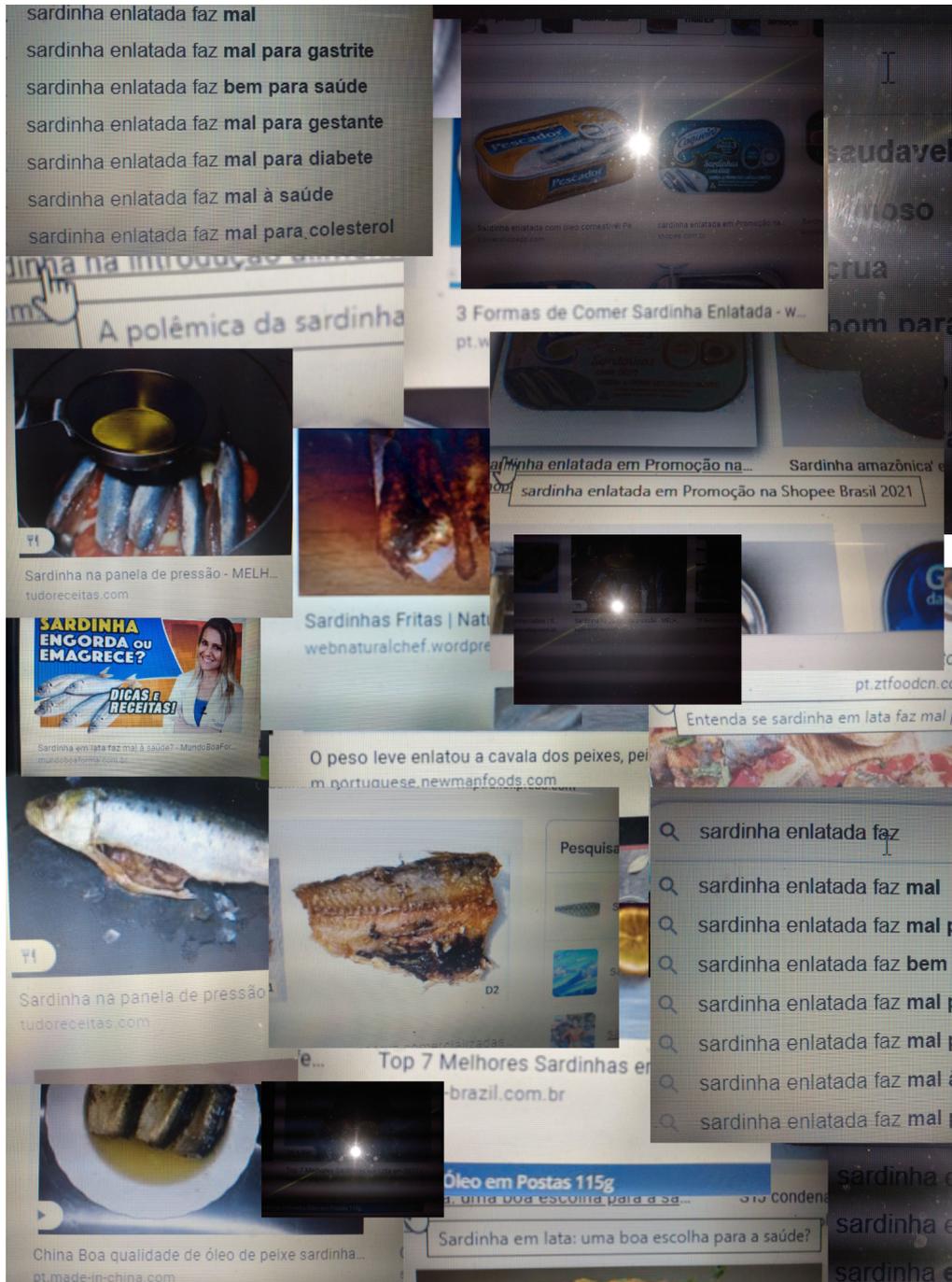
Minha resposta real em novembro de 2015 foi um sorriso sem graça e silêncio. Afinal, fetos não falam.

---

<sup>7</sup> Na verdade, a frase dele foi até aqui. O que vem depois é tudo que passa inconscientemente em minha cabeça.

<sup>8</sup> É extremamente irônico, ao meu ver, não poder chorar em um espaço que supostamente é para fazer arte. Se estamos falando de um ambiente de criação humana, que é o que uma sala de aula de dança tem potencial de ser, ela envolve tanto o fator intelectual quanto o fator emocional (VIGOTSKI, 2009). Existe a incrível possibilidade de usar esse sentimento, sistematizá-lo, e transformá-lo em obra de arte. Entretanto, é preferido que eu “engula o choro”, direcionando-me apenas ao lado racional de minha existência. O professor aqui já está inconscientemente podando meu processo de criação, impedindo que eu imagine e crie novas realidades a partir de meus sentimentos. Em “A Dança”, Klauss Vianna relata: “Por isso não concordo com os que dizem que, ao entrar numa sala de aula, é preciso deixar os problemas lá fora. Impossível, pois minhas angústias e tensões estão presentes em meu corpo, em meus gestos. Durante a aula é impossível camuflar, esconder o que sinto, o que trago do cotidiano” (2005, p.75) e arremata: “Uma aula não pode excluir a emoção: é preciso incorporá-la.”(2005, p.80). Complemento este trecho com Vigotski, em Psicologia Pedagógica: “Um pedagogo-educador não pode deixar de ser um artista. Em um pedagogo, a total objetividade é um absurdo. O educador racionalista não educa ninguém.” (2003, p.303).

# EMPADÃO DE SARDINHA



É cruel como pedaços de potes plásticos duros e brancos parecem conchas, e como sacolas plásticas verdes e vermelhas parecem algas.

Quando eu era embrião:

*you dance very well and you will do even better.*

*you are amazing.*

Rapidamente as águas foram tomadas por:

*you're wrong one time, unfortunately, you. You get out of the room on time.*

*if you make a mistake again you won't dance the performance, it doesn't matter if you've already paid for the costume or not.*

*good, good. everyone will have to repeat because the good one can't do the step. If I need to stay here until dawn with you, everyone is stuck until the good one gets it right. It's not my fault, it's hers<sup>10</sup>.*

*where are you going, good?*

*you, good, now only you are alone. The class is stopped because of you.<sup>11</sup>*

*no, good.*

*no.*

*no.*

Concha: Sabemos que estar com Ele é sucesso. Sua opinião importa.

Pote: Necessidade de perfeição e prontidão além do alcance humano<sup>12</sup>.

Alga: Estamos aqui porque gostamos e queremos estar. Diversão.

---

<sup>9</sup> O objetivo único desta aula de dança era apenas acertar os comandos, uma ação totalmente contrária de ensimesmar. A dança ali era para o outro, não para si.

<sup>10</sup> Faço uma analogia com o Domostroi, livro citado por Vigotski em Psicologia Pedagógica (2003). O livro sobre gestão doméstica, datado da época de Ivan, o Terrível, na Rússia, no século 16, diz o seguinte: “E não desanime no momento de espancá-la; se bater nele com uma vara ele não morrerá, mas ficará mais sadio. Espanque-o, portanto, no corpo, e assim livrará sua alma da morte.”(p.295) Isso aparentemente é o ideal de ensino que o Mestre procura no século 21. Que moderno!

<sup>11</sup> Será mesmo que estava parada por causa de mim? “A nota que todo professor dá a um aluno é um reflexo de si mesmo.” (VIANNA, 2005, p.75)

<sup>12</sup> Comecei a me perguntar como eu estava sempre errada. E não só eu: muitas vezes a turma inteira estava fracassando. O que eu passava em um dia, via um outro aluno passar no dia seguinte. Éramos, então, todos fracassados, incompletos e errados? Entendi que talvez o problema estivesse nas expectativas do próprio professor. Seus métodos de ensino extremamente passivos e autoritários não nos consolidaram em um processo de ensino-aprendizagem eficiente. Sua incompetência para se comunicar não era um problema dos alunos, mas seu (VIANNA, 2005).

Sacola: Cabeças baixas, vergonha e medo de ser o próximo<sup>13</sup>.

Concha: Momentos de brincadeira e bondade (me agarro).

Pote: Ficamos viciados em darmos tudo de nós (não pelos motivos certos).

Alga: Histórias de superação *a la Hollywood*<sup>14</sup> que todos nós queremos viver na pele.

Sacola: Não existem desculpas para nada. Pode-se facilmente perder um lugar devido ao atraso de um ônibus<sup>15</sup>. Falta de comprometimento, Ele diria. Pegasse um ônibus mais cedo. Substituição de peixes.

Concha: Nos tornaremos dançarinos brilhantes no futuro (nunca agora).<sup>16</sup>

Pote: Poder enorme sobre a gente<sup>17</sup>. Minha ansiedade tem nome e sobrenome.

---

<sup>13</sup> Existe o lugar do espectador em uma punição. Enquanto o professor brigava com um aluno, todos os outros se calavam e aceitavam aquela violência. O professor, dessa forma, é glorioso em seu ato pois não só coloca medo no aluno com quem estava brigando, mas na turma toda. Além disso, o silêncio valida o ato do professor, tornando-nos testemunhas (FOUCAULT, 1987) de que aquilo de fato aconteceu por causa do erro de um aluno. A turma vira cúmplice das opressões do professor. Enquanto isso, é esperado que, nas entrelinhas, tomemos nota do ocorrido para que não aconteça mais.

<sup>14</sup> Para Vigotski (2003), "A inspiração é parente do charlatanismo; o entusiasmo, da fraude." É criado um endeusamento em cima do professor, uma adoração que nos inibe de enxergar o que de fato acontece. Ele podia oprimir o quanto quisesse, e manteríamos relações amistosas com o professor. Ele era o fim e a grande inspiração. Havia também esse constructo sobre a realização de espetáculos grandiosos, ir para a *Broadway*, ser glorificado por grandes bailarinos, como se a criação só se desse em grandes obras históricas (VIGOTSKI, 2009), e fôssemos incapazes devido a nossa incompletude de criar no agora arte. Talvez, em vez de nos entusiasmos com histórias alheias e dele, seria mais interessante que o professor fizesse nos entusiasmos com nós mesmos e nossas possibilidades. (VIGOTSKI, 2003)

<sup>15</sup> O rigor do tempo industrial (FOUCAULT, 1987) é uma das formas de controle do professor. Criamos o medo de não chegarmos a tempo em ensaios, espetáculos e aulas. Para mim, é paralisante. Passo o dia nervosa e me preparando para algo que só irá acontecer a noite, de forma totalmente irracional. Este aspecto já tomou parte da minha vida por inteiro, para além da dança. Se eu atrasar para uma aula da faculdade, nada de ruim vai acontecer. Mesmo assim, me causa uma ansiedade enorme somente o pensar.

<sup>16</sup> Construiu-se em mim a imagem de que somente quando fosse uma bailarina cheia de técnica e reconhecida localmente que, enfim, poderia criar algo. Como se a própria existência humana não fosse um eterno processo de criação, imaginação e transfiguração, e como se o amanhã de fato existisse.

<sup>17</sup> Citando Foucault (1987, p.30), "esse poder se exerce mais que se possui". A partir de um conjunto de posições estratégicas, este professor, que poderia ser visto como apenas uma mera figura de autoridade, consegue impor a nós um sistema de opressão criado e desenvolvido por ele. Dessa forma, já naturalmente dentro da cultura organizacional do ambiente, ele é visualizado pelos alunos como uma figura de poder e controle sobre nossos corpos submissos.

Onde tudo se confunde: Muitas vezes que Ele gritava comigo, eu achava muito injusto e ficava com muita raiva. Isso fazia eu dançar com mais força e melhor. Assim, Ele me elogiava e eu sentia mais tesão ainda.

Acho que até hoje procuro alguma forma de aprovação. Ainda luto contra esse meu instinto.

*eu nunca gostei de você, bona<sup>18</sup>.*

Só a possibilidade de te encontrar de surpresa na rua me paralisa.

---

<sup>18</sup> “Muitos professores matam o artista na sala de aula.” (VIANNA, 2005, p.44)

POSIÇÃO SEM SENTIDO



*Collant* preto, meia-calça rasgada preta, sapatilhas meia-ponta de balé beges. Coque imperfeito, já todo molhado de suor. Segurando com todo meu tônus na barra, que é meu órgão externo, ligado ao sistema nervoso.

*Para de botar toda a força na barra, bona*

*Você vai explodir um nervo assim, bona*

*Você vai ficar horrorosa se continuar levantando o ombro assim<sup>19</sup>, boneco de Olinda*

*Isso não é balé<sup>20</sup>, bona*

Sequência de adágio<sup>21</sup>. Cronos esqueceu de mover os ponteiros. Sentia-me extremamente desconfortável, o que era normal. Eu sou um ombro gigante. Pés nativamente para dentro tentando fazer *en dehors*<sup>22</sup> sem vitória. Meu joelho chega gritava, pedindo arrego daquele molde totalmente desnaturado no meu corpo. Se não sei fazer uma pirueta dupla perfeita, ou fechar quinta posição tranquilamente, com certeza sou uma farsa.

Receita para ser uma grande dançarina:

ter técnica

fazer balé

nascer de novo

num corpo europeu

branco

em 1700.

---

<sup>19</sup> Em *Vigiar e Punir*, Foucault (1987, p.178) afirma: “Define-se uma espécie de esquema anátomo-cronológico do comportamento. O ato é decomposto em seus elementos; é definida a posição do corpo, dos membros, das articulações; para cada movimento é determinada uma direção, uma amplitude, uma duração; é prescrita sua ordem de sucessão. O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder.” Nesta passagem, o autor estava falando de soldados. Porém, poderia estar facilmente falando de bailarinos.

<sup>20</sup> Para meu corpo e minhas vivências, aos 15 anos, quando fui apresentada ao balé, pareceu algo totalmente estranho. Não tinha nada a ver com a maioria das coisas que já havia experimentado culturalmente. Dessa forma, não soube nem pude interpretar aqueles movimentos estrangeiros. Assim, acabei tentando reproduzir apenas a forma (deformada), sem nada de significado ou interior. O balé, aqui, saiu do lugar da arte e virou ginástica. Eu fazia movimentos aleatórios, sem sentido ou razão maior, e que desrespeitavam minhas individualidades. Meu corpo deixou de se relacionar com o ambiente e com minha própria natureza (VIANNA, 2005).

<sup>21</sup> Adágio, no balé clássico, é uma sequência de passos bem lentos e conectados, que requerem principalmente equilíbrio, sustentação de pernas e direção espacial.

<sup>22</sup> *En dehors* é o termo em francês, usado no balé clássico, que dá o nome a rotação do quadril, pernas e pés para fora.

Havia outras bailarinas e bailarinos que eram flamingos. Todos iguais<sup>23</sup>, de ombros para baixo, abdomens travados, costas eretas e pernas finas apontadas para os lugares certos. Pescoços enormes e penugem rosa. Andavam juntos, todos com postura divina, somente mexendo de forma perfeita seus pescoços longilíneos. Flutuavam leves.

Mas, em sua maioria, havia camaleões, como eu. Olhos desconfiados e ombros grudados no pescoço. Pernas que nunca pareciam completamente esticadas. Corcundas. Quando dançávamos, nossa pele mudava para cores engraçadas. A minha cara ficava toda branca, com sombras azuis nos olhos e nariz e boca vermelhos.

Olhava de esguelha para ver o Mestre analisando todos os bailarinos, um por um, cada milímetro dos nossos corpos devidamente expostos para sua análise. Quando sabíamos que ele não estava vendo, todos automaticamente davam uma relaxada e faziam com menos força. Quando Ele aparecia, voltávamos para a posição de sentido.

O Mestre passava por mim e me pressionava mais ainda:

*Levanta mais a perna, bona*

*Faz ponta, bona*

*Estica, bona*<sup>24</sup>

E Ele adorava repetir uma coisa:

*Você é um soldado*<sup>25</sup>, bona.

Sei que Ele me chamava assim porque eu era resistente. Falava que pegava pesado comigo porque sabia que eu aguentava. Por isso, eu em específico era o soldado Dele, sempre a sua disposição, a seu olhar. Em nome do governo do Mestre, eu atravessava mares, pilotava

---

<sup>23</sup> A sala de aula era massificada, sendo retirada a individualidade de cada aluno. Dessa forma, os bailarinos, sem se conhecerem e reconhecerem uns nos outros, perdem a possibilidade de participação como coletivo (VIANNA, 2005). São só produtos idênticos de uma aula dedicada à moldagem daqueles corpos predispostos a serem perfeitos.

<sup>24</sup> Novamente, é sobre soldados, mas podia ser sobre bailarinos: “não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica — movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo.”(FOUCAULT, 1987, p.163).

<sup>25</sup> Assim, como um soldado, o professor pegou uma “massa informe, de um corpo inato, fez-se máquina de que se precisa”(FOUCAULT, 1987, p.162). O poder do corpo é dissociado, tornando-o incapaz de criar e expressar-se individualmente, transformando-o em uma máquina de capacidades e performance sempre disposta a aumentar. Este corpo é usado em toda sua energia e potência para uma “relação de sujeição estrita” (FOUCAULT, 1987, p.165). Meu corpo só existia de uma forma: potente e obediente. E para uma pessoa: o professor.

aviões, desbravava matas. Faltava o aniversário da minha vizinha se fosse preciso. Desmarcava uma viagem de família. E aí de mim se não desmarcasse<sup>26</sup>. Cara fechada, xingamentos, e:

*Artista de verdade não falta ensaio, bona*<sup>27</sup>

Fazia questão de mostrar que eu não era comprometida com a dança. Que faltava me doar mais. Que eu era um soldado falho. Poxa. Era muito difícil dançar balé de capacete, coturno e segurando uma espingarda. Por isso saía tudo desengonçado.

---

<sup>26</sup>Então “lentamente uma coação calculada percorre cada parte do corpo, se assenhoreia dele, dobra o conjunto, torna-o perpetuamente disponível, e se prolonga, em silêncio, no automatismo dos hábitos” (FOUCAULT, 1987, p.162). Já desacoplado da mente e alma, meu corpo totalmente automatizado, respondia aos comandos do professor espontaneamente. Eu não encontrava mais em mim minha personalidade naturalmente questionadora. Tudo que o professor falava e mandava, era uma verdade máxima para mim. Eu sentia uma necessidade verdadeira e forte de estar disponível para tudo que viesse dele.

<sup>27</sup> Há no balé clássico uma certa expectativa que as bailarinas vivam pela dança. Por ser sua única e maior paixão, o ar que você respira, é preciso estar totalmente disponível para ensaios e espetáculos todos os dias e todos os horários. A frase “não posso, tenho ensaio” é conhecida no mundo da dança como uma expressão comumente usada. Não é possível ter tempo para outras coisas, e um “dançarino de verdade” não quer nada além disso (AALTEN, 2005).

DESENCANTO



As meninas tinham 7 e 8 anos, de rabos de cavalo, regatas e shorts vermelhos. Sapatilhas horrorosas de jazz. No banheiro, viam que seus cabelos estavam bagunçados, ligavam a torneira, e jogavam água colocando os fios para trás para tirar o frizz, como se fizesse o mesmo efeito de um gel. Igual eu fazia nessa idade. Uma garota específica, Julia, era muito parecida comigo. Amostrada que só. O Mestre sempre falava bem dela, e quando acontecia ela abria um sorriso enorme e confiante de quem se esforça e arrasa. Ela ficava na frente e no meio nas coreografias, onde o público normalmente repousa o olhar. Meu lugar preferido e narcísico de todo o sempre. Aos 18 anos de idade, eu ficava lá, acompanhando as meninas, brincando e conversando. Adorava minhas amigas.

É interessante como elas olham para garotas da minha idade como se nós fossemos sereias encantadoras<sup>28</sup>. “Nossa, tia Marina, você é perfeita!”. O olhar de admiração quando eu dançava é a coisa mais linda das galáxias todas. Elas me viam debaixo d’água, com cabelos longos e ondulados, pele bronzeada e brilhante, movimentos tão complexos e hipnotizantes como um polvo, e a música que tocava parecia sair de dentro de mim como se fosse meu canto. Sei exatamente como é essa sensação de maravilhamento, de olhar para as meninas mais velhas como um grande exemplo, pois também sentia isso quando comecei a dançar aos 7 anos. De regata azul claro, leggings azul marinho, e sapatilhas horrorosas de jazz.

Um dia, entre cantos, as meninas estavam angustiadas<sup>29</sup>. Pareciam estar entaladas, com um urutau dentro da boca. Então, em um momento o Mestre sai pela porta com seus passos decididos e elas puderam se sentir confortáveis novamente. Só as meninas e a sereia. Vão

---

<sup>28</sup>O encantamento é uma parte indissociável da vida e da aprendizagem. É onde é possível criar outros sentidos para o mundo (SIMAS & RUFINO, 2020). Minha mãe costuma falar que sou encantada por tudo. Não é difícil me ver com brilho nos olhos e abismada com um novo conhecimento ou possibilidade. Em um mundo de terror e concreto, poder imaginar e visualizar outras formas de ver a realidade, é pura revolução. Convido todos a aprenderem com as crianças sobre encantamento. É necessário em tempos de resistência (ou seja, em todos os tempos), uma cosmovisão de mundo: “O encantamento dribla e enfeitiça as lógicas que querem apreender a vida em um único modelo, quase sempre ligado a um senso produtivista e utilitário. Daí o encante ser uma pulsação que rasga o humano para lhe transformar em bicho, vento, olho d’água, pedra de rio e grão de areia. O encante pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando” (SIMAS & RUFINO, 2020, p. 9)

<sup>29</sup> A educação, principalmente na infância, é trágica. Parte de um constante desconforto, de uma “falta de harmonia e correspondência entre o organismo e o ambiente” (VIGOTSKI, 2003, p.303). E este lugar, onde as coisas aprendidas não correspondem à realidade muitas vezes, é onde surgem as perguntas. Dessa forma, é na falha e no desentendimento que entendemos que a realidade não é óbvia, não é uma, e nem é confortável.

todas correndo para perto de mim, como quem guarda um segredo precioso. O urutau agora está nas mãos daquela menininha parecida comigo. Ela as abre e o pássaro canta melancolicamente, em tom sério e preocupado:

“Tia Marina, porque você deixa o Mestre falar assim com você? Você não pode deixar.”<sup>30</sup>

Ela-passarinha estava se referindo ao fato Dele gritar muito comigo. As passarinhas sabem muito mais que eu sobre não sucumbir e aceitar grosserias. Elas são inteligentíssimas e donas de si. Elas são tão fortes que conseguem carregar eu e o Mestre com o dedo mindinho. Eu, muito menos sábia, fraca, só abaixava a cabeça e obedecia. Para mim, viver com os gritos e as críticas destrutivas era absolutamente natural.

Com essa fala da Julia, meu mundo desabou completamente e se quebrou em mil cantos tristes. Eu queria virar chorume e descer por um ralo. Que meu cérebro fervesse em uma água quente de um caldeirão para eu nunca mais ter que passar por isso de novo. Que ratazanas comessem a roer minha pele até chegar no meu coração e engolir ele todinho, lentamente. Pareceu que absolutamente todo meu esforço para criar um espaço<sup>31</sup>, para mim e para elas, menos raivoso, rude, grosso, sem compaixão e patriarcal em que estávamos devido ao Mestre, e toda minha imagem de heroína sem defeitos e exemplar<sup>32</sup>, foi por água abaixo.

---

<sup>30</sup> “É preciso responder a essas curiosidades, a essas ansiedades, a esses questionamentos, porque as respostas vão ampliando a curiosidade e é essa curiosidade que move o mundo, que move o artista, que move a criança.”(VIANNA, 2005, p.60). As alunas, obviamente, não se sentiam à vontade para fazer perguntas perto do professor. É difícil criar um espaço que mexa conosco, que queiramos realmente ficar, quando não somos movidas pelas nossas perguntas. Quando somos podadas de questionar até chegar a um ponto em que não existem mais indagações, somente certezas. É neste momento em que as alunas cancelam suas matrículas e saem. Quando tudo está certo e não há nada além daquela realidade imposta.

<sup>31</sup> Entendi aqui que educar não é um ato individual. Como diz o provérbio africano, “é preciso uma aldeia inteira para educar uma criança”. Se não estamos em diálogo, e agindo como uma comunidade de aprendizagem disposta e aberta a educar e aprender, se não há afeto e compromisso com o território, com as crianças, com o planeta, é possível educar?

<sup>32</sup> É problemático, como educadora, colocar-se como uma pessoa exemplar, que não pode cometer erros. O erro é muito maior que nós, e existe para além de nossos esforços. Quando escondemos das crianças que somos pessoas insuficientes e incompletas, estamos fazendo um desserviço para a sociedade. Quando deixamos de lado nossas dúvidas, angústias, e mostramos a elas só o adulto certo e feliz, estamos dizendo que existe certeza e felicidade infundáveis. Isto é uma grande mentira, pois a incerteza vem, e a tristeza também. Mas nenhum desses aspectos são necessariamente ruins.

E então meu cérebro infelizmente inteiro, minha pele e coração nem um pouco roídos e meu corpo lamentavelmente ainda em forma física humana, tiveram que se fechar. E falei, desafinada, sem nenhuma semelhança com uma ave, com minha boca:

“Nossa, verdade, eu não posso deixar isso acontecer! Próxima vez vou dizer pra ele que isso tá errado”<sup>33</sup>.

É aí que eu queria que meu cérebro fosse escaldado por uma água mais quente ainda, meu coração roído por ratazanas mais gigantes e talvez radioativas, e meu corpo virasse o líquido mais poluente que existe. Eu sabia que não ia falar com Ele. O Mestre não ia parar de gritar comigo, e eu não ia parar de me silenciar<sup>34</sup>. Mentir para aquelas meninas que eu queria tanto ajudar, tanto ser exemplar. E mentir por causa Dele. Eu sabia que ia continuar sendo humana e não urutau. Nem sereia. Eu sabia que só estava falando isso para elas porque era o certo, mas não ia acontecer na prática. Para dar o exemplo. Nulo. Hipocrisia. Culpa.

Ele continuou gritando comigo e me tratando mal. E eu nunca vou esquecer o rosto de desprezo e desencanto da Júlia, quando ela me viu passando por isso mais uma vez. Minha cauda virando pernas e meu movimento não mais de polvo<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> “E o mais trágico é descobrir que os professores não dão espaço para essas perguntas dos alunos por dois motivos: autoritarismo e ignorância. Eles também não sabem as respostas.”(VIANNA, 2005, p.60). Eu não sabia responder, e dei a pior resposta de todas: uma mentira. Na época, eu não tinha nenhuma capacidade de entender uma pergunta tão complexa, quiçá respondê-la. Se essa pergunta aparecesse agora, eu não a responderia. Como bem aprendi com o projeto de extensão Semillero Brasil, na UnB, faria um projeto de investigação. Convidaria as meninas a fazermos uma pesquisa juntas, contataríamos sabichões para nos ajudar, procuraríamos respostas em livros, na grama, no ar, na dança. E assim, faríamos mais e mais perguntas. Por fim, depois de muita pesquisa, criaríamos algo bem bonito com todas as informações que captamos e, enfim, celebraríamos nossos aprendizados em festa. A pergunta pode ser dura e difícil, mas isso não quer dizer que a procura pela resposta precisa ser também. Processos de aprendizagem podem ser feitos na leveza e no afeto, ao contrário do que tanto aprendi com o Mestre.

<sup>34</sup> Silenciar pode ser um verbo reflexivo. Aqui, escolho dizer "me silencio" porque ninguém além de mim é capaz de tirar minha voz. Ali, em aula, silenciava-me por saber que, se fosse ouvida, talvez fosse pior para mim. Em outros momentos também aconteceu de eu usar minha voz, mas ninguém ouvir. Por isso, aprendi a discordar do termo comumente usado de “dar a voz a alguém”. Aprendi com a professor Fátima Vidal (que provavelmente aprendeu com outra pessoa também), que não se dá voz a alguém, mas se empresta seus próprios ouvidos para ouvi-la.

<sup>35</sup> “O contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto.” (SIMAS & RUFINO, 2020, p.10)

NINGUÉM SABE QUE HORSE EM PORTUGUÊS É CAVALO



Liberdade.

Abriram as porteiras. Nas férias, sair das aulas do Mestre e explorar outros mundos. Fui a São Paulo com outras bailarinas a fim de fazermos aulas de danças diferentes, com os melhores de lá. Um dia posso ser a melhor também. Pagamos uma aula avulsa com um grande dançarino<sup>36</sup>.

Ele chegou, majestoso, batendo suas asas na velocidade infinita. Não houve um momento sequer em que olhou diretamente nos nossos olhos enormes. E assim, começou a (acho que) ensinar passos em um quebra-cabeça desafiador. Algumas peças eram muito parecidas umas com as outras. Nós equinos encaixávamos tudo errado. Só beija-flores<sup>37</sup> como o professor conseguiriam efetivar esses passos, com sua plumagem e velocidade. Não havia nenhum aluno capaz daquilo naquele dia.

Mesmo assim, a ave continuou adicionando peças e mais peças.<sup>38</sup> Totalmente incansável, até o fim da aula. Acho que ele nem me viu no meio da sala, com minha crina

---

<sup>36</sup> É comum em cidades grandes a possibilidade de você pagar para fazer uma aula, passar uma hora naquela turma, com aquele professor, e depois sair e nunca mais estar naquele espaço novamente. Chamo-as de aulas descartáveis. Você faz uma vez e depois joga no lixo. Sai da aula como se nada tivesse acabado de acontecer. Essa lógica hipermercantilizada em que você paga por uma hora de ensino atende a uma lógica neoliberal de escassez de sentidos. Consumimos aulas, pagamos por aprendizado e, se não gostarmos, vamos dizer que não valeu nosso dinheiro. É extremamente complicado dar a atenção necessária a 20, 30, 40 sujeitos novos, que você acabou de conhecer, que você não sabe o porquê de estarem ali, e conseguir um ensino efetivo, de qualidade, em 60 minutos. Mas é exatamente isso que o sistema quer, produtividade, rapidez. Esse formato só se concretizou e acontece porque as aulas continuam sendo baseadas na imitação e repetição. Porque não nos provocam a perguntar por que estamos submetidos a esse sistema de aulas tão peculiar. “Ao encapsular o tempo na dimensão do relógio e dos ritmos da produção e do consumo, restringindo a vida a uma funcionalidade utilitarista e comunicada, somos destituídos de vivacidade e nos tornamos mais uma peça de uma engrenagem. Somos nós que produzimos as mercadorias ou são elas que nos produzem?” (SIMAS & RUFINO, 2020, p.17)

<sup>37</sup> Um grande problema contemporâneo no mundo da dança, é existir diversos sujeitos que, por serem bons dançarinos e precisarem de dinheiro, começam a lecionar. Sem uma formação significativa para educar, vemos esses artistas reproduzindo técnicas de ensino anacrônicas, que não são coerentes com as necessidades e sentimentos dos alunos de hoje. Em aula, não precisamos de dançarinos lecionando, mas de professores dançando.

<sup>38</sup> Aulas que se reduzem e esgotam na pura imitação, como se isso fosse o mais importante em uma relação entre professor e aluno (VIGOTSKI, 2003), normalmente não conseguem desenvolver em nós aprendizados de fato transformadores. Ficamos apenas no conteúdo, e isso não provoca mudança na realidade em que vivemos. Se não questionamos e investigamos, se não olhamos para nós mesmos e como nos relacionamos com o mundo ao nosso redor, não existe aprendizado, só cópias, reproduções.

bagunçada e sem saber ao certo para onde ir. Não viu nada. E fim. Saímos da sala, ainda cavalos. Pelo jeito, o professor não reconheceu que éramos de outra espécie. Cantou numa língua estrangeira<sup>39</sup>(não sei sofrer em inglês). Não notou que somos pesados, diferente dele. Não me deu néctar e muito menos quis meu feno<sup>40</sup>. Liberdade?<sup>41</sup>

Desse jeito, foi um pouco muito frustrante voltar para Brasília. Parecia que eu era totalmente incapaz de pegar uma coreografia e virar uma grande dançarina. Entretanto, no Cerrado estou no haras, onde vivo diariamente. Pelo menos as aulas do Mestre sei fazer, tenho experiência, conheço a língua.

Então, lá atrás da cerca, como de costume, os cavalos de corrida que Ele acha que se destacam são selecionados para dançar no final da aula para todos verem como se faz e aplaudirem. Algumas vezes não sou chamada para o grupo seletor<sup>42</sup> de raça nobre. Volto para casa galopando e chorando.

Me reergo no outro dia, pois por um milagre ainda não fui retirada da cavalaria. Ainda tenho a marca de ferro em minha traseira. Os melhores<sup>43</sup> são treinados arduamente para

---

<sup>39</sup> Literalmente, as aulas são cópias das aulas estadunidenses. Seguem o mesmo formato desenvolvido por eles. Sonho com o dia que entrarei em uma aula com métodos genuinamente nossos, tocando músicas que não são em inglês e com nenhum movimento importado dos países ao Norte.

<sup>40</sup> Nesta aula, assim como em muitas outras, não existe diálogo. Nem mesmo o professor fala. Ele somente repete passos e mais passos. “Quando uma técnica artística não tem um sentido utilitário, se não me amadurece nem me faz crescer, se não me livra de todos os falsos, conceitos que me são jogados desde a infância, se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento, então não faço arte, mas apenas um arremedo de arte (VIANNA, 2005, p.72/73). Ensinar a técnica só é útil se vai para além dela (VIGOTSKI, 2003); se ela servir como uma ferramenta para que seja possível aprender e criar coisas novas.

<sup>41</sup> “Quanto mais rica a experiência da pessoa, mais material está disponível para a imaginação dela” (VIGOTSKI, 2009, p.22). Um aluno que faz anos e mais anos de aulas de pura demonstração, imitação e repetição, muitas vezes só com um professor ao qual você é exclusivo, não possui uma diversidade de experiências, que ajuda-o a construir fantasias, a criar. Sem um ambiente rico e estimulante de diferenças, que não nos induz a pensar, imaginar e improvisar, estamos fadados ao sentimento paralisante de bloqueio criativo.

<sup>42</sup> Aulas assim acontecem para a competição de egos. Ninguém ali genuinamente se interessa um pelo outro, somente como parâmetro de comparação (VIANNA, 2005). Já sofri muito com isso. Me comparava com meninas mais alongadas, com uma técnica melhor, de forma completamente obsessiva. Irritava-me ouvir uma pessoa, que não eu, ser elogiada pelo professor. Havia um estresse emocional muito grande quando eu não era escolhida para o grupo seletor.

<sup>43</sup> Há uma identidade específica e um sentimento de pertencimento criado no “grupo dos melhores”. Nele, somos privilegiados e temos funções que separam, na aula, os membros dos

participar de competições<sup>44</sup>. Com toda a vontade de provar para o Mestre que sou maravilhosa, ensaio muito, danço com toda a força, ganho prêmios e sou celebrada por todos<sup>45</sup>. Enfim, os refrescos.

Mesmo assim, há algo estranho: em vez de alegria, sinto vários nadas<sup>46</sup>. Sensação de esvaziamento<sup>47</sup>. Não sinto a menor satisfação com isso tudo. Saio da competição do mesmo jeito que saio da aula de beija-flores: exatamente do mesmo jeito que entrei. Parece falso. E completamente sem sentido.

Foi aí que entendi que sou zebra, e me botaram para correr por engano, achando que era cavalo. Comecei a torcer para que ouvissem meus relinchos, me tirassem logo desse estábulo e me botassem no meio da savana.

---

não-membros. Em troca desse privilégio, doamo-nos inteiramente ao grupo, com total lealdade a ele e ao professor. (AALTEN, 2005)

<sup>44</sup> Competições na dança, em minha opinião, são totalmente absurdas. Não há parâmetro possível para julgar arte, dizer o que é melhor ou pior. A única forma de fazer isso é transformando dança em ginástica.

<sup>45</sup> Na primeira vez que ensaiei para uma competição, tínhamos ensaios que iam até a madrugada. Acabei adoecendo, de cansaço físico, mas precisei continuar indo aos ensaios. Não porque fui obrigada a isso, mas porque em minha cabeça não existia nada no mundo que me fizesse faltar um ensaio. Conseguir fazer aqueles passos perfeitos era bem mais importante que minha saúde. E quando ganhamos o prêmio de primeiro lugar, acreditei que tudo valeu a pena, pois há, no sistema das aulas e ensaios, uma clara “ênfase no produto e não no processo” (BALDI, 2016, p.258). Essa ênfase é adoecedora de corpos e mentes, faz-nos esquecer que o processo dói, machuca, e aniquila nossa saúde mental.

<sup>46</sup> “De que me adianta saber fazer movimentos belos e complexos se isso não me amadurece nem me faz crescer? Se não me faz abandonar os falsos conceitos competitivos da dança e da arte, de que me adianta essa técnica?” (VIANNA, 2005, p. 76)

<sup>47</sup> “A dança é um ato de prazer, de vida, e só deixa de ser prazerosa e viva no momento em que passa a ser ginástica, exercício, competição de força e de ego” (VIANNA, 2005, p.80)

CAMINHADURA



2017. Governo Temer. Mobilizações<sup>48</sup> por todo o Brasil. Digo ao Mestre que vou faltar a uma aula de dança para ir a um ato político. Resposta Dele, depois de tirar sua ventosa de minha pele em um banquete de sangue tipo B positivo:

*Se você for, você não é artista de verdade. Artista de verdade não falta ensaio algum por nada.*<sup>49</sup>

2018. Momentos pré-eleições. Para um espetáculo sobre o sertão nordestino, o Mestre sugeriu fazermos tranças nagô. Chirriei para pessoas da companhia de dança que achava isso errado<sup>50</sup>, que éramos brancas e estaríamos nos apropriando de algo. O Mestre me viu coruja-buraqueira atacando pessoalmente a ele, e disse que eu estava errada. Ele jura que coruja é ave violenta, mas não é. Só ataca quando sente que seu ninho está sendo ameaçado.

Por mais que eu tenha sido tão subitamente influenciada pelo Sanguessuga em tantos aspectos dos meus vasos sanguíneos, essa parte onde Ele diferencia política da educação<sup>51</sup>, política da arte, nunca, jamais me penetrou, porque política sempre mexeu com sentimentos coronários que não consigo controlar.

---

<sup>48</sup> “as palavras que designam a dança são as mesmas que se usam para designar ações políticas: movimento, mobilização.”(GUZZO & SPINK, 2015, p. 9). Tanto uma dança quanto um ato político precisam de uma só coisa: corpos presentes. Como é possível provar que uma dança não é um ato político? E que um ato político não é um espetáculo de improviso na dança?

<sup>49</sup> Na época das eleições de 2018, fiz um trabalho árduo de conversar com cada dançarino da companhia que eu participava. Era terrível ver como alguns estavam em dúvida em quem votar. Eles não sabiam o que estava em jogo para eles, como artistas. Acho que nem sabiam que eram artistas. Só existe essa “entidade vaga chamada bailarino” (VIANNA, 2005, p. 34), que não discute, não se interessa pelo sindicato, não luta por mudanças. Ele só vive essa paixão fervorosa pela dança, dentro de sala de aula, sem relacionar sua dança com o mundo a sua volta (VIANNA, 2005), desconectando da realidade de sucateamento da arte e da educação. Agem como se não os afetasse diretamente. Como se não merecessem nada de melhor, pois nem sabem que algo melhor é possível.

<sup>50</sup> “A política não é nada mais, nada menos do que o que nasce com a resistência à governamentalidade, a primeira sublevação, o primeiro enfrentamento” (FOUCAULT, 2008, p. 535). Quem sou eu se não questiono decisões e imposições? Se não duvido de toda e qualquer ordem que não me tem sentido aparente? Quem sou eu se simplesmente aceito a realidade, enquanto outros manipulam minha vida nos mínimos detalhes?

<sup>51</sup> Há uma dissociação da vida com a educação nas aulas de dança. Como se fosse possível ligar e desligar o “modo professor” ou “modo aluno”. Como se ao entrar em uma academia estivéssemos adentrando outro mundo, onde nada que já vivemos realmente existisse. Entretanto, ao sair da academia de dança, deparamos novamente com essa realidade dura, totalmente atravessada pelo governo, pelas decisões políticas. Dessa forma, o processo educativo não é dinâmico (VIGOTSKI, 2003), não penetra em nossas vidas, pois não é associável às nossas vivências diárias.

No dia 14 de Março de 2018, quando Marielle foi assassinada, o Mestre me pediu para substituir Ele em uma aula em que eu era monitora<sup>52</sup>. Eu, como humana, passei o dia tendo hemorragias com a situação (política também é *vidamortevida*<sup>53</sup>). Sangrei pelos olhos como só fiz 3 vezes na vida<sup>54</sup>. Cheguei à aula tão vermelha depois de fazer o caminho ouvindo a rádio incansavelmente falando do crime, que não pude fazer outra coisa além de chirriar para aqueles alunos. Havia adolescentes e adultos, alguns nem sabiam o que tinha acontecido. Falei quem é Marielle e o que ela representa. Botei algumas músicas e chorei enquanto voava. Entendi que indignação, revolta, tristeza, não cabem só nos meus vasos<sup>55</sup>. Lugar de se indignar também é em aula, entre peles.

2021. Acampamento indígena Luta Pela Vida junto a II Marcha das Mulheres Indígenas. Dias intensos de luta principalmente em uma tenda para as crianças indígenas.

---

<sup>52</sup> Nunca ganhei nenhum dinheiro sendo monitora, nem substituindo frequentemente as aulas dele, nem viajando para mil lugares me apresentando como convidada, dando aulas e assistência a ele. Todos os trabalhos foram feitos “por amor”, pois uma dançarina não precisa querer mais nada além de dançar.

<sup>53</sup> A natureza da *vidamortevida* é tratada por Clarissa Pinkola Estés no livro “Mulheres que Correm com Lobos” (1994). É entender que vida e morte não são forças opostas, mas complementares. Para algo nascer, é preciso que algo morra. A mesma ideia é cantada por Gilberto Gil em sua composição “Drão” (1982):

“o amor da gente é como um grão

Uma semente de ilusão

Tem que morrer pra germinar plantar n'algum lugar

Ressuscitar no chão nossa semeadura

(...)

Morre e nasce trigo

Vive e morre pão”

<sup>54</sup> Um: quando Dilma sofreu impeachment. Dois: quando Marielle foi assassinada. Três: quando Jair Messias Bolsonaro foi eleito presidente.

<sup>55</sup> “O corpo está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele” (FOUCAULT, 1987, p.29). Ao entrarmos em sala de aula, não vamos até um armário e vestimos um novo corpo. Só existe um, que vive como força de produção para o sistema capitalista, que é oprimido e que oprime. Esse corpo é um corpo de um bailarino. Para Simas e Rufino (2020, p.12), “O projeto de normatização deste Brasil de horrores, para que seja bem-sucedido, precisou de estratégias de desencantamento do mundo e aprofundamento da colonização dos corpos. O corpo, afinal, pode ameaçar, mais do que as palavras, de forma mais contundente o projeto colonizador fundamentado na catequese, no trabalho forçado, na submissão ostensiva da mulher e na preparação dos homens para a virilidade expressa na cultura da curra: o corpo convertido, o corpo escravizado, o corpo feito objeto e o corpo como arma letal. Este Brasil é um país de corpos doentes, condicionados e educados para o horror como empreendimento.”

Apreendi muito com duas amigas minhas: Emily, menina Guajajara, e Cabul, menina Xokleng

<sup>56</sup>. Algumas falas estão dentro das minhas plaquetas, como:

*Você parece com uma menina que conheço lá da minha aldeia.*

*Tia, tira aquela bandeira dali<sup>57</sup>, ela é deles.*

*Nosso cabelo tem a mesma cor, tia.*

*Tia, me leva pra ver meu povo cantar. (...) Me levanta tia, quero ver eles. (...) É o meu povo, tia, os Xokleng!<sup>58</sup>*

---

<sup>56</sup> Os indígenas Xokleng enfrentam, em 2021, um processo de demarcação de terras que se tornou um caso simbólico para a realidade de todos os povos originários. Em agosto e setembro, houve a maior mobilização indígena do mundo ao lado da minha casa, em Brasília. O Brasil dos brancos jura que existem poucos índios, que assim como os outros bichos, estão em extinção. Também se indignam porque tem indígena agora que usa celular e anda de carro. Enquanto isso, os povos resistem há 521 anos, evocando os espíritos da natureza, caminhando em harmonia com seus ancestrais e fazendo a coisa mais sábia de todas: estando em harmonia com o planeta Terra. Se os brancos, sentados em seus escritórios contando pedaços de árvores mortas em seus bolsos e cheios de esquecimento (KOPENAWA, 1998) conseguissem aprender pelo menos um centésimo da sabedoria de um indígena, poderíamos talvez adiar mais um apocalipse.

<sup>57</sup> A criança se referia a uma bandeira do Brasil, pendurada na tenda. Por certo, essa ilusão da “nação brasileira” parece até estúpida, quando se está ao lado da riqueza de centenas de povos completamente diferentes uns dos outros. Esse Brasil homogêneo, único, realmente, é “deles”.

<sup>58</sup> E ali, eu não sentia culpa alguma de estar negligenciando meu TCC. Pois eu não estava. Enriqueci meu depósito teórico, prático, humano, espiritual e cosmovisionário. Estava de fato sendo decolonial, não estava estudando teorias. Estava no “como”, não no “o que”. Estava caminhando e perguntando entre as rachaduras da educação bancária e neoliberal. Estava re-existindo de outros modos (WALSH, 2020). E sei que não preciso ter medo de ser julgada como incompetente, pois a Pat, minha orientadora e educadora incrível, entende essa caminhada completamente.

A coruja pintada de jenipapo por uma mulher Guajajara. A coruja com pinceladas de tinta das curumins, dos pés à cabeça. A coruja guiada pela menina Xokleng, viajando do Sul ao Norte do que chamamos de Brasil.<sup>59</sup> E o Mestre<sup>60</sup>, tadinho, diria que isso não é arte<sup>61</sup>.

Ô gente, que dó.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> “Enquanto há quem ache que é bobagem e as florestas são derrubadas, os xamãs e pajés invocam os espíritos da natureza para recordarem que um dia formos árvore, folha e poeira do universo.” (SIMAS & RUFINO, 2020, p.8).

<sup>60</sup> “Quase três quartas partes das orientações de reflexos sociais atuais, devido à estrutura caótica da humanidade capitalista, são um sistema de fobias sociais, ou seja, de um hábil distanciamento das ações sociais valiosas; por isso, a educação no organismo de uma sólida resultante social é, em sua maior parte, uma luta encamiçada, oculta ou evidente, entre o educador e o educando. Por isso, a Sociogogia, [isto é] a Pedagogia, a Psicoterapia não pode nem deve ser apolítica. O verdadeiro sociólogo, isto é, o educador - e não o gramofone - sempre é político.” (VIGOSTKI, 2003, p.295).

<sup>61</sup> “A própria definição de dança como prática reflexiva do corpo já é um processo social que pressupõe uma mobilização.”(GUZZO & SPINK, 2015, p. 8). Existe uma potência política extrema de um corpo em movimento. Em um mundo de corpos sentados, enfileirados, dançar é um ato que enfrenta essa realidade e questiona a maneira que existimos, mesmo quando não se propõe a isso especificamente. (GUZZO & SPINK, 2015).

<sup>62</sup> A arte, em sua natureza, já é transgressora, pois sempre propõe ver as coisas de uma outra forma. É preciso que um professor de dança, que também é um artista, entenda que a principal ação de uma obra de arte é “resistir ao tempo, aos conceitos e, em especial, ao poder.” (GUZZO & SPINK, 2015, p.10)

AINDA BEM



Esta crônica começa em áudio. Acesse o QR code:



Também disponível em:

[https://drive.google.com/file/d/1SRizCEJrxJ\\_dJVue3-ZN4AWojOOdwGax/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1SRizCEJrxJ_dJVue3-ZN4AWojOOdwGax/view?usp=sharing)

Vivi e morri toda essa narrativa no Chile<sup>63</sup>. Ao voltar, passei algumas semanas no Planalto Central ainda sendo raposa sul-americana envolvida naquelas montanhas. Cheguei sem órgãos<sup>64</sup>, leve e clarividente, na aula do Mestre.

Tinha esquecido que qualquer plenitude dura menos que um sete e oito.<sup>65</sup> Quatro quilos pesando uma tonelada de intestinos, esôfagos, pulmões, assim que seus gritos chegaram em meus ouvidos. Nem consigo lembrar o que Ele esbravejou, provavelmente algo

---

<sup>63</sup> Agradeço aqui a oportunidade dada pela Universidade de Brasília, que financiou nossa viagem para participarmos do III Encuentro Nuestra America, em La Serena e Santiago. A universidade pública me encanta. Nunca presenciei nada mais rico, mais cheio de possibilidades, e mais transformador do que tudo que a UnB pode me dar nesses anos.

<sup>64</sup> “Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia. O homem é enfermo porque é mal construído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúnculo que o corrói mortalmente, deus e, juntamente com deus, os seus órgãos. Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas, como no delírio dos bailes populares, e esse avesso será seu verdadeiro lugar” (ARTAUD apud LINS, 1947/1999, p. 45)

<sup>65</sup> Estive em um ambiente pluriverso no Encuentro Nuestra America, no Chile, junto às aventuras com meus amigos do projeto Semillero. Tudo me revirou, mostrou que existe um mundo de possibilidades e de arte. De repente, voltar para aquele espaço da aula de dança em que aparentava só existir um caminho, uma forma, e, essa forma, inclusive, era agressiva e sufocante, foi extremamente desencantador. “A gerência de uma vida praticada em conexões plurais por uma perspectiva contrária à diversidade produz o desencanto: perda de vitalidade, que reifica as raízes mais profundas do colonialismo.” (SIMAS & RUFINO, 2020, p.6)

já ouvido zilhões de vezes. Não estávamos fazendo do jeito idealizado que Ele sonhava sozinho.

Mas, dessa vez, eu não era presa, como todas as vezes que ele gritou, onde eu sentia que Ele ia me mastigar com dentes afiados. Só senti a vontade absoluta de não ser. Desencanto. Não mais dançar<sup>66</sup>. Perdi meu rabo em algum lugar e comecei a andar com duas pernas. Entre competições, aulas, espetáculos, pâncreas, rins, estômago. Meu corpo cheio de sistemas. Eu nem lembro muito desse momento porque foi irrelevante. Paro por aqui.

Então chega a notícia que passei no processo para estudar por seis meses no Algarve<sup>67</sup>. Com toda a euforia de um corpo sem paredes que eu não sentia há dias, falei ao Mestre de minha conquista libertadora. Em troca, em tom jocoso com fundo sério, recebo:

*Você vai perder a melhor fase da companhia de dança se for pra lá.*

“Se for”.

Então a excitação vira traqueia. O milissegundo de alegria vira reto. Tive que pedir aos meus amigos que me reafirmassem diariamente que eu tinha que ir. Era totalmente capaz de perder uma oportunidade de fazer algo que sempre quis somente para agradá-lo<sup>68</sup>. Órgãos com etiquetas penduradas escritas “propriedade do Mestre”.

Por um milagre, por ainda deixar acesa de alguma forma aquela raposa dentro de mim, a vontade de fugir foi mais forte. Joguei meu fígado e encéfalo fora e evacuei. Lá, Ele não podia me puxar por trás pelos meus cabelos e me envolver num vazio preto, marrom e vermelho, sem antes atravessar um oceano.

À direita do Atlântico, fiz uma aula como eu nunca tinha visto antes. O professor era um chimpanzé belíssimo, a professora uma garça formosa. Na aula havia elefantes, libélulas, tuiuiús, serpentes, focas, leopardos, capivaras, cachorros, baiacus. Eu nem sabia que esses bichos podiam coexistir em um espaço. Os professores faziam algo muito curioso, que nunca

---

<sup>66</sup> A dança deixou de ser prazerosa e virou apenas “ginástica, exercício, competição de força e de ego.” (VIANNA, 2005, p. 80). Não havia espaço ali para eu depositar todas as emoções que eu estava sentindo, portanto, não existia vontade de fazer arte.

<sup>67</sup> Agradeço novamente a UnB pela oportunidade de fazer intercâmbio para Portugal, na Universidade do Algarve. Experiências interculturais são uma forma de nos compreendermos no mundo, de aprendermos a dialogar entre diferenças, e de fazer amigos por todo lugar.

<sup>68</sup> “[Tolstoi dizia] : 'A educação arruína e não corrige as pessoas’”(TOLSTOI apud VIGOTSKI, 2003, p.237). O professor não conseguiu corrigir minhas estranhezas que me divergiam dos outros. Mas consegui me tornar uma pessoa insegura com minha arte, ansiosa com compromissos e obsessiva com a perfeição.

soube da possibilidade. Eles incentivavam<sup>69</sup> a gente a fazer essa coisa estranha mas ao mesmo tempo nostálgica e confortável pra mim<sup>70</sup>. Às vezes sozinhos, às vezes com um grupo, às vezes com a turma toda junta. Lembrei que sou criança e idosa. Que não sou arsenal bélico nem cavalo de corrida<sup>71</sup>.

Algo que dormitava, como uma semente de cerejeira, despertou-se. Saí da primeira aula e caminhei (perguntando)<sup>72</sup>. Estava mais frio que qualquer dia que vivi no cerrado, e não tinha ninguém na rua além de mins. Inteiras? Não havia um pingo de medo dentro dos meus corpos. Fui em direção a Ria Formosa. E na beira do mar, dancei<sup>73</sup>. Existia um sorriso no meu rosto que nem eu nem o cais entendíamos o porquê.

Enquanto dançava, algo dava cócegas. De humana comecei a criar guelras e virei tubarão. Mudei de música, criei tentáculos e virei polvo. Depois criei garras e virei onça. Asas, arara. Oito patas, aranha. Concha, caracol. Gelatina, água-viva. Pescoço, lhama. Escamas, cobra. Papo, jacaré. Pelo dourado, mico-leão.

Não demorei para entender o porquê de agora eu saber ser todos os bichos.

---

<sup>69</sup> Eles não entregavam a nós o conhecimento. Ele era construído coletivamente por todos.

<sup>70</sup> Meu ponto forte na dança sempre foi a expressividade. Sou um ser dramático e sentimental por natureza. Descobri que as caras e bocas que sempre fiz, esse pequeno teatro, e as narrativas que eu criava a partir das coreografias fechadas do professor, eram meus respiros de liberdade: o lugar que ninguém podia tirar, era só meu. Onde eu podia criar algo diferente sem ser censurada. Nas competições, enquanto as meninas alongadas ganhavam prêmios, pessoas chegavam até mim, me abraçavam emocionadas, e falavam: “Marina, eu chorei tanto te assistindo”. Para mim, não existe nada igual. Em minha vida, o que vale é a transmissão de sentimentos e emoções. Klauss Vianna tem uma frase que já existia em minha cabeça antes mesmo de lê-la: “Existe aos montes no Brasil gente que faz 58 piruetas, ou 32 fuetés, mas faltam aqueles que dançam, que ouvem a música, que colocam intenções nos gestos, que têm um tempo e uma emoção internos.” (VIANNA, 2005, p.51)

<sup>71</sup> Diferente do que estava acostumada, o foco da aula estava no processo, em vivenciar. Não havia movimentos automáticos, ou ausentes, mas um corpo disposto, capaz de criar, e cheio de emoções. Os movimentos propostos não eram o fim da aprendizagem, mas uma de suas etapas, para nos percebermos e sentirmos como aquele movimento reverberava em nós. Além da repetição e prática, havia também sempre o encontro de novos desafios, a procura da resolução de problemas (BALDI, 2016). Dessa forma, era impressionante como o tempo passava de uma forma diferente, aiônica. As conexões que fiz com as pessoas da turma foram intensas. Criávamos cenas em uma hora de aula que nos emocionavam, nos transportavam para outras dimensões. Era lindo de se ver.

<sup>72</sup> “Entonces le dije: ‘Paulo, ¿qué me dices, ¿cuál es tu consejo?’ Entonces me dijo: ‘Para aprender a desaprender hay que caminar’ y me dijo: ‘camina, camina no más, pero camina cuestionando y preguntando’ ”(FREIRE apud WALSH, 2017, p.58)

<sup>73</sup> A poesia está não só em um grande espetáculo, mas em todos os instantes. Também não precisa de espectadores, pois ela vive dentro da gente.

É porque lembrei de algo que já era, mas sem ter nome ou materialidade.

Lembrei que devo, preciso, e, principalmente, posso:

criar.

E agora este ato é tão translúcido e denso em minha existência animal, que por mais que Ele tenha usado garras para arrancar isso de mim, e ventosas para me sugar, é totalmente inútil. Já sou e crio<sup>74</sup> mais e além das suas artimanhas maliciosas. Transmuto-me rapidamente em outros bichos<sup>75</sup> que sua visão desumana e rala jamais conseguiria acompanhar.

Sou criatura.

---

<sup>74</sup> A criação vem de um lugar de desconforto, de inadaptação, de necessitar, desejar e ansiar algo (VIGOTSKI, 2009). Quando não se pode mais segurar, cria-se. Senão, explodimos por dentro.

<sup>75</sup> Atualmente, navego em aulas de diferentes estilos de dança, com professores diversos. É libertador não me sentir presa a um método ou técnica pré-estabelecidos. Meu corpo agora é inteligente, e consegue “se adaptar aos mais diversos estímulos e necessidades” (VIANNA, 2005, p.126).

CARTA AO MESTRE



A ginga e minhas pernas grossas piauienses<sup>76</sup>. Mover de samba, de axé, de forró, de catira, de frevo, de funk, de repente sujeito a Tchaikovsky. Dancei balé por 6 anos e não sei te contar a história da Copélia. Não me interessa. Não me anima. Me pergunte sobre a história de outra coisa. Passos em francês que nunca decorei. Por que nunca os traduzem?<sup>77</sup> *Rond de jambe* significa somente perna redonda (se o Mestre tivesse falado isso, talvez eu tivesse sido poupada da humilhação). Eu quero esquecer meu francês. Lança uma quicada violenta nesse *rond de jambe*. Quadrado de oito no *soutenir*.

Tô nem aí pro balé<sup>78</sup>, bando de narcisista, eurocêntrico. A gente não tem nada a ver com eles. Nosso corpo mexe diferente. Nossa música soa diferente. Nossos quadris têm vida. Nosso tronco requebra todo. Nosso cabelo fica solto voando enquanto giramos. Nossa dança é em roda. Tem tambor.

Ah, Mestre, minha dança é livre, é improvisada<sup>79</sup>, é criada no agora. Não tem limites para o que eu vou fazer. Ela também não é “bela”. Não quero ser “bela”. Não quero que elogiem meu corpo bailarínstico escultural, nem que falem como minhas pernas são esticadíssimas<sup>80</sup>. Eu não quero mais ser a melhor! Eu. Não. Quero. Mais. Ser. A. Melhor. Eu

---

<sup>76</sup> “Não adianta colocar uma criança de sete anos em um Royal Ballet: este é um método desenvolvido para menininha inglesa, que tem perna e bunda fina, enquanto a brasileira tem perna curta e bunda grande. Essas meninas, coitadas, têm de se adaptar a um método que não serve para elas.”(VIANNA, 2005, p.46). Coitada de mim.

<sup>77</sup> Porque as palavras em francês trazem ao mundo do balé esse ar de exclusividade. Uma língua que só quem está dentro entende. É para os bailarinos e o professor, que se acham deuses, conseguirem se distinguir do mundo ordinário (AALTEN, 2005).

<sup>78</sup> “A vida só se transforma em reação quando se libera definitivamente das formas sociais que a deformam e mutilam.”(VIGOTSKI, 2003, p. 303). Nunca me senti tão viva e ativa como artista e bailarina quanto agora, que não sou mais mutilada por sapatilhas de ponta.

<sup>79</sup> Me encontrei na arte da improvisação, que é o total inverso de tudo que tinha aprendido antes. É “um modo de descentralizar o poder na dança, de fortalecer micropoderes e de garantir autonomia ao desejo de criação” (RAMOS & DA SILVA, 2015, p. 149). Eu, agora intérprete-criadora, escolho o que é melhor para mim. E fujo constantemente de padrões impostos que não fazem sentido. “É pelo exercício ético, como modo de cada um fazer sua própria dança em negociação com os modos ditos verdadeiros de dançar, que o corpo ‘disponível’ para essa arte busca condições de fuga dos movimentos codificados ‘resultantes’ de anos de práticas/técnicas de treinos e ensaios, de adestramentos que o constituíram como um sujeito dançante fixo, dado e estável.” (FERRAZ, 2014, p.16).

<sup>80</sup> Inclusive, um público que só consegue enxergar isso em um espetáculo de dança, é um público limitado. “É ridículo ouvir pessoas dizendo, no final de um espetáculo: ‘Puxa, como ela levanta alto a perna!’ ou ‘Como ele salta, que beleza!’ O próprio público é conservador e busca o que existe de mais fácil na arte. Mas eu não diria que o papel do artista e o do bailarino é realçar esse lado conservador do público.”(VIANNA, 2005, p. 76)

quero, com todo o meu estômago, ser feia, horrorosa. Quero errar muito e que todo mundo veja meus erros. Quero dançar uma coisa meio esquisita<sup>81</sup> e que ninguém me entenda<sup>82</sup>. Quero não dar ao público uma história linear completa de começo, meio e fim. Feliz. Quero a sujeira. O pé pra dentro, o ombro pra cima. A feição que desagrada. Quero que as pessoas estejam pensando:

*Nossa, a bona dançava tão bem, o que será que aconteceu com ela?*

Assim me destruo desse balé que me aterroriza, me parece um circo de maravilhas, (um horror). Me encontro na bagunça, com fogo nos olhos e ardência na pelve toda.

Você já fez isso muito, mas agora chega<sup>83</sup>. Não vivo mais *para* nem *por* você<sup>84</sup>. Sou orgulhosamente boneco de Olinda. Como um antigo cantor cearense<sup>85</sup>, não me peça que eu dance uma dança como se deve. Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve. Eu não posso dançar como convém<sup>86</sup>.

E sei que vou ter ferir<sup>87</sup>. Não há como agradecer você.

Vivo tranquila com essa realidade.

---

<sup>81</sup> Luto atualmente por uma dança política e contemporânea, que se dança a partir do seu “próprio ponto de vista sobre a realidade, com um engajamento crítico na maneira de fazer dança”(GUZZO & SPINK, 2015, p.4)

<sup>82</sup> A busca por constante sentido em uma obra é o que a aniquila (GUZZO & SPINK, 2015). A vida não tem sentido, por que então a arte teria?

<sup>83</sup> “Os pais e educadores ‘têm tanto poder ou direito de prescrever as leis a esse novo ser quanto de indicar às estrelas seu caminho’” (KEY apud VIGOTSKI, 2003, p. 296). Não existe ninguém que podemos educar além de nós mesmos. O que podemos fazer como educadores é organizar um ambiente rico e diverso para que o educando caminhe, trilhe sua jornada, e pergunte mais e mais.

<sup>84</sup> “Então sou eu, com minha percepção, meus conhecimentos, vivências e emoções quem vai escolher o lugar na sala, quem vai levantar o braço, quem vai rodopiar - não é minha perna que vai subir porque o professor mandou.” (VIANNA, 2005, p.80)

<sup>85</sup> Alusão à música “Apenas um Rapaz Latinoamericano” (1976), de Belchior.

<sup>86</sup> “O movimento gerado por um corpo que dança é uma proposta, uma ruptura, um recomeço, um fim.” (GUZZO & SPINK, 2015, p.8)

<sup>87</sup> “A coexistência não é um caminho possível para aqueles que cultivam a tara do narcisismo colonial.” (SIMAS & RUFINO, 2020, p. 15). Ao professor, eu, em minha plena liberdade artística sul-americana, incomodo-lhe.

## COMO

Por mim, a gente deixa em aberto tudo.

Vigotski uma vez afirmou que “os problemas da educação serão resolvidos quando se resolverem os problemas da vida” (2003, p.304). Ou seja, pode esperar sentado. Os impasses sempre vão aparecer. O que me deixa agoniada é enfrentarmos problemas tão anacrônicos como os de hoje. Penso que já era para estarmos problematizando outras coisas. É tão óbvio e claro que uma educação bancária, opressora e autoritária não funciona. Por que ainda tive que escrever um TCC inteiro sobre um problema do século 19? Por que tive que sofrer coisas que Paulo Freire já problematizava em 1968? O tempo da educação nunca foi cronológico.

Também não dá mais para ficar separando quem é artista e quem é mero mortal. Somos todos artistas, e somos todos artistas no agora. Não me tornarei uma somente quando estiver em uma grande companhia ou realizar um espetáculo profissional. Sou artista porque estão implícitas em mim certas possibilidades criativas (VIGOTSKI, 2003), assim como em todos nós. A arte está inserida na vida, assim como tudo está. Ela contribui para a construção da realidade (GUZZO & SPINK, 2015), que se mistura com a fantasia naturalmente. A arte está inserida na vida, mas também é o resultado de tudo o que excede a ela (VIGOTSKI, 2003). É tipo um nariz escorrendo involuntariamente em uma crise de rinite alérgica.

Entendi, escrevendo, que minha dança-revolta se tornou dança-resistência. Agora, falo muito mais de uma dança e uma educação que não vão sucumbir. Por mais que tentem com tanta vontade que apodreçamos nas amarras desse tempo de dar, dar e dar, estamos em estado permanente de luta contra Eles. Eu acredito que meu corpo é muito mais atravessado pelos espíritos animais que manipulado pela autoridade (FOUCAULT, 1987). Temos que acreditar nisso.

Entre minhas leituras, vi que Simas e Rufino têm essa frase linda que não soube onde enfiar nesse TCC inteiro, então vai ficar aqui para esse final. Três vezes, para todo mundo absorver direitinho (repetir é necessário):

“Jogamos o corpo na dança e no sopro da flauta a esperança de uma virada poética e política que transmute as energias.” (2020, p.11).

“Jogamos o corpo na dança e no sopro da flauta a esperança de uma virada poética e política que transmute as energias.” (2020, p.11).

“Jogamos o corpo na dança e no sopro da flauta a esperança de uma virada poética e política que transmute as energias.” (2020, p.11).

Linda, né? Que persistamos em transmutar-nos em tatus, lobos-guará, sardinhas, camaleões, flamingos, polvos, urutaus, beija-flores, cavalos, zebras, corujas-buraqueiras, raposas sul-americanas, e todos os outros bichos.

Ser humano não nos basta.

Enfim, procuro respostas pelo simples desejo de fazer mais perguntas. Simas e Rufino também escreveram: “a dominação colonial lança um problema a ser enfrentado também de maneira pedagógica: como responder com vida a um sistema de desencanto?” (2020, p.15)

“Como responder com vida a um sistema de desencanto?” (2020, p.15)

“Como responder com vida a um sistema de desencanto?” (2020, p.15)

“Como responder com vida a um sistema de desencanto?” (2020, p.15)

Peço perdão por ser brega, óbvia, zero criativa. Na verdade, não preciso me desculpar por nada. Enfim. Essa resposta eu tenho fácil. Respondemos dançando.



## REFERÊNCIAS

AALTEN, Anna et al. **We dance we don't live: Biographical research in dance studies.** Discourses in Dance, v. 3, n. 1, p. 5-19, 2005.

BALDI, Neila Cristina. **Educação somática e construtivismo: revendo a pedagogia da dança.** ouvirOUver, v. 12, n. 2, p. 256-269, 2016.

BELCHIOR. **Apenas Um Rapaz Latino Americano.** Polygram, 1976.

CHAVEIRO, Maylla Monnik Rodrigues de Sousa; MINELLA, Luzinete Simões. **Infâncias decoloniais, interseccionalidades e desobediências epistêmicas.** Cadernos de Gênero e Diversidade, v.7, 2525-6904, 2021.

ESTÉS, Clarissa Pinkola; BARCELOS, Waldeia. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem,** 1994.

FERRAZ, Wagner. **Educação de um corpo: dançar, movimentar e pensar.** In: Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul - Reunião Científica Regional da ANPED, 2014, Florianópolis. Trabalhos Completos, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão;** tradução de Raquel Ramallete Petrópolis: Vozes, 1987.

GILBERTO GIL. **Drão.** WEA Discos, 1982

GUZZO, Marina Souza Lobo; SPINK, Mary Jane Paris. **Arte, dança e política (s).** Psicologia & sociedade, v. 27, p. 03-12, 2015.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

KOPENAWA, Davi. **Descobrimo os Brancos.** Depoimento recolhido e traduzido por B. Albert. Maloca Watoriki, 1998.

LIEBEL, Manfred. **Infancias dignas, o cómo descolonizarse.** IFEJANT, Lima (Peru), 2019

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. A LÓGICA DO ATO PSICANALÍTICO, p. 62, 1999.

RAMOS, Jarbas Siqueira; DA SILVA, Patricia Chavarelli Vilela. **A improvisação em dança como ato político**. Revista Rascunhos-Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, v. 2, n. 2, 2015.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. Mórula Editorial, 2020.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Summus Editorial, 2005.

VIGOTSKI, Lev Semionovich. **Psicologia da Arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo. Martins Fontes. 1999.

\_\_\_\_\_ **Psicologia Pedagógica**. Porto Alegre: Artmed, 2003

\_\_\_\_\_ **Imaginação e criação na infância**. São Paulo: Ática, 2009.

WALSH, Catherine. **Convergencias y divergencias: hacia educaciones y desarrollo “otros”** / Tatiana Gutiérrez Alarcón ... (y otros 6). Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO. Centro de Educación para el Desarrollo (CED), 2017.

\_\_\_\_\_ **Diálogo com Catherine Walsh sobre Pedagogia Decolonial**. Youtube, 7 de maio de 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=K48YXfPuYu0>>

WOSIEN, Bernhard. **A alta escola da dança clássica**. In: Dança: um caminho para a totalidade. SP: TRIOM, 2000.