

Entre o Gesto e o Olhar da Criança, quem forma quem?

Andrea Nascimento Elias

Recebido em: 15/05/2019

Aprovado em: 03/06/2019

DOI: 10.5965/2358092521212019067

RESUMO

A partir da observação de um breve acontecimento após uma das performances da Cia de Dança Teatro Xirê para público formado por crianças de 2 a 6 anos, o presente artigo propõe a reflexão sobre os processos formativos postos em jogo no modo como a Cia concebe a dança contemporânea para a fruição de crianças. Considerando a trajetória de vinte anos da Cia Xirê, tomando o olhar da criança como o principal balizador de suas investigações e construções poéticas, o texto questiona a posição de aprendiz a que estão, em geral, submetidas as crianças nos processos criativos a elas direcionados, e sugere uma inversão, ou, ao menos, uma mudança de estatuto nas dinâmicas formativas implicadas na fruição artística contemporânea por parte do público por elas formado.

Palavras-chave: *dança; pedagogia; criança.*

[...] o rosto daqueles que são capazes de sentir sobre si mesmos o olhar enigmático de uma criança, de perceber o que, nesse olhar, existe de inquietante para todas suas certezas e seguranças e, apesar disso, são capazes de permanecer atentos a esse olhar e de se sentirem responsáveis diante de sua ordem: deves abrir, para mim, um espaço no mundo, de forma que eu possa encontrar um lugar e elevar a minha voz!
(LARROSA, 2016, p. 192)

Ao final da performance “Dingling”¹, em 18 de novembro de 2016, na pequena localidade de Delmenhorst, norte da Alemanha, quando quase todas as crianças que constituíam o público daquela manhã já voltavam para suas salas, uma delas, como

1 Performance em dança contemporânea da Cia de Dança Teatro Xirê (<https://ciaxire.com/>), dirigida a crianças de 2 a 6 anos, com performance de Andrea Elias, direção de Norberto Presta, acompanhamento dramaturgico de Anna-Lena Hode e música de Erich Hadke. O projeto foi desenvolvido em parceria entre a Cia Xirê e o Ladesbühne Niedersaxen Nord (Wilhemshaven - Alemanha), de outubro a dezembro de 2016 integrando a programação daquela temporada.

habitual ao final das performances, me tira para dançar (acontecia muitas vezes de, ao final da performance, alguma criança me tirar para dançar quando percebia que estava dançando sem minha presença na cena². Esse gesto podia se repetir muitas vezes até que a sala de apresentações estivesse totalmente vazia). Por sorte, a sensibilidade da professora percebeu o que acontecia entre nós e permitiu que a criança ficasse um pouco mais ali comigo, ela comigo e outros dois pequenos se divertindo entre eles no tapete-cenário recriando em seus corpos movimentos testemunhados minutos antes durante a performance, enquanto as outras crianças regressavam ao seu espaço. Nessa experiência de dançar com a criança, dois breves acontecimentos saltaram à minha observação: o primeiro deles se dá quando, por alguns segundos, eu e ela não sabemos mais quem é o propositositor, ou seja, quem de nós está fazendo o movimento para que a outra dance junto. Por alguns breves instantes eu e uma menina de cerca de quatro ou cinco anos estávamos experimentando uma sintonia no dançar juntas que, muitas vezes, requer intensivas horas de trabalho entre bailarinos, sejam eles estudantes ou profissionais. Havia entre nós uma conexão tão clara e aberta que não distinguíamos exatamente onde ela começava e eu acabava. E ela percebeu! Percebeu e seguiu jogando assim até o momento em que, por impulso ou provocação (um daqueles infelizes momentos no qual resolvemos fazer alguma coisa), eu toco com a mão esquerda meu cotovelo direito. Neste momento se dá o segundo acontecimento relevante à minha observação nessa breve experiência de dançar junto. Quando, intencionalmente, toco meu cotovelo com a mão, a menina interrompe o fluxo de seu movimento, mas, mesmo sem responder imediatamente ao que eu, intencionalmente, propunha, nossa conexão não se interrompe, continuamos sendo juntas. Ela olha para o meu gesto e não dá resposta imediata a ele, seus olhos estão vibrantes e um leve sorriso se manifesta. Todo o seu corpo está muito vibrante, embora não haja movimento externo além dos olhinhos que vão em direção ao meu cotovelo direito tocado pela mão esquerda,

2 Quando termina a performance me retiro do tapete-cenário e, em geral, o que ocorre é que as crianças ficam ali dançando espontaneamente, sozinhas. Há performances que viram “festa dançante”, outras onde as crianças tocam lugares de movimento já muito delas conhecido (se organizam em roda, reproduzem movimentos de suas aulas de dança ou jogos de movimento de seus cotidianos etc.), outras ainda onde elas não se manifestam para dentro do tapete, sendo essas últimas mais raras.

transitam encarando os meus olhos me interrogando e voltam para o meu cotovelo. Nessa fração de segundos onde o presente se alarga, o que me ocorre é que ela, talvez, não tenha ainda domínio da coordenação para executar o gesto por mim proposto. Então, a fim de construir uma ponte nesse processo (um daqueles infelizes momentos nos quais resolvemos ensinar), eu toco um de seus cotovelos, ao que ela responde tentando tocar o meu. O que menos importa nesse breve, mas largo acontecimento, é o que a criança foi ou não capaz de realizar com sua coordenação, mas a intensidade de seu pensamento diante do problema proposto. Pensamento que eu só pude escutar pelo engajamento de sua atenção expressa na intensidade de seu corpo acompanhando os segundos que sucediam, pensamento que se fez corpo naquele breve instante.³

Mesmo atenta à observação de Nathalie Schulmann [1999?] ao apontar que “sentimo-nos derrotados diante da extensão e da diversidade das respostas corporais e simbólicas das crianças, mesmo que através de uma aparente imitação!”, na experiência descrita existe uma disponibilidade do performer, afirmada em treinamento e preparação diários, de estar em situação de ignorante igualdade diante do outro, de dizer “Mostre-me por onde devo andar para estar com você!”; ou, como indica Larrosa na epígrafe, que permanece atenta à ordem: “deves abrir, para mim, um espaço no mundo, de forma que eu possa encontrar um lugar e elevar a minha voz!”. Sem anular, contudo, a diferença visível que existe entre meu corpo, geralmente, maior que o deste outro; minha coordenação, geralmente, desenvolvida há mais tempo que a deste outro; minha bagagem simbólica, geralmente, mais preenchida que a deste outro; o que se busca abrir na experiência descrita é uma “porta” onde eu, na condição de performer, e a(s) criança(s), possamos coexistir.

E é mesmo paradoxal, porque, no mesmo instante em que interrogo, sem nada dizer, “por onde devo andar?” não deixo de ser eu

3 Diário de trabalho do projeto “Dingling”, registro de 20 de novembro de 2016. Uma pequena fração dessa nossa dança, nós quatro sobre o tapete-cenário, foi registrada por Norberto Presta que acompanhou todas as performances do projeto. A imagem pode ser visitada em: <https://drive.google.com/open?id=1Vz-tvUkOZvKp3HlBwm12zL0BjCaVCu6AD>

mesma criatura desejanste de ir e conhecedora de algum caminho.

Cabe observar que o jogo acima descrito não parte do acaso, foi precedido da performance “Dingling”, portanto, vem já carregado de alguma construção prévia que teve duração de cerca de 50 minutos já na direção do jogo compartilhado descrito.

Estar em cena para crianças no sentido como proposto pela Cia Xirê é sempre um reverso a produzir, pois, quase massivamente, é esperado que “algo seja ensinado” às crianças durante o acontecimento cênico a elas destinado, enquanto que o caminho que propomos abrir pretende que elas mostrem o caminho, que suas vozes tenham escuta, que seja aberta uma porta para suas experiências. Ao longo dos anos tivemos, inclusive, que adotar a orientação para os pais e responsáveis antes do início das performances no sentido de permitirem as expressões de suas crianças, deixando-as à vontade para falarem, rirem e se movimentarem, buscando não direcionar seus olhares e não incentivá-las a nada. Simplesmente, permitir-lhes a própria experiência.

Uma performance proposta pela Cia pode chegar a ser dolorosa para os bailarinos dependendo do nível de repressão dos responsáveis sobre a livre manifestação das crianças, porque quando suas expressões são silenciadas, delas acabamos não escutando os ecos cujas reverberações (em voz, movimento, ruído ou respiração) são música para os nossos corpos.

O projeto formativo que norteia nosso trabalho em relação à criança a toma como ser ativo. Embora referindo-nos sempre a dinâmicas próprias de uma faixa etária, corporais e comportamentais, o que pretendemos é que elas, de algum modo, vivenciem, mesmo que por um instante (aquele do acontecimento cênico ou de, pelo menos, um instante em todo o desenvolvimento da obra), seu lugar e espaço no mundo. Interessa-nos menos uma proposta cênica que conforme a criança ao seu lugar social, ainda que o caminho para acessar esse movimento de desvio seja o já conhecido socialmente, ou seja, o espaço do jogo e da brincadeira:

Cabe apenas, como uma provocação, mostrar que algo já naturalizado, ou seja, tomado sem maiores reflexões como um dado da

natureza — essa ideia de que cabe à criança brincar, se divertir e aprender — é na realidade construído social e historicamente, e assim deve ser tomado pelo pesquisador. (COHN, 2010, p. 28)

Agindo por esse viés em direção ao público, em geral, acabamos por produzir o mesmo para nós mesmos como atuantes. E marcamos com o público um encontro no meio. Por certo, não é em toda experiência que o encontro acontece no lugar marcado, há aquelas onde ninguém sai de seu lugar, outras onde as crianças se atiram em direção a você e outras ainda onde somos nós que nos jogamos na direção do outro. O que a prática nos proporcionou ao longo dos anos foi identificar alguns pontos de apoio por onde seguir na travessia. Contudo, há sempre o risco de perder-se.

O singelo momento do jogo com a menina, em alguma medida, nos fala dos processos formativos que atravessam e encorpam a pesquisa artística da Cia Xirê ao longo desses vinte anos: de um lado a dançarina que se disponibiliza, propõe e se interroga; de outro a criança que observa intervindo, jogando e se permitindo estar; entre ambas um agir – no modo como o concebe Deligny⁴ –, uma errância, uma dança (?), sem dúvida, algum prazer.

UMA CORRESPONDÊNCIA NO ANDAR

A introdução do movimento cotidiano de andar como movimento de dança marcará o questionamento da hierarquia na dança. A “caminhada simples” é introduzida como movimento de dan-

4 Para Fernand Deligny “fazer” e “agir” se diferem: “fazer é fruto da vontade dirigida a uma finalidade, por exemplo, fazer obra, fazer sentido, fazer comunicação, ao passo que agir, no sentido muito particular que lhe atribui o autor, é o gesto desinteressado, o movimento sem intencionalidade, que consiste eventualmente em tecer, traçar, pintar, no limite até mesmo em escrever, num mundo onde o balanço da pedra, o ruído da água não são menos relevantes do que o murmúrio dos homens [...]. Em Um exercício com mapas e redes indeterminadas do comum”. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2014/06/17/um-exercicio-com-mapas-e-redesindeterminadas-do-comum/>>. Último acesso: 29 abr. 2018.

ça por Steve Paxton⁵ na obra *Proxy*, e esta ação busca, a seu modo, uma empatia com o espectador, mais uma vez é preciso marcar que não se trata de uma identificação exclusivamente, mas de uma espécie de assunção de que (por) ali qualquer um pode dançar. O “andar cotidiano” pretende questionar como a dança transita de “uma especialização, um virtuosismo” para o “compartilhamento de uma experiência sensível”, que, neste acaso, se daria pelo andar. Nessa empatia sinestésica, Paxton busca que os espectadores comuniquem o movimento, neste caso também um movimento possível para “corpos comuns”: o andar; criticando a impressão deixada por algumas obras, até mesmo de dança contemporânea, de que os movimentos de “corpos comuns” não gerariam nenhum interesse para o público. Paxton fazia esta crítica até mesmo aos espetáculos de Cunningham. A provocação de Paxton exige daquela geração, de início dos anos 1960, uma revisão da “relação entre a própria mobilidade dos espectadores e a dança”, deslocando, definitivamente, o “estatuto do movimento dançado”. Há aí um empreendimento que não pretende uniformizar o reconhecimento de um andar, como se todos se vissem no mesmo caminhar, “mas deixar sentir que o seu lugar poderia ser o do outro, e inversamente” (BARDET, 2014, p.76-77).

Com a inclusão do andar, funda-se uma espécie de projeto desierarquizante da dança, que Steve Paxton leva adiante também em seu trabalho na companhia de Cunningham. No relato de Sally Banes citado por Bardet, o dançarino e coreógrafo Steve Paxton critica a hierarquia dentro da companhia de Cunningham que, segundo ele, influenciaria tanto apresentações quanto ensaios e, questionando tal postura hierarquizante, remete-se ao postulado de Isadora

5 Steve Paxton é bailarino, professor e coreógrafo. Recebeu formação em ginástica, dança moderna e balé clássico. Praticou ainda Yoga, Aikido e Tai Chi Chuan. Dançou durante três anos na Companhia de Merce Cunningham (1961-1964). Como membro fundador da Judson Dance Theater, dançou trabalhos de Yvonne Rainer e Trisha Brown. Foi de igual modo membro fundador do coletivo de improvisação Grand Union e em 1972 iniciou o “Contato Improvisação”, uma nova forma de dança que utiliza as leis físicas de fricção, momentum, gravidade e inércia para explorar a relação entre dois bailarinos. Em 1986 ele começou a desenvolver o trabalho “Material para a Coluna” (MFS na sigla em inglês). MFS advém da observação do Contato Improvisação, em que a coluna se torna um importante “membro”. MFS é um estudo técnico e meditativo da iniciação dos movimentos pela pélvis e pela coluna. (NEDER, 2010).

Duncan e Rudolf Laban, precursores da *modern dance*, comprometi-do, afinal, com “liberdade e igualitarismo” (BARDET, 2014, p. 78).

Acompanhando o projeto democrático aportado no binômio igualitarismo e liberdade, Bardet (2014) sublinha que é a atenção perceptiva ao gesto de caminhar, ação comum a quase todos nós, que permite que este gesto transite de “comum” a “gesto de dança”. Se antes os valores que constituíam uma dança passavam por “uma tecnicidade ou um virtuosismo”, aqui, onde se pretende uma aproximação dos espectadores, uma democratização do gesto dançado - atitude iconizada pela introdução do andar cotidiano na dança -, assume especial papel, uma atenção particular aos modos de perceber. O fato de uma virtuosidade técnica não constituir mais uma dança não significa que a dança deixe de ter um trabalho próprio que a constitua particularmente. A competência do corpo que dança não estaria mais no virtuosismo de uma técnica, mas nesse esforço de atenção particular às propriedades perceptivas. E a fim de que a “não especialização virtualística” se converta em “pura expressão de si”, equívoco alimentado pela clássica dicotomia “técnica e expressão de si”, há a indicação de uma atenção particular à relação gravitária, ao “contato com o solo”. Bardet, no entanto, assinala que “tal atenção não é um virtuosismo técnico, mas um esforço particular de atenção, preciso, em um ponto que imediatamente irradia em uma multiplicidade” (2014, p.79).

Seguindo ainda em par com Bardet (2014, p. 80), esse descolar-se da condição virtuosística, da especialização, em atração com uma ignorância, ecoa na filosofia de Rancière, mais precisamente em *O mestre ignorante*. No “método ignorante” não há falta de trabalho, mas um esforço particular de atenção para ensinar aquilo que o próprio mestre não sabe. Esse esforço tangencia ainda a tarefa permanente de ignorar o que se conhece. E é esse o esforço empreendido ao colocar-me diante da criança de quatro ou cinco anos em situação de “ignorante igualdade”: descolando, também em esforço de atenção, o que é da ordem do saber, coloco-me diante de e interrogo. O “círculo traçado no chão” (BARDET, 2014, p. 80) permite cercar um “estar junto” ali onde minha pele se expande em direção à criança e a convida. Ela aceita e responde num esforço de atenção semelhante. O que encontramos no meio? O

que (se) está formando (n)o instante desse acontecimento?

Nesse desfazimento do lugar do especialista, onde uma ignorância toma lugar, seguindo o diálogo com a filosofia de Rancière, Bardet marca o círculo traçado no chão como o referente ao qual se pode relacionar o “alguma coisa” com “todo o resto”, e, num esforço de desinteresse pela *expertise*, constrói com este círculo uma “coreografia de um não virtuosismo”. Acompanhando os traços do círculo, pode, então, começar de qualquer ponto.

As linhas que demarcam o círculo se opõem ao encadeamento, ideia filosófica opressora que, segundo Rancière, atrela a compreensão num processo sequencial que se estende ao infinito. Aquilo que o círculo delinea quando posto em relação com “todo o resto” não cerca um interior e se fecha, mas abre o círculo em espiral. Tomar, então, a experiência da linha, em qualquer ponto, e apreender “um pedaço do real”. A atitude da partida requer “uma desierarquização da excelência do especialista”, é preciso não saber e se colocar em experiência (BARDET, 2014, p. 80-81).

Num esforço de colar à dança a experiência filosófica de uma ignorância que permite acessar um saber, Bardet formula um questionamento a partir do qual faremos dançar de mãos dadas as proposições de Paxton e as observações de Schulmann para seguir pensando sobre os processos formativos a partir do empreendimento de dançar para crianças na perspectiva da Cia de Dança Teatro Xirê. Interroga Bardet (2014, p. 81): “O movimento em círculo que se torna espiral não será para a dança o movimento no qual minha ancoragem é engajamento de minha massa com a da terra, em uma relação de expansão, na qual meu centro de gravidade é experiência engajada no mundo?”

No ato de jogar, há um engajamento da criança que “prolonga sua experiência íntima na forma, no espaço e no tempo”, filtrados pela imagem mental constituída até o momento de seu desenvolvimento. A criança transpõe para o jogo seu peso e sua força, sendo o “ator” por excelência de sua própria experiência” e intérprete de sua própria história mesmo quando obedece a “ordens exteriores precisas” (SCHULMANN, [1999?], p. 104). Esse empenho no ato de jogar que se dá em estágio inicial de desenvolvimento motor ocorre por exigência da funcionalidade de um sistema que recém se

organiza. Assim, as funções motoras que vão aos poucos se desenvolvendo cedem lugar a novas e desafiadoras experimentações do corpo no espaço:

Ficar de pé (uma evidência para nós) não tem nada fácil para o bebê: o equilíbrio dos primeiros passos lembra uma competência próxima daquele de um equilibrista. Toda situação de risco (subir e descer uma escada, sentar em uma cadeira, apanhar um objeto móvel, andar sobre a areia) propõe à criança novos desafios para a manutenção de seu equilíbrio. (SCHULMANN, [1999?], p. 108)

Retomar a experiência de “engajar no mundo o centro de gravidade” a fim de não cair. O trabalho de fazer da caminhada numa dança se desloca de um virtuosismo técnico para um esforço de atenção que precisa ignorar o que sabe, essa é a tarefa formativa comprometida em dançar para crianças conforme concebida pela Cia Xirê.

Não se trata, pois, de fazer “como se” ou de imitar os passos de uma criança, muito menos de ensinar algo. Trata-se de pôr em jogo uma atenção perceptiva que seja capaz de experimentar de novo e a cada vez, de comprometer a funcionalidade do sistema sensorio motor, e com ele uma curiosidade, a cada “simples” tarefa. A formação de dançarinos para a prática de estar em cena dançando para crianças, conforme a propomos na Cia Xirê, valoriza o trabalho perceptivo como primazia do gesto. O espaço e a atmosfera que se criam para essa preparação dos dançarinos são muito próximos àqueles criados para a prática de dança por crianças quando realizada de modo responsável com seu desenvolvimento e busca fazer com que cada momento de trabalho ofereça “novas perspectivas de descoberta” (SCHULMANN, [1999?], p. 108), e, mesmo que a descrição soe como estar em constante recreação, é “intenso, bem intenso”⁶:

O despertar, como o próprio nome indica, permite à criança pôr em jogo seu potencial motor consciente, testar o que ela pode fazer no espaço conhecido e organizado da sala de dança. Nela, a criança encontra crianças que ela só encontra neste espaço, com os quais vai estabelecer uma linguagem não verbal, apoiada

6 Depoimento de Tiago Quites, ator-bailarino integrante da Cia de Dança Teatro Xirê de 2003 a 2009, em entrevista a 10 de abril e 2018.

no reconhecimento das diferenças, verdadeiro diálogo de tonicidade para tonicidade. Predominam aqui: o ato concreto, o jogo, as figuras simples no espaço, a impregnação musical - vetores da experiência pessoal de si para o outro. (SCHULMANN, [1999?], p. 108)

Para permitir “por em jogo seu potencial motor consciente” não resta ao dançarino outra opção se não ignorar seu potencial motor, o que não se resume a fazer de conta que não sabe, mas estar disposto a descobrir de novo. O trabalho da consciência opera aqui inversamente, estar atento envolve um acompanhamento do gesto que necessita rebaixar a consciência daquilo que previamente se conhece sobre ele (caminhar, por exemplo) e, paradoxalmente, uma observação das pequenas explosões de acontecimento envolvidas na transferência do eixo de gravidade a cada vez que uma pequena parte da sola do pé (no exemplo do caminhar), do calcanhar às extremidades dos dedos, toca o solo e carrega com ele todo o peso do meu corpo, com todo o peso que carrega a história de um corpo. Mesmo sabendo que esta é a descrição de um treinamento - porque outras atenções são exigidas no ato de dançar publicamente - que portas são abertas a partir dessa atenção perceptiva?

O empreendimento democrático da dança, que nela introduz movimentos ordinários, transferindo seu trabalho de uma especialização para um esforço de percepção, traz à cena uma questão que emerge com bastante expressividade na trajetória da Cia Xirê e que toca, para nós, a fruição artística por parte do público formado por crianças:

A dança encontra no limite permanente entre arte e não arte uma aposta forte, no sentido de que, além da luta permanente pela afirmação de seu estatuto de arte, ela participa assim da renegociação em curso que opera no *regime estético das artes*. O não virtuosismo e a cotidianidade do andar incluso na arte participam, para Rancière, desse deslocamento próprio do regime estético das artes, no qual a estética não remete mais ao juízo estético, mas a uma *aisthesis*, ou seja, uma relação sensível ao compartilhamento em funcionamento na arte. (BARDET, 2014, p. 83)

Este ponto toca uma reflexão cara ao projeto poético da Cia Xirê, sobretudo no que tange às expectativas com relação à produção artística para crianças. Muitas vezes, como artista e produtora de meu próprio trabalho (também uma proposição política: eu escolho a artesanaria com tudo o que isto me pesa e me proporciona de aprendizado em arte e em vida), em contato com programadores tenho vontade de perguntar: “Posso apenas dançar para elas, sem ter que ensinar nada?”. Em outros momentos, não poucos, um silêncio interno profundo corta o burburinho das vozes excitadas na sala de apresentações ao final da sessão, quando se ouve a complacente observação: “Nossa! Deve ser muito divertido, né? Vocês brincam o tempo inteiro!”. Tânia Ikeoka⁷ me ajuda aqui a descrever a reflexão necessária por vir:

A respeito da fruição estética na construção da cena para o público infantil, a Cia Xirê atua nos interstícios de uma fala silenciada, ou um dizer sem palavras, no campo das disputas políticas. Não se trata de uma vontade consciente de ser porta-voz de outro, mas aproximar-se desse público e com ele constituir os caminhos de um dizer que se faz ponte/relação entre a abstração em linguagem e a atividade perceptiva desse público recém-chegado. Sem entrar aqui no detalhamento do problema implicado nessa comunicação, no que me cabe, importa atentar para esse fazer que encarna o olhar da criança. Num paralelo com Larrosa sobre a imagem da criança na atividade do leitor, a atuação na relação com o público trata de “alcançar uma nova capacidade afirmativa e uma disponibilidade renovada para o jogo e para a invenção” (2015, p. 46). (IKEOKA, 2016, p. 168)

Quando começamos a dançar para crianças o que nos movia em direção a elas era o desejo de aprender. Queríamos aprender a dizer com o corpo, e a intuição dizia que as crianças nos ensinariam o que estávamos buscando aprender, ainda que não soubéssemos muito bem o que aprenderíamos. Ao observarmos esse primeiro ímpeto, identificamos que ele já carrega em si um projeto de compreensão do mundo e de nele atuar, uma vez que considera, inclui e se relaciona com o outro no ato de aprender. Dançar e aprender estiveram, assim, sempre relacionados, a partir do encontro com

7 Bailarina integrante da Cia Xirê desde 2011.

crianças, como faces de uma mesma ação. O projeto poético da Cia foi-se constituindo, então, nesse terreno instável de interrogações sobre nós a partir do olhar do outro, nesse jogo interrelacional. Embora esteja sendo afirmado aqui que fomos “dançar” para crianças para aprender, o que à princípio estava claro era que o corpo em movimento era o meio, independentemente de assumirmos esse corpo como um corpo que dança. Mas foram os procedimentos utilizados, sempre revistos e reatualizados a cada nova produção, que conduziram nosso trabalho, anos mais tarde, assumidamente para dentro do universo da dança contemporânea.

Seguindo Filip Kobal, personagem de Handke em *A Repetiçãõ*, Larrosa nos ajuda a penetrar nossa própria aventura em busca de uma linguagem. Reconta-nos:

Filip Kobal, o jovem de vinte anos, sai de casa indeterminado, mudo, desconhecido para os demais e para si mesmo, sem possuir a linguagem justa pra nomear sua família e sua casa, sem uma imagem adequada de seu próprio passado e sem nenhuma ideia sobre seu futuro. E, no curso de sua viagem, encontrará alguns signos, então ainda impenetráveis, nos quais alojar seu destino. Mas a viagem só terminará quando tenha sido lida e contada por Filip Kobal um quarto de século depois. Então, o leitor-narrador terá alcançado sua consciência de leitor-narrador, o passado terá encontrado a linguagem que, ao evocá-lo, o renove, e a leitura do mundo terá se transformado em escrita. (LARROSA, 2016, p. 64)

A viagem de Filip, segue Larrosa, desvenda “uma maneira de ler que é, ao mesmo tempo, uma maneira de olhar” (2016, p. 64). Ora pois, se não é ao aguçamento de sentidos ao que Larrosa nos remete para falar de uma aprendizagem acompanhando a travessia de Filip. Trata-se, exclusivamente, do processo selvático dos sentidos? Não. Nem o esteticismo, nem a selvageria, mas o exercício de conectar os sentidos às coisas do mundo e apreender daí seus... sentidos. Talvez, o exercício de dar nome às coisas a partir de uma experiência sinestésica e pôr-se a mover:

Era muito claro pra mim, a gente chegava, fazia um trabalho corporal de aquecimento, de abertura, de preparação para o trabalho, que era abrir a musculatura pro (sic) espaço, entender rolamento, entender transferên-

cia, entender seu corpo pelo espaço, de você estar sendo sustentado tanto pelo chão quanto pelo ar, e preparar sensivelmente o seu corpo para o trabalho. Você não trabalha só tecnicamente, você trabalha outro lugar mais sensível, de ampliar mais as sensações, todos os tipos de sensações, no sentido dos sentidos, ampliar todos os seus sentidos! [...] o processo com o Xirê me fez questionar muita coisa, questionar, muitas vezes, que se pode muito mais do que você acreditava que podia, isso é verdade! Eu não achava que eu poderia fazer tudo o que eu fiz, não mesmo! Foi um processo também de amadurecimento, de entender o que eu estava fazendo, e eu entendia, e eu conseguia falar, eu consigo falar sobre isso.⁸

Ao comprometer todo seu ser em uma maneira de andar, é da dança de Filip que Larrosa nos conta? É uma dança a experiência de Filip em busca da linguagem? Ao

[...] “ser todo uma maneira de andar”. Uma maneira lenta de andar que, em lugar de chamar a atenção das pessoas sobre aquele que caminha, “chama a atenção das pessoas sobre o entorno”, é puro prazer de estar a caminho, não tem uma meta, mas leva, de vez em quando, a se voltar e olhar para trás (LARROSA, 2016, p. 70)

Filip dança. E dançando apreende o mundo. A aventura de Filip, assim como a aventura de Tiago Quites, ao descobrir-se e descobrir o mundo, constitui linguagem.

8 Depoimento de Tiago Quites, ator-bailarino integrante da Cia de Dança Teatro Xirê de 2003 a 2009, em entrevista em 10 de abril de 2018.

REFERÊNCIAS

BARDET, Marie. **A Filosofia da Dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

COHN, Clarice. **Antropologia da Criança**. Coleção Passo a Passo 57. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

IKEOKA, Tânia Tiemi. **Travessias ético-políticas: estudos em atuação com a Cia de Dança Teatro Xirê, com a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz e com o Grupo de Estudo Contorno de Ações**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Unirio, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2016.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: Danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NEDER, Fernando. **Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder**. *Revista O Percevejo Online*, v. 2, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443/1247>>. Último acesso em: 4 nov. 2017.

QUITES, T. **Tiago Qites: depoimento** [abr. 2018]. Entrevistador: Andrea Nascimento Elias. Rio de Janeiro, 2018. Entrevista concedida para elaboração de tese de Doutorado da entrevistadora.

SCHULMANN, Nathalie. *Da Prática do Jogo ao Domínio do Gesto*. Em **Lições de Dança 1**. UniverCidade Editora: Rio de Janeiro, [1999?]. p. 103- 120.

UM EXERCÍCIO com mapas e redes indeterminadas do comum. **Laboratório de Sensibilidades**, São Paulo, 17 jun. 2014. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2014/06/17/um-exercicio-com-mapas-e-redesindeterminadas-do-comum/>>. Último acesso: 29 abr. 2018.