



ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA (PPGDan)
LINHA DE PESQUISA II - POÉTICAS E INTERFACES DA DANÇA

DINIS ZANOTTO

PROCURA DANÇA: CORPO E ABISMO

RIO DE JANEIRO

2021

DINIS ZANOTTO

PROCURA DANÇA: CORPO E ABISMO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Dança ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes

RIO DE JANEIRO
2021



ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA (PPGDan)
LINHA DE PESQUISA II - POÉTICAS E INTERFACES DA DANÇA

Dinis Zanotto. Procura dança: corpo e abismo.

Dissertação apresentada como requisito de titulação de Mestre em Dança ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes

Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 2021.

Banca Examinadora

Orientador (Presidente da banca): Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes -
PPGDan/UFRJ

Prof. Dr. Antonio José Jardim e Castro - Escola de Música/ UFRJ; Faculdade de
Educação/UERJ (titular)

Profa. Dra. Maria Ignez de Souza Calfa – PPGDan/UFRJ (titular)

Profa. Dra. Angela Maria Guida – PPG em Estudos da Linguagem/UFMS (suplente)

Profa. Dra. Ruth Silva Torralba Ribeiro – PPGDan/UFRJ (suplente)

DEDICATÓRIA

Por anos a fio temos confiado um no outro.
Com ela aprendi, sonhei e me desapontei.
Por ela vivi os melhores momentos da vida.
O que vivemos é doação, sacrifício, consumação...
e amor.

A ela.

AGRADECIMENTO

N. e O., pelo constante apoio e suporte.

I., pela disposição, troca e confiança.

L. e T., pelas parcerias.

B., pelo instigar.

O., pela transformação.

A *ela*, por vida e morte.

RESUMO

Uma necessidade de procura se dá quando a crise do esquecimento do sentido do ser no Ocidente se entrevê na pandemia de uma doença (Covid-19) adjunta a certo projeto *doente* de sujeito humano. Diante dele, *dança* não é, aqui, coisa procurada nem coisa que procura: revela-se a própria *pró-cura* e, logo, *obra*. Quando o abismo se faz sujeito e objeto, o abismo fala a falta de um sujeito e de um objeto; fala o ser em seu excesso: o sentido da procura, o sentido da dança. Em sendo abismo, tal sentido da procura é, ao mesmo tempo, silêncio. Procura é sentido silêncio. O sentido silêncio do dançar advém no horizonte poético-mítico-ontológico do diálogo com as questões em corpo, com o ser e não ser *sendo corpo*. Neste *entre* ser e não ser, evidencia-se o sentido do dançar como isto que se procura. E *isto* se dará, aqui, por abraços com a filosofia, a literatura, a música e, a rigor, no diálogo com o pensamento poético de Martin Heidegger, Manuel Antônio de Castro e Antonio Jardim, dentre outros e outras em par com pensadores e pensadoras da dança, tais como Angel Viana, Merce Cunningham e Trisha Brown. Mostrando-se no sentido do ser, o sentido do dançar se mostra, também, em referência aos do amar, do pensar, do *encorpoar*, do inscrever, do (en)cantar, do instaurar tempo-espacialidades, bem como em referência ao não-ser, ao nada, ao silêncio, ao repouso. Tal sentido resiste à dualidade das representações metafísicas e, no gesto de abraçar como um habitar o *entre* dos corpos, das questões e das artes, experiencia-se poético. Pois é justamente no entre de ser e não ser que, poeticamente, o corpo mais aparece como corpo, isto é, no humano, mais disputa de mundo e terra, limite e não limite, o *sendo* do ser. Na retomada do mais humano (mais terra e mais mundo) no corpo, como corpo, este se faz dança enquanto obra de arte. Dançando, faz sentido isto que é e acontece como presença e ausência: ser sendo linguagem. Na escuta do originário da obra de arte, dança diz – em sentido originário – a verdade do ser. Assim, procura será sempre unidade na diversidade das questões, assim como será também apelo por abertura e consumação de nossa condição e existência humanas. Para que nos advenha o sentido do dançar, o corpo da procura precisa ser palavra: inscrição de memória em (des)aparecimento. Como atualização musical-corporal da memória, tanto mais será contemporânea a dança quanto mais no arcaico, no princípio das questões. Contemporâneo, portanto, a nomear nenhuma predicação estética ou cronológica,

mas propriamente poético e ontológico no verbo “dançar”. Na indeterminação (ou melhor, afundamento) de qualquer sujeito, “procura dança” funda corpo e abismo.

ABSTRACT

There is a need of seeking when a meaning of being's oblivion crisis (now pandemic in and as the Western) is saw in the pandemic of a disease: Covid-19, along with a human subject project. Dance, although not seeking nor being sought, reveals itself towards-healing. There, on and as body, abysm as subject and object and abysm of lack of subject and object, the abysm of being is understood as and in the meaning of the seek itself, meaning, of dance. As abysm, the meaning of seeking is the silence of seeking on the same time. Meaning-silence is the seek. Yet, dancing's meaning can only be brought on a poetic-mythic-ontological horizon of dialoguing with questions, with body's being and not-being: with abysm. The dance's meaning – what is looked for and what is made towards-healing – can be highlighted in between. It happens, as we experience, on hugs dance gives to philosophy, to literature, to music, and to poetics, and on conversations had with Martin Heidegger, Manuel Antonio de Castro and Antonio Jardim, among others that are paired with dance's thinkers Angel Vianna, Merce Cunningham and Trisha Brown. Dancing's meaning shows itself in reference to the meanings of seeing, loving, thinking, embodying, inscribing, enchanting, unveiling, and bringing into being time-spacials. By the originary thought, it is possible to resist to metaphysic's duality, dualism, and representation. By understanding hugging as being in between, we can experience the poetic unveil of dance making sense. Because it is only between to be and not-to-be that, poetically, the body appears even more as body, that is, human body whilst the tension between earth and world, the threshold and not-threshold, what is being of being. At the resumption to what is the most human (most earth and most world) in and as body, it makes itself even more body, more earth, more world and, thus, more dance – more work of art. When dancing, this that is and happens as presence and absence is making sense: the verb being is being language. By listening to the originary of work of art (HEIDEGGER, 2010), dance says the being's true (being as the primordial verb). This way, the seek will always be unity and questions, and will also be a claim for openness and consummation of our human condition and existence. For dance's meaning to come, what is needed is that, on this seek, the dance be body, word, (dis)appearance, memory, affect, presence, thought, rest, and always something else. Because dancing's meaning – its seek and its manifestation as presence for and between us –

will only be given when being more contemporary in the archaic (in the principle of questions). That is, not as an adjective, but, as the brought-up-to-be of/in time-space, in communion. Seek dance is the contemporary of a gestate, a gesture, an embodiment, to found and to deepen: body and abysm.

SUMÁRIO

PRÓLOGO – IMINÊNCIA DE CONTÁGIO: DA PANDEMIA SEM CONTATO À DANÇA COMO PROCURA	10
CAPÍTULO 1 – “HÁ QUE AMAR A DANÇA PARA SE DEMORAR NELA”	28
1.1 POÉTICO COMO DISPUTA, ECLOSÃO, EXISTÊNCIA.....	38
CAPÍTULO 2 – “O GRANDE FILÓSOFO É O CORPO DE CADA UM”	53
2.1 QUANDO DANÇA, CORPO (SE) PENSA <i>MAIS</i>	53
2.2 ONDE E QUANDO FILOSOFIA DANÇA ESPAÇOS.....	66
CAPÍTULO 3 – “DANÇAR NO LIMITE É O ÚNICO LUGAR PARA SE ESTAR”	77
3.1 – PALAVRA COMO ESCAPE DE DANÇA: À LINGUAGEM O DANÇAR PERTENCE	77
3.2. CO-LOCA A MÚSICA PARA DANÇAR	90
3.3 O CONTEMPORÂNEO DANÇA: UMA DANÇA CONTEMPORÂNEA?..	103
CONSIDERAÇÕES DE PÉS NO CHÃO: O PRINCÍPIO NO FIM	107

PRÓLOGO – IMINÊNCIA DE CONTÁGIO: DA PANDEMIA SEM CONTATO À DANÇA COMO PROCURA

“Não procure os antigos.
Procure aquilo que eles procuravam.”
Matsuo Basho

As cortinas estão fechadas há mais de um ano, já não são elas que antecedem o desvelar de um corpo em dança e do dançar de todas as pessoas ali. O *ano* pode ser um passado passando no calendário, mas, também, na memória, o que não se ultrapassa e permanece: presente. Dançamos, ainda sim, pela insistência ou persistência de algo, por um presente ou presença, ânsia de retorno ou retomada, mas principalmente pelo que, em nossa condição humana, é *existência*. Sobre ela, dizemos, cientes da finitude: sabemos que temos um fim, ao qual a cada agora nos aproximamos no tempo-espaço, no movimento-corpo, mas que, ainda assim, não nos prepara completamente para outros fins, para o fim dos fins, o fim último. Se sabemos do fim, não estava tão diante de nós o fim do modo como experienciávamos a vida, uns aos outros, a arte e a realidade naquele tempo anterior (e ulterior?) à pandemia da Covid-19. Por isso, é preciso abrimos outras cortinas, para que, diante de nós – e conosco –, dança possa seguir acontecendo, fazendo sentido em meio a tanto silêncio.

Num determinado momento, o que passou a nos testemunhar e memorar a condição humana foi o iminente risco e perigo da morte pela ameaça de um vírus. A maioria de nós foi contaminada pelo medo da proximidade física. Entretanto, já não vivíamos separados e isolados, presos a urgências de sobrevivência e reféns de tecnologia mesmo sem o emergencial pandêmico? Não olhávamos nos olhos, não nos demorávamos num abraço e estávamos sempre na preocupação *online*. A pandemia não haveria *deflagrado*, ao invés de causado, nosso isolamento?

Para muitos, a pandemia que atravessa, pelo menos 2020-2021-[...], nos tirou de dentro dos abraços de quem amamos e nos colocou em salas, quartos, cubos e metros quadrados de paredes frias, dentro de telas quadradas de *templates* e *interfaces* que, seguidas vezes, congelam. Tirou-nos dos braços que nos abraçavam, mas reforçou e intensificou proximidades, ao passo que praticamente todos os cuidados e precauções são em sentido de si e do outro, de estarmos com uma

preocupação comum. O que nos pede uma pandemia não é de todo oposto ao modo de viver sem ela. As máscaras apenas se sobrepuseram, pois sempre foram usadas como artifício de representação. Todas as crises e problemas políticos que este momento historiográfico sinalizou e esgarçou sempre foram doenças de sociedades que há muito esqueceram o relacional – a convivência – que a palavra política implica¹. Relações que estavam distantes e breves – mais ausentes do que presentes – tiveram seu mais conveniente álibi promulgado, e daqueles que amamos não deixamos de estar próximos, mesmo não estando perto.

Abrimos janelas de *Windows* enquanto um vírus – ameaça (in)visível – nos olha de fora de nossas janelas, nos olha e se faz presença entre nós até mesmo quando ausente. Vemos as pessoas em telas, mas não podemos tê-las por perto. Tentamos enquadrar nossas vidas a uma realidade que resistimos a aceitar como permanente. Vemo-nos em quadrados de videoconferências e aos poucos esquecemos um último abraço amigo, a última dança em sala de ensaio, a última ida ao teatro. Parecemos estar limitados a relações sempre mediadas por aparelhagem, esquecendo a potência dialogal do corpo a corpo. As crises que se acentuam parecem sempre outra vez ser deflagração de uma maior, anterior, mais antiga, mais ontológica: o esquecimento do que nos faz humanos, da nossa condição humana. Esta é a crise que mais pode estar nos levando a parar, seja de dançar, seja de abraçar, seja de estar próximo. O que experimentamos hoje como mudanças que são urgências e emergências do que, no ocidente, se fez – digamos – *pandêmico*.

Vivemos o chamado de um tempo que nos coloca no exercício diário do morrer – que sempre foi diário, mas não uma *con-vivência*. A pandemia é convocação – diríamos até intimação – ao dialogar. Ela exige que as falas não sejam só meio para algo e que as tessituras das redes sociais não sejam só funcionais, de comunicação e informação, mas sejam redes de mais experiência. Enquanto vivíamos apenas de conversas e na urgência comunicacional, íamos isolando-nos pouco a pouco pois crescia a falta do dialogar. Não foi preciso vivermos o isolamento causado pela pandemia para que se exacerbasse a ausência de diálogo. As tensões de aproximação e distanciamento nos colocam no entre. A iminência do *ser-para-a-morte* nos coloca no entre e o espanto, o medo, a suspensão que nos tira do ordinário e

¹ Conferir (CASTRO, 2020a). A respeito de quem pode viver na *Pólis*, em comunidade e civilidade, a respeito dos poderes de poder e não poder e a respeito do ser-com político, da *Pólis*.

escancara um extraordinário contexto mundial nos abrem, inevitavelmente, para a condição humana.

Por dançar se dar no e partir do entre e de interfaces, ambos os textos (pandemia e mudança) não são apenas contextos, mas disparadores de questões a se pensar. Dança e pandemia são questões que não se esgotam em conceitos ou são resolvidas em respostas, e por instigarem o a-ser-pensado, chamam ainda outras questões ao diálogo². Inicialmente, achamos que a pandemia nos faria parar de dançar por um tempo. Todas as cortinas tiveram que ser baixadas sem termos previsão de um retorno seguro possível. Todavia, a dança, que é para além e aquém da execução funcional de movimentos, é para além e aquém da reunião de passos, técnicas, posições, fatores e deslocamentos. Experimentamos uma dança que é algo mais. Mostra-se, nela, experiência do agir, exercício em direção à realização e consumação do ser que se é, revelação de dinâmica própria³, isto é, eclosão do dançar que dança, e que dança em nós, fazendo danças e (re)fazendo humanos. Neste ou como este agir, um dançar continua dançando, independente das impossibilidades. Nele, a condição é retomada, lembrada.

Dança se mostra ainda mais contaminada. Não pelo vírus, mas pela pandemia. Não pela doença, mas pela mudança. A necessidade de se pensar dança é inevitavelmente contaminação. Não de doença, mas de um caminho que vislumbra cura. Dançar e viver uma pandemia mundial não estão, então, nada distantes ao passo que disparam e nos lançam questões: o humano, a vida, o entre, o ser, a arte, o corpo, a linguagem, o tempo-espaco, o poético, a verdade.

Tais questões – de dança? pandêmicas? humanas? poéticas? do ser? – são desde sempre questões justamente por não se esgotarem ou estarem presas a uma só cronologia ou época. Sempre retornam, reaparecem, desvelam-se e novamente nos colocam a pensar. Não nos propomos, entretanto, pensar uma dança pandêmica, ou como podemos ver *dança* neste cenário, mas, sim, pensar o a-ser-pensado que *dança* nos entrega e convida que se mostra apelo enquanto busca por vida e pela cura de uma doença que nos toma na crise. Quem chama, aqui, estas questões à baila – disparate principal –, é dança, o dançar, um dançar, mas a pandemia também

² Conforme Castro (2020b).

³ Sobre o agir, conforme Cláudio Humes: “Ora, este exercício pelo qual nós procuramos realizar nosso ser, fazer desabrochar nosso ser em direção à sua perfeição entitativa, é o que chamamos de agir. O agir se revela em nós, portanto, como nosso próprio ser em dinâmica busca de sua realização total” (HUMES *apud* CASTRO, 2021a, s/n).

estende seus braços e clama por entrar no bailado. A arte sempre nos possibilitou um olhar para nosso tempo, nosso espaço, nossa verdade e nossa atualidade.

Como tal, dançar chama a ver, debruçar-se, demorar-se, mover-se por entre, por limites e a fundo – limites do humano e a fundo em seu agir. Como tal, dançar interpela a questão da condição humana e a crise que o esquecimento desta tem deflagrado antes do vírus e mais ainda com ele. Se nos enveredarmos nestes *entre*, o cenário pandêmico não colocou o humano em crise: a crise da condição humana que deflagrou uma pandemia a ser combatida. Demoramos a ver? Deveras, no todo que se vive e experiencia, questionamo-nos.

Mais do que respostas, buscam-se diálogos. Nossa investida à reversão da crise será dançando e pensando dança e suas (nossas) questões. A escolha do nós é justificada não como recurso de impessoalidade, mas como concretização de corpos/pensamentos num corpo/pensamento: texto. Para além de conceitos ou de formas finais para definir isto ou aquilo – coisas que jamais caberão numa só definição – estão às voltas e giros conosco as questões. Para responder, é necessário escutar, entrever e experienciar. É necessário dialogar para estarmos cada vez mais próximos, e não isolados; para que as questões nos digam delas mais do que tentemos – sempre em vão – objetivá-las. É preciso querê-las tal como elas nos querem, visto que sempre retornam, se fazem presença e nos fazem insistir em procura. No caminho a que nos dispomos caminhando, são questões da dança e do dançar que nos instigam e apelam ao a-ser-pensado. Nelas e entre elas serão, portanto, entrevistas tantas outras que participam do enredamento.

Procurar é apenas um retorno. O retorno de um apelo e o retorno a um apelo para vir a ser: um apelo de e por existência. Um apelo de consumação da vida. Apelo de sobrevivência, de humanidade. O retorno do que, como alguma coisa a mais, não consegue nem pode se esgotar no que está dado. Retorno do que apela por mais, apela por nós. Consumamo-las pelo e no dançar, verbo de vida⁴ que chama e acende necessidade. O que se procura já se encontra no *sou* (ou no *somos*) para que se faça procura. É preciso procurar aquilo que vem ao encontro – sempre e novamente, insistentemente – de quem procura, quem é posto em procura. É preciso procurar sentidos, caminhos, essências, excessos, pronúncias porque já se está em ação e em consumação (sem consumir) a querência da questão. Nem se esgota nem cessa de

⁴ Abraçaremos mais detalhadamente os *verbos de vida* no capítulo 1.

interpelar e vir a ser ainda mais o que precisa ser. Naturalmente, tal apelo compele ao conhecer, ao buscar saber, ao viver ainda mais. Pensar, questionar, ao invés de responder a uma pergunta de forma a tentar encerrá-la, corresponde⁵ ao apelo da questão.

Querer alcançar ou responder não quer dizer um *desejo* de *ter* a dança, de dar conta (dela ou das questões) como objeto ou problema: mais do que a ter, ela é *quem* (o *que*) *tem* o *sou*. É ela que primeiramente nos possui, que inflama no *sou* a necessidade e a possibilidade de – procurar – possuí-la. É preciso procurar o dançar, pois quando dança se revela mais do que atividade de lazer, mais do que atividade escolar, mais do que ambiente de socialização, mais do que treinamento, mais do que desejo ou vontade, ela se mostra necessidade. Pode passar a ser ocupação e escolha profissional, mas ainda se revela mais: lugar de acesso, de descoberta, espaço de solidão, crescimento, compreensão; necessidade-possibilidade de abertura. Dançar se fez e faz apelo por existência e ao exercício da condição humana. A partir daí, torna-se procura de uma cura. Aí, *dança* se faz (ainda mais) questão (porque algo mais), para além de um problema (de pesquisa) ou conceito (do qual se parte e/ou ao qual se pretende chegar).

Não se trata de pensar uma ou algumas danças e, sim, *dança* (não como conceito genérico, mas como a questão singular, isto é, como o que se faz singular neste nome e que, justamente singularizada numa nomeação, permite o plural “danças”). Que quer dizer este jogo? Antes de chegar a ajuizamentos e adjetivações de danças, com suas diversas e infinitas designações temporais, étnicas, culturais, geográficas, historiográficas, importa *dança*. Não desejamos, entretanto, assim, excluir, recortar ou focar manifestações específicas de dança, deixando de citar ou referenciar alguma(s) delas durante o pensar da questão. Importam-nos, uma vez mais, dança e seu potencial de pôr-em-dança, de ser cura, no acionar de uma dinâmica que qualquer um dos ajuizamentos metafísicos posteriores pode aferir e ser eclosão, visto que são, originariamente, dança.

Ao passo que não se pode capturar a dança por completo, não se força a caber em uma definição o que se consuma só no verbo (dançar). O substantivo “dança” não se esgotará em um movimento, nem em mil páginas; nem em um instante, nem em

⁵ Em “corresponder” e “co-responder”, deixa-se marcado o sentido de escuta e afinidade daquilo a que se corresponde, isto é, se co-responde, se responde mútua e coletivamente. Corresponder é escutar e perguntar por algo numa só ação.

vinte anos; nem no conjunto da obra de vida da maior das coreógrafas. A questão *dança* não cessa de eclodir e revelar o extraordinário no ordinário. Não para de compelir o corpo a dançar. Incessante, inesgotável e irreduzível a um conceito, a questão *dança* pede-nos sempre que nos mantenhamos em pensamento, em atividade, em atualização e atualidade.

Como notável pensador das questões, Manuel Antônio de Castro adverte: “Toda questão só se dá como questão na medida em que se torna para o ser humano uma experiência radical” (CASTRO, 2011, p. 192). Radical aqui diz do que é próprio à raiz, à origem, ao originário, quer dizer, não como o extremado, o intransigente, mas do que faz o *sou* ser mais *sou*, mais vir a ser o que se é e que já está sempre *sendo*. Experiência radical é também condição humana.

Tem-se por fim – por necessidade e urgência – de procurar, corresponder às questões, aprofundar-se nelas, ouvi-las. Sem nunca consumir todo o caminho que é consumado no caminhar, tem-se, por fim, o caminhar. Tem-se o querer partir às questões, assim como elas nos querem e partem a nós, para que novamente se façam o que são: querência. Tem-se, por fim, a procura. Tem-se, por fim, o princípio, seja como constante escuta do principiar que nos chama, orienta e impulsiona ao caminho, seja como o próprio fim a que nos destinamos sem prever objeto, objetivo, isto é, finalidade:

As questões como questões fazem parte de toda cultura e a precedem e não dependem da sua sofisticação em elaborações conceituais. Porém, o próprio de toda questão é ser simples e complexa. Dessa maneira as questões sempre podem aparecer em novas dimensões que elas já têm, mas cabe a nós ampliá-las, uma ampliação que não determina a questão, apenas a densifica. Em si as questões não mudam e nem são modificadas nem diminuídas ou ampliadas. Como somos finitos, precisamos das respostas para ir abarcando cada vez mais a questão em toda a sua simplicidade e riqueza. O horizonte desta riqueza é o infinito. Esse é o desafio de toda obra de arte. E é por isso que toda obra de arte é um enigma (CASTRO, 2020b, s/n).

Por isso, a procura pela dança advém de um ser-para-o-movimento, isto é, de um ser para refazer-nos humanos, um ser para experiência do agir, para realização e consumação do ser que se é, para deixar-se, abandonar-se e reconquistar-se. Ela só se faz procura pois constantemente se perde, se desfaz como coisa dada, objeto, objetividade. Solta-se no abismo e volta como novo impulso de procura. Questões aparecem e, ao abraçarem-se umas nas outras, elas fazem eclodir em seu *entre* a

tessitura não só de textos e pensamentos, mas também o perfazimento de danças e do dançar, de procuras e do procurar, de pensares e do pensar.

Como horizonte, o que se procura, além da própria procura, é voltar-se à cura. Esta encontra um reflexo no “problema” pandêmico circunstancial, mas aponta para outra doença e outra crise: o homem que esqueceu sua condição humana, esqueceu que vive no mundo entre outros seres e que têm a consciência de que existe, que pensa e que se pergunta: o que é isto – o mundo, a vida, a arte, o eu, o outro, a dança etc.? É o homem doente do homem a que se referiu Nietzsche (2010), é o homem doente da modernidade, do qual fala Heidegger (2005). O homem que foi tomado pelo ritmo da reprodutibilidade técnica, pelo tecnicismo, que esqueceu não só sua condição, mas também o sentido do ser e de ser poético (HEIDEGGER, 2002a).

Doença deflagra *pró-cura* e essa procura se dá no corpo, procura na dança pelo sentido da dança e, logo, pelo sentido do ser (humano). Curar não está aqui dizendo sobre como resolver um problema, mas, sim, acerca de como cuidar da questão. As questões e a procura por elas, pelo diálogo, pelo pensamento, pelo ser, pela dança, pelo contemporâneo não são finalidade ou têm utilidade, mas são a cura – talvez a cura das curas – de que precisa o humano hoje. Os isolamentos, as separações e as negligências deflagrados pela pandemia apenas reforçam a evidência de que nos esquecemos de que somos em relação, ou melhor, em referência: vivemos no entre. Dança cura à medida que nos lança às questões também. Daí, a procura (da) dança – tanto no sentido de que dança é o objeto da procura quanto no sentido de que dança é o sujeito da procura ou, já não sendo sujeito e/ou objeto do procurar, dança coincide com o verbo *pró-curar*. Trata-se, na terceira via da compreensão, da *procura* que dança é, para além e para aquém do que dança procura e do que é procurado nela ou por ela.

Detendo-se no cenário pandêmico e em suas provocações também *re-aprende-se* o ser humano. Essa aprendizagem se dá na ausência de vida e presença de morte, na tomada de distância que gera um outro nível de proximidade, de urgência, de escuta, de encontro. Procura (que aqui eclode) compreende *saúde*, naquilo que a dor de ser, do esquecimento do ser, a experiência da finitude implica *doença*, ou melhor, naquilo que a negação humana da finitude implica *doença* e se tornou pandêmica. Neste sentido, dançar como saúde não significa conceder-lhe uma utilidade, uma funcionalidade, pois a questão da saúde aqui não comparece

pragmática, funcional, mas ontológica. Dançar, aqui, não é útil nem inútil. Seu valor não está fora de si, ou seja, não serve a. Dançar acontece, existe e, por deixar existir com *sentido*, já é saúde, cura. Dançar é saúde, cura, enquanto faz sentido no próprio sentido que cumpre e é. Assim como a vida (e, por isso, dançar é, aqui, o verbo de vida): tudo é para a vida, mas a vida não é para nada. Tudo é que é para a vida. É evidente que se pode acabar tornando a dança *um meio para*, mas é preciso entender sua dimensão de substantividade, de concretude, de existência, a partir do verbo *ser* – *ser dança: dançar*. Por isso, procuramos o sentido da dança, o sentido de dançar, ou melhor, dançamos o sentido: o sentido de ser (humano). Aí, entenderemos quando dança é arte, na medida em que, também, a arte já é toda necessidade, todo o fim. Pois, sendo a arte o lugar da afirmação máxima da vida – e ao mesmo tempo da morte –, o sentido da arte (e da dança como arte) será deixar a vida ali, aqui, plenamente aparecendo (CASTRO, 2011).

Procuramos no dançar pela dança e, por ela, procuramos pelo humano. No entanto, nela, procuramos o humano pelo corpo, no corpo e como corpo. E isso quer dizer: procuramos o humano quando corpo, mundo, terra. Aí, de novo, a questão da arte a ser pensada (HEIDEGGER, 2010). Procuramos no dançar uma cura e, enquanto e por isso, dançar e procurar se fazem o próprio curar, cuidar. O que procuramos no e do dançar, entretanto, já é há muito procurado por tantos outros artistas, dançarinos, pensadores e ouvintes das questões. Não buscamos só como sujeitos, mas com eles, quer dizer, com as questões que neles se tornaram busca. Procuramos, como diz a epígrafe de Basho, aquilo que eles procuravam. Procuramos a dança e o dançar aos quais eles *co-responderam*. Suas danças, corpos, caminhos e vozes seguem movendo e ressoando conosco. Assim como seguirão suas palavras encabeçando os capítulos e orientando os passos desta busca. É como referência e reverência a pessoas, corpos e pensamentos que ouviam e ouvem o apelo da condição humana no dançar e que ouviam e ouvem o apelo da dança por ser algo mais. Pensaram e pensam o dançar num lugar de indagação, de questão e que, ainda que não tenham dialogado diretamente, se juntam à e na questão, a despeito das circunstâncias estéticas, epocais, culturais a que pertenciam.

Determinante no processo desta procura foi e é aprender a pensar. O a-ser-pensado é apenas possível pois originariamente o pensar nos tem (tal como o dançar). Quer dizer, o-a-ser-pensado eclode e clama por caminhos e encontros de

pensamento. O encontro entre orientador e orientando gerou des-orientação, questionamento, instigação, para, então, haver sempre re-orientação. Em verdade, a orientação veio e vem deste entre. Também por isso é que ela, em restituição, orienta o encontrar de orientado-orientador como orientandos das questões. Provavelmente, aí, as posições de orientador e orientando pedem para ser superadas para que sejam ambos orientados pelo sentido que desde sempre já se interpôs: a necessidade do a-ser-pensado que, manifesta, abre caminho e se impõe como oriente, procura.

Compõem, por fim e por princípio, as orientações e horizontes da procura das questões, na retomada da condição humana e do sentido do ser, os caminhos de pensamento de Martin Heidegger, sobretudo nas obras **Ser e Tempo** (2005), **Ensaio e Conferências** (2002b) e **A Origem da Obra de Arte** (2010). Nelas, o pensador evidencia como se tem dinamizado a crise ontológica a que nos referimos e nos indica onde ele foi encontrar sua cura: no poético da arte. Com elas, saltamos para o horizonte do ser e do ontológico e somos convidados a superar (ou, pelo menos, resistir a) dualismos metafísicos ocidentais de uma tradição de pensamento hegemônica, que subordina corpo à mente e se esqueceu da verdade como agir do ser pondo-se em obra na arte. Desta superação, deslocamo-nos para caminhos que revelam o poético como circunscrição e compreensão da realidade, realocando corpo, arte e poesia como caminhos do ser, por ser, para ser. É por estas vias que evidenciaremos como o dançar da dança é verbo de vida, agir do ser que pode restaurar uma condição humana *própria*.

Embasados nos caminhos de Heidegger, outros pensadores teceram suas travessias no diálogo com as questões do humano e da arte. Destaca-se o pensamento de Manuel Antônio de Castro, em suas relevantes obras, tais como **Arte: o humano e o destino** (2011) e a coorganização de **Convite ao Pensar** (2014), **Arte em questão: as questões da arte** (2005) e do **Dicionário de Poética e Pensamento** (Castro, 2020c) para que tenha sido possível pensarmos o entre, o poético e, no encontro entre Castro e Heidegger (ao optarmos pela tradução feita por ele da obra **A Origem da Obra de Arte**), para que nos tenha advindo o entre-ser, o desvelo e a tensão terra-mundo no corpo e como corpo, um modo outro de nomear (e de evitar) a tensão natureza-cultura, porque ela se desenvolveu na própria prerrogativa do sujeito moderno ocidental a ser questionado. Castro também nos conduz a outro encontro: com a professora e artista da dança Maria Ignez Calfa. Ela, por sua vez, está também

orientada pelas suas potentes contribuições e pensamentos acerca de dança e corporeidade no horizonte poético em sua tese de doutorado **A Corporificação na Dança** (CALFA, 2010).

Completando o conjunto de obras que balizam nosso caminhar, estão os passos por memória, musicalidade e pelo real enquanto real, dados pelo professor, pesquisador e artista da música Antonio Jardim. Colhem-se suas obras **Música: vigência do pensar poético** (JARDIM, 2005) e **Conferência Titular** (JARDIM, 2012), fundantes e instigantes. Jardim percorre caminhos da técnica, da prescrição, da memória, do pensar e de uma poética do pensar, pelos quais também enveredamos para diálogos de dança como dinâmica de esquecimento e memória e da musicalidade do dançar. Perfazem o grupo de orientações ainda, é válido ressaltar, a obra de outros pensadores, tais como: Emmanuel Carneiro Leão, Igor Fagundes, Gilvan Fogel, Friedrich Nietzsche, Baruch Spinoza, Paulo Caldas, Merce Cunningham, Angel Vianna, Trisha Brown e outros.

Entre desvios e errâncias que compõem o exercício do pensamento, outras (des)orientações irão por vezes aparecer e tensionar os passos a serem dados e o pensar a ser pensado. Com elas, inevitáveis encontros, em meio aos quais será composto o caminho por onde passaremos, os trilhos em composição conforme trilhamos. O trilhar, agir que permite trilhos e trilheiros, será teórico, bibliográfico e poético, ao passo que sempre atento às armadilhas e deslizos que o pensar meramente racional-propositivo, vez ou outra, alicia escorregar. Mantendo os pés firmes na terra, experienciando-a ao caminhar e sempre em retorno a ela, é que *mundo* vigorará naqueles que trilham, pensam, caminham, procuram. Para evitar deslizos e escorregões, mantenhamo-nos em diálogo com o caminho, isto é, com o mistério do destino enquanto escutamos a terra, as orientações e as questões.

Seguiremos nosso trilhar pelo abraço, que será, para nós, como gesto de afetar e ser afetado, como gesto de cuidado e aproximação às questões, demorando-nos nelas. O diálogo com as questões acontece neste abraço. E por que falamos em abraçar? Tanto porque tal gesto concentra e abarca nuances e aprofundamentos de nossa condição humana; quanto porque, na conjuntura de isolamento, a dança procura na distância a dinâmica-corpo da proximidade. Agora, aqui, procurar, aproximar – abraçar – implica *amar a dança*. Dessa forma, como procura de abraço, no abraço, procura como abraço, é que dançar se mostra como agir que nos faz ser

mais isto que somos. Aí, dançar se mostra caminho de abertura ao ser e do lançar-se às questões.

No momento em que dançar se revela tal abertura, a consumação da condição humana dispõe a dança como existência e se distancia das cisões da Modernidade. Ao pensá-las, pensarmos a questão da unidade de ser e não ser, que se doa à experientiação quando somos tocados pela arte, quando somos dançados pelo dançar. Pensamos o abismo – o sem fundo, o nada – para que nos seja delineado o poético e o originário como horizontes de retomada do humano na latência e potência das questões. Advém-nos o corpo como manifestação e aparecimento do agir do ser, isto é, o ser em acontecimento e doação. E tanto o ser, o não ser, o nada no corpo, do corpo, em corpo (o corpo no nada) se dão como dinâmica e tensão que somos circunscritos no entre. O abraço é, também, assim, a retomada deste sentido entrecorpos. É justamente a demora no entre que nomeará o caminho de eclosão de questões e o modo de ser ontopoético, isto é, relativo ao ser e à poesia.

Poesia – e o poético –, então, serão entendidos como disputa, eclosão e existência. A primeira eclosão advém do ser, no ser sendo: reunião de sentidos e presenças interpostos como linguagem. Para pensarmos a questão da dança é preciso que se mantenha em vigor os sentidos de ser, não ser, poesia, linguagem. Ou seja, é preciso que abandonemos as cisões do pensamento moderno para que possamos tocar o originário do pensamento e o pensar originário, isto é, um pensar que cuida e pró-cura. Veremos como a dança se vale deste pensamento-corpo como ser agindo. Veremos como o poético pode ser horizonte para a dança. A disputa se manterá como tensão entre terra e mundo, entre doação e restituição. Enquanto poesia é acontecimento espontâneo de terra, corpo acontece como mundo sempre em referência à terra de onde emerge, é subtraído. Corpo é justamente esta disputa. Corpo como terra é poesia, mas como mundo ele é linguagem e é isso que o faz propriamente humano.

Dar manifestação ao ser e retomar as questões em sua insistência por latência são acontecimentos do corpo como disputa entre terra e mundo e do próprio entre como instância do mítico enquanto força originária. Força que é a dança, a música, a arte... A dança, já no entre terra e mundo, poesia e linguagem, é posta em tensão radical para que possamos pensar seu ser dança e outras questões. Reaprender o originário da obra de arte passa por pensar a essência da arte, do dançar, como

manifestações do ser e lembrança da nossa referência a este. O ser humano do humano é, permanecendo e eclodindo, referenciar-se em abertura ao ser, é êxtase (d)e existência.

A procura dança só pode se dar quando e porque amamos a dança. Procurar e amar têm algo de demorar, cuidar, encontrar, deixar-ser no entre. Amar é deixar que seja, que se mostre, que apareça, para que procurar seja já procurar aquilo que já nos encontrou, que já se mostrou. Aí que procura é questão de necessidade, mais do que desejo; de amor, mais do que paixão; é algo que se faz próprio e apropriante. Amar, no sentido intransitivo, pela necessidade de amar para curar a doença do Ocidente, é dialogar com as questões e deixar o ser ser, deixar o ser dança da dança ser. O dançar nos abre ao ser, ao amar e à existência humana.

Chegaremos ao segundo capítulo nos perguntando que corpo é este, o grande filósofo, conforme sugere Angel Vianna (2021) e entendendo por que não podemos perguntar se ou qual corpo dança ou pensa, já que lembramos que o que dança é o dançar, o ser, e estes acontecem ao corpo, no corpo, sempre-já como corpo. Grande filósofo aponta o questionar não só a dança, mas o corpo e o próprio filosofar. Ressoando o arcaico-originário de sua etimologia, filosofar será apropriar-se do que se é próprio, aproximar-se do próprio que se é. Corpo será, então, filósofo apenas e à medida em que entendermos saber o próprio como ação, como sentido do agir. Tanto o amar, como o pensar e o dançar serão o vigor desta busca.

Neste caminhar, é preciso resistir à cisão moderna que separou corpo e mente, restringindo e diminuindo corpo a receptáculo ou suporte. Superando-a, podemos compreender a diferenciação humana não na capacidade de raciocínio, mas como diferença ontológica, isto é, como abertura ao ser. O pensar do, no e como corpo, acontecendo como unidade sentir-ver-perceber, é consumação da existência que se é, que se virá a ser e que já se foi. Corpo pensa e pensamento é corpo. Corpo, pensando, se faz mais corpo, está sempre em nascença, vindo a ser (outro e mesmo) corpo e deixando de ser (mesmo e outro) corpo que (não) foi. Pensamento-corpo, que acontece no imediato instante de instauração do ser, reunião e compactação de e como sentido. Isto – reunião e compactação como e de sentido – é o que diz o arcaico-originário de razão (FOGEL, 2012). Aí se nos apresenta corpo como *grande razão*, isto é, o próprio, o fundamento realmente fundamental, o ser se revelando.

Com este e neste corpo, dança e pensamento se encontram enquanto possibilidades de agir, enquanto corpo sendo (mais) corpo, enquanto obra de corpo. Por dançar-pensar, corpo é experiência e experienciar e se faz aparente como e desde um modo possível de ser. Tais possibilidades e entendimentos são, portanto, diferentes dimensões de uma mesma tentativa de dizer algo (quando quem fala é o ser enquanto linguagem); e são diferenciações de uma unidade, o próprio. À medida que, dançando, pensamos, faz sentido. Porque, quando dança, corpo (se) pensa *mais* – mais do que organismo, mais do que parte de uma cisão ou união, mais do que receptáculo, *sub-porte*, *sub-stância* – e mais intensamente, isto é, mais vigorosamente, sendo mais isto que é. Quando dança, corpo é, concreta e imediatamente, movimento de autoexposição, de aparição do próprio que é e, assim, de realização de realidade e determinação do real. Fazer-se corpo é também o próprio movimento de ser e fazer história, isto é, constituição de sentido, do real e de experiência. Fazer-se corpo humano é também instaurar encontros, habitar o entre.

Quando corpo se põe em dança, encontros se procuram, se nomeiam. Não partem de separações, mas de atravessamentos e afetações. Ao dançar, palco, plateia, corpos e espaço movem o não-movente e os imóveis ativam movimentos. A esta dinâmica de afetações chamaremos cena e, aí, o pensamento monista de Spinoza acerca dos afetos nos vem ao encontro. Havendo (e não havendo) palco e plateia como regiões geográficas, geométricas e hierárquicas, proximidade e distância sugerem, numa dinâmica de afetos, tensão e justaposição de assuntos, temas, questões, espaços, tempos, mundos e, em suma, corpos: energias, potências. O próximo pode não tocar, estar longe, assim como o distante pode afetar intensamente. Borram-se os limites espaciais e temporais da cena de dança para apresentar-se como dinâmica de afetos. Aí, dança revela-se incontornável, isto é, sem ponto específico de início ou fim: provisória, sim, mas simultaneamente em superlativa duração, perduração.

Spinoza, frente ao cartesianismo de seu tempo, se contrapôs ao paradigma dualista do ocidente, para discutir corpo, relação, afetos, potência de agir, alegria, tristeza por meio de uma única palavra (ou livro): *Ética*. Sua obra nos faz pensar o sentido da ação, o sentido de dançar, no entre do afetar, no entre das potências e energias vitais. Dança, cena, palco serão a relação destas potências como presenças (de sentido). Quando dança, corpo faz (mais) sentido, é mais corpo. Palco e plateia

são entendidos como intervalo de presenças, e não como duplos. A dinâmica dos afetos como cena é dinâmica de ativação de presenças na regulação de afetos de alegria e de tristeza. Para além ou aquém das predicções, afetos de alegria dizem, por sua vez, elevação – seja de dança, seja de sentido de presença, enfim, *vida*. Tristeza é sua dobra, diminuição: quando triste, corpo não dança, impotente, não se apresenta. Se alegre, o que é posto em dança não está só no palco, mas na plateia e além, no dentro do seu fora, na continuidade. Se triste, a dança já não entra em cena. Evitando os substantivos derivados do adjetivo “alegre” ou “triste”, redimensionamos a elevação ou diminuição da potência do agir, do pensar, como elevação ou diminuição da potência do ser – dobra de vida e morte.

Neste sentido, a dança não apenas *causa* afetos, isto é, não é apenas o dançarino o agente, o ativo, o atuante, na cena. A dança é também efeito de afetos de quem se supôs não dançante, é efeito da vida mesmo sobre o vivente: o dançarino é paciente; ele sofre a vida na cena; ele sofre a cena *sempre* estando *na vida*. Em dança, está em questão, em cena, a afirmação ou negação da energia vital (do ser e do não ser). Faz-se pertinente apontar para os efeitos alegres e tristes, quer dizer, para as instaurações ou não de *presença*, dos afetos para se pensar a duração da dança nos corpos. Cena se refere à dinâmica dos encontros que, em sentido expandido, compõe movimentos enquanto afetos-pensamento. O palco é colocado como limiar de encontro: fronteira que, separando, confunde, deslocando corpos porque deslocando afetos, esquecendo determinações geográficas que se mostram desnecessárias. Como vazio, palco faz-se, também, onde e quando a possibilidade começa e termina, onde e quando há separação e reunião, onde e quando tudo se atravessa. Fazer um diálogo da cena com Spinoza é aqui contaminar a dança com filosofia e deixá-la contaminar-se também de dança.

Outros contatos também apelam por ser contágios de dança no limite poético-ontológico de nosso pensamento. Num encontro dança-literatura, ampliam-se as possibilidades tanto de dançar quanto de escrever e inscrever danças. A possibilidade de dançar no escrever/inscrever se faz necessidade. Faz-se urgente como investida de enredamento de uma ausência, um silêncio em imediação. O escrever/inscrever dialoga com o dançar, na medida em que corpo e palavra dialogam com o silêncio – seja do mover, seja do dizer. Sendo *imediatamente* ausência, está para além de qualquer representação: o silêncio, aí, não remonta a uma falta de sentido, mas a um

excesso que, como tal, não cabe no limite do corpo, na borda da palavra, da margem da página, restando-lhe transbordar em diálogo, em encontro, abraço.

No lugar da representação, inscrevemos um *rastro* de/da presença, já que toda aparição de movimento é, tão logo, desapareção. O aparecer propriamente da dança sempre desaparece. Mas o que aparece, o que deve aparecer, é justamente este desaparecer – isto que a palavra em seu vigor de palavra, em seu vigor poético, evoca, convoca e provoca. No gesto que (des)aparece, silêncio e ausência ficam como rastro, como algo que, no inscrever, dança; algo que, como palavra e como corpo, inscreve. A rasura é o próprio gesto, no escrever-inscrever, de ver-escutar rastro: (des)aparecimento. O vigor da dança se entende desde este acontecer de aparecer desaparecendo e se mostra ao desaparecer como presença. Escrever/inscrever dança é então uma busca e uma evocação, um escapar e uma inscrição.

Dançar foge de uma representação como escrita para que possa se presentear como inscrição, seja na página, seja na casa, seja na rua. Como suporte, escrita não pode dar conta da questão *dança*, pois como representação não alcança todo sentido da coisa como coisa. Tem de ser inscrição, isto é, escrita precisa inscrever, ser marca, rastro, vestígio da passagem de sentido e presença de uma ausência, um silêncio que fala, um repouso que segue se fazendo gesto. Assim, não é dança, mas dá notícias desta; é e não é dança, mas *pode* dançar, pode *fazer* dançar. Escrever/inscrever pode ser um *quando* o corpo se perde para a página, ou seja, quando a página ganha corpo e isso supõe ganhar tanto sua chegada quanto sua partida, tanto sua presença quanto sua ausência.

Buscando como *escapar* de uma escrita de dança que apenas a representa e não inscreve seu rastro, precisamos escrever-inscrever para nos aproximarmos da dança, ou melhor, desta presença que sempre se ausenta, que dança. Esta é a experiência na qual nos lança, como corpo, a *palavra* e, como palavra, o *corpo*: uma presença que nunca é de todo presente e uma ausência que nunca é de todo ausente. Escrever-inscrever é guardar a dinâmica de proximidade e distância. Aproximando-se da dança que se escreve e da escrita que se dança, mostra-se como abraço: dançar e/ou escrever, ao inscrever, é *agir*. Proximidade diz desta imediação: o ser-próprio ou ser-no-mundo, ser-com o outro; já o distanciar será o que nos devolve ao outro como potência do próprio e o que nos devolve ao próprio como um ser-para-o-outro. O sentido de dança que procuramos – a procura dança – nos convida tanto a conhecer

o dançar quanto a experienciar o ser, o não ser, o próprio do sendo e imediatas presença e ausência. Aí, o corpo poderá ser e fazer-se mais palavra à medida que mais próximo do que lhe é próprio: dançar. Aí, poderá seguir dançando em e como palavra. Escrita quando inscrição de dança, não fixa ou prende, mas libera dança(s). Deixa-a(s) passar pela página e seguir passando, dançando, fazendo-se caminho de pensamento-corpo e retorno ao apelo da procura. Literatura ou dança são arte – abraço e encontro – quando o acontecimento-corpo, o acontecimento-palavra, se acionam e nos acionam entre sentido/presença e silêncio/ausência.

Será preciso, a partir deste momento, expandir o narrar da e como dança e entendê-lo, como música e memória, como cantar de canto e encanto: entendê-lo, ao modo mítico originário, como doação de narrativa e, com isso, instauração de história. A referência ontológica e corporal que já vislumbramos nesta procura da dança nos indica agora uma relação memorial que vem desde existência e da vigência de corpo como corpo. Quer dizer, o que na dança dança também o faz pela vigência da memória e o faz porque e já que a arte – a dança – instaura tempo-espacialidades. Quer dizer, é da arte – e do vigor da memória – romper com temporalidades lineares e unidirecionais e com noções de espaço meramente geográficas ou geométricas, ao passo que nos lança, como humanos, à dimensão da medida pelo desconhecido, pelo mistério, pela unidade e pela possibilidade de e para possibilidades (JARDIM, 2005).

O entendimento de memória poético-originiariamente nos configura como seres- no-mundo e constituidores de mundos, já que por ela que se constitui a vigência da unidade (JARDIM, 2005). Sentido da dança perpassa a experiência da unidade em dança, pela dança, como dança. Isto é, no co-memorar (memorar conjuntamente) da dança, dizendo reunião, recolhimento, doação e agir coletivo como ativações e restituições à unidade pela memória e pelo memorável. O sentido poético (da dança, da música, da arte) é estabelecido pela memória.

O modo através do qual o memorável se dá, também conforme Jardim (2005), é musical e musal, é canto e encanto. Daí, a musa, o musal, diz, mitopoeticamente, o que canta, é voz, pronúncia, dizer – da memória como dimensão sagrada, isto é, poética. Chegamos às musas por tocar o horizonte poético-originário de pensamento, sendo elas filhas da unidade – da memória – como as artes da arte. Musa da dança, Terpsícore é, então, filha de Mnemósine, a deusa mãe das musas, que reúne e guarda em seu nome o radical etimológico para memória, música e mito. No corpo que é posto

em dança, memória e esquecimento, mito e mistério configuram dinâmicas. Dá-se como narrar do mito e como cantar do canto de memória a produção de sentido e presença nos corpos tomados pela arte, pela dança. Dá-se sempre em dobra com o mistério, o silêncio e o repouso, isto é, o resguardar do não-dançar da dança, do não-ser do ser.

No horizonte mítico, a palavra-cantada, a palavra encantada é também a palavra-dançada (assim como a palavra-dançada que inscreve presença de dança, sem esquecer sua ausência, excesso e encanto, é também a palavra-en-cantada). Destas evoca-se a musicalidade do memorável e da unidade. Dão-se os ritmos da criação e do aparecimento de sentidos e presenças e instauram tempo-espacialidades. Seu (en)canto mantém vigorando a necessidade e o apelo da arte por vir-a-mundo e, num só tempo, de superação de linearidade e unidirecionalidade e de vigência da unidade. Com a manifestação da verdade como unidade nos (des)dobramentos e dinâmicas da memória, a arte é o modo privilegiado de acesso – seja como diálogo, seja como contato, seja como presença – ao verbo primordial: ser. Dançar, com isso, como arte, é um verbo para dizer, de modo próprio, nossa referência radical entre (corpo) humano e ser. Seu canto e encanto é desencadeador de realidade e deflagrador de unidade.

Em dança, todo corpo é memória cantada e encantada. O canto das musas, da memória, da verdade como des-esquecimento é o discurso que produz, cria, inaugura, narra outra densidade do real, que relembra o sentido do ser e que possibilita o instaurar do mítico-poético-originário como circunscrição para pensarmos e compreendermos o dançar da dança. O discurso musal, musical, memorial restitui esta dimensão e o acontecimento de história como perfazimento humano. Tudo o que se dá *no* tempo e se dá *desde* unidade compõe história. É o ser humano se dando e inaugurando mundo e terra e sendo com, como e no tempo-espço. *Esta* história se deu e se dá para além de suportes, mas desde a eclosão e acontecimento do (em)canto poético. Por isso, prescinde de suportes para ser História e não se reduzir a historiografia. A dimensão de entendimento e compreensão do isto da dança, da arte e do humano é diretamente atravessada e afetada pelo entendimento que se mantém de história e da história de corpo, de movimentos, de grupos e culturas.

Perdidos nos caminhos da prescrição, historiador e historiografia não necessariamente se preocupam em constituir memória, constituir o memorável.

Dançar é, contudo, guardar a memória como acesso à unidade (à unidade concreta das diferenças e que é sempre aberta à diferença, e não à unidade abstrata que generaliza e se encerra), fazendo do dançar um acesso à realidade e à inscrição na e como história. Estar inscrito na história ou a possibilidade dessa inscrição não determina passado, futuro ou presente, mas pode dizer muito do que é contemporâneo e, de modo muito próximo, do que é (e se mantém) originário. Contemporâneo precisará ser entendido substantivamente para que possamos superar a predicação e adjetivação de dança. Ligado a isso, experienciarmos dança contemporânea para além da composição de um adjetivo coadunado a um substantivo, porque instauração verbal de tempo-espacialidades, de memória e de sentido mítico-poético. Experienciarmos, então, o contemporâneo da dança, como o contemporâneo de toda procura: aprender o abismo e, no abismo, aprender a amar, aprender a amar o corpo, a deixar o corpo amar e amar-se: ser dança. O abraço.

CAPÍTULO 1 – “HÁ QUE AMAR A DANÇA PARA SE DEMORAR NELA”⁶

"Embora nos realizemos no saber, o que na verdade nos atrai é o não-saber, pois nele se conectam todas as possibilidades de saber."

Manuel Antônio de Castro

"Nada pode acontecer fora das possibilidades de um agir que se consuma desde o existir, são referências recíprocas."

Ronaldo Ferrito

"Demorar-se no entre é apontar o entre como caminho para a concretude do diálogo."

Maria Ignez Calfa

Segundos após o nascimento, a maioria de nós tem, entre as primeiras experiências de vida, o abraço. Gesto singelo, cuidado, proteção, encontro que vai ganhando cores e tons. Abraço materno e paterno, abraços que acalmam o choro e fazem dormir, abraços fraternais, abraços que reconciliam e estreitam laços para além dos sanguíneos, abraços tímidos, abraços de amizade, abraços de comemoração, de reencontro e de admiração. Decerto, transformam-se em abraços de refúgio, de sentimentos desconhecidos, abraços secretos, abraços de amor, abraços para dançar – e danças para abraçar –, abraços de amparo, de consolação e acalanto. Afinal, são incontáveis, muitos ainda inomináveis.

Abraçar é reunir, juntar, agrupar, aproximar-se, afetar *sendo* afetado. Na reunião de permeabilidade, porosidade e permissibilidade, conquistadas no abraçar, dão-se oportunidades de crescimento: falamos do entregar que nunca é perder e do receber que acumula, não substitui. Por isso, só há de crescer com o outro. Abraçar se faz, aí, crescer-com, quer dizer, crescer junto, ter experiência de *concrecimento* – o que diz também de concretude⁷ – enquanto se estruturam e tornam vigorosas as relações, as referências, os abraços e os abraçados.

⁶ Merce Cunningham (CUNNINGHAM et al, 1987), tradução nossa.

⁷ Conforme JARDIM (2005).

Dispomo-nos a abraçar e a deixar sermos abraçados pelas questões. Elas é que nos põem em procura, pois sempre pedem diálogo e retorno, e sempre nos devolvem algo mais de si, de nós e do a-se-pensar. Abraçar é, então, debruçar-se sobre as questões ao passo que tal gesto não fecha, mas abre; não acaba, mas se demora; não prende, mas cuida. O abraço apertado é o abraço demorado, o abraço em que se demora, em que se mora e, por morar, guarda e liberta, e não o abraço que prende. No prender, no apreender que não solta, não se aprende – no outro, do outro – o que é próprio na volta. Prender diz muito mais do conceituar do que do questionar e não é o caminho ao qual nos dispomos. Assim como não abraçamos quando prendemos outra pessoa, não dialogamos nem escutamos as questões quando conceituamos, quando o que buscamos é um conceito (e não a questão). A dança cabe em conceitos ou significados, mas neles não se esgota, tanto quanto não se esgotam o ser, o humano, a arte em nenhuma prisão. Porém, liberam-se no abraço. O abraçar não prende, mas instiga: “Questionar e pôr em questão é a única tarefa do pensamento. Neste horizonte, o pensamento não é, pensa no e a partir do ser” (CASTRO, 2015a). Trata-se do lançar-se ao desconhecido e deixar-se tomar pelo advento do mistério do ser e do não ser.

Lembramos do abraço apertado que é abraço demorado. Aquele que se demora, que mora no entre-lugar em que aproximação/junção (unidade) está sempre na iminência da partida para o afastamento/separação (diferença). Do contrário, não há o abraço, pois ele depende da dinâmica do compor/dispor. Morar no abraço é comemorar a reunião como resguardo da diferença e da unidade/identidade das diferenças, uma vez que o abraço é um movimento: junta. Ao juntar, separa, ou melhor, difere. Ao separar, que é diferir, mantém junto (demorado, morado): uno no mesmo e outro, no outro do mesmo. Juntar e aproximar lembram acolher e recolher, recolher um outro daquele outro, isto é, deixar morar em si um pouco do abraçado e, ao mesmo tempo, *de-morar-nos*, fazendo moradia no outro. Ainda assim, o abraçar apertado nunca poderá tornar dois agora um, mas dobrar os dois, multiplicar, em vez de dividir ou subtrair. O abraço que investigamos não é nem muito frouxo, pois nenhuma demora poderia se dar, nem muito apertado a ponto da negação da possibilidade de diálogo com o outro. Negação do outro e do abraço levaria ao inabitado (não morar) com e no outro, a não apropriação: tão-só desapropriação. E por que falamos em abraçar? Porque na conjuntura de isolamento, a dança procura na

distância a dinâmica-corpo da proximidade e, agora, aqui, procurar, aproximar – abraçar – implica tanto dançar o amar quanto o *amar a dança*.

Abraços fazem-se redes, como amarrações que nos revelam atados. Precisamos de abraço porque somos abraço: abraço é ser-no-mundo. Buscar-se infinito dentro da finitude, como abraçar-se é realizar-se, estar circunscrito neste entre e buscar o que reafirma e reexerce condição humana em si, na finitude que se é. Não recolhemos ou acolhemos, no abraço, o outro ôntico, mas a memória do outro, o outro já próprio, o outro ontológico. Estar nesse abraço, abraçado e abraçando, é testemunho de estar entre pessoas amadas. Mas, ainda antes disso, é de estar disposto entre pessoas, entre seres, isto é, de estarmos sempre já jogados e vivendo entre seres, humanos e não humanos. É algo que nos indica sermos seres entre, seres com. E aí se evidencia a (de novo) condição humana do entre, de que nos relembram os abraços cotidianamente e ora em um cotidiano pandêmico em que abraçar deixou de ser conjugado.

Em simultâneo ao *entre-ser*, ao *ser-no-mundo*, ao *ser-com*, é também da condição humana *ser-para-a-morte* e *ser-só* (HEIDEGGER, 2005). Como humanos, sabemos e vivemos nossa finitude, vivemos a dor de ser, de ter de ser, da necessidade de ser, também a dor do não ser, dado o constante caminhar para a morte e um existir que apela por consumação enquanto o tempo se nos consome. Seria isso paradoxal? Ser entre, ser com o outro e, ainda sim, ser só? Ainda assim, ser-para-a-morte? Certamente, e ouvindo os mistérios do paradoxo, podemos ser lançados ainda mais no horizonte de pensar esta condição. É principalmente por sermos-com e por vivermos sempre no entre, como nos lembra o abraço, que também já sabemos nosso ser para morrer. É justamente o mesmo: estarmos juntos celebrando a vida, que é já morte, e morrer, que é sempre ainda convocação ao viver. O ser humano precisa ser jogado na morte e já a morte estar em jogo, para poder perguntar pelo existir, pelo que é ser humano. Em suma, para poder perguntar pelo que é o ser e, por isso, lhe aparecer o ser-com, o entre-ser e, então, a vida.

É só sendo-para-a-morte que o ser humano é ser-para-a-vida, é ser-no-mundo. É só sendo finito que o ser humano se busca infinito dentro (e não fora) dessa finitude (que é corpo) (CASTRO, 2011, 2014). Por sermos para a morte, somos ainda para a vida, para o que nos cerca, quer dizer, somos ainda mais abraçados. Abraçar dirá aí

de compartilhamento de condição, de experiência e de, por entre e em meio ao que rodeia, roça, atravessa, está junto, com.

No morrer que já acontece desde que nascemos, sempre achamos que a morte está “distante”, lá na velhice, e assim vamos esquecendo, deixando de entrevermos junto dela, e é esquecida também nossa humanidade do ser-para-a-morte do homem. Mais um sintoma do projeto de homem moderno, que precisa ter sua referência ao ser retomada. Esquecendo-nos de nossa finitude, perdemos também a escuta da finitude do outro, do planeta, do essencial à vida. Faz-se, então, ordem do estar vivo o exercício de um verbo de vida, quer dizer, o exercer do que sempre novamente lhe/nos relembra estar vivo: estarmos jogados no entre, estarmos sendo com. Diversos podem ser os verbos de vida. Isto floresce a cada um, pois é o ser, verbo primevo, primordial, inaugural e imediato, dando-se, desdobrando-se e fazendo sentido de infinitas e singulares formas. O que se fez e faz necessidade, por ser aquilo que mais relembra condição humana é, para nós, dançar. Isto diz que dançar é o modo como ser se fez e se faz mais ser, se fez e se faz mais sou. Daí, é apenas o fechar-abrir de um círculo o *sou* sendo mais humano: o modo como mais sou-no-mundo, mais o próprio sou, por ser-com e entre.

Dançar é, sendo verbo de vida, um modo (privilegiado, próprio) de referenciar o ser que sou e que está sendo (em mim, comigo, como sou, como entre-ser). Dançar é assim essência do agir, do que nos faz humano(s). Esta essência repousa, como dialoga Ferrito (2016), num abismo. O das questões, que sempre novamente retornam, reforçam, renascem e reascendem a si e à busca ontológica pelo que se é e pelo ser das coisas, do mundo, do todo. É um caminho de descida ao centro da existência, ali e aqui mesmo, onde ela se revela excêntrica. À medida que exercemos nosso(s) verbo(s) de vida – à medida que dançamos – caminhamos por ele.

Dançar é, assim, uma forma, travessia ou abertura ao ser. Para Castro (2011), tal agir, essencial, deixa o ser vigorar em tudo o que é e está sendo. Ele implica ao mesmo tempo destinar-se e retornar à referência entre ser e sendo, ao sentido do ser (desde seu esquecimento como *doença* do homem moderno). Desta forma, dançar, como essência de um agir, como verbo de vida, é cura e procura, é lançar-se às questões. A essência do agir está na consumação de condição humana, na consumação do ser que somos. Assim, podemos compreender e tocar questões que

revelam tal consumação: *corpo* e *poesia*. O consumir do ser e o exercício da condição humana se dão no e como corpo, na e como poesia. Daí, a dança. A procura dança.

Por termos sido abraçados pela dança, fez-se e faz-se possível continuar a abraçar a dança: porque já apropriada, ou ainda, porque dança já deixou de ser um fora, ou seja, alguma coisa a qual vai-se ao encontro, ao abraço. Apropriada não como atributo, mas sim como algo em referência imediata. O tornar-se próprio do que já é, do “sou” de cada um de nós. Dançar é, assim, ao ser, por já ser, apropriante. Dançar é, aí, necessidade e consumação de ser. Então, resta sempre deixar-ser o que lhe é mais próprio, mais abraço. Dançar, viver, respirar e existir já tão embaraçados, se confundem. Dançar, aí, diz o mesmo que existir. Não só em cena, não só em salas de ensaio, mas sempre que dança se dá em corpo e vem a ser criação, aprendizagem, vida, chamado, consumação. Assim, poderá ser de diversas e novas formas enquanto vigorar como escuta do ser.

Entretanto, esta experiência radical do entre-ser foi sobreposta por outra. A Modernidade⁸, e com ela tradições de pensamento e circunscrições do real, trouxeram a cisão do dentro *versus* fora, finito *versus* infinito, corpo *versus* mente, entre outras, e delas foi se destacando o indivíduo, a metafísica da subjetividade humana moderna (HEIDEGGER, 2005). Este indivíduo, perdido em si mesmo, submerge num ensimesmar que afasta o humano do ser, vendo o sendo como centro e pensando-se apenas em referência à totalidade do ente. É gerada uma “doença” generalizada: do homem sujeito e do mundo como objeto; homem perdido do ser-no-mundo e do ser-com, isto é, esquecido do ser. Abraçar tornou-se mero gesto *figurativo*, pois as redes que se instauram – tecnológicas, funcionais – não são ontologicamente radicais ou paradoxais. Ou seja, nelas não é possível realizar-se, ser de modo próprio, ser-com e entre. Nelas, estamos conectados, prontamente ligados, mas seguimos individualizados ou totalmente virtualizados nas infinitas representações, sem poder nos demorarmos, sem poder encontrar a solidão⁹ do próprio ou responder ao apelo do existir, da necessidade de ser.

⁸ Aqui referimo-nos à Modernidade como tradição de pensamento que possibilitou a atualização do Ocidente como metafísica da subjetividade e de que Martin Heidegger nomeia como hegemonia do pensamento técnico-científico (HEIDEGGER, 2002b), mais do que no sentido de percurso historiográfico linear na história do pensamento.

⁹ Acerca desta solidão Castro (2020d) diz: “O sou do eu nunca pode ser ocupado por qualquer outro sou. Caso isso acontecesse, algum sou, algum próprio, seria anulado, deixaria de ser o que é, porque todo sou é único e abismalmente solitário, porque possibilidade de plenitude, *eros*. A solidão do eu é o

O fator do isolamento (causado por uma pandemia) acentua a cisão. Isolar-se facilmente reforça o sentido de individualizar-se ou ensimesmar-se, diferindo ainda mais da solidão do ser. O modo cartesiano lógico-racional e funcional de pensamento, unido à circunscrição da Cultura Ocidental, são cenários causadores deste individualismo cindido do entre a que se aplica desde a separação do sendo e do ser, até separações entre natureza e cultura, corpo e mente, sujeito e objeto (HEIDEGGER, 2005, 2002b).

A pandemia da Covid-19, como imagem, manifestação e consequência do homem Moderno como doença, compromete a procura (no sentido de transformar completamente os modos de fazer dança, comprometendo reflexões advindas daquele modo de fazer anterior), porém também compromete à procura (no sentido de colocarmos ainda mais em comprometimento com as questões ao mesmo tempo deflagradas e em apelo de e a nós). Aí é possível perceber que o que se procura não é o eu, um eu, e não é um eu ou o eu que procura, porque precisa ser procura por todos, de todos: todos são procura. Entende-se que a doença é o vírus, mas é também o abandono do sentido do ser.

O que está faltando para todos é a verdade do ser, esta saúde, mas também nos falta pensar a verdade como questão (e não a verdade como um conceito). Procuramos a dança, está posto, porque nela se cuida do sentido do ser. Isto é: *procuramos o que nos procura*, entendendo que algo sempre retorna, se faz questão, nos chama, enfim: dança é necessidade – necessidade de ser – e entendendo isso só nos resta a velha mas sempre nova e atualizada pergunta pelo que é isto, ser. É preciso que, com ela, sempre algo nos seja devolvido, que retornemos e vivamos em nossa condição humana de ser-com, ser-entre, ser-para-a-morte, ser-no-mundo.

O ser é? O ser não é! Se fosse, seria um sendo (um ente¹⁰) e não *ser*. O sendo é doação do ser, mas não é o ser. Este é a reunião de tudo que é e não é, do que está

sou que todo sou é. A solidão é o eu incorporado ao sou e este a plenitude de sentido e corpo. Nessa solidão o outro só pode ser acolhido amorosamente como o não-eu do eu, como o não-sou do sou, mas jamais se pode tornar outro sou que não o que ele é, ou seja, ser ocupado e habitado pelo que não é ele mesmo: seu próprio.” (CASTRO, 2020d).

¹⁰ As palavras “sendo” e “ente” comumente podem ser usadas como sinônimas por apresentarem sentido próximos, ainda que levemente diferentes. Ambas tentam dizer o ser enquanto tempo-espacializado ou espaço-temporizado, isto é, o ser no tempo (e espaço) que se dá conjugado, doado, ou seja, sendo, como ente. Manuel Antônio de Castro diz: “A palavra ente, em português, provém do particípio presente latino do verbo *esse*: *ens*, *entis*. É, portanto, uma forma verbal em sua origem. E ela traduz o particípio presente do verbo *einai* (ser), em grego: *on*. Ente (*on*), particípio presente do verbo ser (em grego *eínai*), é entendido tanto como substantivo quanto como verbo. Ente significa o que se apresenta, o que se realiza” (CASTRO, 2021b).

e não está sendo: abertura para o presente, sempre se ausenta (HEIDEGGER, 2005, 2018a). O ser não é: tudo o que é – presença (no sentido do que se presentifica, apresenta ou apresenta) – já advém do ser (da ausência) sem ser o *ser*. Isto porque não há o *ser*, mas a *possibilidade* de tudo o que é, a qual, como tal, não se esgota em nenhuma ideia e, ao mesmo tempo, sendo-não-sendo, retoma na presença a própria ausência, o não ser como ser. Nesta referência entre ser e sendo – entre o ser e o que é – o pensamento ontológico abre e trilha caminhos. Para tornar esta referência melhor compreendida, demoremo-nos no pensamento de Heidegger:

O homem é manifestadamente um ente. Como tal faz parte da totalidade do ser, como a pedra, a árvore e a águia. Pertencer significa aqui ainda: inserido no ser. Mas o elemento distintivo do homem consiste no fato de que ele, enquanto ser pensante, aberto para o ser, está posto em face dele, permanece relacionado com o ser e assim lhe corresponde. O homem é propriamente esta relação de correspondência, e somente isso. ‘Somente’ não significa limitação, mas uma plenitude. No homem impera um pertencer ao ser; este pertencer escuta ao ser, porque a ele está entregue como propriedade. E o ser? Pensemos o ser em seu sentido primordial como presentear. O ser se apresenta ao homem, nem acidentalmente nem por exceção. Ser somente é e permanece enquanto aborda o homem pelo apelo. Pois somente o homem, aberto para o ser, propicia-lhe o advento enquanto presentear. Tal presentear necessita o aberto de uma clareira e permanece assim, por essa necessidade, entregue ao ser humano, como propriedade. Isto não significa absolutamente que o ser é primeira e unicamente posto pelo homem. Pelo contrário, torna-se claro. (HEIDEGGER, 2018b, p. 14)

No ser, tenta-se dizer o que é ainda não é, mas o que ainda não é já está sendo e sendo já não é mais. Passado e futuro se confundem no presente. Presente é confusão (fusão) de futuro-passado e, por isso, presente é ausência e, como ausência, é presença. Por isso, ser não é, ou melhor, ser é não ser e, imediatamente, não ser é ser (que é não ser). Por isso, outrossim, podemos dizer que não só o ser precisa não ser, mas o não ser precisa ser. Isto, ainda, sem que ser/não ser seja o sendo. O sendo é só a liminaridade de ser e não ser, mas não o ser, porque não há o *ser*. O sendo não é o ser; “*ser é*” só pode ser dito ao mesmo tempo que se diz: “*é o não ser*”, ou seja, *ser que é-não-é*.

Ser, portanto, não é fundamento, é um sem fundo, é abismo (HEIDEGGER, 2005). É próprio do abismo lançar-nos a um sem fundo, isto é, ao sem fundamento enquanto modo de ser que não se sustenta ou é sustentado por algo/alguém além, alguém ou outro do seu próprio ser – poder ser e vir a ser. No abismo não há fundamento ao qual segurar-se, já que abismo é ser lançado e lançar ao nada. Nada

é, pois, *nata*: particípio do verbo latino para nascer. Lá, como toda e qualquer coisa, pode, então, em conjunto e desde o nada, ser – entre-ser, ser com e não ser.

O fundamento tira validação, verdade, evidência de ser da própria coisa e a subjugava a uma coisa outra, como causa, tornando-a passiva de comprovação, de um fundamento estranho a ela. Daí, deriva a necessidade de comprovação e o sentido da verdade como certeza, o verossímil, o verdadeiro. Isso acontece quando o sentido do ser é esquecido e passa-se a pensar no sendo como totalidade do real. Isto é, limitando tudo o que pode ser no que já é e está sendo. Pensando apenas no que é, esqueceu-se o poder ser, e mais, o poder ser e não ser. E junto com isso esqueceu-se o fundar da realidade em real, do real em realidade, de modo sempre inaugural e extraordinário (HEIDEGGER, 2002b, 2005, 2017; JARDIM, 2005; CASTRO, 2010).

Ao invés do fundamento, busquemos o abismo, o sem fundo. O nada não pode ser, pois deixa de nada ser. O nada pode aparecer numa ausência, mas seu aparecer não diz de um vir a ser, pois o nada segue não sendo, segue como potência de ser, como *ainda não* e *já não mais* que se compõem com(o) o ser: por isso, ser é não ser, ser é nada, isto é, nascer é morrer: morrer (deixar de ser) é nascer (vir a ser). No nada, ser e não ser se compõem: eis o entre-ser. O aparecer do nada é, então, um referenciar; é um deixar que, no velar, se desvele, que se entreveja, que se escute, tanto mais nada quanto se entreveja e se escute o vir a ser desde e no nada. Isto é: o poético. No vir a ser de algo feito, se nos vem, pronuncia-se, também, a coisa não feita, isto é, nada, a possibilidade partícipe de um nascer. No nada, dobram-se e desdobram-se ser e não ser. No nada, tudo que está, em unidade, sendo, paira e equilibra-se. O nada faz a coisa ser coisa. O constante e permanente vir a ser do ser que possibilita e referencia o entrever do e no nada, ao passo que advém e se dá no nada. O nada (o ser) não é, mas nele tudo está sendo. E *tudo* quer dizer também *nada*. Por isso, o ser não é e, nisso, tudo o que é está sendo e não sendo (HEIDEGGER, 1983; CASTRO, 2020e).

Nesta dobra, nada diz e é dito: *repouso e silêncio*. Aparece em dobra com o ser se dizendo gesto e fala (sentido), respectivamente. Nada, repouso e silêncio coincidem com *ser* como latência e possibilidade. Para que o nada (o não ser) se dê, seja, é condição que se pense a referência de ser e nada como referência de ser e tempo, porque, no fundo, no sem fundo, tratando de ser, não há como desvincular

espaço de tempo, e tempo de espaço – é essa desvinculação que fez o ser se espacializar e o sentido do ser acabar reduzido ao ente (CASTRO, 2020e, 2020f).

O nada não pode ser entificado; significa, o nada não pode ser reduzido à coisa dada, pronta, feita, pois é ele a própria condição e possibilidade de ser e, assim, de fundar. Ser é constante fundar, já que o fundamento é sempre tardio e *sujeitante*, baseado completamente na predicação de um sujeito e não no acionar e ativar do ser. Nada não é, mas no nada dá-se tudo o que está sendo e, portanto, o ser não se desvela sendo, pois no sendo o ser se vela, ou melhor, o nada não é, mas no nada o ser se *revela - sendo*. Ser não pode constituir mero verbo de ligação, o fazer de um sujeito, mas sim evidência do dar-se e vir a ser de um próprio, o fundar, o advir e sobrevir da coisa como coisa.

O ser conjuga sim, mas não para predicar. Conjuga-se em todo sendo e todas as coisas – e corpos –, animais, plantas, minerais e humanos. Em retorno, o que eclode (e não cessa de eclodir) como conjugação do ser é corpo – ser se dá sendo *corpo*. Este advém do ser, como um *sendo* e sendo *agir* do ser. Corpo está, nessa referência ao agir, ao gesto, sendo pronúncia ou aceno primevo do ser em seu abismo. Tanto se dá, que nos faz corpos entre corpos, entre humanos, animais, plantas, minerais, enfim: corpos entre-ser, entre-seres, seres-no-mundo. Corpo é a imediata condução à abertura ao entre-ser, quer dizer, ao vir a ser e deixar de ser, corpo é a referência originária ao ser.

É exatamente a referência que abriga o vigorar da(s) questão(ões). Ser e pensar *entre* é sempre já estar disposto em *referência e relação*¹¹, como tal disputa – entre todas as coisas. Entre-ser¹², aquele que é aberto ao entre ser e não ser, ao ser-no-mundo e ao ser-para-a-morte, isto é, aquele que tem retomado o sentido do ser, não pode *ver-se* como coisa ou ainda *ver-se* como coisa *central* sem antes já estar em referência ou afetação imediatas *dos* outros seres e coisas, *com* outros seres e

¹¹ Nas notas de tradução de *A origem da obra de arte* (HEIDEGGER, 2010), Castro discorre sobre as diferenças que o pensador dá na língua alemã para estas palavras e em seus textos e de como ele se preocupou em manter esta diferença na edição brasileira. “Na relação não há um recolhimento ao extraordinário, apenas uma adequação coordenada ou subordinada ao ordinário, ao não pensar, ao não ser original porque não referido ao originário” (HEIDEGGER, 2010, p. 230).

¹² Heidegger (2005) chamou *Dasein* e traduziu-se, primeiramente, ser-aí, presença. Castro e Azevedo, em Heidegger (2010), optam por entre-ser. Esta escolha de tradução, própria e exclusiva destes, pretende preservar as dimensões temporais e espaciais do *Da-sein*, quer dizer, manter o sentido (desde o alemão) de que este está dado e se dá desde o ser no e como tempo-espaço. Segundo os tradutores, em nota, a opção ser-aí dá muito mais a dimensão espacial, apenas, deixando menos evidente que o entre-ser acontece no e como tempo, na liminaridade do tempo, num entre temporal, tanto quanto localizado espacialmente.

coisas e a outros seres e coisas. Já mencionado de outra forma, poder abrir-se ao entre-ser é condição de humanidade. Imediato diz do que é sem mediação, isto é, sem que se chegue à submissão a qualquer mediação entre um e outros seres e coisas. Imediato já é o entre, o entre-ser, súbita e repentinamente. A mediação se dá quando o entre é toda imediação. É possível, então, pensar o entre como caminho de eclosão de questões, como modo de ser onto-poético, como caminho de pensamento. Porém, desde que o pense em referência ao ser, e não apenas no âmbito ôntico de sintetizar atributos e conceitos ou de combinar e acumular conhecimento entre campos epistemológicos.

O modo como experienciamos o ser se dando, eclodindo, entre corpo e abismo, é poeticamente, é o poético. A poesia é o agir essencial, abissal, originário pelo qual o ser (se) conjuga. Tudo o que se dá o faz poeticamente, pois é desde a ação do ser, do agir do ser, no entre de corpo e abismo. Poesia e corpo estão em referência imediata ao ser. Só poeticamente que ser passa de não ser (nada) a ser (sendo, corpo) (CASTRO, 2011). Poesia¹³ é este acontecer constante e espontâneo, livre e primeiro; porém, indeterminante. Corpo, o agir agindo, se faz corpo, isto que é, poeticamente. Relativo ao ser e à poesia é o que nomeamos onto-poético.

Diz-se poético aquilo que se dá em agregação, em junção, no *crescer com* do concreto. Este não se refere, aqui, como palavra para marcar ou reforçar a já desgastada dualidade subjetivo *versus* objetivo, na dualidade concreto *versus* abstrato, como se este se referisse ao ser, ao sendo, e aquela a alguma objetividade. Esta equivalência tardia põe em equivalência *abstrata* a concretude e a objetividade, culminando na designação vigências ônticas, materiais, independentes, subsistentes, e que apagam a sentido latina de *cum-crescere*¹⁴. Em sua referência originária, “concreto” diz, segundo Antonio Jardim, crescer junto, crescer com:

Desse modo, concreto não é só o que tem massa, o que é seguro e firme. Antes pelo contrário, na medida em que é crescer, impõe movimento,

¹³ Desde a palavra grega *Poíesis*, que diz deste movimento de passar de não ser a ser das coisas, do agir do ser e do acontecimento. É substantivo para o verbo *Poien*, que diz pôr-se, dar-se, acontecer, eclodir, realizar-se. O pôr-se em realidade das coisas. (HEIDEGGER, 2006, 2010; CASTRO, 2011, 2014). Sobre *Poíesis*, por Manuel Antônio de Castro: "A palavra grega '*poíesis*', que gerou a palavra portuguesa poesia, em sentido amplo, não diz originariamente uma atividade cultural entre outras. Na e pela '*poíesis*' o próprio real se destina no homem para que este o realize numa plenitude que o próprio real por si não realiza. Na e pela '*poíesis*', o próprio real se constitui como linguagem, mundo, verdade, sentido, tempo e história, em qualquer cultura" (CASTRO, 2009, p. 12).

¹⁴ "Con-creto vem de *cum-crescere* > *con-crescere*. *Con-crescere* quer dizer: crescer junto, crescer com. Con-creto é, assim, o nome próprio da realidade. Evoca-lhe a realização contínua, diz que a realidade é sempre verbo" (LEÃO, 1992, p.173).

dinâmica e conseqüentemente risco. Concreto é, assim, tudo aquilo que é capaz de desencadear realidade. E é nesse desencadear realidade que o concreto se vê melhor e mais propriamente realizado. Desencadear realidade é também, a seu modo, um modo de realização do pensar. À sua maneira, é isso que privilegiadamente realiza o pensar. (JARDIM, 2005, p. 163)

Concreto nos diz também reunião, composição, agregação e crescer em conjunto: crescer com – *abraçar*. Concreto é o próprio abraço como junção, que desenha unidade para além do encontro de partes. O abraço, sendo aquilo que é feito no abraçar, como o que cresce no conjunto de duas coisas, é então uma outra coisa, que não apenas uma mais a outra: unidade como dobra. Faz-se do e no encontro, sendo o próprio encontro como o que se desdobra dos braços do abraço. Abraçar é também crescer com, é concreto, é ver – e escutar – nascer-permitir vir a ser em reunião e agregação. Tal reunião/agregação de abraço é procura, dança: corpo e abismo.

Conforme Manuel Antônio de Castro, “a *Poética* é a experiência originária e manifestadora da nossa condição humana. Esta implica, necessariamente: [...] a compreensão radical do que seja o humano de todo ser humano em seu realizar-se poético” (CASTRO, 2014, p.199). Outra vez, retornando à questão de nossa busca pelo que somos: a pergunta pela humanidade. A força de humanidade que nos acomete por sermos seres-com, seres-para-a-morte, aponta em retorno à nossa condição humana.

Entendemos, por ora, que não há caminho de retorno ao sentido do ser sem que nos lembremos de nossa permanente e imediata referência ao ser, ao não ser e ao nada. Só nela é que pode nos advir, pode se desvelar e evidenciar, pode ser experienciada a poesia e o poético do concreto. Poeticamente, o nada vem a ser, o ser passa de não ser a ser, corpo é imediata referência (gesto primordial) e todo entre pode ser entrevisto, habitado. Poeticamente, já nos é acenado, podemos dançar.

1.1 POÉTICO COMO DISPUTA, ECLOSÃO, EXISTÊNCIA

Em nossa procura, seja pelo que somos e não somos, seja pela cura das curas, força de humanidade é questão que ecoa. Humano de todo o humano advém, etimologicamente, podemos lembrar, de húmus. Isto nos recorda de que humano guarda a condição e essência de ser da terra e para a terra, ou seja, de seu poder de

geração, poder de produção, de crescimento e condescimento. Terra, dizemos por ora, diz do que dá espaço-tempo para nascer, do que germina o novo, do que guarda a possibilidade de vida e de sobrevivência. O poético de toda arte acusa a condição do humano em seu húmus. O poético evidencia esta terra do e no corpo. São estes fenômenos corpo e poesia, aconteceres da/na terra. E são, assim e por isso, linguagem, mundo.

No que reúnem e organizam sentidos em manifestação e a possibilidade de experiência do ser, corpo e poesia chamam *sentido* justamente tal interposição, isto que se entre-põe. Linguagem é tal reunião, mas também desdobramento: acontecimento do sentido se entende no sentido de *acontecimento*. Corpo e poesia chamam *linguagem* a dobra de sentido-acontecimento desde o silêncio, a terra, o ser, com o ser. Linguagem compreende o *fazer sentido* das coisas em sua reunião e na reunião (unidade) que cada coisa já é. O que faz sentido (desde o ser), o que já se nos desvelou e relevou como coisa, algo, ser sendo, ente... Antes de algo ter nome em uma língua, já acontece como linguagem¹⁵, já faz sentido (isto que é e tem vigor de presença, anterior e ulterior a todo significado, representação). A maneira poética e corporal pela qual ser se dá possibilita o aparecimento de línguas; mas, anterior e principalmente (radicalmente) a isso, linguagem é doação e realização do ser: poesia podendo ser corpo, corpo podendo ser poesia. Linguagem diz a força na qual o ser propriamente é ser, ou seja, quando ser já é sentido, presença, verdade: corpo (no pôr em obra da verdade, é poesia), poesia (na verdade pondo em obra, é corpo). E abismo.

Heidegger (2003) nos diz, neste entremeio, que o homem mora na linguagem. Quer dizer, fazendo sentido e desde o ser é que o homem, o humano, vem a ser humano. Na referência de interposição, sabendo-se sendo do ser, sabendo-se ente é que se mantém em pergunta, em questão, em finitude, no entre – se mantém humano. É aquele que compreende o ser como ser. Só pode existir como tal a partir da

¹⁵ Para dizer o fenômeno de linguagem os pensadores originários gregos lançavam mão de uma palavra que é a própria reunião de sentidos possíveis, porvir e por-se-dar, mas que, no decorrer das traduções e do esquecimento do sentido do ser, perdeu praticamente toda sua potência (poética) de questão. *Logos*, desde o verbo *Legein*, diz, conforme Heidegger (2006, 2002b, 2010), Leão (1992), Castro (2011, 2014) e Jardim (2005), colher, recolher, cultivar, reunir, ter/fazer sentido, aparecer. O ser se dá como *Logos*, desde o nada, o não ser, pela *Poiesis*, quer dizer linguagem acontece poeticamente. Corpo, como sendo do ser, é tal fenômeno, é (também) *Logos*. No decorrer dos usos e traduções insuficientes, seu sentido foi sendo reduzido à razão, raciocínio. Pensar, em sua amplitude, reduzido ao pensamento racional. A partir disso, principalmente, que, também conforme os autores, a referência ao ser foi sendo esquecida e este foi reduzido à totalidade do sendo, do ente.

linguagem como reunião de sentido. O ser humano é aquele que se difere dos demais por ser aquele que tem/sofre/compreende o ser como questão. Mas só pode compreender o ser como ser porque mora na linguagem. Só vai estar no mundo – e ser mundo – enquanto experimentar, souber e pensar (morar) no e a partir do que é linguagem.

Nesta via, para que possamos pensar isto que se pronuncia como questão no dançar e no abraçar, é preciso, desde o que tem sido por aqui pensado, que se mantenha em vigor o sentido de ser, não ser, poesia, linguagem e humano. É preciso, da mesma forma, que abandonemos o pensar lógico-racional das epistemologias e das relações sujeito-objeto que inventaram o indivíduo e o que o indivíduo inventa. É preciso que entendamos corpo como ser sendo pela e na poesia: ser sendo como poesia, ser sendo *poesia*. No ser sendo poesia, a linguagem está sempre já se *interpondo* e, interposta, fazendo o sentido (no silêncio) do ser sendo e o silêncio (no sentido do ser). A linguagem dá corpo ao abismo do poético. E dar corpo ao abismo do poético é superar/resistir o metafísico, o paradigma da razão instrumental humana que é justamente a perda da essência da técnica moderna (HEIDEGGER, 2002b). É, então, no pensar poético-ontológico originário acionado na obra de arte e no sentido originário de *técnica*¹⁶ que a retomada do sentido do ser instaura concretamente o entre e abdica da relação subjetiva para mover-se na referência entre humano e ser. Abandona uma relação de emissor e receptor para um pensar circunscrito à referência ontológica do pôr-se da linguagem e do entre-corpos. Quer dizer, abandona aquela cisão própria do individualismo e evidencia que somos seres-no-mundo, seres entre seres, e seres em inevitável tensão com a morte. Restitui a referência do humano ao ser.

Para que, então, toquemos onto-poético do pensamento na disposição de pensar o ser e a dança como manifestação e ação do ser (como linguagem) é preciso ter no horizonte o desvelar-se do ser. Para nós, isto se evidencia no próprio dançar, no pensar o dançar e no dançar como um modo radical de pensar. Perguntar pelo que faz sentido, pelo que é linguagem, pelo dar-se do ser, é, quando em corpo e

¹⁶ Sentido originário da palavra grega *Techné* a ser retomado. *Techné* foi traduzida ao latim como *ars*, que resultou em arte e, posteriormente, como técnica no sentido de um meio desenvolvido para atingir tal finalidade – sentido moderno e desgastado, doente da palavra.

poeticamente, pensar. Tal modo provoca o ontopoético, o originário de ser, do pensamento, do corpo, da arte, enfim, o originário da dança¹⁷.

O que é isto – a dança, o dançar, o corpo, o entre – que se mantém como questão, renova-se e atualiza-se como possibilidade e acontecimento, inesgotável e inaugural? O que é isto que está sendo dança? Dançar nos devolve o mistério do ser. Nessa restituição, dança é procura pelo humano, pelo próprio, e é pró-cura do ser (CALFA, 2010). O dançar acontece e toma lugar no e pelo corpo. Corpo, ao dançar, é e está sendo. A dança, sendo, é corpo mais corpo. Ela se vale no e do pensamento-corpo como vigência do ser, o ser agindo, sendo. O corpo é mais de corpo quer dizer: mais seu próprio e mais o próprio como obra do ser e não ser: do poético. Em outras palavras, fazendo-se no agir do ser, corpo é mais corpo quando acontecimento poético do estar-não-sendo, enquanto é. No caminho destas questões, ser abraçado pela dança é entender que dança abraça: co-responde, isto é, questiona, questionando-se.

Dançar é, portanto, participar deste estar sendo, poeticamente, corpo e abismo. É poder ser lugar de eclosão e manifestação de verbo de vida. Temos: o horizonte da dança sendo corpo, o corpo no horizonte do ser, o ser no horizonte do poético: o poético como horizonte *para* a dança. O pensamento poético do dançar escuta a fala disto que dança. O que insiste em dançar, em por-se-dar, sempre e a cada vez diferente, sempre se revelando, desvelando e novamente se velando (conforme o poético) é retomada da humanidade do humano, do húmus do humano: da terra.

Este pensamento, de terra como o que segue se dando, sendo possibilidade de vir-a-ser, é discorrido por Heidegger em **A origem da obra de arte** (HEIDEGGER, 2010). O pensador nos mostra como corpo é terra, seja pela constante doação poética, seja pela referência ao húmus do humano, seja pelos mitos originários de criação dos corpos desde a terra, o barro. Ser terra é guardar possibilidade de forjar, moldar, figurar, dar forma, dar realização – poeticamente – a algo. Poesia é um

¹⁷ Cabe aqui uma intervenção para que fique ainda mais aparente o que se refere em sentido originário: o arcaico, o princípio como o sempre primeiro ou principal (isto é, como o agora, o po-vir), determinante, sendo “determinante aquilo que, ao longo de um movimento, de um percurso, insiste como o que persistentemente atravessa. É, portanto o que se per-faz, em per-sistindo, per-passando e, assim, perdurando. Ele, o originário, é o ‘tempo’, o ‘aion’, do devir de um possível acontecer. [...] Originário fala da insistência de originar-se de origem, do começar de começo. Originário é portanto o que insistentemente se re-pete, o que insistentemente precisa se repetir, isto é, se re-tomar” (FOGEL, 1999, p. 73).

acontecimento espontâneo da terra¹⁸. Corpo, de acordo com o caminho de pensamento que estamos trilhando, é, ao mesmo tempo, onto-poeticamente, o que doa figurar e a própria figura. Quer dizer, corpo é terra e o que, desde a terra, poeticamente, se fez e faz linguagem. Quando ganha sentido, terra se faz mundo. Corpo é, num só tempo, terra e mundo (HEIDEGGER, 2010; CASTRO, 2011).

A disputa entre terra e mundo é a própria dinâmica de poesia e linguagem¹⁹. Mundo, como o que figura, o que está sendo desde terra como possibilidade, é de tal maneira que sempre mantém sua referência a ela. Do mesmo modo como “terra” é mais do que a natureza ou o planeta, “mundo” também não é o meio ambiente, um entorno, ou um separado onde o ser humano está, como sujeito, nem algo com o que o ser humano é ou o que o ser humano vê, fosse um objeto. Dizer que ser – já-sempre – é-no-mundo não diz mundo como um advérbio de lugar, mas o lugar mesmo, propriamente, em que verbo é verbo, ser é ser: ser humano. Mundo já se deu a ver como tal para que humano veja este mundo que se deu e se dá. O humano já é *com* e só porque é sempre já *com* (ou seja: porque humano é já *mundo*), *compreende* que é “*no*”. No *acontecimento do sentido*, no sentido como o acontecimento. Por fim, ele só pode estar em algum lugar, melhor dizendo, instaurar lugar ou instaurar-se como um lugar, porque este lugar lhe é próprio. Porque o ser humano *não está* em um mundo ou em um lugar, ele instaura mundo, instaura lugar. E, assim, ativa e reativa a disputa de mundo e terra, sentido e silêncio, presença e ausência nesta instauração.

Neste tensionar, corpo é mais corpo quando se mantém em referência ao ser. A condição humana é propriamente, em primeira instância, esta referência. Corpo é terra; corpo humano é mundo. Mundo, como corpo, é, então, por exemplo e como fenômeno aqui em procura, dança. Danças. Corpo dançando é, assim, corpo na plena disputa de terra e mundo. Corpo como terra é poesia, mas como mundo ele é linguagem e é isso que o faz propriamente humano: terra-mundo, poesia-linguagem. O humano, assim, como obra desta disputa – tal disputa é a verdade do ser que se põe em obra – diz o lugar em que terra e mundo se abraçam, em que poesia e

¹⁸ Há, no grego originário, também, uma palavra muito densa e complexa que diz algo como o que Heidegger chama de terra, mas ainda mais. A palavra *Phýsis* acaba por determinar o processo de e o acontecimento de tudo que está sendo. Diz da totalidade, mas diz mais da doação espontânea (poética, *Poiesis*) como fenômeno e totalidade de e em possibilidades. Desde a *Phýsis*, o que faz sentido, Logos, o faz pela *Poiesis*, de modo poético. Quer dizer, o que se dá (tudo) o faz de tal maneira (CASTRO, 2014; 2021c).

¹⁹ *Poiesis* e *Logos*.

linguagem se abraçam. Corpo humano mantém sua referência à dinâmica de poesia e linguagem sendo mundo enquanto terra e, a um só tempo, à dinâmica de poesia e linguagem sendo terra enquanto mundo.

A dança é lugar – corpo – de disputa entre terra e mundo, lugar de abraço do corpo em sua corporeidade poética. A dança é, também por isso, o dizer do corpo ao passo que diz sempre de um ainda não dizer: um silêncio – que também se diz (e principalmente se diz). Corpo é dizer-se mundo da terra, resguardado no silêncio mesmo da terra como possibilidade de *poesia* e pronúncia. Enquanto fala, o corpo é ruidoso, enquanto diz, ele também é escandalosamente silêncio.

Força do que sempre novamente se diz e que guarda o silêncio das questões, é o *mito*. Sempre vigorando à margem, o mítico é, para CASTRO (2021d), a essência do ser humano vigorando e o faz numa dimensão muito profunda do que em nós é e teima em ser. O mítico ativa o ser e as questões e os faz, como um todo, sempre de novo: precisa ressoar, precisar teimar por acontecer, ser ativado, porque sempre há ainda o a-ser-pensado: no mito enquanto mito, as questões nunca se esgotam e revelam uma nova face de diálogo. Porque sempre há tal força, e porque sempre tal força mundificadora é fora de terra, a força do mítico compreende o originário de toda força. Castro (2021d) ainda diz que mítico é a linguagem de toda língua, é memória do silêncio da poesia. É, assim como a arte, experiência de pensamento e pergunta gerada pelas questões. Por isso, como a dimensão profunda e originária do corpo, o mítico é experienciado no reaparecimento das questões frente ao esquecimento do sentido do ser. Isto é, terra e mundo como acontecer poético da questão (corpo, dança) e acontecer da questão no poético (no entre).

Os termos “originário”, “ontopoético” e “mítico” se articulam como vigência de verdade, ou seja, o vigor de unidade na disputa de terra e mundo. Quando corpo é um e uno, humano é entre-ser e o dançar vigora nesse entre: faz o entre vigorar. A dinâmica do dançar, enquanto um percurso de mover-se por entre posições, movimentos e formas, como comumente era entendido o todo do dançar, é, na realidade, um ininterrupto jogo de liminaridade em vigor. Quer dizer, é a própria possibilidade de vigência do entre e, da mesma forma, do que nos abre ao entre-ser. Pensamos, assim, em sintonia com Manuel Antônio de Castro (CASTRO, 2020g) quando afirma que perguntar pela medida da liminaridade, ou seja, do *próprio* do ser humano – verdade do humano – é perguntar pelo entre.

Entre é, também, medida; dimensão ontológica, mítica, poético-originária e

é a própria essência do ser humano, pois aí se decide o que ele é e como é, o que ele é e não é, isto é, vigorar no entre é descobrir-se na liminaridade, no horizonte, na clareira. Esse entre se torna a essência essencial do ser humano. (CASTRO, 2020g, s/n)

O que se mede no entre não são apenas posições. Medem-se intervalos, intermitências, intercalações, mas isso, como vimos, não significa que sejam coisas cindidas, separadas. O que se dobra e se encontra em tensão, em inter-relação, é o que já está imediatamente interposto. Daí faz-se o entre, acontece o livre-ser das possibilidades que todo entre projeta: abertura e doação de possibilidades de e para possibilidades. Algo do sou já está vigorando no outro para que, entre nós, se doem sentido, possibilidade, silêncio: tão logo, abraço. Da mesma forma, apenas porque algo já fez sentido para nós, já foi apropriado em nós, é que o entre se anuncia, se evidencia e se faz lugar, isto é, vigora no tempo-espaço, é concreto, enfim, está sendo. Esta doação é o que possibilita abraço, condescimento, escuta, limite, questão.

A experiência da finitude roga que sejamos infinitos enquanto finitos, isto é, poéticos, entre-seres, concretos, condescimentos, abraçados, enredados infinitamente, gerando desdobramentos. Em que medida, sofrendo nosso ser-para-a-morte, sofrendo a ausência e assumindo o homem doente do homem – o antropocentrismo lógico-racional –, podemos então desaprender certa modernidade e reaprender o originário da obra da arte, do originário do humano como obra de arte²⁰? A dança, no entre repouso e movimento, corpo e ser, corpo e vazio, corpo e abismo, é posta em tensão radical para que nos apareça e possamos pensar seu ser dança e outras questões. Arte, obra, dançar dizem, aí, da essência do entre e da disputa e referência de terra e mundo.

Em tempo, marquemos que, poeticamente, essência não se diz conceito universalizante ou essencialista, nem se refere substancial ou fundamento de acidentes ou qualidades, mas, sim, dialoga com o aparecer, a presença e a existência. Diálogo que é dobra e não pode ser duplo, pois já está para além e para aquém da compreensão dicotômica essência *versus* existência, que provém do entendimento

²⁰ Referência à “A Origem da Obra de Arte”, obra de Martin Heidegger, publicada originalmente em alemão como “*Der Ursprung des Kunstwerks*”, de 1950. O termo *Ursprung* também pode ser traduzido como originário, mantendo a diferenciação que o autor faz entre origem como início e origem como princípio que está sempre principiando.

ocidental fundamentalista, e não fundante e originário. Neste diálogo, ouvimos o professor, pensador e poeta Igor Fagundes:

No latim, *essentia*, é o verbo *esse* – ser – que está em questão. [...] O termo designa, na verdade, a presença do ser como ser, não como ente. O real não cessa de se presentificar. Se tal presentificação não se dá sem uma ausência, um “ainda não” e um “já não mais”, também não vige sem o aparecer. Essência, assim, é o vigor do que aparece, desaparecendo, para, uma vez mais, i-mediatemente, aparecer, desaparecendo. Como a fonte corrente de e em um rio: o que faz perdurar o que é como isto que é, (não) sendo” (FAGUNDES, 2014, p. 83).

Pensar poeticamente o dançar (a arte, o obrar) é ouvir sua essência – e mover seu essencial, que se mostra na superfície e é aparente. Em sentido originário, corresponde ao que enuncia o presentificar-se como doação de fonte. Essência designa a presença do ser como ser, fonte doadora presentificante, tornando experienciável o ser sendo, o entre-ser. Assim como o ser não cessa de estar sendo, o real não cessa de se presentificar, de vigorar, de ser doação de fonte. Logo, o ser se doa e tal aparecer como doação corresponde ao essencial. Com isso, essencial nos dirá tanto da essência quanto da proferição radical e originária que ela dá à experiência. Seria, aí, questionar o dançar ouvir sua essência? Seria pensá-lo essencialmente, perguntar pelo seu próprio, mais uma vez, ouvir o que dança na dança?

Essencial é corpo. Para Antonio Jardim (2010), presença e essência se encontram no aparecer: ser se pronuncia, anuncia e enuncia no real; e essência é o dizer a presença do ser. O real, sendo sempre um modo de ser, é um modo essencial, modo de ser do real em que este acontece, mostra-se e demonstra-se: presença.

Reaprender o originário da obra de arte passa por pensar a essência da arte, do dançar, como manifestações do ser e lembrança da nossa referência a este. A arte põe em acontecimento, de modo privilegiado, o poético do corpo, isto é, a disputa entre terra e mundo. Buscar a essência pode ser simplesmente ouvir, esperar, escutar de corpo todo isto que o tempo todo – e mais evidentemente na arte – aparece e pode ser experienciado. O que se busca, porém, neste experienciar, os pensadores com os quais aqui dialogamos chamam verdade do humano. A plena vigência da dobra poesia e linguagem. A harmônica disputa e restituição entre terra e mundo. Poder ser tocado

pelo fazer-se²¹ da arte, poder ser lugar de eclosão da poesia para que aconteça a passagem de terra a mundo é também condição humana. É também algo que faz o humano propriamente humano. Foi dito e será dito: *verdade* do humano.

A busca pela verdade²² do humano é, simultaneamente, uma necessidade de consumação de nossa condição humana. Quer dizer, a arte, o poético são necessidades humanas – existenciais. Compreender quem somos, o que fazer e possíveis porquês para essas e outras perguntas perpassa tal necessidade. Por isso sempre se retorna às questões – à dança. É apenas e privilegiadamente no e pelo humano que a essência originária de arte se nos faz sentido. A partir do entendimento da dinâmica de poesia e linguagem, de terra e mundo, é que arte²³ e seus fazeres – seja o dançar da dança, o cantar da música, o escrever da literatura, dentre outros infinitos outros verbos da criação – se mostram como caminhos, manifestações da passagem do não ser ao ser. Revelam-nos o nada preenchendo o gesto de repouso, a música de silêncio. Revelam-nos o extraordinário no ordinário. Terra se dá em doação poética, mas só no humano e pela arte que aparece o mundo na medida em que o mundo deixa aparecer a terra: revelar toda a terra que é. A arte revela o ser no humano ao mesmo tempo que permite linguagem como o fazer-se do sentido: mundo mais mundo, terra mais terra, humano mais humano. Este é o desvelo da arte, da verdade do humano, acerca do qual discorre Heidegger (2010). Entretanto, não cabe a nós controlá-lo, direcioná-lo ou ainda utilizá-lo como ferramenta. Desvelo é acontecimento poético e singular. Acontece no entre e nos encontros. Acontece como e nos abraços.

²¹ Este pensamento do “fazer-se” da arte será mais amplamente desenvolvido nos próximos capítulos. Por ora, vale retomar a relação com o verbo grego *Poien* e o que Heidegger, Leão, Castro e Jardim, entre outros, chamam *pro-dução*.

²² Verdade, para o pensamento originário grego, guarda o sentido manifestativo, muito antes da redução de verdade à correspondência ou adequação (HEIDEGGER, 2017). Para dizer este sentido, como o que se revela, aparece desde o ser, utilizavam a palavra *Alethéia*, como junção de prefixo *A-* (contrário) mais uma palavra derivada de *Lethe*, divindade da lembrança e do esquecimento, do que se vela e, então, na composição, se des-vela. A verdade (do ser) é desvelamento (do ser). Martin Heidegger é, no séc. XX, o principal pensador a retomar este sentido – reduzido à verdadeiro pela Cultura Ocidental – e argumentar como o poético, a arte, são os principais e privilegiados modos de eclosão da verdade do ser. Logo, do ser e da nossa referência, como sendo, ao ser, nossa condição humana.

²³ Arte, em seu sentido originário, é exatamente o que diz a palavra grega *Techné*: a destinação do nada ao ser, destinação do que da terra poder ser e passa a ser mundo enquanto sendo mundo restitui-se, sempre retorna a ser terra. Isto somente pode-se dar pelo exercer do humano de sua condição humana, sendo essa a própria possibilidade do exercício. Fazer da terra mundo é o fazer da arte, da *techné* e o que faz do humano humano. O desenvolver do humano é a arte. (JARDIM, 2005; CASTRO, 2011, 2014).

O primordial abraço é com os pés, com o peso sobre o chão, tocando a terra: composição de mundo. Pesar diz também do que importa, do que tem relevância e imponência. Exercer pés no chão é condição de habitação (do poético, de terra) e imediata possibilidade de construção de mundo (linguagem). Agarremo-nos, então, ao apelo (e necessidade) de existência e de seguir na procura e respondendo às questões que nos chamam a cada dança e pesam (em) nossos corpos.

Manuel Antônio de Castro, discorrendo acerca da questão da existência, traz o sentido de consumir-se do sendo e da essência como êxtase, plenitude, completude – já indicando o sentido de *unidade* do ser: “Ontologicamente é uma realização plena, completa, inteira, que se dá quando, cada um, naquilo que é, encontra o seu pleno e total sentido. É a sua completude. É que sentido então é sentido de ser, [...]” (CASTRO, 2020h). E lemos ainda:

Êxtase será então completude, plenitude de realização, eclosão na liberdade. Entendamos, a palavra êxtase se compõe do prefixo latino e grego *ex/eks*, que tanto pode significar para fora ou fora de, quanto diz uma relação espaço-temporal, substantiva, quanto o lançar para fora dos limites, dizendo, então, uma possibilidade ontológica do existir humano. O que está fora dos limites é o livre aberto, a possibilidade enquanto possibilidade, ser. Já o radical *-stase* diz posição. Êxtase assinala, portanto, ontologicamente, o que está além e aquém da posição. Se posição diz o estar, o êxtase pode abrir-nos para o ser, o que está fora de, além do estado, da posição, ou seja, o nos projetar no livre aberto da libertação essencial. (CASTRO, 2020h)

Para além e aquém da posição: movimento, movimentar, dançar. Dizendo, sim, posição como o estar (instaurar espaço-tempo), mas também no sentido de posição como forma corporal adotada, criada ou esculpida no corpo em dança. Dançar nos convida a *mudar de posição*, a estar no entre das posições, bem como nos desafia a mantermo-nos em posição. O sentido ontológico apresentado por Castro se move perto e longe dos sentidos de dança. O êxtase abre-nos para o ser, para o entre-ser, para a verdade do humano, para a condição humana. Abre-nos para o estar fora de posição, em movimento, além do estado, em travessia, em deixando de ser e vindo a ser, projetado no livre aberto, próprio do corpo tomado pelo dançar. Dançar aí se vale de um mover extasiado, ou ainda do êxtase de mover. Como completude, plenitude e unidade, êxtase nos aparece como abraço (entre-ser) do dançar.

Na experiência do ser como existência, a existência se dá originariamente como arte. O sentido do ser no existir e o êxtase do mover do dançar dialogam, seja no sabor para saber como via de experienciar e experimentar, seja num

compartilhamento radical, originário e ontológico das palavras. Êxtase e existência advêm de inflexões da estrutura *-st* (posicionar-se), retomada do latim e explorada por Heidegger ao servir-se da construção *ek-sistencia* para diferir da utilização já abastada pela tradição da filosofia ocidental da palavra existência dentro de uma ainda e então dicotômica compreensão existência *versus* essência (HEIDEGGER, 2005; CASTRO, 2015a). *Ek-sistencia* nos diz, porquanto, em dobra com a essência, isto que, em permanência, se mostra, aparece, desvela, descobre tal como é, do sendo, ou seja, do perdurante agir do ser e não ser.

Ek-sistencia corresponde ao estar no aberto do ser e do entre-ser. Não meramente como compreensão, ideia ou entendimento de tal abertura, mas sim já como travessia ou vereda de vida. O ser humano do humano é, permanecendo e eclodindo, referenciar-se em abertura ao ser. Quer dizer, é e não é. Quer dizer, o humano demasiado humano quando, se fazendo e se constituindo, ressoa e referencia a pronúncia do real. Como *ek-sistencia*, o humano vigora sempre no mistério do ser. Fala, portanto, como essência, do seu modo de ser lugar aberto e exposto à luz do ser, disposto – no fazer-se visível, descobrir-se – à restituição de luminosidade ao ser enquanto velado, encoberto. É no desvelar e velar do que desvela tanto mais quanto mais se vela que a *ek-sistencia* se realiza (CASTRO, 2015a).

Recordando o anteriormente citado, *ek-* diz originariamente do latim no fora, para fora ou fora de, na abertura, no além do limite, “diz o livre aberto do caminho, o não-limite, o para fora do limite. Que limite? O do radical do verbo: *sistere*, ocupar uma posição, estar. *Ek-sistencia* diz, ao mesmo tempo, o livre aberto (não-limite) e o limite.” (CASTRO, 2015a) Limite e não limite do próprio ser humano e de proximidade e distanciamento de outras maneiras de sendo, como sugere Gilvan Fogel em passagem que dialoga com o apresentado por Castro: *Ek-sistencia* “constitui para o ser humano a sua diferença ontológica, aquilo que o diferencia de todos os outros entes” (FOGEL, 2010, p. 166-167). Nos limites para além ou aquém, no fora do *ek-*, já somos lançados para fora de um espaço-tempo medido, identificado e representado. Enquanto expostos ao ser, no banhar-se sob a luz da *ek-sistencia* e do êxtase, lembramo-nos do “existir ontológico do humano”, isto é, do existir a partir do ser enquanto abismo pré-subjetivo e não vazio da consciência humana, ou seja, de qualquer existencialismo como sistematização/essencialização pela subjetividade do existir, de que nos diz Fagundes (2014).

O coreógrafo Merce Cunningham certa vez, em entrevista publicada, disse uma de suas mais célebres frases sobre dançar:

Você tem que amar a dança para permanecer com ela. Ela não dá nada de volta, nenhum manuscrito para comercializar, nenhuma pintura para exibir em paredes ou museus, nenhum poema para ser impresso e vendido, nada além de um fugaz momento em que você se sente vivo²⁴ (CUNNINGHAM et al, 1998, s/n, tradução nossa).

A frase carrega algumas questões muito recorrentes à dança, como efemeridade, o fato de que a dança não resulta em alguma coisa ou suporte para além do corpo dançante, questões de mercantilização e valoração da arte e, em especial para a reflexão em que nos encontramos agora: um momento de êxtase que expede *ek-sistência* de quem dança. Voluntariamente pondo de lado ajuizamentos que a construção da frase de Cunningham pode sugerir quanto à comparação de valores entre fazeres artísticos, questionemo-nos acerca deste fugaz e efêmero momento. Dançar se mostrou nele também como lugar de possibilidade de eclosão do momento de êxtase.

Ao mesmo tempo, a passagem traz uma temporalidade em dança ao falar de permanência a ela (*have to love dancing to stick to it*)²⁵, propondo então promulgação, validação, ou ainda consumação, da vida, do sentir-se vivo, participando, tão logo: existindo. Se é, porquanto, do dançar dar possibilidade disto, o êxtase do mover se relaciona diretamente com a abertura da *ek-sistencia*. Amar, tanto como dançar, e, conforme Cunningham, amar a dança ou amar dançar, aparece-nos como acesso ou caminho de compreensão e experiência de *ek-sistencia*.

Dançando – amando – sendo o próprio dançar é que se possibilitam, para o artista, fugazes efêmeros momentos de eclosão do êxtase de mover-se, instaurar e mover espaço-temporalidades, que o lançam à permanência da abertura do ser, exposição à luz do ser e não ser em sua *ek-sistência*. Do êxtase da *ek-sistência*: criação, poética. Êxtase como *completude* de uma travessia em dança que ganha *plenitude* de realização na abertura à *ek-sistência*. Ou seja: o êxtase instaura um instante de eternidade no efêmero e, assim, novamente nos fala do eclodir do humano

²⁴ “You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that fleeting moment when you feel alive.” (CUNNINGHAM et al, 1998, p. --)

²⁵ Tradução nossa: “há que amar a dança para permanecer nela/com ela”.

do humano, da essência do ser humano, da sua *duração*. Trata-se de permanecer mudando e de, mudando, permanecer, o próprio de uma *ek-sistência*.

Amar tem algo de pré-ocupação, de ocupação, de *de-morar-se*. Mas não é só. O amor, e tão logo sugere-se o mesmo no e com o abraço, doa-se, em nós, como contraponto ao sem-contato da pandemia – o esquecimento do ser, do ser-com, do entre-ser, do diálogo, da dinâmica de distância e proximidade. O isolamento ontológico, a doença, o esquecimento do ser são também a perda da essência do amar. Tem a ver com cuidar, curar, procurar, encontrar, deixar-ser no entre. Neste sentido, abraço faz-se também sugestão à pró-cura pelo humano na dança, em dança, pela dança, como dança. Isto é, procura de e em proximidade e distância. Onde lemos: há que se amar a dança – enuncia-se também uma referência ao cuidado com o que se procura, isto é, ao *amar* como cuidar e procurar. A procura da dança tem a ver diretamente com amar, com amor. Assim, ficam enunciadas também outras notas e gestos, como: há que se amar a dança para abraçá-la e há que se abraçar a dança para se demorar nela. No fundo, esse *há que se amar é há que se apropriar*, apropriar-se da dança. O amar é sem finalidade. Se o desejo é afundar na finalidade, na felicidade a que nunca se chega, a necessidade é um fim como plenitude do princípio, no caso da *procura*. Nunca encontramos e já sempre encontramos, já sempre se encontrou – fomos procurados pelo procurar – para seguirmos a procurar. É diferente procurar como desejar sem encontrar, e é diferente procurar porque já encontrou o que precisa ser procurado para permanecer na procura. Aí não se encontra o desejo, apenas, a necessidade, o agir radical, essencial, aquele que está concretamente em nome (pró-) de *cura*. Aí, o valor do agir, do verbo de vida, sua essência, não estão fora dele, mas nele mesmo. O valor do amor está no amar, não tem a ver com desejo ou só com desejo, mas com necessidade, enquanto vontade do ser, para alguém e além de uma vontade de um sujeito. Tanto para a pró-cura, quanto para o ser, quanto para o abraço, quanto para a dança (o próprio) se sugere o acontecer apropriante do ser.

Dançar nos aparece como um modo de abertura à *ek-sistência*, ao aberto do ser, tocando e sendo tocado pelo essencial, originário, poético, isto é, amando. Para Heidegger (2007), amar *sustenta* a abertura à clareira do ser. Amar é vigor do entre. Amar é sofrer a própria condição de entre-ser (de estar sendo) e, nisto, consumir humanidade, ser mais humano. Amar, no sentido intransitivo, pela necessidade de

amar para curar o que nomeamos *doença ocidente*, não difere de pensar, guardar, acolher. Tem relação com o cuidado de deixar o ser ser, de liberar. O próprio exercício de responder ao apelo das questões e à busca, ao caminho em pensamento que elas nos dispõem.

Dizem o amar e demorar-se acerca de uma determinada dimensão do conhecer e do experienciar – bem como do dialogar – com as questões e com aquilo ao qual se põe como procura. Amar é cuidar para deixar ser, para o que tem que ser seja mais isto que é e vem a ser (HEIDEGGER, 2007).

Amar é essencialmente dialogar pelo qual não nos comunicamos em primeiro lugar e nisso nos igualamos ou nos tornamos uniformes, mas o dialogar faz eclodir a proximidade que nos aproxima tanto do que somos como do que não somos, isto é, amar é aproximar enquanto a realização do mesmo de apropriar e diferenciar. (CASTRO, 2021f)

Cunningham encontra e nos ensina que há que amar para se demorar, para dialogar, para aproximar-se e para que dança seja isto – dança. Há, ainda, que abraçar para cuidar, para procurar, para que, amando, se pensem as questões e estas nos conduzam à apropriação e diferenciação. É possível, evidentemente, que a plenitude de realização na abertura à *ek-sistencia lance*-nos de volta às palavras de Cunningham que assinalam um único momento de sentir-se vivo, um único momento de êxtase e de solidão. Trata-se da solidão do artista (do poeta), da solidão do dançar, aquela do resguardo e abraço em/a si. Nela, perder-se é apenas voltar-se às questões, atender aos apelos, ser o próprio que se é: ser tal qual solitária florescência em meio à lama, ao asfalto, como vida no entre-morte. Só aí, e ainda mais aí, é que êxtase e *ek-sistência* serão como o vislumbrar do extraordinário no ordinário, apropriação, pró-cura.

Seja processo de dança, de abertura, de realidade, de aparecimento, de pensamento poético – e até de aprendizado – dançar é lugar de rebento em que se faz possível ouvir o apelo do ser: amar, abrir-se à *ek-sistência*, encontrar o êxtase do mover, restituir a unidade, a referência ao ser e experienciar corpo se fazendo corpo – e cada vez mais corpo – à medida que segue em acontecimento/acontecendo. Tal condescimento do dançar, já pontuado como questão poética do desencadeamento de realidade, será seu constante instaurar de tempo-espacialidade, isto é, sua contemporaneidade. A questão do originário não como origem no passado, mas como ação contemporânea pensa o tempo na dança, o tempo do dançar e o dançar do e no

tempo-espaço. Por isso, dançar nos coloca e nos possibilita tocar poético-ontologias, isto é, o dançar na instância da referência e lembrança do ser. Por isso, faz-se mister que pensemos ontológica e poeticamente para pensar experiência do dançar em seu aparecer e agir enquanto obra, se per-fazendo dança, arte, artista, prática e memória.

É aqui o abraço o retorno sempre necessário ao entre. Os abraços da dança anunciam como dança se perfaz nova e diferentemente – de forma única, singular – em cada abraçar. O que se dá, está dado e segue por se dar, o que é desvelo: um dançar permanente, incessante e um fazer dançar que acontece em abraço. *Per-feito* corpo, o caminhar só é feito abrindo-se os braços e o pensamento-corpo. O caminhar é feito permitindo-se ser abraçado, dançado, acolhido e reunido à filosofia, à literatura, à música, à poética – às artes da arte, para que se toque e se experiencie a essência da poesia, a poesia da essência e, enfim, a essência da linguagem. Um a um, esses pares desembaraçam relações de abrigo e cuidado, tal como procura, e assim vão dando superfície a caminhos de pensamento em dança. Nos encontros, pululam questões próprias não a uma ou outra, mas propícias ao reunir, ao abraçar.

Na busca pelo querer saber mais sobre o ser da dança, sobre o que é isto, dança, nos deparamos com a história do pensamento que nos mostra que isto que seria uma filosofia da dança – ou do movimento – está sempre atrelada, atravessada e diretamente ligada ao pensar arte, corpo, espaço, tempo... Entretanto, estamos fazendo filosofia da dança? Não. Queremos pensar a dança e deixar que ela pense e se pense, dialogando com as questões que ela nos traz ou às quais nos lança. Assim, não só nos aproximamos de uma possível *correspondência*, como vamos refinando quem somos, com quem somos e como somos, ou melhor, como pensamos, como dançamos.

CAPÍTULO 2 – “O GRANDE FILÓSOFO É O CORPO DE CADA UM”²⁶

“Corpo eu sou integralmente, e nada mais; alma é apenas nome de alguma coisa no corpo’. O corpo é uma grande razão [...] uma multiplicidade com um só sentido...”

Friederich Nietzsche

“A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro.”

Angel Vianna

Num salão de bailes, numa sala de ensaio ou na sala de casa, uma mão se estende, um sorriso se abre; já se deu o abraço. Convidar à dança é chamar a *demorarmo-nos* no *entre*, a uma experiência de co-participação, com-posição. O dançar subitamente toma estes que se tornam um. Nesse uno, de novo, a experiência do intervalo, da distância, a experiência do *por-entre* o reunido. Encontro de saberes, encontro de pensamentos. A unidade de “dançar-pensar” é um espaço *entre* no qual o aparentemente separado se reúne; um espaço *entre* no qual cuidado e amor têm vigor, o distinto se confunde e o confuso é capaz de gerar não um caos somente, mas uma (nova) cosmogonia de corpo(s). Dançar é um modo de pensar. Pensar pode ser um modo de dançar. Dançar pode ser filosofar, desde que pensemos o originário de *filosofia*. Aí, também, filosofia pode ser dança. O corpo – escrito, inscrito, escrevente e *inscrevente* – é pensamento enquanto dança e é dança enquanto pensamento: o corpo que aqui escreve-inescreve *filosofa* dança e *dança* uma filosofia anterior a dissociação entre esta e a poesia, pensamento e corpo. Dançar é modo concreto de pensar e ser, de pensar o ser e ser o pensar.

2.1 QUANDO DANÇA, CORPO (SE) PENSA MAIS

Retornemos às epígrafes e às palavras do título para as escutarmos um pouco mais cuidadosamente. O corpo de cada um, de cada *sou*, o corpo que somos é o

²⁶ VIANNA (2018).

grande filósofo, a grande razão. Desde já carregamos duas perguntas – escondidas nas passagens “corpo (se) pensa” e “filósofo é o corpo” – que nos exigem atenção, demora, mas não necessariamente respostas. Antes, elas nos abrem para ainda outras perguntas, mas, ainda mais, nos abrem para as *questões* corpo, pensamento, saber, sabor, amor, o próprio, a unidade, o movimento, a verdade e outras no caminho. Não que as vamos colher tais como flores ou frutos por uma trilha já conhecida, mas elas desenham e apontam um caminhar que se anuncia. As questões compõem um caminho a seguir, criam e nutrem o desejo, a necessidade de busca: na trilha, é abismo o que se funda, longe de um fundamento que a suporte. Pesando no abismo, suspensa no abismo, pendente no abismo, a trilha é salto.

Neste salto, não *temos* nenhum equipamento ou aparato. Nem corda, cabo ou paraquedas, mas *somos*. Somos corpo, este corpo filósofo, que dança, que pensa, que é com, é entre-ser e, assim sendo, experienciamos o abismo como superação, sobrevoo de sentido. Quer dizer, resistimos à tradição adquirida do fundamento para experienciar o fundar do sem fundo, o fundar no sem fundo. Resistimos aos conceitos (que fecham ao tentar dar conta) e deixamo-nos ser conduzidos às e pelas questões – às e pelas questões do corpo, pelo questionar do corpo filósofo. Partindo do fechado dos conceitos ao aberto das questões e do não saber.

Aquelas duas perguntas, que já em título e epígrafe do capítulo nos importunam, são: *Corpo pensa?* e *Que filósofo é o corpo?* *Que é isto – filósofo?* A primeira facilmente se desdobra em *Que corpo pode pensar?* e aí mais facilmente responderíamos: o corpo filósofo! O corpo dançarino, pensaríamos em seguida. Mas tudo isso seria vão, raso e repetitivo. A pergunta guarda um estranhamento. Respondê-la meramente corpo filósofo acaba por deslocar-nos a outro horizonte de pensamento que não o onto-poético originário. Não só perguntar *que corpo pode pensar?* Mas *O corpo pensa? E como ou o que pensa o corpo?* Entretanto, pensamos, o corpo é um *indivíduo*? O corpo é um indivíduo, um sujeito que pensa, dança, um *sujeito filósofo*? O que é isto – corpo? Algo já dado, um sujeito, um objeto? Então, instantaneamente perguntamos: corpo dança? É, por fim, o corpo que dança?

A estas perguntas destina-se o mesmo estranhamento. Vimos que corpo é doação do ser e o ser acontece sendo corpo, verbos de vida, verbos que fazem corpo mais corpo, o próprio mais próprio. Lembremo-nos do sentido do ser e entendamos que o dançar dança e, por isso, toma o corpo, tem ao corpo, antes e para que um

corpo *tenha* o dançar. Este, tão logo, não pode ser o *sujeito* que dança, coisa dada, subjetiva, um ente, pois é na dança que o corpo é mais corpo, que corpo mais *instaura* um corpo, ou seja, não há um corpo dado que, então, dança. No acontecer-dança, corpo está se dando, ainda vai dar-se – é *algo a mais* que dança e faz de dança esta dança. Em conformidade com Diego Braga (2010, p. 57), “Não é o corpo que dança. O corpo é a dança que se dança”. É o ser que dança, é a possibilidade de ser que deixa corpo ser um – outro, novo – corpo. Neste ponto, perguntar *O corpo dança?* e *que filósofo é o corpo que nos insinua (e ensina) Angel Vianna?* nos faz desenvolver uma outra: o corpo é o filósofo, quer dizer que ele é o sujeito, o *eu* da filosofia? Vejamos: filosofar se dá desde um sujeito, de eu como um espírito da consciência, racional etc.? Porém, precisamos compreender que o corpo é o filósofo, não só na medida em que se põe em questão o que é isto, *filosofar*, mas o que é isto, *o corpo*, sem partimos de objeto e sujeito como referências prévias. O que essa pergunta pressupõe como resposta? Como a refazer de modo a evitar a resposta de que há um corpo – dado – para, então, dançar; para que dançar seja o verbo desse corpo-sujeito? Desse corpo-objeto?

Advém-nos uma resposta simples, superficial e redundante. Quer dizer, pensa o corpo simples, isto é, *sine plex*, sem dobra, por desdobrar-se e em desvelamento, uno; que é superficial, ou seja, pele, limite de emergência, aparecimento e manifestação do próprio que é e sempre está vindo a ser, aparente; e redundante, indicando-nos que *corpo pensa* diz o mesmo que *filósofo é o corpo*. Decorre disso que pensar é filosofar? Sim e não. Uma conclusão apressada, mas não de todo equívoca. Para compreender isto, ouçamos o originário na palavra filosofia.

Da conhecida junção *philos + sophía*, ouve-se primeiramente: o amigo do saber ou aquele que ama o saber. Entretanto, ainda é prematuro dizer que pensa quem sabe ou que pensamento é sabedoria (apenas). Filósofo não é meramente quem ama o conhecimento, e a célebre frase de Angel Vianna nos deixa possibilidades de diálogos a respeito do pensar, do amar²⁷ e do saber. A palavra grega *sophía* diz originariamente daquele saber pelo sabor, saber por experienciar, conhecer por já ter provado (JARDIM, 2004)²⁸. Este saber da experiência é, tão logo, o saber do, pelo e no corpo. O saber que guardamos, que sabemos o sabor, que nos é próximo. E mais: que este

²⁷ Como vimos anteriormente com as palavras de Merce Cunningham, as questões de amar, cuidar e procurar a e da dança são perpetuadas, desdobradas e re-dobradas também em Angel Vianna.

²⁸ Que, por sua vez, também o encontra em Havellock.

saber compreendido na experiência é, de modo originário, o saber poético. Contudo, lembramos, desde agora, que corpo está dizendo mais do que a trivial redução a *organismo* ou *sistema*. Já *philos* diz, também, amor pelo que temos tal como se tem uma perna ou ouvidos: um amor de pertença, de constituição, de unidade e extensão (JARDIM, 2004). A então expressão *amar o saber*, desde estes entoados dizeres, fala deste saber pelo que se tem (não como posse, mas sim como um próprio, propriedade), saber por isto que se é, ou seja, pelo corpo, pela experiência, pelo existir etc. Amar (*philos*) diz ainda querer e buscar (porque se ama, ou ainda amar por buscar) e tal busca é o que nos leva à aproximação disto que se quer enquanto nos quer (CASTRO, 2011, 2014, 2015a).

Filosofar, ressoando seu arcaico-originário, é apropriar-se do que se é próprio, aproximar-se do próprio que se é. Há corpo tanto em *philos*, como em *sophía*. O conhecimento ou a sabedoria da filosofia são, originariamente, um saber de corpo, saber pelo sabor, saber no sendo, sendo o que se sabe: saber pelo e desde o ser e o amar. Assim, já implica contato, experiência, trazer para o corpo. Apropriar-se bem para resguardar o trazido ao corpo, ou seja, o guardar, o deixar guardado, apropriado e, portanto, liberado para ser. Por ser sempre distante enquanto próximo, o próprio é sempre um *a-ser-apropriado*. Este, porém, dá-se sempre na proximidade, numa distância, não como lonjura, mas como liminaridade ontológica. Enquanto o grande filósofo, este *filósofo* é menos um adjetivo e mais um verbo do corpo ou uma corporificação, uma apropriação, um próprio do verbo, do ser. O corpo será filósofo na medida em que se entender este saber e este próprio como uma ação, o sentido do agir, a essência do agir, para entender a essência do apropriar-se e a essência do saber. Filósofo é *um próprio* do saber do corpo enquanto saber poético.

Enquanto amor ou eclosão deste fazer (busca, necessidade, procura, questão) aparece, faz-se e vige o *pensar*. Mas parece que ainda não respondemos às perguntas suficientemente, apesar de evidente a relação entre o ser filósofo e o pensar e a referência de ambos a corpo. Numa estratégia similar à substituição de variantes em função na matemática, podemos chegar à colocação: o grande *pensador* é o corpo. Porém, não para afirmar que filósofo é igual a pensador, pois é evidente que nem todo pensador é filósofo e nem todo filósofo é pensador, mas para marcar (e outra vez ouvir) o sentido que Angel tenta arrumar (mais do que amarrar) em suas palavras (ou melhor, no silêncio delas).

Dizer que o grande pensador é o corpo ou que, quando dança, corpo (se) pensa ainda carrega uma pergunta que, embora já encaminhada ao diálogo, entretanto, pede e traz em si uma questão por entrar em cena. Este corpo que pensa, que pode ser o (corpo) grande pensador, é o corpo originário, uno, anterior e posterior ao entendimento dualista e cindido corpo e (+) mente. Amplamente difundido e reiterado, o sentido de corpo parte física, oca ou material de uma então dita *outra parte* racional, mental, espiritual, ou qualquer palavra do ramo, nos foi herdado desde uma sequência de más compreensões. Advém como herança e consequência inevitável da redução do sentido originário de linguagem e reunião à razão do raciocinar, da prevalência de um tecnicismo funcional e, outra vez, do esquecimento do sentido do ser (JARDIM 2005; FOGEL, 2012). Esta redução de corpo a receptáculo, suporte ou parte material e inferior de um suposto conjunto que o enobrece e que não seria capaz de raciocínio, uso da faculdade da razão (a parte privilegiada) levou, numa ainda mais redutível conclusão, à impossibilidade do pensar (em sentido completamente diferente do já discutido acima), sendo faculdade esta exclusiva à *outra parte*. Como mencionado, esta parte orgânica, cientificamente entendida meramente como *organismo* e conjunto de *sistemas* (obviamente com suas avançadíssimas e infinitas complexidades, funções, domínios e funcionamentos) não dá conta do que é e *pode ser* corpo como diferença ontológica. Segundo Gilvan Fogel,

Corpo, portanto, não é *coisa* nenhuma, *algo* nenhum, Não é nenhum estrato ou sub-estrato no sentido de nenhuma base física, nenhum lastro material, biofísico, *orgânico*. Tudo isso é posterior, tardio, epigonal, ou seja, de segunda instância, uma vez que, de modo geral, é tematização, objetivação *científica*. Originária ou imediatamente, corpo é experiência, ou seja, humor, afeto, que é tão só um modo possível de ser, de vir a ser ou tornar-se, quer dizer, aparecer, fazer-se visível, mostrar-se ou desvelar-se [...]. (FOGEL, 2012, p. 209).

Corpo não é um oco preenchido, nem uma massa de matéria que recebe um tempero ou toque imaterial, espiritual, de ânimo ou *anima*. Dizemos diferença ontológica de forma muito próxima – quase sinônima – a corpo *humano*. A diferenciação de animal para humano, ou melhor, a diferenciação de não-racional para racional (sendo todos animais, *animados*) não se pontua ou desdobra, também como nos diz Fogel (2012), desde ou na habilidade de raciocínio, mas sim desde seu ser possibilidade de e para possibilidade, isto é, da condição humana de entre-ser, de ser no aberto (do ser), no exposto, disposto: (ser) corpo. Humano não é para dizer não-

animal, mas sim dizer humanidade, húmus, terra, chão, solo, gênese que se compreende como tal, isto é, acontece, faz sentido, é-no-mundo, em suma, mundifica. Ou seja, a dobra de terra e mundo é já, desde sempre e imediatamente, corpo (humano) quando o sendo mora na referência ao ser, no ser agindo, acontecendo, morando na linguagem.

A expressão 'corpo humano' deve ser acentuada. O 'humano' é para reforçar que, quando se fala de corpo em se referindo ao homem, *homem* já aconteceu, já se fez ou se deu. Mas ele também não se dá *antes* e *fora* do corpo, isto é, antes e fora (cronologicamente e anterior) de realização, de concretização, o que talvez se possa denominar *(en)corporização, encarnação*. Homem-corpo – isso é o único acontecimento, um único e mesmo instante, um único e mesmo ato. Esse acontecimento *um*, íntegro, esse único e mesmo ato é dito em e como *ek-sistência*. (FOGEL, 2012, p. 204 [grifos do autor]).

O sentido de unidade, integração, corpo originário reaparece como este único e mesmo ato, acontecimento *um*, *ek-sistência*. Esta é ainda mais diferença ontológica, enquanto essência da presença, homem (humano) como clareira do ser, ser sendo no sentido, no aberto ou *ex-posto* a ser (HEIDEGGER, 1967; FOGEL, 2012). Fogel, a fim de diferenciação e no seguindo caminho de superação do sentido tardio, dual e redutor de corpo e (+) mente apresenta ainda outra referência.

Isso é *corpo*?! Bem, talvez o nome para dizer esta conjugação, este atamento ou amarração – a *síntese*, que sempre já se deu, que sempre já aconteceu – não é nem 'corpo' e nem 'alma', pois a verdade é que, ao se falar e se afirmar corpo, o espírito da oposição sempre permanecerá. Melhor, o nome *disso*, desse atamento, é *vida*. Homem, melhor ainda, *vida humana* ou a vida, que o homem sempre já é. Vida reúne estes dois aspectos (*aisthesis-nous*) num único ato, num único acontecimento simples, i-mediato, instantâneo. É, pois, o *instante vida*. (FOGEL, 2012, p. 49 [grifos do autor]).

Afinal, o que e como é isto – corpo humano, vida, ser, *ek-sistência*? Entendemos e dialogamos, até este passo, *que corpo* é este corpo filósofo ou corpo pensador e, apesar das referências e aproximações sinônimas, ainda afirmamos, queremos, amamos corpo. Suas questões seguem sempre em atualização, em acontecimento, em pensamento. O pensar (em e de corpo) diz o mesmo que ser, isto é, poética e originariamente, o pensar é o agir do ser, ou o ser agindo, ou o ser dando-se como questão – ou ainda: vida. Pensar e ser são doação – doar-se e dar-se (dádiva), dar-se em e como corpo. Podemos vislumbrar, quer dizer, aparece, então,

corpo como o grande pensador em tal atamento ou reunião *aisthesis-nous*²⁹, referido por Fogel (2012), único ato, acontecimento simples, i-mediato, instantâneo. Neste binômio grego, guarda-se o sentido de sentir-ver-perceber como *pensar-corpo*: num só tempo, corpo é manifestação, lócus e perfazimento deste, neste e por este atamento. Quer dizer, corpo é sentir-ver-perceber e aparece como tal, (re)fazendo-se, (re)dispondo-se e (re)compondo-se neste sentir-ver-perceber. Nem quem pensa, nem quem sente, mas aquele que, por sentir, ter sentido, já viu, percebeu; ver que dizer que já sente e percebe; por perceber, vê e sente o que está sendo (FOGEL, 2012). O encontro de dança e filosofia proposto é para emergir este lugar de cuidado e pensamento do dançar. Sendo a dança não um objeto do pensamento, mas o acontecimento do pensamento. Mas, para tal, é preciso o reencontro não só de dança e poética, mas de filosofia e poética.

Seguindo e ouvindo esta mesma unidade e imediatidade, corpo-pensamento, outra veste para a mesma coisa, diz (também) do ato de pôr-se-fazendo de corpo ao e desde o pensar. Enquanto realizando-se, mais torna-se isto que é. Pensar é consumir existência que se é, que se virá a ser e que já se foi. No aparecer de corpo tal como isto que é, que tem que ser, corpo precisa pensar porque precisa vir a ser, e vem a ser porque pensa. Corpo pensa e pensamento é corpo – reunião ver-sentir-perceber – isto é, corpo, pensando, se faz mais corpo.

Corpo e vida, corpo ou vida, a amarração de palavras e o uso da forma como sugere Fogel cola e descola sentidos. É estratégia para descolar (raspar³⁰) o sentido dual circunscrito na tradição metafísica e colar a ele uma palavra que resgate e restitua, ou melhor, que lembre sua permanente nascividade, mutabilidade, possibilidade, factibilidade. Ou seja, forcemos pela sombra do sentido de vida, o que corpo diz originária e poeticamente, isto é, em verdade. Verdade é tal como corpo: o que aparece, desvela-se, velando; consumação de princípio, essência (HEIDEGGER,

²⁹ O autor, em outra passagem, enfatiza a origem da cisão corpo e mente pelos sentidos ora entendidos como opostos destes termos gregos e ora por ele utilizados como contínuo para fazer aparecer sua unidade. “A distinção – mais e melhor – a separação, a oposição e a mútua exclusão de corpo e alma, de matéria e de espírito, de sensação e razão, e tudo que daí decorre como problema e aporia, tem na origem o corte e o isolamento entre sentir, a sensação (*aísthesis*) e perceber, percepção (*nous*), como se cada qual constituísse um ato e uma função distintos e separados um do outro, então, formando duas coisas, dois estratos ou planos e, por fim, duas funções ou faculdades – uma, a *aísthesis* seria função ou capacidade (propriedade, faculdade) do corpo; a outra, a percepção, o *nous*, seria função ou faculdade da alma, do espírito, da razão. Fica assim inventado e consolidado o polo corpo e (+) ou versus o polo alma, espírito, razão.” (FOGEL, 2012, p. 47)

³⁰ Tal qual nos ensina Fernando Pessoa/Alberto Caiero no “Guardador de Rebanhos” (PESSOA, 1993).

2002b; CASTRO, 2011; CASTRO et al., 2010). Entretanto, insistimos na palavra *corpo* pois, após raspar os sentidos e sempre que tomado pelo dançar, é ele que segue sendo questão, aparecendo. Eis que surge a questão-corpo não como objeto, não como sujeito, não como algo do eu, pertencente ao eu, a um eu enquanto indivíduo. É nele e por ele que vida faz sentido como vida, que ser e pensar mais são o mesmo, que se é possível amar o saber e o sabor.

Assim, temos, ainda, ouvindo a Fogel (2012), que corpo não é substância, é instância, no sentido do ato de instar, instauração permanente, constante, é aparecer i-mediato, instantâneo. Não duas partes, mas sim um/o corpo (não dual, mas monádico; não dualista, mas monista; não cindido, nem juntado, mas unidade), corpo é sentir-ver-perceber – *aisthesis-nous*. Pensamento é corpo, corpo é pensamento, pensamento-corpo, no i-mediato instante de instauração do ser, reunião e compactação de e como sentido, linguagem. Isto que é fundo, fundamento, fundar, um só acontecimento e único ato. Como já nos apontou e instigou Nietzsche: grande razão. Como retomou Angel Vianna numa espécie de paráfrase e citação a seu modo e pela sua experiência: o grande filósofo é o corpo.

A grande razão é o corpo, que pensa, se pensa. “É teu corpo e sua grande razão, que não diz eu, mas faz (o) eu. [...] Ele mora no teu corpo, é teu corpo” (NIETZSCHE *apud* FOGEL, 2012, p. 211). Já nessa precisa passagem do pensador alemão nos fica indicado um sentido para razão diferido e incompatível ao seu uso como atributo de capacidade de raciocínio (lógico). Razão está diretamente ligada ao pensar, mas é preciso marcar (e escutar) ao sentido de razão que nos ajuda a dialogar com as questões. *Este* entendimento de razão diz mais (nesta passagem e no originário da palavra) do que raciocínio lógico, cartesiano, prescritivo, dedutivo, científico. Todas essas adjetivações fazem referência a uma também redução do que razão evoca. Gilvan Fogel aponta para o sentido arcaico do termo – este que estamos buscando escutar – dizendo inclusive como grande razão redundante num pleonismo quando se dá tal escuta, posto que a expressão está nomeando o *fundamento realmente fundamental*, corpo. Vejamos como o autor nos orienta para além (ou aquém) do vago sentido do conceito de razão:

Com o risco de evidente parcialidade, assumido, tentemos determinar uma direção neste grande vago. Entenderemos por razão o poder, melhor, *a força de juntar, compor, integrar ou reunir no próprio ato de ver*, i. é, de visualização, entendida esta como o que habitualmente se denomina também

a hora ou o ato de apreensão, de captação, de percepção. ‘Razão’ é este ato de *ver* e *ver justo porque já é reunião, integração – compactação*. O aparecer ou mostrar-se – que é sempre já reunido ou compactado – é ato de razão, é acontecimento racional. (FOGEL, 2012, p. 212 [grifos do autor]).

Com isso, ainda mais podemos dizer que homem, corpo humano, é animal de razão³¹, isto é, racional. Corpo é o local e a “hora” (instante, momento) que aparece e mostra, que capta e percebe, que vê e dá a ver tal reunião, compactação. Corpo é grande razão, ele e nele é que real é real, a partir de e como integração, recolhimento, reunião (*Logos*). “O corpo é a grande, i. é, a verdadeira, a autêntica razão. Isto quer dizer: é o verdadeiro, o autêntico, o único fundamento” (FOGEL, 2012, p. 214). O que faz sentido, que é presença, que se mostra, o faz como e porque corpo. Grande razão é o próprio, o real, senhor do eu e do si, o ser agindo, o tempo temporizando, possibilidade de e para possibilidade, liberação de realização e acontecimento. Em tudo isso, o único e mesmo ato, imediato, uno, e, por isso, múltiplo em diferenciação.

Corpo não é só *uma* grande razão. Ele, neste sentido, é *a* razão. Mas há muitas razões, pois há muitos, inumeráveis corpos. Todo ou cada modo possível de ser de vida, de existência, configura *um* corpo, é um corpo possível. Corpo ou *corpos* é um outro nome para os *verbos* do/no existir ou viver. Corpo, assim, se mostra como o um que em si mesmo e desde si mesmo se diferencia, *se altera*. É o *logos*. (FOGEL, 2012, 210 [grifos do autor]).

Verbo do existir e modo de ser corpo é também o próprio dançar enquanto verbo de liberação de existência, verbo de vida, possibilidade, sendo. Dançar realiza e perfaz isto que aquele que é tomado pelo dançar só pode ser, vir a ser e deixar de ser – *ek-sistir* – porque se abre, é tomado e tocado pelo dançar. Dançar é próprio da e para diferenciação, própria de corpo. Mais do que nunca dançar e corpo se aproximam, são e dizem um mesmo; tomam, tocam, afetam, constituem um ao outro. Também segundo Fogel (2012), o corpo é o um que se diferencia em si mesmo. É, aí, lugar da dinâmica de experiência se fazendo e aparecendo como experiência, cuja intensificação (experienciada pelo e no dançar) torna corpo visível. Dançar é pensamento e pensamento é dança enquanto, como e desde esta grande razão – corpo.

³¹ Razão, neste sentido, recupera o sentido da palavra grega *Logos*. Assim e somente assim pode ser *razão* uma tradução (entre outras possíveis) de (um dos) sentidos de *Logos*.

Aqui, sumariamente, entendemos que corpo filósofo não é um eu, um sujeito que filosofa – ou pensa, ou dança. Mas o corpo é um eu? O filósofo não é um eu? Insistimos?! Não. Sendo um eu, corpo não dança, pois não é, não pode ser *sujeito* da dança. Pensamos e ouvimos a grande razão, isto é, corpo, em dança, para que se nos seja possível uma *desaprendizagem* do eu. Quer dizer, para outra vez resistirmos aos conceitos, às interpretações e significações tardias, superando a noção de sujeito. Abrimo-nos ao próprio, à aprendizagem do próprio. O próprio é obra, obra de dança. Ou melhor, pela e desde a força do dançar – pela existência encarnada no verbo dançar – quem (ou melhor, o que) dança é a grande razão, e não a pequena razão, o eu. O ser – sendo linguagem – é que dança. O eu é obra do dançar, assim como a dança, e os dançantes. “A ‘grande razão’, o corpo, não diz eu, mas faz eu, faz vir a ser eu como obra de obra” (FOGEL, 2012, p. 218). Obra do dançar, obra do ser, obra do estar em obra, do ser obra, aberto, possibilidade de e para possibilidade, multiplicidade na unidade.

Quando dança, corpo (se) pensa *mais*. Manifesto na e pela dança, corpo se faz (mais) corpo. Em dança, o corpo é mais corpo, o corpo é mais: o corpo é obra, acontecimento, dinâmica. E é a verdade do ser o pôr-em-obra. Por isso, tampouco, não é o corpo que dança, pois já precisa haver dança (obra, tensão) como ação do ser, para o que o corpo, nela e por ela, dance ou esteja em dança, dançando. Corpo, como acontecimento do ser, torna-se próprio e se perfaz (a si, em si) conforme há dança. Dança e pensamento se encontram enquanto atos, possibilidades de agir do corpo como corpo, unidade sentir-ver-perceber. Tornar-se (mais) corpo, dar-se (como) corpo, perfazer-se, fazer aparecer (mais) corpo, ou seja, mais pensamento, mais ser sendo, mais doação é, então, fazer história, memória, existência, permanência. Tal agir, este tornar-se isto que é corpo, diz *encorpoar*.

O corpo é a própria abertura, interesse, perspectiva. Dá-se sentir, ver, perceber, conhecer porque há ou faz-se abertura (interesse, afecção), e não o contrário, a saber, não é um eu constituído que se *abre* e então, vê, sente etc. Sentir, ver conhecer – isto é obra de corpo; jogo de corporização [*encorpoar*] (FOGEL, 2012, p. 223 [*comentário inserido*]).

A força de encorpoar nos diz obra de corpo, como o que é posto em obra pelo corpo, mas também dirá do que obra *como corpo*. Assim o faz a fim de aparecer, quer

dizer: a meta, o fim, a consumação plena³² de corpo é fazer-se visível, auto-ex-pôr-se (FOGEL, 2012). Isto é, ele, por ele mesmo e como ele mesmo se figura, se dá e se faz limite, manifestação. Conforme se retira, é posto para “fora” como coisa (como sentido, presença, compactação) ao ser, exercer-se – como obra e feitor, escultor e escultura, dança e dançador.

Para Maria Ignez Calfa, é a corporeidade, a propriedade (o próprio) de corpo em se fazendo aparente, constitutivo, espessante, em compactação.

O que vem à presença e aparece a partir de si mesmo é corpo. (...) Corpo é tudo e em tudo o que percebemos a cada instante, seja fora de nós, seja dentro de nós. Tudo o que for será em nosso corpo corpo (CALFA, 2014, p. 47)

O ser no mundo é o ser-corpo marcado na experienciação do real como impermanência, a saber, o manifestar-se sempre inaugural do corpo, compreendido em sua dimensão concreta na corporeidade, por aquilo que faz do real o que ele próprio é. (CALFA, 2010, p.49)

Enquanto a autora marca a propriedade do corpo de ser corpo – a corporeidade – desejamos juntar a isso a dimensão *verbal* de corpo ser corpo, agir corpo, corpoação. Encorpoar: ganhar corpo ao passo que se é sendo corpo, ser pelo modo corpo de ser (o único possível). Simultaneamente, ser espaço do ato de habitação, moradia do (ser) e no corpo. Moradia da pequena razão, do eu, mas também onde vem morar cada verbo de vida, cada agir, tudo o que sobrevém ao homem para que este possa cumprir destino: ser seu próprio, liberar um “sou”. Quanto mais a grande razão pensa, maior e mais intenso o encorpoar de corpo, maior (e mais própria) a apropriação. Mais próprio, mais ser: mais fala o sou (mais fala o não sou, porque fala o vir-a-ser e o deixar de ser no sendo), e menos o corpo é meramente o eu, um sujeito, tardio. Em última instância, encorpoar é ser si mesmo e ser só, para assim só ser (o que se é).

Encorpoar diz da dobra de vida como existência e vida em sua finitude em tensionamento. É nesta tensão que finitude e limite se entrelaçam e que se pensa a per-feição do corpo no agir, no seu verbo de vida, isto é, no dançar. Encorpoar ressoa

³² Conforme Castro (2014) e Jardim (2005), a palavra grega *Télos* diz do fim que não é término nem finalidade, mas do fim como consumação plena. *Télos* está sempre em dobra com *Arkhé*, outra palavra originária para dizer princípio e principiar como isto que segue surgindo, nascendo, sendo fonte. Neste caso, princípio e fim estão distantes do sentido temporal linear e unidirecional. Princípio e fim, como dobra *Arkhé* e *Télos*, são simultâneos e contínuos. Um acontecendo no outro, um possibilitando o outro. *Télos* diz ainda de um fim que não se esgota, não se consome, mas acaba por estar tornando-se aquilo que mais deve ser, aquilo que mais é.

transbordar, ganhar borda, ganhar limite. Isto – plenificação, consumação, cumulação – é e aparece no e como limite. A dança dança limites, move limites, move-se por entre limites, mostra o figurar de limites. Ganhar limite, finitude é o mesmo que figurar. Figurar é também o encorpoar e diz o mesmo que mundificar, quer dizer, instaurar mundo, ganhar entorno, que contorna, que dá limite, fim, definição, perfazimento..., corpo. Tornar-se, de súbito, imediato e por gratuidade e gratificação (do ser, desde ser), é tal figurar, ganhar figura, isto é, ganhar linhas, traços, riscos, inscrições, cicatrizes, calos, desenhos, contornos.

As dimensões e entendimentos de corpo, a corporeidade, o encorpoar e a grande razão, são, portanto, diferentes dimensões de uma mesma tentativa de dizer algo (quando o que fala é o ser enquanto linguagem); e são diferenciações de uma unidade, o próprio (este algo, isto!). De forma similar, falam da mesma dinâmica de intensificação de uma identidade à medida que esta assim se expõe, se libera e intensifica (FOGEL, 2012) – isto é, à medida que dança, que há dança. Corpo é, sim, aquele “fundamento realmente fundamental”, originário, abismo. Entretanto, contudo, tudo isso só pôde/pode ser pensado, visto-sentido-dito-percebido porque dança – porque dançamos, porque somos tomados e tocados pelo dançar. Fez e faz sentido à medida que, dançando, pensamos. Porque, quando dança, corpo (se) pensa *mais* – mais do que organismo, mais do que parte de uma cisão ou união, mais do que receptáculo, sub-porte, sub-stância – e mais intensamente, isto é, mais vigorosamente, sendo mais isto que é.

À revelia da cisão metafísica, corpo é (de novo e sempre) unidade. Encorpoando e na vigência da corporeidade, corpo é (de novo e sempre) unidade. Da permanência advêm mudança e atualização. Ambas são condições para se manter sendo o que é. Da continuidade se dão o nascer, o renascer, o renovar: ser outro e ainda assim ser o mesmo – o mesmo que sempre se é, se foi e se virá a ser (justo aí, sempre outro).

Diferenciar-se como novo, nascente, *renovação* de princípio, novamente vir a ser (o que se é, o que é próprio): tal é o per-fazimento, tal é o ultrapassar tudo o que já coube e transbordar (como diferente, como diferenciação). É também diferença ontológica abrir-se, viver no aberto deste diferenciar, re-novar. Porém, aquele sentido de renovação que diz regeneração, como re-gênese, isto é, sempre nova gênese, sempre novo surgimento, novo aparecer, nova verdade. Atualizar-permanecer é fazer-

se outro de si, em si, experienciar alteridade: o outro que não é totalmente outro porque é ainda outro de si, ainda é sou – o poder ser.

Neste ponto do caminho o qual as questões sugeriram e pelo qual as questões nos conduziram e convidaram (a dançar, a pensar, a amar), nos advém mais outro salto: seria dançar experienciar este diferenciar? Cabe a nós outra vez nos agarrarmos ao somos, a corpo, e, no abraço dança-pensamento, escutar. Dançar é o experienciar de diferença e de identidade obrando corpo. Isto é, quando dança, corpo se faz mais isto que já é, se faz mais próprio, pensa mais, logo se faz mais corpo. São recuperadas dança e sua potência filosófica como potência de pensamento, para pensar.

Mas o que, na dança, no dançar, faz corpo (ser) mais corpo? Um modo de ser, de ser-no-mundo e entre-ser, que *cola* ainda mais sentir-ver-perceber (*aisthesis-nous*). Entretanto, um modo de ser que mantém abertura e restituição ao mistério, ao poder ser, ao que se vela quando se dá a ver como possibilidade de ser. Quer dizer, o que, no dançar, faz corpo ser mais corpo é a tensão e a disputa entre ser-no-mundo e experienciar a abertura ao nada, ao abismo, é tanto terra revelando mundo, como mundo revelando terra. Porque corpo dançando é justamente o aparecimento da existência (de ek-sistência), da reunião (linguagem, razão, grande razão), conforme dá-se a ver, e o aparecimento do silêncio, do velado. O dançar veste e desveste o corpo, eclode nele e com ele, como dança. Movem-se as coisas do ser, do sendo e do sou, movem-se as possibilidades, movem lugares, movem limites, corpos são possíveis. Lançam-se na experiência, no arriscar, no experimentar corpos, passos, texturas, modos. Dançar é sair do eu. Dessa forma, entra no *si mesmo*, isto é, no corpo, que é corpo! Conforme Fogel (2012), vida e gênese dizem o movimento que, a partir do si mesmo, move o próprio ao próprio – é *auto-ex-posição*. Dançar dança este movimento.

Dançar é ser lugar de eclosão, é manifestar dança como modo próprio de ser, assim como homem é modo próprio de ser da vida. Autoexposição dança com e se aproxima muito à autorrealização. Para Fogel (2012, p. 218), “corpo é corpo uma vez que é o lugar ou a instância de ação ou de atividade de experiência (afeto) autoexpondo-se ou autorrealizando-se [...]”, uma vez que dança. Quando dança, corpo é, concreta e imediatamente, movimento de autoexposição, de aparição e, assim, de realização de realidade, determinação do real. Fazer-se corpo é também o

próprio movimento de ser e fazer história, isto é, constituição de sentido, de real, de experiência e de si. Justamente o movimento de autorrealização e autoexposição de e em corpo é, conforme Fogel (2012), história, destino, envio. “Corpo é experiência, que é história, que é autoexposição temporal ou temporalização” (FOGEL, 2012, p. 210). A persistência – ou per-sistência, para ecoar ek-sistência – da dança nos corpos e como corpos em meio às mais perversas adversidades políticas e socioeconômicas advém forte e intensamente daí, do fato de dança ser movimento (de corpo, de aparição, de autoexposição, de autorrealização) no tempo-espço. Dançar é tanto temporizar como espacializar: o encorpoar.

2.2 ONDE E QUANDO FILOSOFIA DANÇA ESPAÇOS³³

No momento mais solitário no mundo ocorre um encontro. De repente, estando sós, percebemo-nos, no mundo, sempre em encontro: conosco, com o mundo. Mundo também pode ser uma cena. O mundo também pode ser, no palco, um palco. E o mundo-palco também é *na* plateia. A plateia, parte do mundo, parte do palco, parte do palco do mundo. Plateia-palco. Plateia, de repente, um encontro: consigo; com o que a atravessa. Se, na plateia, somos o mundo, seremos – no mundo – plateia? Na dança, a plateia é, com o palco, um lugar de dança, cena. O que se chama palco, à parte da plateia, está cheio do seu *fora*; cheio de uma – já não mais – plateia. O que se chama plateia não é, portanto, *à parte*: é parte, participa. E, por isso, há encontro.

Encontros são diálogos, atravessamentos, conversas, trocas, interferências, mediações. Encontros são, enfim, toda nossa imediação. Enquanto porosos, permeáveis, corpos são *com* e *entre*. O que se separa está junto. No que se distingue aparece uno. A pele é o limiar em que as dobras se desdobram, onde e quando o desdobrado se dobra e se faz propriamente pele, superfície que instaura exterior e interior e superfície em que o externo e o interno coincidem e se confundem. No apelo do dançar ao corpo, dança-se consigo junto com outro, com outros: nomeáveis e anônimos, visíveis e invisíveis. Desde o primeiro sinal (até antes), um outro de nós e em nós vem dançar. O outro de nós dança com o outro de quem, não dançando por

³³ Revisão e atualização de “A dinâmica dos afetos como dança: um encontro entre dança e filosofia” (ZANOTTO, 2019).

ora, agora se põe a dançar. O outro dos outros dança. Movemos porque e enquanto movidos. E os movidos movem. E os imóveis ativam em nós movimentos. Os imóveis, enfim, se movem. No fim, princípios.

Neste segundo movimento do segundo ato, a palavra “encontro” trespassa um sentido de cena de dança como dançar da própria cena: movimento de onde e quando ela começa, de onde e quando ela termina, se ela – a cena – se pensa, agora, em termos de afetos se *loco*-movendo ou, simplesmente, se *co*-movendo. Afetos que deslocam, afetos que se deslocam. Corpo e dança são lembrados afetos em dinâmica. Quando e onde somos afetados e quando e onde afetamos? Quando – qual, o tempo? Onde – qual, o espaço? Tal dinamização chamaremos *cena*. Daí, no que se entende por “dinâmico”, o encontro com a filosofia. Um encontro, aqui, com a filosofia que pensa afeto, de quem pensa encontro: Benedictus de Spinoza. Pensador que, então, como afeto, dinamiza a cena. E o nosso encontro com ele. O encontro com Spinoza é um pretexto para o encontro com um pensamento não dualista: com um dos primeiros empenhos, na tradição filosófica ocidental, aquela posterior ao platonismo, de perguntar: o que pode o corpo?

Na aproximação máxima de dois corpos, a pele guarda o segredo do espaço infinito que sempre existe no entre da extrema proximidade. Nos enganaríamos com uma falsa ideia de contato, porém é exatamente neste limite que contato vira conexão, que fronteira vira abertura, que plural é uno. Por isso, a unidade dos corpos os dobra, sim, mas ainda os desdobra em um e o outro: em duas unidades em si mesmas dobradas e desdobradas em unidades infinitas. O que se apresenta, sempre, em todas, é o *entre*. E é no *entre* que os corpos se distinguem, mesmo quando se reúnem. A distância, mesmo que mínima, ínfima, é sempre existente e infinita, fazendo de todo corpo-uno um corpo-outro; de todo *corpo-com* um *corpo-entre*. Na cena de dança, o *entre* não só se delimita por dois corpos enquanto partículas, sob leis aqui por ora postas como newtonianas, pertencentes à circunscrição racional e tecnicista que precisamos superar. Na cena de dança, dois corpos são energias e, sob leis quânticas, o que está dentro das leis físicas também está fora delas: no abismo do poético, quando e onde dois corpos não se delimitam. Em vez de partes, pares. Tampouco, na cena, palco e plateia são partes delimitadas. Palco e plateia são pares.

Mesmo que não houvesse palco algum, a maior proximidade resguarda distância. Havendo, todavia, palco e plateia como regiões geográficas, geométricas,

hierárquicas, a distância sugere, na dinâmica dos afetos, proximidade, aproximação, justaposição de assuntos, temas, questões, espaços, tempos, mundos e, em suma, corpos: energias, potências. Em tudo, o interstício: o intervalo é a experiência, a aprendizagem dele, nele, com ele. Na aprendizagem do intervalo, a desaprendizagem dos duplos. Desse modo, corpos deslizam – ainda que supostamente parados – por entre encontros. Os duplos deslizam por dobras.

Prenúncio: procurando tensionar a tradição metafísica dualista, é apropriado tomar por fonte, por princípio doador, aquele que, após o platonismo-cristianismo-cartesianismo primeiro se importou com um pensamento monista, isto é, de um só mundo, e que retomou e retoma a pergunta sobre o poder do corpo, pelo que pode o corpo.

Anuncia-se um encontro: o da dança com uma filosofia específica, construída no século XVII, quando alguém alavancou uma retomada: o uno de pensar-sentir, mente-corpo e, nesse intervalo dinâmico, o sentido de todo agir – a questão da ética. Benedictus de Spinoza é o corpo de pensamento que nos vem ao encontro. Spinoza vem dançar conosco. Spinoza vem por em pensamento o afeto, a partir do afeto e, assim, nos afetar. Spinoza vem, aqui, ser um afeto. E, neste movimento, Spinoza também se faz palco. Ele não nos deixa sentados, parados, assistindo à cena de seus livros. Por ora, como corpo que afeta e que é por nós afetado, nomeia um pensamento que move e é movido: está vivo e, porque vida, nos vem ao encontro. O afetar de sua obra e em sua obra o põe e nos põe a dançar. Spinoza é quem, frente ao cartesianismo de seu tempo, se contrapôs ao paradigma dualista do ocidente, para discutir corpo, relação, afetos, potência de agir, alegria, tristeza por meio de uma única palavra (ou livro): *Ética*. Sua obra – *Ética* – nos faz pensar o sentido da ação, o sentido de dançar, no entre do afetar, no entre das potências e energias vitais. Seu pensar é baseado em uma visão monista do mundo e do ser humano. E, para melhor compreender o pensamento monista, faz-se necessário contraponto ao pensamento dual, que prevê nosso mundo dividido em dois: o das sensações e o das ideias, o corporal e o espiritual. Ou, em outros termos, o do erro, do pecado, da obscuridade e aquele outro do acerto, da verdade, do sagrado, da luz. Um mundo monista, então, segundo Clóvis de Barros Filho (2013), comentador de Spinoza, é um mundo cuja alma é o próprio corpo sendo pensamento. Como afirma Spinoza, “essa ideia da

mente está unida à mente da mesma maneira que a própria mente está unida ao corpo” (SPINOZA, 2016, p. 71).

Dado este plano de vigência da unidade, dança, na permanência da afetação, se faz aí incontornável: começamos a dançar antes do começo do espetáculo. Não paramos de dançar quando saímos do teatro se, no fim, no apagar das luzes, nos sentimos começados, potencializados, acesos. Não precisaria o teatro ir à rua, desfazer-se em rua; não precisaria o palco deslocar-se à praça; não precisaria a praça se fazer esquina; para que a rua, a esquina fossem lugar de dança e em dança. A dança sempre será, no entre, uma esquina: encruzilhada. A caminho de uma dança a ser dançada, a dança já está a caminho e no caminho: dançando, cruzando. Preparamo-nos para assistir a uma cena e ela já nos prepara, já nos veste, já nos aquece para o movimento, de maneira que preparar-se para se mover é já mover e mover-se. Preparamo-nos, então, para encenar uma dança e ela – a dança – já se impõe e nos põe em cena – antes e depois dela. A caminho de uma apresentação, dançar se apresenta ao nosso corpo: como promessa, expectativa, sonho, ansiedade, esperança, dúvida, certeza, vigor, tédio, cansaço, pergunta, reticência, silêncio, fala. A caminho da experiência da cena como dinamização dos afetos de corpos que dançam dentro e fora de seus contornos.

Quando e onde, nesse caminho do antes e depois da apresentação, nada se apresenta, nada (se) move? Quando e onde, na apresentação, a potência de agir pode não se apresentar, ou melhor, se nos presentear, se elevar, nos elevar? Quando e onde, a potência de agir na dança e da dança cessa? Enquanto elevada, a alegria. A alegria de dançar. A alegria de assistir a uma dança e, logo, a alegria de participar dela. A alegria de estar dançando, sendo dançado, mesmo sem perceber. A alegria de quem, ao dançar, assiste à plateia animada: a alegria de quem, plateia do “palco da plateia”, sabe que ela – a plateia – nunca somente assiste. Diminuída, a potência e a dança acabam depois de começar; a dança acaba antes de começar. A dança nem começa. Tristes de potência, começamos a dançar, e não dançamos. Em Spinoza, elevação de potência de agir é alegria. Diminuição de potência é tristeza: “O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor”, conforme o Postulado I da terceira parte da **Ética** (SPINOZA, 2016, p. 99).

Alegria e tristeza, contudo, não devem ser entendidos aqui como predicacões ou meras adjetivações dos afetos ou mesmo de danças. Distanciamos-nos de tal pensamento dualista que predica, que parte de adjetivos. Se lidos de modo originário, poético-ontológico, alegre e triste devem ser compreendidos como dobra de vida e morte, ser e não ser, na qual se compreende toda potência e/ou impotência. No entre-ser, alegria e tristeza retomam a referência entre ser e ser humano. Assim circunscrito, é também outra vez compreendida a dinâmica de afetos em suas imediatas referências e relações, a imediata, constante e inevitável afetação. É também da condição humana afetar e ser afetado, quer dizer, ser afeto.

É preciso que se repita, porque estamos por isto muito afetados: se *alegre*, a plateia não é plateia. Se *triste*, o artista jamais entra em cena. À parte de alegre ou triste como predicados, qualidades, diríamos: se *cheio de vida (pleno de ser)*, a plateia é no *entre*. Sem possibilidade de ser, sem consumação da possibilidade de ser, isto é, sem necessidade, o artista jamais entra em cena. Alegria, aqui, é *presença*. Potentes, artista e plateia se interpretam e se interpenetram. O fora da coreografia é parte da coreografia. Mesmo que não haja uma coreografia, há a dinâmica dos afetos compondo e escrevendo cenas. São eles que constroem, desconstroem, reconstroem o tempo e o espaço delas. Em nada adianta aproximar geograficamente público e artista, convidar o público a subir ao palco, se ainda afetivamente distantes um do outro. Em nada adianta o artista descer de seu tablado, se o público permanecer não afetado. Em nada adianta subir, descer, se não houver dinâmica de afetos. Subidas e descidas não são, enfim, dos corpos, mas das potências de agir. Nelas, entendemos a duração do dançar. E nem precisaríamos que existisse um teatro, a noção de espetáculo ou qualquer outro conceito ou representação porque a potência de agir jamais representa nem pode pelo corpo ser representada. A potência é corpo presente e funda presenças: proximidades.

Ainda ouvindo o pensador monista, não é possível um apartamento entre sensações e ideias já que, na visão de Spinoza, os corpos estão sempre em relação (2016). Abrimos um rápido parêntese para deixar posta a diferença do termo relação para Spinoza e Heidegger e seus tradutores/as e comentadores/as. O que Spinoza denomina relação está muito mais afinado com o que o segundo prefere nomear como referência. Entretanto, para Heidegger, relação acomete apenas ao plano entitativo, indicando apenas conjuntura ou “estar nesta ou naquela instância e situação, não é

ainda necessariamente ser, embora sempre se esteja sendo” (CASTRO, 2011, p. 207). Redimensionamos o entendimento spinoziano de relação como, em Heidegger, referência ontológica.

A vida é entendida pelo filósofo como o conjunto de relações do corpo vivente com outros corpos: viver é estar em relação. Diríamos, dizemos: dançar é estar em relação. E a relação não é só entre corpos feitos massas, mas, sim, energias, isto é, atualização de dinâmicas de vida, de potências. O que propõe e evidencia-se é a cena de dança ser uma instauração desde a construção da relação pelo que se chama “potência do agir” – elevada ou diminuída por conta de partes nomeáveis ou não, a elevar ou a diminuir potências de outras e de todo o mundo que nós mesmos somos. Relações com lugares, acontecimentos, memórias, abraços, contextos, textos: toda essa gama de interações se dá durante a vida e, logo, durante a cena, durante a dança, encenamos a presença do passado; encenamos a proximidade do distante. Ainda segundo Clóvis de Barros Filhos, vive-se na medida, intensidade e qualidade com que se relaciona com o mundo³⁴ (BARROS FILHO, 2013).

Este viver-dançar sempre já será estar no mundo, com o mundo: é transformar o mundo e ser transformado por ele. O corpo que dança transforma o corpo que não dança (o corpo transforma a não-dança em dança) e é pela não-dança transformado – encorpado. Portanto, conforme Spinoza, o homem é moldado e tido como resultado destas interações. O homem se transforma com estímulos e o homem estimula. A dança se transforma com a presença da plateia e, transformando a plateia em dança, desdiz a plateia como plateia. Afinal, plateia presente é plateia dentro do palco, é plateia com o artista, é plateia que age. Não há o fora-da-dança; não há, no teatro, na praça, na rua, uma luz apagada, a escuridão da plateia. Escuridão é corpo triste, apagado de potência. Plateia-presente é plateia-que-dança, é plateia que acende e se acende. É plateia-não-plateia. Plateia também sob ribalta, também dentro, independente de paredes, poltronas ou coxias. Ou sob a luz do dia, a luz da noite. Em entre-corpos. No entre: a penumbra que joga os corpos no encontro. Nessa penumbra, os afetos se deslocam, se realocam. Transitando, sofrem o transe de mais ou menos luz, maior ou menor potência.

Se Spinoza chamou o que recebemos e sentimos e trocamos de afeto, tal afetação é *luz* na cena e para a cena. Se afetar-se é relacionar-se, bem como

³⁴ Para Heidegger (2005; 2011) e Castro (2004; 2011), entre-ser e ser-no-mundo.

transformar, alterar, modificar e, ao mesmo tempo, transformar-se, alterar-se, temos também que afetar-se é sofrer a dinâmica de luz-e-sombra como o espaço cênico de nós mesmos ora potentes, ora impotentes; ora latente, ora patente, a energia da vida. Conforme o axioma IV da segunda parte da *Ética*, “sentimos que um certo corpo é afetado de muitas maneiras” (SPINOZA, 2016, p. 52). A todo esse sistema de afetações imediatas e seus efeitos e desdobramentos, o filósofo chamou “dinâmica dos afetos”. Será a tradução em dança do efeito dos corpos que dançam e que não dançam sobre os corpos que não dançam e ora dançam. É comum a todos os corpos: ser afetado e afetar o outro, o ambiente, o entorno, enfim, tudo. É, então, comum a todos corpos: *poder dançar*.

As definições spinozianas, justapostas às nossas hipóteses, são ensaiadas por Barros Filho quando este menciona o pensamento-corpo como *efeito* de todas as relações da vida. Neste sentido, a dança não apenas *causa* afetos, isto é, não é apenas o dançarino o agente, o ativo, o atuante, na cena. A dança é também efeito de afetos de quem se supôs não dançante, é efeito da vida mesmo sobre o vivente: o dançarino é paciente; ele sofre a vida na cena; ele sofre a cena *sempre* estando *na vida*. E, por isso, da vida e da cena participa o público. E cheia de público, de vida, a experiência da cena segue ao mesmo tempo privada, íntima, singular: a experiência de vida é sempre a de cada um.

Em dança, está em questão, em cena, a afirmação ou negação da energia vital (do ser e do não ser). Portanto, alguns afetos irão elevar a potência de agir e serão considerados afetos “positivos”, produzirão “alegria”. Por outro lado, alguns afetos estarão relacionados à diminuição da potência de agir, percebidos como “tristeza”. Pela proposição XI da terceira parte da *Ética*, Spinoza diz que “se uma coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de agir do nosso corpo, a ideia dessa coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de pensar” (SPINOZA, 2016, p. 106). Considerando, como já posto, o dançar-pensar em unidade, torna-se pertinente apontar para os efeitos alegres e tristes, quer dizer, para as instaurações ou não de *presença*, dos afetos para se pensar a duração da dança nos corpos. De modo, lendo e re-lendo Spinoza, fugimos de uma compreensão de potência tanto fora de uma *quantidade* de potência (de afeto), quanto fora de uma *qualidade* de potência (de afeto), porque – entre ser e não-ser – presença é presença, ou seja, sem predicativo, nada adjetivo.

Com isso, os encontros estarão o tempo todo sofrendo atravessamentos: a cena sempre encena passados. Os passados continuam passando na cena que, enfim, encena futuros como esperas ou sonhos. A cena sonha ou espera também não ser mais cena. Se tudo for cênico, nada mais o será. A dinâmica dos afetos compreende este *entre ser e não ser* cena: o encontro do presente com seu *entre* (com o passado e o futuro, o antes e o depois, bem como o aqui e o lá) faz de toda não-cena uma cena em potencial. Por isso, a cena se refere aqui à dinâmica dos encontros que, em sentido expandido, compõe movimentos enquanto afetos-pensamento.

Em Spinoza, a qualidade do encontro, atrelada à qualidade da afetação, faz do lugar do acontecimento algo que não se determina apenas por relações cronológicas, geométricas, geográficas. Aqui preferimos, em vez de pensarmos em qualidade, a intensidade ou – como veremos mais adiante – a *verdade* do encontro³⁵. A superposição de movido e movente em um único corpo desfaz a lógica da atividade e passividade e de linearidade unidirecional de causa e efeito independentemente da reconfiguração geográfica do encenado ou da redução da dança a uma *representação* espacial e temporal. A mudança da representação do espaço-tempo não é sinônimo de mudança da potência de agir, muito embora nada ao afeto escape. Da mesma forma, a potência de agir se altera mesmo quando a representação do espaço-tempo segue inalterada. À medida que a cena de dança sobressai nestes tensionamentos, o palco – um nome, entre muitos, para o próprio acaso e ocaso da divisão entre artista e público – se coloca em verdade como limiar de encontro: fronteira que, separando, confunde, deslocando corpos porque deslocando afetos. Na pressuposição de uma dança em um palco, agora *palco* será também a plateia. Palco, redizemos, é composição – no movimento – de pensamentos-corpo: ação. Mesmo antes, na fila dos ingressos. E mesmo depois, na volta para casa. E, mesmo durante, nas luzes apagadas, se houver corpos acesos. E em qualquer íterim no qual o repouso é potência de agir, de ser, de mover e de comover.

Para além da classificação de palco segundo uma historiografia do espetáculo no ocidente, palco aqui falará de todo *onde-e-quando* há dinamização e especulação de afetos como cena-encontro: reunião. Diego Braga (2010) fala sobre este palco como corpos sendo *um corpo*:

³⁵ Discutiremos mais detidamente a questão da *verdade* nos capítulos finais.

Dançando, o palco torna-se lugar de acontecimento do sentido. Em sentido próprio, o palco não é [só] uma extensão espacial com tais e quais características que confere lugar à dança, como se conduzida a e apresentada em um lugar determinado [...]. (BRAGA, 2010, p. 61) [comentário e grifo inseridos].

Ao invocar este pensamento, deseja-se chegar a um entendimento de espaço cênico que prescindir da definição arquitetônica e espetacular, pois se compreende que o encontro que a dança é não só se pode produzir em qualquer espaço geométrico e geográfico, como também nenhuma geometria e geografia determinam, por si mesmas, a potência afetiva deste encontro, ou seja, a potência dos corpos. Dito isso, não se pretende aqui discutir as organizações e diferentes disposições das cenas e apresentações em arenas, semiarenas, palcos italianos, palcos elisabetanos; cenas em teatro, cenas na rua, performances contemporaneamente deslocadas do conceito de “cena” etc. A céu aberto, em meio ao espaço urbano, o espaço sensível e poético se configura e se transfigura nos termos aqui propostos. A rua é, sim, antes de um espaço para dança, um corpo outro que afeta e é afetado. A rua é um corpo com que se dança. O teatro é, sim, antes de um espaço para dança, um corpo que afeta e é afetado. O teatro é um corpo com que se dança. Logo, em vez de pensarmos rua ou teatro como espaços de dança, entendemos rua ou teatro como corpos que dançam conosco, tornando nós mesmos os espaços para dança; espaços não reconhecidos como extensão, mas intensidades afetivas e ontológicas.

A palavra “palco” tensiona também outra provocação, já que na disposição canônica das partes (palco-plateia, artista-público), a proximidade se sugere tanto quanto a aproximação máxima presume vazio, anulação, mediante a afirmação irremediável do *entre* ontológico. Conforme Diego Braga, “o palco não é, contudo, sua estrutura, seu linóleo, sua profundidade, altura ou prestígio. [...] O palco que dança é o vazio que concede saltos, que concede giros e pêndulos, quedas e rolamentos, a espera e o espanto” (BRAGA, 2010, p. 62). Nesta passagem, a parte tida como ativa e movente é envolvida pelo vazio bem como a parte passiva e receptora é interpelada por ele. O vazio que o palco provém, ao ser entendido como encontro cênico de dança, afeta, é afetado e remodela as partes, os fios da rede. Refazendo nós ou *retrançando* os fios, é o vazio que faz dos fios rede. Os vãos informam que o todo (a soma das partes) ainda não é tudo. Braga conclui: “Esse vazio é que se faz lugar e se dá no sentido do que é palco” (BRAGA, 2010, p. 62). O palco se apresenta, destarte, como

vazio ao acontecimento e para o acontecimento. Significa: vazio de plenitude, de preenchimento e doação de possibilidade, criação e acontecimento desde o nada criativo. Daí, como e para a transformação: limiar de encontro – onde e quando ele começa e termina, onde e quando há separação e reunião, onde e quando tudo se atravessa. No entre, portanto, o vazio. Estamos todos por *nada* separados. E, separados por *nada*, estamos todos unidos, atados. Este o paradoxo ontológico de uma proximidade-distância no qual todo encontro se dá.

Neste limiar, já não cabe dizer que parte receptora não é movente, ativa, tanto quanto parte movente não está também recebendo. Já não cabe a relação lógica e epistêmica de sujeitos e objetos. No permear da dinâmica dos afetos, as predefinições das partes que compõem a cena de dança expandem-se ou extraviam-se. Mais uma vez, Diego Braga complementa nossa fala, ao colocar a contradição de

Instaurar-se uma corporeidade em que a plateia, vendo-se dançar sentada assistindo, se espanta com essa contradição originária. Originária porque não requer que se anule qualquer um dos pares da relação contraditória: o que a plateia é e o que ela, não sendo, é. (BRAGA, 2010, p. 63)

As afetações seguem se dando de forma ininterrupta nas partes agora renomeadas pares, borrando predefinições. Há solos de dança ou, face à negação do monólogo na necessária dinâmica dos afetos que vida é, a permanente provocação ao diálogo? O encontro afetivo redimensiona a cena para além do tempo do espetáculo. O encontro afetivo redimensiona a dança para além do conceito de espetáculo. Este, afinal, está para além de seu próprio fundamento, de sua própria cortina, de seu próprio *blackout*, de seu primeiro, segundo e terceiro sinal. Disso pode-se perguntar, mais uma vez, sobre o momento em que se inicia a dança, já que as partes (pares) estão sofrendo afecções e trocas mesmo antes e até depois do dançado. O dançado persevera dançante e por dançar-se. A dança segue por vir. Dança-porvir. Para além e aquém dos horários de começo e término, os afetos fundam sua (in)durabilidade. O espetáculo pode ou não se encerrar nos aplausos. A dança pode começar apenas após o aplaudir. Os aplausos podem ser até representacionais. Os aplausos são presentes e presenças – verazes, autênticos – só enquanto manifestações de potência de agir: enfim, de alegria.

Experimentar esta temporalidade dilatada pode atestar que a cena de dança extrapolou tanto a cena quanto a dança como conceitos já dados. Os corpos que não

dançavam seguem, na e após a cena, dançáveis, dançantes. Os corpos que não dançaram podem vir, muito depois, dançar. Desse modo, segundo a potência de agir, os corpos manifestam a potência de seu pensar: mais ou menos animados, mais ou menos cheios de *anima*, alma, enfim, sopro de vida, pensamento. Mais sensórios: mais pensantes. Uma possível relação entre movimento, pensamento e potência de agir se anuncia aí, supondo que tristeza não é tema nem o drama da cena: tristeza é cena não instaurada (diremos: *verdade não posta em obra – nenhuma arte!*), encontro que não se deu ou que – uma vez dado – se perdeu. A partir disso, é possível pensar que efeitos de tristeza (morte) e alegria (vida), aqui reditos movimentos de presença (mundo, sentido e verdade) modulam o dançar em diversos âmbitos, pois um corpo parado também pode estar alegre, movente. O corpo em dança é um corpo que, triste, ou melhor, sem presença, interrompe, paralisa a alegria do encontro: o corpo sem dança.

Experenciamos a cena de dança que não depende de uma espacialidade e temporalidade pré-determinadas, mas que se dá na imediação dos corpos como necessários lugares do *entre*. Assim, fazer um diálogo da cena com Spinoza é aqui contaminar a dança com filosofia e deixá-la contaminar-se também. A cena se transforma neste limiar de espaço cênico que demarca separação, mas também chama para a afetação (por isso, na verdade, não há separação, mas – no entre – distinção ou *diferença*). A filosofia, por sua vez, encontra na dança o originário pensar-corpo, um pensar-movimento. Chegamos, então, a uma filosofia-dança. Uma filosofia que, por ora, se torna palco e Spinoza, um dançarino? Ou, desistindo de um sujeito e um advérbio de lugar, filosofia-dança seja este acontecimento-lugar enquanto ação: *verbo*.

CAPÍTULO 3 – “DANÇAR NO LIMITE É O ÚNICO LUGAR PARA SE ESTAR”³⁶

Na escuta do ser e lançados no entre-ser, as palavras de Trisha Brown tocam a dimensão poética de formas distintas, ainda que próximas. A célebre artista da dança nos indica dançar no limite como lugar do estar, isto é, lugar em que o sendo do ser acontece, marca e é doação de e em tempo e espaço. Está: temporal-especializado. Estar neste lugar, entretanto, é a única possibilidade para o humano como humano, em sua condição de sendo do ser. Estar é estar sendo. Já pensamos e dialogamos acerca da liminaridade do entre-ser, presentificação do ser do não ser como sendo, entre-ser. Mas, algo do silêncio das palavras de Trisha ainda pode ser *ouvido*. Qual(is) limite(s) o dançar pode tocar – ou mesmo borrar – como acontecimento da verdade do ser?

O limite poético que ainda fala é o limite entre as manifestações do poético. Fazer (ou pôr-se como) limite diz também de encontros, fronteiras, interfaces, *intercorpos* e atravessamentos possíveis ao dançar. Para que sigamos em escuta do limite como entre-ser e na escuta de limites como junções, conjugamos relações de dança e outras manifestações da arte. Após o diálogo da dança com a filosofia, abrem-se o da dança com a literatura e o da dança com a música.

3.1 – PALAVRA COMO ESCAPE DE DANÇA: À LINGUAGEM O DANÇAR PERTENCE³⁷

Por entre o escrever e o dançar, o corpo que orienta e o corpo que é orientado se abraçam no pensar poético: alguma hora em que o pensamento-corpo ganha braços – literatura, dança. Literatura-dança: o abraço de agora. Escrever, ou melhor, *inscrever* é de tal modo corpo, que pensa dançar. E dança. Dançar é de tal modo um *inscrever*, que pensa palavrar. E palavra. No embaraço dos verbos, dançar escreve, ou melhor, *inscreve*, e palavra dança, até que virem *nós*: a primeira pessoa do plural que tece o texto e, ainda, o plural de “nó” onde cada qual se embaraça *entre*, permitindo ao texto se entretecer sem pessoa.

³⁶ Tradução nossa do original: “*Dancing on the edge is the only place to be*”, de Trisha Brown (2021).

³⁷ Revisão e atualização de “Resistir ao abraço com abraço: a escrita como escape de dança” (FAGUNDES; ZANOTTO, 2020).

No abraço dança-literatura, ampliam-se as possibilidades tanto de dançar quanto de escrever (inscrever). Cada poder-ser *gesto* constitui um modo de agir e/ou modo de ser dança, inscrevendo, e escrita (*inscrição*), dançando. Como tais, dança e escrita/inscrição precisam ser verbos: dançar, escrever. Dentre tantas possibilidades de ser, há sempre aquela que, sempre vindo ao encontro, aparece como necessária. A possibilidade de dançar no escrever/inscrever se faz, aqui, uma necessidade. No abraço, as necessidades (escrever, dançar) se confundem e rasuram os limites do próprio dançar nos limites da literatura, do mesmo modo como os limites desta se rasuram com dança.

A rasura dos limites é ultrapassagem: já não cabem o cerco das obrigações, utilidades, funções, tanto para o corpo quanto para a palavra. Por exemplo: representar, expressar, significar e, assim, *insignificante*, transbordar a própria funcionalidade ou sistema da significação. O escrever, se for inscrever, pode não *comunicar* a dança, enquanto o dançar também não *comunica*. Por comunicar, aí, se entende a emissão e recepção – a troca e a partilha – de alguma mensagem, significado, conceito, ideia e, nessa dimensão *ideal, inteligível, suprassensível da ideia*, o sentido persiste metafísico: por trás do corpo, subjacente a ele ou acima dele, fazendo do próprio corpo (e da palavra) apenas meio, instrumento, representante e, não, princípio e fim – o lugar do sentido, da questão. Se a comunicação se vale de canais para perguntar e responder, isto é, para resolver *problemas* (e, em meio ao ruído inevitável das conexões, o comunicar também se faz problemático), o diálogo se funda e afunda na *questão*. Se questão não é conceito, ideia, mensagem, também não equivale a “problema”. A questão é justamente a presença que não cessa de estar ausente e, sendo ausência, não cessa de estar presente; o sentido que não cessa de estar silente e, sendo silêncio, não cessa de proliferar sentido. Uma vez que não se comunica *ausência*; uma vez que não se comunica *silêncio*, o *diálogo* constitui, ao revés, o enredamento dos corpos nesse vão, nesse vazio, isto é, a *imediação* (a experiência *imediata*) de um vazio intrínseco ao sentido.

Abraço, então, não é comunicação. Antes de comunicacionais, palavra³⁸ e corpo são *diálogo* e, nesse diálogo, palavra incorpora (*encorpoa*) e corpo palavreia. O

³⁸ Para fins de definição, palavra aqui é lida, ouvida, sentida e evocada juntamente com seu sentido originário e etimológico. Segundo CASTRO (2021e), a palavra *palavra* vem do grego *para-ballen*, que por si é a junção de *para-*, que significa junto a, junto de, próximo, entre; e *-ballen*, que diz lançar,

escrever/inscrever dialoga com o dançar, na medida em que corpo e palavra (corpo-palavra e palavra-corpo, neste *entre* do sentido e da presença) dialogam com o silêncio – seja do mover (que é dizer *não dizendo*), seja do dizer (que é mover *não movendo*). Desse modo, escrever e dançar se enredam no vão que os fia e dá linha, poro, pele, movimento.

Anterior a quaisquer sujeitos e objetos, este diálogo ou referência é *imediato* e *imediatamente* gerador das mediações e relações. Anterior e ulterior à *relação* lógico-racional, funcional, está a *referência* poética e ontológica. O corpo, no *entre* e como *entre*, dialoga quando dança, mais do que comunica ao dançar. O corpo comunica enquanto dança, mas ontopoeticamente. Tão-só dialoga: gera, mais do sentido, silêncio. A dança abraça o silêncio, dando ao abraço, o sentido de abraçar: enlaçar, enovelar, entretecer, textualizar, enredar, tramar silêncio. Por isso, toda presença, sendo *imediatamente* ausência, está para além de qualquer representação, pois o que não se fez e o que não se faz mais presente como corpo enquanto se dança não pode ter *re-presença*. O vão da rede (o que a funda, a estende e a excede) não se comunica: o silêncio, aí, não remonta a uma falta de sentido, mas a um excesso que, como tal, não cabe no limite do corpo, na borda da palavra, restando-lhe transbordar em diálogo, em abraço. Desse modo, escrever/inscrever, se não dá borda para a dança, pode, em seu excesso de silêncio, transbordá-la.

O não-movimento do e no movimento não é, em suma, presença alguma e, portanto, o movimento é representável na mesma medida em que não é: dá-se, fora e dentro da página, como vestígio de um *já não* e de um *ainda não*. O que quer dizer: palavra representa e não representa este movimento – não – representável. No lugar da representação, inscrevemos um *rastro*, já que toda aparição de movimento – o sentido está em movimento e o movimento perfaz todo o sentido – é desapareição. Para existir o diálogo, a necessidade de diálogo e, sobretudo, existir o diálogo como *necessidade* (e sempre já existe diálogo, ou seja, existimos sendo diálogo), um

projetar, fazer. Assim temos que palavra originariamente diz estar lançado junto de, projetar-se junto de e/ou um entre-fazer. De qualquer forma, diz já imediatamente ação. Palavra assim diz tanto do humano quanto dos seus fazeres, visto que delinea o estar lançado no entre da nossa condição de ser-no-mundo, ser-com e entre-ser, e posto que evoca o fazer no entre do humano, do fazer artístico e poético, o realizar-se no fazer logo porque o faz desde o entre. Vale também lembrar que *-ballen* aparece também em símbolo, parábola, bailar, baile etc. São palavras que demonstram a quantidade de ação e movimento que *palavra* guarda e já apontam para como palavra já traz a questão de uma escrita que inscreve, que lança junto de, e da palavra que dança, que está em dança.

sentido (uma presença, corpo) imediatamente sempre já se interpôs. Afinal, faz sentido dialogar. Não fizesse, o diálogo não se procuraria.

Mas, ao mesmo tempo, o diálogo *existe* justamente porque paradoxalmente o sentido interposto *excedeu*, e, assim, o diálogo se procura porque o sentido (a presença, o corpo) imediatamente não se deu. A procura ininterrupta pelo diálogo, pelo sentido, pelo abraço, é a aprendizagem de saber não saber. O que nos reúne é o não saber e, porque sabemos que não sabemos, nos abraçamos para compartilhar, escrever-inscrever – e perpetuar – este silêncio. A palavra é poética (a dança é poética) quando e enquanto inscreve e perpetua tal silenciamento, sem que isto culmine em esgotamento de sentido. Pelo contrário, na sua possibilidade de renovação, de atualização, de proliferação.

O que se escreve tem que fazer sentido para justamente inscrever silêncio no texto, ou seja, realizá-lo como texto, tecido, rede, trama *no vazio*. Textos são tecidos e tessituras corporais porque encontros, redes: “um monte de buracos amarrados com barbantes”, conforme escreveu Guimarães Rosa (1985, p. 14). A linha vai sendo guia e caminho que amarra-arruma frouxamente, ou seja, que não ata completamente, não culmina em nó cego – ao perscrutar o que se inscreve como *entre-linha*. É o buraco, o vão, que possibilita o abraço, o encontro e, ao mesmo tempo, é buraco-vão o que o encontro, o abraço, o texto quer vazar. Dançar, então, com ou sem pés no chão é saber-se sem chão: suspender-se no vão e abrir vão – passagem – no e para o movimento.

Que nos parece? Dançar e inscrever dançam e inscrevem em *nós*, dançam e inscrevem *nós*: abraço do escrever que dança e do dançar inscrito antes de escrito – amarrações de buracos, tessituras de corpos-palavras como isto que vaza e, extravasando, deixa rastros pelo caminho da página. Assim como, enquanto dançando, a dança está sempre se mesclando ao vão do efêmero, o escrito tem que desaparecer como tal – projetar na palavra a efemeridade do verbo – para ser a inscrição de um vestígio. O aparecer propriamente da dança sempre desaparece. Mas o que aparece, o que deve aparecer, é justamente este desaparecer – isto que a palavra em seu vigor de palavra, em seu vigor poético, evoca, convoca e provoca.

Assim como o repouso faz o gesto aparecer e, repousando, o gesto (des)aparece, o vazio faz a rede aparecer e, esvaziando-a, deixa-a *falar silêncio*. O abraço evidencia este *entre* de gesto-repouso, fala-silêncio, rede-vazio. Em suma:

escuta. Porque, essencialmente, diálogo é escuta. A rasura é o próprio gesto, no escrever-inscrever, de ver-escutar rastro: (des)aparecimento. Só aí escrita não será – só – representação da coisa, mas o deixar-se ir da entrelinha para a entrelinha: ali, aí, aqui, onde a coisa é coisa, onde a coisa (corpo) é e não é. O vigor da dança se entende desde o acontecer de um (des)aparecer. O aparecer como tal não pode ser presente como algo. Entretanto, por outro lado, mostra-se quando algum corpo, algum sentido, já se deu. Isso quer dizer que o acontecer se mostra ao desaparecer numa presença. Nessa (i)mediação de ausência e presença, a dança expõe a poeticidade-corpo do que escreve, enquanto a literatura expõe a poeticidade-palavra do que dança.

Na via do escrever como um conhecer, um sujeito torna a dança seu objeto e a representa, proscrevendo aquilo que – não podendo ser representado – é a condição de possibilidade de todo representar. O que no pensamento-corpo torna possível a representação não se pode representar, sem se declarar, ao mesmo tempo, um esgotamento do pensar e daquilo que está representado. Todo ato de representar pressupõe o não representável que o faculta. Representar deveria implicar a reserva do escrever-conhecer ao não saber, mas ignora este presente-ausente: a dança que *só é não sendo*. Sobre o não ser não pode haver representação. O dançar, como entidade do saber – e não do conhecer –, é consumido no juízo, na determinação de um fundamento. Não fundamentar seria, pois, a fraqueza, o fracasso do conhecer, que não tolera abismo. Todavia, tal fracasso pode ser o êxito de uma escrita quando ela funda o sem fundo e, nele, dança.

Escrita, como *suporte* de dança, para a dança, é representação ideal de algo ou a conversão da dança em uma ideia (signo) que fale por ela, na vez dela, enfim, que a expresse ou a represente. E mais: que represente o que também já é tratado como signo: o corpo. Por definição, signo é tudo o que fala na vez ou no lugar de alguma coisa ausente e, portanto, só aponta para a coisa, sem ser a coisa. No entanto, “coisa” aqui não é nenhuma objetividade, nenhum dado, mas o acontecimento de um dar-se que, dando-se, ainda e sempre não se dá. A “coisa” é, nesse acontecer, insuportavelmente palavra. Quer dizer: a palavra vira um não-suporte, o *in-suportável* da coisa.

Talvez, para fugirmos da escrita como suporte, valha destacar a escrita, o *graphein*, como o grafar, o grifar, enfim, valha destacar a escrita como um *destacar* da insuportabilidade, seja de si, seja da dança. A escrita, assim, é tanto mais inscrição.

Escrever inscreve, vai mais dentro e a fundo na superfície do que põe para o exterior da coisa, expurga. Presença de passagem: passou por ali, por aí, por aqui, e não está mais. Como o poema não é a poesia, mas o vestígio da poesia que passou por ele e, quem sabe, no diálogo, em um abraço, pode novamente passar, transpassar todo seu silêncio. O poema, o texto, a escrita dão notícias da poesia, mas não são a poesia. A escrita dá notícias da dança, mas não é a dança. É como se a dança, de passagem, deixasse seu passar já passando, ainda passante, presente, ou seja, em memória, memorável: marcado, marcante. Em corpo, tudo que o marca e se marca é ruga e/ou cicatriz do tempo, do efêmero. A escrita/inscrição pode ser a cicatriz ou a ruga – a memória, inscrita – de uma dança. Assim, enrugada, cheia de marcas, escrita terá a vitalidade (e a mortalidade) de um *corpo*. A escrita/inscrição como cicatriz da dança escreve menos do que inscreve. Antes da linguagem como meio de comunicação, representação, expressão, os povos originários faziam inscrições para produzir memória. Produção de memória é produção de presença na ausência e, reciprocamente, de ausência na presença, já que existir é este aparecer-desaparecer na ruga, na cicatriz.

De certo modo, a escrita alfabética inaugura, no ocidente, o império da representação: substitui história por historiografia. Referimo-nos, por isso, a um modo de escrever *inscrevendo* dança: procura por proximidade, abraço. A escrita/inscrição como um outro no qual e com o qual a dança se especula, se interpreta, se pensa, se concentra, em vez de um outro no qual e com o qual a dança se dispersa, se perde, sem perpetuar em modos outros de dizê-la, redizê-la; alongá-la, prolongá-la. No abraço, um corpo se alonga e se prolonga na mesma medida em que se recolhe, se contrai, se concentra e, a seguir, se descentra, se distende, se solta, se despede. Escrever/inscrever pode ser um *quando* o corpo se perde para a página, ou seja, quando a página ganha corpo e isso supõe ganhar tanto sua chegada quanto sua partida.

A pandemia de 2020 e 2021 impôs distanciamento social em nossas casas. Entramos em quarentena e, a partir dela, podemos pensar o quanto da existência já estava confinada antes da doença. Ou melhor: o individualismo (o isolamento) já era uma doença, quando os corpos, tão próximos e juntos, seguiam distantes, estanques, ensimesmados. Logo, essas tensões de proximidade e distância nos acompanhavam antes da pandemia. Ela, contudo, deflagra o *modus operandi* das relações funcionais,

comunicacionais, dos seres humanos. Distantes, conectam-se pela via do isolamento, antes e, talvez, ainda agora.

Essa conjuntura possibilita forjar o instante-escrita, o instante-inscrição tanto como distanciamento em relação à dança (na prerrogativa de que o escrever nos isola do dançar) quanto como solidão que conquista diálogo com a dança. Sem poder abraçar a pele dos humanos em meio à pandemia que pretende evitar contágios, abraçamos a pele do papel, a pele do telefone, a pele da tela do computador, a pele das imagens em câmera, a pele das vozes, isto é, as vozes – e tudo isso – como corpos com os quais tínhamos contato (comunicação), mas não contágio (diálogo). Resistimos ao abraço infeccioso, usando máscaras. Mas a máscara da palavra pode ser um desvestir da representação no vestir de uma presença na qual proximidade é afeto: só sentimos saudade do que nos é próprio, do que faz parte de nós e, como presença, exclama uma extrema proximidade na distância. Se desejamos ou necessitamos tanto do outro quando distanciados, é porque este mesmo outro nos é demasiadamente próprio. Se desejamos ou necessitamos escrever dança, inscrever dança, é porque esta dança nos é demasiadamente própria: inscrita em nós, pede, clama, exige palavra como procura e encontro, contato e escape. Jamais captura.

Para o dançar seguir dançando em nós e o abraço *inscrever-dançar* nos distanciar e nos livrar de qualquer isolamento, desiste-se de qualquer escrever como um objetivar (capturar, confinar, finir, findar, esgotar). Assim, as oposições “palavra” e “corpo”, “literatura” e “dança” se desfazem, forjando no entre uma composição, uma unidade: em vez de perder a dança ao escrever, ganha-se a possibilidade de um dançar *diferente*. Afinal, isso que se quer guardar-liberar é uma presença que sempre imediatamente escapou e, escapando, acena seu porvir. O escrever/inscrever *escapando* da página não captura: é, pelo escape do dançar, capturado. Pelo escuro do dançar, iluminado. Pela síncope do dançar, acordado.

O poético é isso: nada que se pode pegar, como a dança não se pega. No entanto, somos pegos pelo poético, pela dança. Por isso, tocados, sabemos que a arte é *tocante*. Podemos escrever-representar a dança, porém dança é questão de ser e não pode ser mero conceito ou representação. Ao *escrever sobre dança*, o corpo está distante do dançar, mas precisa estar nele (falar *nele*, em vez de falar *dele*) para que ele passe pela página e para que, assim, esta possa *dançar sobre o escrever*. Escapando na e da casa-página, o dançar se faz dentro e fora, próximo e distante,

presente e ausente na escrita-cicatriz: na marca, na inscrição, na memória e, portanto, na presença de um passado/distante ainda de passagem/próximo/próprio, capaz de futuro, de porvir, de atualização e atualidade.

Porém, como *escapar* de uma escrita de dança que apenas a representa e não inscreve seu rastro? Enquanto nossa relação com os espaços de dança mudou drasticamente e dançar passou a ter que caber em espaços outros, presenciamos a transformação da nossa casa em sala de aula, de ensaio, em palco, em ambiente cênico. Uma não representatividade de dança tem que se instaurar, ou seja, dançar faz sentido e presença como tal: como agir que – simultaneamente – corrobora e possibilita a transformação da casa em espaço de dança.

Nessa circunscrição, nós (e nós se deve ler naquele nó do sentido): escrevendo *sobre* dança, passamos *por cima* dela ou estamos *fora* dela. Precisamos escrever, sim, mas para aproximar-se da dança, até que ela passe por cima da escrita: escrever *sob* dança. Ser ou estar movido por dança, movido na dança, move modos sempre outros, novos, próprios, de dizê-la, redizê-la, pronunciá-la e pronunciar seu silêncio. Neste sentido, a solidão do escritor na página não é encapsulamento paralisante, mas conquista de uma possibilidade-necessidade de movimento, de deslocamento, de experientiação do diálogo como nossa condição.

Proximidade diz menos de posicionamentos geográficos, geométricos, cronológicos, cronométricos do que de aproximação (apropriação) ontológica, originária. Aproximando-se da dança que se escreve e da escrita que se dança, mostra-se como abraço: dançar e/ou escrever é *agir*, em cada um, apropriado, autêntico, essencial. A abertura de um ao outro nomeia, possibilita e revela o que somos e não somos e, neste entre-ser, a potência do ser-próprio. O outro, então, não é um dado, objetivado, diante de nós. Se está *diante* de nós, *já passou por nós*, já foi em nós lançado, enovelado, como nós fomos lançados no outro, já fomos ao outro atados, tornados um nó, de modo que o nomeado *outro* já seja *próprio*. Somente a partir daí, mediamos o apropriado outro como fora, diante, distante, perto, rente. Somente a partir daí, sentimos falta ou saudade deste *outro* que *somos*. Proximidade diz desta imediação: o ser-próprio ou ser-no-mundo, sem o qual um *outro* não será um dado, um sujeito, um objeto já liberado pelo mundo para assumir esta ou aquela posição. Por isso, muitas vezes sem ter alguém por perto, não deixamos de estar próximos deste que nos é próprio, casa: não estamos necessariamente isolados, mas

em diálogo. Distanciar será então o que nos devolve ao outro como potência do próprio e o que nos devolve ao próprio como um ser-para-o-outro. E será também pelo e no distanciar que escrever se faz possibilidade de ser-para-a-dança, enquanto a dança se anuncia como potência da própria escrita: em cena, no palco ou em qualquer espaço onde e quando se dança, dançamos *a solidão do diálogo* com tudo que – dentro, fora, entre – participa do corpo, do gesto, da palavra.

Dança-literatura se abraçam, se aproximam e, aproximando-se, guardam-se, liberando-se, desligando-se enquanto permanecem, à distância, ligadas, próximas. A máxima proximidade seria a anulação de uma e de outra e, portanto, impossibilidade de diálogo, trama, abraço, amor. A máxima distância seria também a anulação do diálogo, do amar, do abraçar, no esquecimento do próprio como entre-ser e ser-com. Há que se ter distância na proximidade e proximidade na distância. Assim é que se resguarda o *entre* doador de toda dobra de desdobramento. Dançar e escrever se fazem abraço: dobra em desdobramento e desdobrar que se dobra. Aí, o corpo poderá ser e fazer-se mais palavra à medida que mais próximo do que lhe é próprio: dançar. No dançar, consumado, e nunca consumido, que poderá seguir dançando em e como palavra. Num só tempo, vale o mesmo para o corpo que escreve: dançar se fará possibilidade e necessidade à medida que, no e pelo escrever, palavra for mais próxima deste escrever-dançar, mesmo que a dança pareça (e apareça) já distante, desaparecida, escapada. Contudo, ao escrevermos/inscrevermos podemos (des)aparecer para a dança cumprir o seu escape, o seu intrínseco (des)aparecimento. Corpo não precisa estar longe da página para dançar, mesmo porque o corpo, perto de si, está distante de si: o mais próximo, o mais próprio é o mais distante, de modo que nem podemos ver, isto é, sair de nós para ver todo nós que somos. Resta-nos a rasura como *risco* de dança sobre palavra e de palavra sobre dança ou – porque sabemos que escrever dança e dançar inscreve – *risco* de outra palavra sobre uma palavra e *risco* de outra dança sobre uma dança.

A necessidade que a dança tem de (se) inscrever por dentro e para fora de si abraça a necessidade que o escrever tem de (se) dançar para fora e por dentro, próximo-distante. Na travessia de uma sobrevivência pandêmica, essas necessidades encontram um recolhimento, uma solidão que dá novos sentidos ao *dentro* e ao *fora*, à proximidade e à distância. Pensamos no abraço o que o escrever/inscrever pode fazer com o dançar num momento em que não se pode dançar com o outro, mas se

pode abraçar a dança *escrevendo, inscrevendo-a*. Nesse ponto, o texto, sendo tecido, tessitura corporal (presença-ausência), não é partitura corporal (representação) (CALFA, 2010).

Por tal procedimento da *rasura* – este deixar sobre o que se escreve e se inscreve *um risco de dança* e, sobre o dançar, *um risco de escrita, uma inscrição* (bem como, foi dito, *um risco de um novo dançar sobre o dançar e um risco de um novo escrever sobre o escrever*) –, o texto *arrisca-se ao abraço*. Em suas casas, aqueles que vivem de dançar, os que vivem por dançar, provam do confinamento quando chamada a dança a se mover na palavra, nos limites de uma casa. Desconfiam que a palavra não abraça o que a dança diz enquanto move. Supõem, às vezes, que escrever *sobre* dança seja passar *por cima* dela, subjugando-a, subordinando-a a um discurso que a tranca, a anula, sem que a libere. Mas a palavra move e comove.

O confinamento – desdito como tal e redito como solidão – no papel, na página onde se quer abraçar a dança, mas onde não há como dançar como antes, traz a possibilidade de deixar a dança ocupar a página *escapando*. Assim, numa tensão de proximidade-distância, não escrevemos sobre dança, mas inscrevemos dança: não capturamos, mas deixamos a dança aparecer *fugindo* da página, deixando seu rastro – sua *rasura* – no texto. Proximidade e distância também se dão no espaço da página, onde é preciso dançar e onde é possível estar próximo da dança e ao mesmo tempo longe, porque, senão, dançar e escrever não diriam – em suas diferenças – *o mesmo*, porque só seriam – *sem diferença* – *a mesma coisa*.

Em meio ao desabraçar da doença, os que sobrevivem de dança cavaram no estreito de seus lares aberturas. Dançar onde não há espaço – e de repente há. Do mesmo modo, os sobreviventes da escrita cavaram no limite dos nomes a janela aberta, a porta, a rua na qual finalmente se alongam, se reaquecem, respiram e de novo se contraem. Entrar em palavra, entrar na linguagem que já nos é entranhada diz: entrar em si. E entrar em si é sair para ser-corpo, para ser mais corpo, escutar corpo, deixar corpo ser mais corpo. Entrar em si, na casa, não é encapsulamento e paralisia, nem conquista de intimidade. Entrar em si, entrar na casa é, então, sair *para* a casa, habitar toda a casa, os seus volumes, peles, superfícies. Só assim poderemos entrar na rua: quando *sairmos* para a rua, quando a rua for um lugar para se habitar e ser-com, entre, e não a rua como meio para chegar a outros isolamentos.

Ao revés, em vez de parecer a página um cárcere, ela acena como casa: lugar de recolhimento, concentração, ninho, casulo para a metamorfose da escrita em dança, da palavra em corpo, da página em palco, cena. No ninho, na gravidade do repouso, prepara-se o movimento, o salto, o voo, o casulo iminente da liberdade, da captura do escape, pelo escape. Escrever não para fixar (A) dança, mas para liberar (uma) dança. Escapamos não da dança, mas para a dança enquanto escrevemos/inscrevemos, enquanto estamos dentro da casa da página, da casa do ser: a linguagem (HEIDEGGER, 2002b). Assim, numa tensão de proximidade-distância, não escrevemos sobre dança, mas inscrevemos dança: não capturamos, mas deixamos a dança aparecer *fugindo* da página, deixando seu rastro, sua rasura (DERRIDA, 1973).

Habitar essa casa é conhecer os cantos e os quebrantos da morada-página-palavra, os acalantos e prantos do corpo-casa, demorando-nos no lugar, delongando espaços e tempos de dança, de escrita e de recolhimento. Escrever a dança é ler, como este recolher, a dança. Ler a dança é escutá-la, é pertencer a ela. Como na dança, é preciso recolher-se para haver expansão; concentrar-se para haver distensão, contrair para poder relaxar. Não à toa, também falamos de contrair uma doença. A um só tempo, o contrair a dança, não no sentido de apequená-la, mas de colhê-la, dar-lhe uma casa, um lugar para estar, para que ela prolifere, ganhe epidemia, ganhe pandemia, difusão, extensão. A escrita, então, tenta contrair, concentrar a dança, mas só *tem a dança* quando deixa a dança distender-se na página. Na contração que a escrita faz, a dança só dança quando o escrever relaxa, quando esgarça a escrita no silêncio: o aberto da inscrição. Ler nunca é uma atitude de passividade ou atividade, mas de proximidade-distância, na qual ler é ser lido, tocar é ser tocado, colher é ser colhido, abraçar é ser abraçado. A dança, então, na escrita, nos abraça.

No pensar poético, o escrever, se for inscrever, não *propõe* – não determina – o que é dançar: presença que se põe em sua retirada. O poético, então, *compõe*: escrita-dança como inscrição ou *composição* que, partindo do silêncio, parte ao silêncio que o sentido-movimento deixou. A literatura de Clarice Lispector compõe: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela” (LISPECTOR, 1973, p. 14).

Quando abraça a dança, o escrever/inscrever – abraçado por ela – abraça justamente *isso* que abraça, toca, é tocado, sente. Como gesto de amor, abraçar sempre foi verbo de cura: remédio. Mas um vírus torna o abraço risco de doença, verbo de medo e morte. A rasura de *escrever sobre dança* reside na superação da escrita como aprisionamento do próprio dançar *dentro* da palavra, forjando um *dançar sobre o escrever*. peso no chão da página, salto rumo ao seu céu – *dançar ao inscrever*.

Distantes um do outro, artista e plateia não puderam nunca estar, a rigor, separados, isolados: pelo dançar, aproximam-se, reúnem-se, afetam-se. A literatura de Clarice Lispector segue compondo rasuras:

Eu tenho à medida que designo e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais na medida em que eu não consigo designar. A realidade [O corpo] é a matéria-prima. A linguagem [Nome/Palavra] é o modo como vou buscá-la e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia e que instantaneamente reconheço [...]. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998, p. 176. Grifo nosso)

Apreendemos a dança como uma experiência distinta e não redutível ao discurso verbal, na fé de que a palavra não consegue saturar seus matizes e matrizes (CALDAS, 2010). De acordo com o crítico e dançarino Paulo Caldas (2010), afirmar uma dimensão não objetivável, seja pela escrita, seja pela oralidade, requer um modo de compreensão delicado e generoso de escrever sem anular ou dominar o dançar. Compreender seria, de alguma maneira, não compreender: recusar o gesto autoritário do conceito que capta, domina, congela. Eis o destino da não-palavra: ser palavra. Eis, na escrita, o destino da dança: ser literatura. Continua Lispector:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio, jogar a palavra fora. Mas aí [...] a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a (LISPECTOR, 1973, p. 25).

No poema O Lutador, Carlos Drummond de Andrade refere-se à luta com as palavras como “a luta mais vã”, fadada ao fracasso, mas que em meio a ele resiste e reexiste: “Lutar com palavras / parece sem fruto. / Não têm carne e sangue... / Entretanto, luto” (ANDRADE, 2008, p. 243). Assim, falar de dança (falar na dança e

com dança) é *praticar* dança. E, para tal, lutar com as palavras pode ser dançar com as palavras: lutar pela e com a dança.

Estamos presos, portanto, a uma certa liberdade. De nossas amarras, do nosso confinamento, vislumbramos a imensidão que nos atravessa e dança; de nossa pequenez – da pequenez de nossa casa, corpo, corpo-casa-página –, sabemos que só se pode passar o impassável, dizer o indizível. E é isto que a literatura-dança passa e diz. Fazendo gestos enquanto falamos, movimentos com a cabeça, os braços, as mãos, as pernas, os pés, queremos alcançar distâncias no instante do dizer, para levá-lo onde, sem o corpo, jamais poderíamos ir. Os braços em busca das distâncias e o suor que exalamos são frutos da dança a que a escrita nos obriga. A literatura abriga a dança e vislumbramos o seu (sem) tamanho percorrendo-a como abrigo-exílio, pouso-voou no extravio. Tanto a literatura se extravia para a dança (a literatura é *extra-envio* de dança) quanto a dança se extravia para a literatura (a dança é uma *extra-via* da literatura). O texto, agora, sem gênero pré-definido, pode ser tanto ensaio literário quanto ensaio de dança.

Questionar nos conduz a uma busca, inconclusiva, pelo que nunca se mostrará plenamente, que aparece (des)aparecendo, pois do sentido do dançar não podemos nos aproximar, só nos afastar. Ao arriscarmos a aproximação, experienciamos o afastamento de quem tenta arrostar o incontornável. Esse afastamento é, porém, um presente dado a nós. Nele, ganhamos um abraço às avessas. Somos presenteados com a presença de uma ausência, essa ausência desdobrada em presença, pela qual recebemos tudo, já que recebemos nada. Pensamos quando inscrevemos na palavra o que silencia e se ausenta em tudo que move e se move: o que se coloca como negativo a qualquer posição de um sujeito-sobre-objeto. A aprendizagem da ausência é (des)aprendizagem do sentido.

Nesse *entre* ser e não ser sentido, a palavra busca o ilimitado no limite do dizer, no limite da página: o não dito é uma produção e re-produção do dito e do dizível e não sua negação, pois mesmo o indizível é um nome que podemos dizer. Do contrário, sem (se) dizer, sem (se) fazer palavra, a própria ausência não se faria presente para ser percebida como tal. Pela palavra nos é possível a leitura do que silencia o sentido: a presença de uma ausência que não se pode dar cabalmente; pois isso seria também ausentar-se de todo. Esta é a experiência na qual nos lança como corpo *palavra* e a palavra como *corpo*: uma presença que nunca é de todo presente e uma ausência

que nunca é de todo ausente. Pois sem fazer sentido (presença) já e imediatamente, o dançar não irrompe como questão, não instaurando dançado e dançador. O dançador é um já dançado pelo e no dançar: é o próprio perfazimento da *dança*, de maneira que todo corpo que se interpreta já é, como *dança*, um corpo já pré-compreendido. Sem essa pré-compreensão, não podemos cuidar de procurar pela cura e por isto que escapa na dança e ao mesmo tempo *nos captura*. O dançar, como sentido imediatamente dado e *não dado* é o que já precisamos saber para não o saber e perguntar: o que é isto – dançar? Nisso, somos obra do dançar antes que sujeitos dele.

Se temos necessidade de dançar é porque, antecipadamente, o dançar teve necessidade de nós. Desse modo, o dançar nos orienta e só seguimos na procura pela dança porque isso que nos orienta e nos une é, em última instância, o que nunca sabemos e nos desorienta. Dançar é, então, na e da pandemia, cura e procura: acontecimento que consuma (sem consumir) o movimento de ser e não ser, de poder ser sempre um *poder-ser*. Do mesmo modo, só palavramos quando e enquanto a palavra é uma possibilidade de ser que, *por necessidade*, já somos para podermos *precisar vir ser palavra*. A cada vez que o acontecimento poético de toda procura se põe em obra, quer dizer, em *ação, atividade, atualidade*, dá-se a arte. Dança ou literatura é arte quando o acontecimento-corpo, o acontecimento-palavra, se aciona e nos aciona entre sentido/presença e silêncio/ausência. Dança-literatura: desdobramentos poéticos da linguagem, quando, em dobramento poético, corpo é palavra e, a um só tempo, palavra é corpo.

3.2. CO-LOCA A MÚSICA PARA DANÇAR

Assim como o piano está para barra de balé e a orquestra está para **Lago dos Cisnes** em cena, a banda está para o salão de baile, os atabaques estão para as danças afro-diaspóricas, a bateria está para a escola de samba etc. Não estão a serviço, não são suporte ou pano de fundo, tampouco são moldura ou legenda, mas sim se constituem mútua e reciprocamente. Cada nova iniciativa de criação em dança exige-nos escuta e cuidado a saber se o movimento pede a presença ou a ausência de som para que se componham ritmos, repousos, intervalos, gestos, deslocamentos.

Entretanto, o movimento sempre guarda, ao mesmo tempo, silêncio e música, ao passo que guardar diz do que se torna apropriado e se mantém em vigência.

Cada nova iniciativa de criação e escrita/inscrição (narrativa) de dança aparece-nos como uma chamada a tocar, de outra forma, o que é isto – a dança – além do como se dão ou se deram seus processos e dinâmicas e do como registrar e guardar, seja da forma que for, isto que na dança dança, isto que encanta. Cada nova investida da dança (ou na dança) é, em última instância, um esforço para que se mantenha vigente o sentido da dança. Sentido, na concepção que melhor dá acesso à dimensão que precisamos escutar, diz ao mesmo tempo de sensação, presença e do isto-e-como a coisa é-sendo. Sensação, ao pensar dança, remete à unidade sentir-perceber não como atributo pertencente ao corpo, mas sim já como o acontecer imediato de corpo como corpo (FOGEL, 2012). Presença não é mais senão o que se faz presente e segue por se presentear, apresentar-se tal como isto que é. Por conseguinte, nesta conjunção, temos o isto-e-como de algo, da coisa, em ação, em manifestação, mostrando-se, fazendo sentido.

Dança não precisa de mais nada para existir além de corpo (e do que, no corpo, é terra e mundo, poesia e linguagem). Prescinde de palco ou camarim, sala ou medida de espaço específica, música, figurino, iluminação ou coisas similares. Para dançar, para ser dança – fazer sentido e presença – tal como dança, é preciso somente que haja nexos ou referências ontológicas, quer dizer, que dança seja desde o ser e como acontecer do ser. O âmbito ou lugar para que assim ocorra é apenas um: corpo. Isto nos diz muito mais do que pré-requisito ou condição este ou aquele corpo, deste ou de outro jeito. Corpo fala imediatamente de existência, retornando o pensar de dança ao ontológico, e outra vez nos leva a fazer perguntas, questionar as questões da dança. Aí nos depara: o que é isto – dança? O que faz da dança dança?

Outra indicação que a referência ontológica e corporal condicionais do dançar pode nos mostrar é uma relação memorial que vem desde existência, desde a vigência de corpo como corpo. Isso nos diz que o que na dança dança (também) o faz pela vigência da memória. Precisamos definir, contudo, o sentido de memória que queremos manter como escuta, mas já nos questionamos: qual relação e como a dança estabelece referência ontológica com a memória? Ambas o fazem como ação de disposição corporal (ordenação ou desordenação) na e como instauração de tempo-espço. Tanto dança quanto memória – e uma pela vigência da outra –

instauram e re-ordenam tempo(s) e espaço(s). Segundo Heidegger (2010), Castro (2011) e Jardim (2005), a arte – logo, aqui, a dança – instaura mundos por instaurar tempo-espacialidades ou espaço-temporalidades. Quer dizer, é da arte romper com temporalidades lineares e unidirecionais e com noções de espaço meramente geográficas ou geométricas, ao passo que nos lança, como humanos, à dimensão da medida pelo desconhecido, pelo mistério, pela unidade e pela possibilidade de e para possibilidades (JARDIM, 2005).

Da mesma forma vige a memória. As dimensões de tempo e espaço reunidas e manifestadas na memória se nos mostram, conforme Jardim (2005), como espacialidade intersticial, isto é, do entre, intervalar, descontinuada e determinada em relação; e como temporalidade intermitencial, fazendo referência ao intermitente, ao cíclico, ao fadado à repetição e à interrupção repentina. As dimensões da memória – e tão logo da arte, da dança – são, evidentemente, não lineares, não contínuas, e estabelecem, desde si mesmas, não meros meios de estabelecimento de causalidade, mas espaço-temporalidade(s) inaugural(is) e espontânea(s).

As acepções comuns de memória (reminiscência, faculdade de reter ideias...) nos remeteriam, por outro lado, a um sentido determinado e restrito do tempo, isto é, unidirecional e linear. Contribuindo fortemente para a noção evolutiva e sucessiva da linha do tempo, linearidade faz pensar de um ponto a outro, de forma gradativa; e unidirecionalidade acusa a restrição de sentido ao desde o passado ao futuro, atravessando o presente. O tal *tempo moderno*³⁹, baseado em superação e sucessão, decorre do e é corrida para o esquecimento do sentido do ser e do dimensionamento pelo mensurável, identificável e representável, ao invés de desde o desconhecido, o mistério, o ambíguo (HEIDEGGER, 2008; JARDIM, 2005). Por isso este tempo só pode ser assim.

Originária e poeticamente (nosso caminho), memória diz outro entendimento de tempo que não este moderno, abrindo assim caminho – sendo o próprio caminho – para pensarmos mais distintamente, por exemplo, posteriormente, historiografia e história. Para Antonio Jardim, é a abrangência contida na articulação da memória que

³⁹ Tempo da modernidade, da ciência, do progresso, que aponta para uma linha reta, evolutiva. É, entretanto, uma atualização que traz já o acúmulo de um tempo medievo, da religião cristã que, também e por sua vez, aponta para o futuro, mas enquanto paraíso, terra prometida. A ideia de sucessão e superação já existia antes da modernidade, sob outra roupagem, e isso, se por um lado se é cristão, só é cristão porque judaico – vem do judaísmo para o ocidente. O dito pós-moderno, então, mostra-se atualização desta unidirecionalidade evolutiva, insistindo no mesmo acúmulo.

se apresenta como capaz de conduzir a memória para um espaço e tempo que se permita transcender sua espaço-temporalidade mais específica. Assim, é, em última instância, pela memória que o ser humano se configura como ser passível de constituir mundo, ou melhor, mundos, na medida em que é pela memória que se estabelece a possibilidade de vigência da unidade. A memória é um modo privilegiado de constituição da unidade e por isso, um modo privilegiado de consolidação de toda possibilidade de relacionamento entre o que foi o que é e o que será. Desse modo, é pela memória que o caos pode se converter em cosmos. É por meio dela, memória, entre outras coisas, que o ser humano cria a possibilidade de escapar dos estreitos limites impostos pela vigência de uma espaço-temporalidade subjugada por critérios advindos unicamente de imediatas relações inter-materiais, e, desse modo, ser capaz de pleitear vigências espaço-temporais que se configurem a partir da possibilidade. De certa forma, a memória constitui a possibilidade enquanto possibilidade. E esta assim instituída, se apresenta tanto como possibilidade retrospectiva, quanto possibilidade prospectiva. As temporalidades que habitamos são, desta maneira, diretamente tributárias da memória, pois é com elas e a partir delas que se revelam, velam e se desvelam. (JARDIM, 2005, p.124)

Temos, aí, a pista de que a dança é dança, de que dança é. Ou seja, é mais isto que pode e precisa ser – arte – pela vigência da memória. O sentido, na e da dança, tem como condição a dinâmica da memória. Cabe à memória, seja retrospectiva, seja prospectivamente, proceder à interligação, de modo que o sentido seja estabelecido. Sentido é a experiência da unidade. Sentido da dança perpassa a experiência da unidade em dança, pela dança, como dança. Isto é, no co-memorar (memorar conjuntamente) da dança, dizendo reunião, recolhimento, doação e agir coletivo como ativações e restituições à unidade pela memória e pelo memorável. O sentido poético (da dança, da música, da arte) é estabelecido pela memória. O instituir do memorável como acontecimento permite disposição para o estabelecimento do sentido. A memória, por sua disposição à unidade, interliga os elementos poéticos (de dança, musicais, artísticos...) fazendo com que o sentido, o vigor da vigência do que a arte é, seja estabelecido (JARDIM, 2005).

O modo pelo qual o memorável se dá é musical (JARDIM, 2005). Esta musicalidade da memória aparece no e garante vigência ao dançar da dança – ao ser arte da dança. Memória – esta que estamos escutando, não linear nem unidirecional – é musical e musal, é canto e encanto⁴⁰. Quer dizer, é canto poético e se manifesta de maneira rítmica e musical. O que em dança é pensado (dançado) se pensa (dança)

⁴⁰ Assim o é e assim se faz pela força do mítico que segue sendo reafirmada nos ritos (celebrações, comemorações, fazer artístico e poético, cerimônias à vida e à existência), na essência do humano em vigência e na latência do poético.

desde musicalidade e como canto das musas⁴¹, isto é, o pensamento dançado, que dança, é tanto quanto o é pensamento poético: é encanto. Significa que canta, que é voz, pronúncia, dizer, enunciação – da memória e das musas.

O dançar da dança faz dançar nossos corpos para que eles sejam cada vez mais manifestação de memória, do sou. No corpo que é posto em dança, memória e esquecimento configuram dinâmica. O esquecimento é o abismo da memória e, portanto, seu nada criativo. O que, no sentido musal/musical de todo movimento, é silêncio e repouso durante. Dança se revela, aí, poeticamente. Este, não um advérbio, mas conforme o sentido sugerido por Hölderlin e pensado por Heidegger (2008) e Jardim (2005): poeticamente não é mais um entre outros modos de ser e de acesso à unidade e à realidade, é o mais radical. Poeticamente o homem habita – poeticamente, o homem habita enquanto dança, com dança e como dança; poeticamente, o homem canta, se encanta, comemora, existe. Poeticamente, o corpo (se) canta.

Da mesma forma como se revela poeticamente, as questões, em dança, revelam-se miticamente. Etimologicamente e pelo originário grego, buscando na raiz da palavra o que ela invoca radical e essencialmente, memória, conforme Jardim (2005), é dita desde a palavra grega *mnéme*, que apresenta os sentidos de governar, pensar ou medir a unidade, podendo dizer também meditar, refletir, inventar, velar, no sentido de cuidar a unidade. “É pela memória, retrospectiva e prospectiva, que a unidade se configura realidade” (JARDIM, 2005, p.126).

A unidade se nos apresenta poeticamente, no sentido acima entendido, mas também guarda o apresentar-se miticamente, como mito, ou *mythos*. Esta palavra grega, em uma de suas possíveis vertentes etimológicas, também deriva do mesmo radical que resultou *mnéme*, *mn* (JARDIM, 2005): gerou-se mito desde *mytheomai*, palavra que diz eclodir, abrir-se como palavra, linguagem (CASTRO, 2021d). Mito é também narração do ser como mistério, como nada criativo. Não um discurso narrativo, um mero contar, mas narração como o narrado e a verdade da narração e do narrado. Quer dizer, é princípio dele mesmo. Deste mesmo radical formou-se mistério e este se põe em dobra com o mito, um mistério insondável do que se abre (como palavra, linguagem, narração) e se manifesta ocultando-se. Este radical marca,

⁴¹ Quando vence Cronos, Zeus se junta à Mnémósine, titã da memória, e deles nascem as nove musas, as artes, para que sempre cantem em comemoração, permanecendo a lembrança de seu feito. O canto das musas diz do que precisa ser lembrado e comemorado, eterno. Não à toa, existe Terpsícore, musa da dança. (JARDIM, 2005)

assim, e conforme Castro (2021d), uma tensão de velamento e desvelamento, exatamente como delinea a tensão de esquecimento e memória.

Essa estrutura está presente também em *Mnemósine*, mãe das musas e artes. Na lembrança destas, originariamente tem-se o poeta, o artista, como maior tecnologia mnemônica, que encanta, move, circula, espalha e dinamiza a essência da memória e o cuidado da unidade. O narrar do mito não é distante do cantar das musas e o mito, por de tal maneira se apresentar, revela canto/encanto como fonte de conhecimentos do sentido do ser e do horizonte poético-ontológico.

No horizonte mítico, as musas fazem do originário da arte doação como cantar e contar poético do ser. Musas da dança e da música são, conforme Castro (2011) as próprias palavras-cantadas, ou seja, que cantam (chamam, evocam, anunciam) a musicalidade do memorável, da unidade. São aquelas que cantam e dançam – poetam – em nós, em cada um. Dão os ritmos da criação e do aparecimento de sentidos e presenças e instauram tempo-espacialidade(s), sincronias e sintonias. Seu encanto aparece como memória posta em dinâmica e em corpo, este se revelando consumação de existência no dançar. Seu (en)canto mantém vigorando a necessidade e o apelo da arte por vir-a-mundo e, num só tempo, por vir-a-terra. Pelo e através do humano, este apelo, tal como lembrança de condição humana, também apela à superação da linearidade e da unidirecionalidade e à vigência do poético.

Jardim apresenta a semelhança etimológica direta entre musas, música e memória e adiciona: “As musas, portanto, trazem consigo a substantivação da unidade⁴². Ou seja: é por elas e com elas que se possibilita a unidade, ao menos enquanto perspectiva” (JARDIM, 2005, p.139). Quer dizer, as artes – dança, música etc. – trazem consigo desencadeamento e concretude da unidade, ao passo que é por elas e com elas que se faz mais possível o sentido da unidade entre nós. Este sentido, como sentimento de pertencimento e de possibilidade, diz do entre-ser, nos

⁴² Unidade pode ser entendida também em aproximação como o uno, o ser, a realidade. Conforme Jardim (2005, p. 53), “a unidade é o ponto inicial de qualquer desencadear de realidade. Toda realidade é unidade de identidade e diferença. Na medida em que toda unidade é a vigência do mais simples e do mais complexo, toda unidade é sem dobras, e ao mesmo tempo a exigência de dobramento. [...] Uma unidade existente ou criada vigora sempre como unidade, significa: mesmo que composta por outras unidades, a volta a essas unidades é necessariamente diluição, tanto quanto o é a volta de uma unidade composta às unidades componentes. [...] Uma unidade só é igual a si mesma. É a partir desse ser igual a si mesma que ela é concomitantemente exigência de um outro, ou de uma outra unidade. A unidade é a insuficiência manifesta pela suficiência. A imposição da realidade como dinâmica se dá a partir da unidade que esta mesma realidade é ao mesmo tempo, capaz e incapaz de produzir”.

relembra do sentido do ser em constante e permanente ação, *re-velação* – velamento e desvelamento, doação e retração.

É, por isso, pela dança – e/ou música do corpo, musicalidade do corpo, musicalidade-corpo e/ou outros acontecimentos da arte – que a unidade se nos mostra, se apresenta. Por ela somos arrebatados, lançados ao extraordinário, sem nem nos distanciarmos ou deslocarmos do ordinário; nos entrega o infinito do finito, o visível do invisível, o que da escuridão reluz. Porém, não como conceito, representação ou objetivação, mas sim sempre como experiência – de ser, de estar sendo, de vir a ser o que já não mais se é, isto é, como questão, como o a ser pensado e como possibilidade de pensamento, memória, criação. “Assim, musa seria aquela que tem ou exerce poder junto à unidade, porque a possibilita e, mais do que isso, a manifesta” (JARDIM, 2005, p.139).

Manifestar a unidade é manifestar o ser, e assim manifestar o não-ser e o sendo. Manifestar o possível, o ontológico, o humano. Na e como unidade tem vigência o ontológico e o originário – é a própria vigência do ser do sendo. A unidade é primeva, primária e primordial a tudo. É o sentido imediato. Tal como era para os gregos originários e como foi reiterado por Heidegger (2010), a arte é o modo privilegiado de acesso ao real, de conhecer o real (o que é, o que se dá) e a realidade (o que ainda não é e pode se dar). Tão logo, a arte é o modo privilegiado de acesso (diálogo, contato, presença) ao verbo mais primordial, primário e primevo: ser. Dançar é um verbo para dizer, de modo próprio, nossa referência radical entre (corpo) humano e ser. Dançar é um verbo para dizer experienciar, conhecer.

Memória é unidade como temporizar-espacializar do ser, em e como corpo: o conjunto de sentido de temporal-espacialidade(s) e espaço-temporalidade(s) que corpo é desde o ser, referenciando ser. Corpo é dança quando palavra cantada (canta-se com todo o corpo, pois todo o corpo que é voz, assim como toda a voz é corpo): o movimento dançado é gesto das musas e um fazer da memória. Corpo é dança quando o narrar mítico doa e restitui mistério em acontecimento, em movimento. As musas, a(s) arte(s)⁴³ – e, disso, o pôr-se em obra da verdade como desvelamento do real⁴⁴ – são filhas da memória. Seu canto (chamado, apelo, evocação) – essência e

⁴³ Entendemos que a segmentação da arte em “artes” e/ou em “áreas” é posterior e tardia, consequência do tecnicismo, dimensão hegemônica levada a último grau na/pela Cultura Ocidental (JARDIM, 2005).

⁴⁴ HEIDEGGER, 2010.

presença do musical, do memorável – age como instaurador de realidade (deflagrador de unidade). O acontecer de realidade, e não alguma representação, é essência da palavra cantada (encanto) acontecendo. Outra vez, o pôr-em-obra da verdade da arte.

Canto poético das musas é também o canto como o existir – do ser, do sou – ao qual remete o verso “Eu canto porque o instante existe” (MEIRELES *apud* CASTRO, 2011, p.113)⁴⁵. Diríamos: “Eu danço porque o instante existe”. Lemos instante como o infinito do finito temporal ou o dar-se do tempo como e enquanto acontecer do ser, acontecer poético da unidade. Todo corpo é memória cantada e encantada. Memória do corpo, corpo como memória: reunião, recolhimento e permanência do ser sendo, no sou, o foi e o será. Memória diretamente produz um movimento entre o que se conhece, o que já se desvelou e o que se desvelará (JARDIM, 2005).

O discurso (ou canto) das musas, da memória, da verdade como des-esquecimento⁴⁶ é o discurso que produz, cria, inaugura outra densidade do real em que este não é medido analogicamente, representado, genericamente identificado, reduzido à linearidade, sucessividade e predictibilidade de causa e efeito. O (en)canto da palavra-cantada é o não saber, o mistério, o silêncio, o saber não-ser – e ser. Plenitude e consumação do (en)canto se dão como realização do e no existir. O sou, o próprio – é dado pelo (en)cantar e pelo existir, não o eu dando ou fazendo o cantar ou o existir. Somos feitos humanos a partir deste encanto. Experienciamos nossa condição ontológica com o encanto da arte, do poético, do poder ser. Dança e música encantam. O abraço dança-música é (en)cante.

A palavra cantada nos convida à escuta da fala do silêncio, mas como mortais, só a podemos alcançar nos limites da fala. Aí está o perigo e ao mesmo tempo nossa salvação: vivermos no limiar, entre-ser. O vigorar poético da palavra cantada se dá num limiar em meio ao limite e ao ilimitado. [...] Somos irremediavelmente mortais e finitos, mas convocados ao infinito pela Escuta. É a dobra ou nossa condição de finitos. (CASTRO, 2011, p.178-179)

⁴⁵ Verso do poema “Motivo”, de Cecília Meireles: “Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa. / Não sou alegre nem sou triste: / Sou poeta” (MEIRELES *apud* CASTRO, 2011, p. 113).

⁴⁶ Segundo Jardim (2005) e Castro (2011), verdade tem origem no grego *aléthea*, composto do prefixo *a-* (privação) mais a palavra *Lethe*, que diz tanto esquecimento, quanto velamento. O sentido originário de verdade como des-velamento e/ou des-esquecimento deixa evidente a direta referência entre memória e verdade e é amplamente pensado por Heidegger em contraposição ao entendimento comum de verdade como adequação (também consequência do esquecimento do sentido do ser). Este sentido evidencia verdade como agir do ser.

O cantar (do ser) da arte canta em nós. É ele o modo fundante como o ser interpela o sendo, os seres. E, logo, modo como os seres lembram, rememoram e comemoram o poder ser, o poético, o aberto. Dançar, como encanto (do corporal, do memorial), se revela ação e manifestação de memória como e enquanto preservação e cuidado da unidade, e co-memorar traz compartilhamento ao dizer do estar à memória em conjunto (junto de), em união e convivência.

Ao dançar e pelo dançar como agir do ser, inaugura, e re-inaugura a cada vez, em corpo, e também desde o corpo, a dimensão mito-poética, o pensar poético-originário. Dimensão esta que faz o todo, a unidade, vigorar como mais do que a soma das partes, que de-sistematiza corpos duais e que é abertura e possibilidade de e para possibilidade, dimensão do memorável, do extra-ordinário. “O poético só vigora como e com a possibilidade de vigência da memória. O poético é a via da memória do mesmo modo que a memória é a vida do poético” (JARDIM, 2005, p. 82).

A provocação de colocar a música para dançar não diz respeito à necessidade de uma música externa à dança para que haja a dança, tendo determinada música por fundo. Já percebemos que a arte, portanto tanto dança quanto música, se instauram e valem por si, desde si e a partir de si mesmas, imediata e independentemente. O sentido do abraço como aproximação e união ajuda a dispor, pelo encontro, o-que-na-música-é-música e o-que-na-dança-é-dança, para que se nomeiem, por dinâmicas de identidade e diferença, proximidade e distância e esquecimento e memória o que na dança é música e o que na música dança. Porém, o que – neste modo próprio de pronúncia de sentido – diz para que traga consigo desvelamento e memória como manifestar da unidade?

Co-locar diz de instaurar lugar (*lócus*) junto de (*co-*): realizar espacialidade(s), superfície(s) e interface(s). Lugar do contato imediato, corpo é o espaço primeiro e limiar da superfície profunda que é a pele: vela e revela intimidade, individualidade, diferença e unicidade. A conexão, interação e interface do corpo com o real e com a realidade é mundo. Em corpo se dá o espaço do memorar que em toda parte dança e (en)canta. A vigência em dobra realiza dando corpo, canto e encanto à dança e à música e, desse modo, desvela a vigência da memória como cuidado da unidade.

A arte das musas tem, como demonstra Jardim (2005), a possibilidade de proclamar e realizar a unidade. Arte das musas faz uma restrição para a arte musal como aquela que acontece (é) desde, na e com a vigência da memória como cuidado

da unidade do ser e do real. O modo pelo qual a arte realiza a unidade é pela constituição de uma reunião-sentido-linguagem que se faz sentido a cada vez que dança, música, pintura, enfim, arte se realizam. A arte é a unidade que arte realiza (JARDIM, 2005). O fenômeno da unidade dando-se como tempo, e desde o tempo aparecendo, é História. Tudo o que *desde* unidade e *para* a unidade – e tudo o que, sendo unidade, é tempo – compõe História. Esta é, assim, o sentido da vigência da unidade e do tempo em comunhão.

O discurso musal, musical, memorial restitui sempre, e a cada vez, ao real a dimensão poética e o acontecimento de história como perfazimento humano, ou seja, acontecimento do sendo humano como regente da história. Coloca a possibilidade e o mistério do ser – bem como sua espontaneidade e ambiguidade – como dimensionamento do real, devolvendo o mítico e ampliando narrativas, corporeidades e existências, através de nexos que se dão ou não, e se dão e não, em sua própria tessitura, perfazimento, proceder, e não *a priori*.

Em consonância, para Antonio Jardim, “a história é uma determinada dinâmica co-extensiva ao homem” (JARDIM, 2005, p.101), já que viver e ser se aproximam e acontecem no e como desdobrar de tempo-espço. Heidegger reintroduz e defende esta experiência em suas obras desde o originário grego ainda em meados do século XX (HEIDEGGER, 2005). Por isso, porque desde sempre lançado na referência ao ser, “em seu processo de constituição e consolidação de mundo, ou de mundos, o homem é, com sua possibilidade de fazer história e fazer-se, por conseguinte, histórico” (JARDIM, 2005, p.103).

A história – para deixar marcada a diferença frente à historiografia, memorada a distinção de memória não linear – advém e tem compromisso essencial com a sua unidade originária e com a dinâmica originária da verdade, isto é, a dinâmica do real, na dimensão do real. Quer dizer, história é o ser (humano) sendo no mundo, criando e inaugurando mundo(s), e ainda além, ao passo que é o tempo (o ser) se temporal-especializando (ou espaço-temporizando), isto é, sendo, se dando. História é a reunião e o testemunho deste sempre em acontecimento e sempre em agir do ser. História é a reunião e lembrança do que desvela a arte e os cantos que encantam. Cantar – tanto quanto dançar – é também, assim, contar história. E o canto das musas, a(s) arte(s), é a mais *memorável* experiência de história.

Jardim (2005) pensa também que História é com o homem desde que este se constituía como suporte privilegiado de sua própria memória. Anterior a um suporte externo ao corpo para constituição histórica e historiográfica, a arte – dança, música, teatro, poesia etc. – o faziam pela eclosão e acontecimento do (en)canto poético. Memorar é manter vigente a História e poder sempre de novo ser encantado em suas ações e narrações. História é experiência, tanto do sou quanto de existência humana. É para que sempre se constitua e se renove o memorável que o humano conta, canta, dança, isto é, sempre novamente revive, reascende e relembra (co-memora) como modo de ser e modo de inscrição.

Assim sendo, História fala do percurso da existência, do modo como vida se realiza, vem à fala ou se expõe. Enfim, o tempo da vida, que é tempo, fazer-se tempo ou temporizar-se. Este temporizar-se, constituindo história, define verdade, isto é, descoberta (*alétheia*) ou liberação de possibilidades, então, próprio e identidade na diferença. (FOGEL, 2012, p.54)

História é sempre instauração de acontecimento. Destarte, prescinde de historiador e historiografia, já que anterior. Não é o advento da escrita que marca um dito início para história. Como instauração de acontecimento, não tem origem ou início, mas sim é originária e prevê sempre o principiar. A história surge com o homem, não com a escrita. Sendo (e dançando), no mundo, homem é história, não depende de suportes e meios de registros (JARDIM, 2005). Sendo talvez o primeiro suporte externo para a tentativa de manutenção do memorável, a escrita demanda e cria historiografia e a figura do historiador. O homem escreve, isto é, exterioriza, deixa fora do limite ou longe de corpo através de um suporte que apenas representa o memorável, e assim abre território para que o esquecimento do sentido do ser prevaleça. Daí advém linearidade e unidirecionalidade. Ao passo que a história passa a ser entendida como historiografia, memória passa a ser mero nexos causal. Se fecham os espaços intersticiais e tempos intermitentes para que ganhem vigência a medida analógica que a tudo subordina ao conhecido e mensurável; a identidade analítica, que pasteuriza e torna genéricas as unidades; e a representação ideal que substitui a pronúncia concreta do real (JARDIM, 2005).

A partir do fato de, musicalmente, dança é a palavra cantada, a articulação de memória e história traz, na dança e como dança, novamente, a questão do narrar. O cantar do corpo é um narrar – produção de história propriamente anterior ao surgimento do historiador como figura que retira do corpo o narrar. Passando do

musical para o historiográfico, o narrar acaba se esgotando em escrita representação. Percebemos, assim, como a historiografia não dá espaço para a arte, para o musical da dança, da música etc. A partir da escrita como suporte (descritiva, analítica e cartesiana), o memorável deixou de ser encanto e a palavra-cantada, o canto das musas que convida e instaura o poético, não foi mais escutada. A verdade do ser, do real, posta em obra pelo poético obrar da arte, é substituída pela verdade do verdadeiro, da adequação, justeza e correção, deixando esquecida a verdade como desvelo (HEIDEGGER, 2008; 2017).

Pela medida, identidade e representação, a Cultura Ocidental se ocupa de buscar caminhos prescritivos para contar e escrever historiografia. Analisar, identificar e representar são os meios para que o futuro perca sua qualidade de possibilidade e possa ser previsto, pré-escrito, pré-definido. Com tudo isso, memória se torna meramente olhar linear e o passado ganha nome e peso. A prescrição como consequência do esquecimento da dinâmica de memória e do sentido do ser é totalmente contrária à característica essencial de não ter sido já visto do futuro e da possibilidade de ser e não ser do poético.

História jamais prescreve uma trajetória para o homem e a historiografia jamais dá conta da história da existência humana. Pelo contrário, a história determina o inscrever do humano no mundo e tal inscrição se dá como possibilidade e com todas as possibilidades (JARDIM, 2005). História não prescinde do memorável, de memória, porém com a escrita como suporte, a memória passa a ser matéria-prima para a enunciação historiográfica e científico-racional. Se estabelece o primado da causalidade sobre a musicalidade, e isto configura o predomínio de uma espaço-temporalidade direcional e sucessiva. “A memória deixa de viger como possibilidade do estabelecimento de elos móveis, intercambiáveis, musicais, para viger como um componente racional” (JARDIM, 2005, p.108). A memória passa a ter papel secundário porque nela não teria mais espaço de vigência o-que-na-música-é-música e o-que-na-dança-dança como dinamização de sua essência (JARDIM, 2005), como modo de revelação e acesso e como encanto. Tal como verdade – e intrinsecamente à verdade – a memória perde densidade quando perde dinâmica, dinâmica de memória e esquecimento, tal qual a dinâmica de velamento e desvelamento da verdade.

O que se constata, no âmbito da Cultura Ocidental, é a submissão da história a um plano meramente historiográfico por meio dos suportes criados para consolidar memória, por via da medida, da identidade e da representação. A história convertida em artefato, ou melhor, convertida naquilo que um artefato pode suportar, perde muito de sua concretude, através da ação exercida por um mecanismo em que a representação do real passa a vigorar como se fosse este e a narrativa passa a substituir o acontecimento. (JARDIM, 2005, p.102)

Perdidos nos caminhos da prescrição, historiador e historiografia não necessariamente se preocupam em constituir memória, constituir o memorável. De forma similar, nesta dimensão, dançar será sempre o vem aí da novidade, de um novo passo, nunca de uma nova dança, ou mesmo de uma dança porvir. Dançar é, contudo, preservar, manter e guardar a memória como modo privilegiado de acesso à unidade, fazendo do dançar – da arte – um modo privilegiado de acesso à realidade e à inscrição na e como história.

Não é, pois, pelo caminho do primitivo, depois clássico, depois moderno, depois contemporâneo que uma narrativa que se pretenda histórica de dança pode narrar, contar, ser experiência de dança. O originário da dança, da arte, nos convida a danças originárias, quais sejam, mas que são o dimensionar do humano como sendo; que são o temporizar e o espacializar do e com o humano em mundo. O que a dança foi, será e ainda é – sua história – é que podem ser abertura e terreno para uma dança desde, com e para o memorável. A história é precisamente a vigência da dinâmica do que vive e participa no presente e o que, do passado, insiste em vigorar (no presente). Pelo escutar, pelo contar, pelo dançar, pelo cantar, pelo fazer arte, “em qualquer época, a pretensão do ser humano é constituir e constituir-se como memorável” (JARDIM, 2005, p.106).

Ser memorável é ter vigência descontínua, lançando-se em meio a. Diz, assim, do vigor do existir e de compartilhamento de experiência, temporal-espacialidade(s) e espaço-temporalidade(s). Isto é, quando no sentido de ativação da dinâmica de memória e esquecimento e de lembrança e retorno ao sentido do ser, memorável e contemporâneo dizem coisas muito próximas, tal como o sentido de poético. A arte contemporânea e a obra de arte (porque sempre, poético-ontologicamente, contemporânea), portanto, instauram temporalidades em superposição, isto é, fazem diferentes temporalidades vigerem em simultaneidade, con-temporalizarem. Por isso o tempo e a história, na arte, desafiam a sucessividade e linearidade que se estipulou como norma no decorrer da Cultura Ocidental.

O poético da arte – em obra como e em corpo (dança) – dá ainda mais presença ao memorável como histórico e possibilita ao humano abertura e restituição à essa temporalidade esquecida. Só assim história pode ser realmente História e não apenas historiografia. Só assim, pelo e como encantamento de memória, a história não será apenas sucessão e enfileiramento de guerras, opressões e lideranças. Ou, como coloca Antonio Jardim, “uma série de pressupostos para alguns supostos, de percussores para alguns sucessores” (JARDIM, 2005, p.113). E, da mesma forma, só assim a arte (a dança, a música, a literatura etc.) terá história, mais do que historiografia, ou seja, vai ser co-memoração – celebração de memória conjunta e coletiva, diversa e que dá conta de sua totalidade como fenômeno e dimensão.

Justamente neste sentido que dança pode ser ainda mais comemoração: fazimento coletivo, corporal e corporificado, encantado e memorável. É também nesta dimensão que dança é mais obra de arte e que ‘dança contemporânea’ pode finalmente deixar de ser entendida como característica, adjetivação ou segmentação estética por ser redundância poética, ontológica. Ou seja, dança será sempre contemporânea, será sempre compartilhamento de temporalidade(s) e dinâmica de superposição, quanto mais se pôr em obra, isto é, for memorável, for encanto e comemoração; quanto mais for vigência conjunta e simultânea do tempo do ser e do ser como acontecer do e no tempo. Pois o ser no tempo (ou o ser como tempo) é história, seus agires e desdobramentos no sendo. Dançar é experienciar esta dinâmica de presença historial.

3.3 O CONTEMPORÂNEO DANÇA: UMA DANÇA CONTEMPORÂNEA?

O originário da dança, da arte, nos convida a danças originárias, quais sejam, mas que são o dimensionar do humano como sendo. Uma dança com, desde e para o memorável. A vigência da dinâmica do que vige e participa no presente e o que, do passado, insiste em vigorar, como memorável, é também do contemporâneo. Comemorar é com-temporizar. Memorar (em conjunto) é temporizar, isto é, ser instante e história (em conjunto). Também por este sentido, todo comemorar é contemporâneo e há, tão logo, um contemporâneo que é comemoração. Há uma co-existência como

e na história que se dá como contemporânea e que guarda todo o sentido memorial, existencial, originário, mítico, musal e poético.

Originário não diz apenas do arcaico ou de um retorno, mas também do que é mais novo, mais atual, mais contemporâneo. Já contemporâneo é, neste sentido, o que re-dispara, re-põe e/ou re-apresenta o originário. A provocação do contemporâneo é uma tensão de retorno do que sempre volta e do que está por vir. Volta ao princípio para que seja também fim, volta ao originário para que continue avançando em procura, volta à condição humana para ser mais isto que é. Contemporaneidade é também referência à condição humana, de ser e não ser. Inscrito a esta circularidade, originário e atual, contemporâneo diz de uma dobra de início e fim, dobra de diferentes *quandos*. Este é o sentido de contemporâneo como co-memoração.

O que se pretende contemporâneo é o caminho do humano se tornando humano de novo. Fazendo-o na medida em que o ser está sempre se pensando, sempre se procurando, se perguntando, à medida que as questões sempre vão reaparecendo. Antonio Jardim nos orienta:

da contemporaneidade participam o presente e o que do passado insiste por vigor. [...] Contemporaneidade diz do que juntamente participa de uma temporalidade. O conceito de contemporaneidade, por outro lado, não é um patrimônio da contemporaneidade atual. O conceito de contemporaneidade [...] vigora em qualquer contemporaneidade. (JARDIM, 2005, p. 106)

O contemporâneo é o originário em sua dimensão mais concreta, mais poética, instauradora de tempo-espacialidades, de possibilidades e de mundo(s). Por isso, a dança, como procura, é procura do e no originário pelo originário enquanto procura do contemporâneo enquanto contemporâneo. A partir disso, é importante frisar e lembrar que o contemporâneo que falamos aqui não é meramente o prescritivo, predicativo ou adjetivo, este que acabou reduzido a uma estética de dança. Afastemo-nos destas predicções para continuar ouvindo e dialogando com as questões. Foram elas que possibilitaram que o contemporâneo vigorasse e eclodisse como novas danças, como atualizações e permanências de danças. Foram elas que muitos artistas ditos então contemporâneos de dança buscavam, obravam, dançavam. E foi possível ouvir a contemporaneidade de suas danças em diálogo com suas palavras, através das *memoráveis* frases de artistas/pensadores da dança que compuseram os títulos de nossas discussões. Elas (tanto as questões, quanto as frases e as danças) dão

exemplo do que permanece, que é contemporâneo e que ainda e até hoje fazem sentido: orientação e horizonte para uma procura.

Quando predicada, entretanto, a dança contemporânea meramente adjetiva cai numa gaiola limitante que impede as questões de serem questionadas, pensadas ou dançadas. São reforçados apenas conceitos e representações – e não questões –, e fundamentando-se no esquecimento do ser e do não ser, de silêncio e repouso, do não-agir e do agir, do mover, do marcar, do inscrever, do narrar, do contar como cantar, do encantar, em suma, do dançar.

O que foi pensado, construído, experienciado e que está sendo apontado neste caminho que percorremos desde que nos chama o apelo de procura é outra contemporaneidade. É questão. Evoca e manifesta outra dança (=) contemporânea, outra contemporaneidade de dança (que também é co-memoração). Pelo retorno que realizamos e pelos abraços que demos, nos circunscrevemos à contemporaneidade do originário. Contemporâneo deixa de ser ouvido como adjetivação para ser entendido como substantivo ou a substantividade (propriedade) do verbo ser: condescimento poético do real.

Se compreendermos assim, a contemporaneidade será composta tanto pelo que se faz hoje, quanto pelo que se fez no passado e que, de um ou de outro modo, ainda persiste e insiste em permanecer vivendo, conformando e confirmando essa mesma temporalidade. (JARDIM, 2005, p. 111)

Se uma contemporaneidade cronológica, circunstancial, pede que não nos abracemos, uma contemporaneidade radical pede sempre abraço como caminho de manifestação da unidade como entre e possibilidade de experiência, como sugere Calfa (2010). Uma contemporaneidade pede dancemos. Vislumbramos, então, um último abraço, que, na verdade, é o primeiro. O contemporâneo, como abraço no originário, nos indicando o contemporâneo de dança. A contemporaneidade, deste e neste abraço, é pró-cura e a própria inauguração temporal-espacial do poético-originário no procurar. Neste abraço estão enredados o princípio e o fim, o arcaico e a atualidade, em dobras poéticas e ontológicas. O contemporâneo na dança é verdade como encontro e procura.

De novo – ainda, mas não no mesmo ponto, da mesma forma – nos deparamos com o ser da dança. Pergunta pela essência do dançar e pela contemporaneidade da questão dança. Chama-nos a descobrir aquele algo a mais no e do sentido da dança.

Infinitas são as nuances e complexidades que devem ser levadas em consideração quando pensamos esta “dança contemporânea”.

Creemos que em toda contemporaneidade não há como não viger uma certa perplexidade. [...] Cada contemporaneidade traz consigo sua própria perplexidade. Perplexidade significa, em última instância, por meio da dobra. Assim cada época traz consigo sua própria perplexidade, isto é, sua própria maneira de, por meio das dobraduras de constituição do real, enfrentar a dinâmica de uma realidade que se dobra e desdobra, tentando realizar esta dobradura, este dobramento, a despeito de um programa, de um script, ou qualquer modo de pré-estabelecimento. (JARDIM, 2005, p. 98)

Jardim nos fala das perplexidades do contemporâneo e do que por meio da dobra, quer dizer, por meio da própria perplexidade do contemporâneo, nos vêm de encontro. Tais dobras, são também os abraços que foram dançados e dados. Por meio das dobras, desvelam-se danças no desencadear da procura. Por meio das dobras, temos a medida da possibilidade, dança pode ser mais dançar e, assim e daí, tomar os corpos em dança (e pensamento, pensamento-dança, em pensar). Por meio e por entre elas, somos postos em dança ou, antes, a dança nos põe e repõe.

Por isso nos convida e provoca Manuel Antônio de Castro: “no cantar, por isso mesmo, sempre se perde a *medida*” (CASTRO, 2011, p.109). No e pelo lembrar do poético é que medida deixa de medir pelo analisável, identificado e representado para medir pelo desconhecido, pelo mistério, pelo uno, pelo vigorar da memória em dinâmica. Perder a medida é abrir-se às possibilidades de e para possibilidades. É perder-se na dobra. É não mais exteriorizar para um suporte, mas sim manter vivo e flamejante o memorável de dança, de música, de arte, em corpo, como corpo enquanto abismo.

CONSIDERAÇÕES DE PÉS NO CHÃO: O PRINCÍPIO NO FIM

*“Traga a voz para a cabeça
A cabeça para o corpo
O corpo para o pescoço
Põe o pé no chão
E vamo dançar
E vamo dançar
Com o pé no chão”
Linn da Quebrada*

O pescoço cantado por Linn da Quebrada pode ser escutado de vários lados, pode estar dizendo várias coisas numa reunião. É eixo, é vida, é sensualidade e respiração. Cortá-lo é a morte. Um pescoço, o qual tem o corpo, que tem a cabeça, que tem a voz. Apenas um conjunto de vértebras frágeis e miúdas que suportam tudo isso. Qual o peso que carrega o pescoço sendo eixo, como verticalidade de um corpo e verticalidade da gravidade que faz este corpo pesar? O corpo, o pescoço, a cabeça e a voz pesam sobre os pés. Pesam os pés no chão. Pesam, pensam... Dançam.

Estar com os pés no chão é, ao mesmo tempo, este tríptico pesar, pensar e dançar. A procura da dança, como dança, é sempre procura do chão, como chão, mesmo quando no salto (e para haver o salto, a elevação). Pesar como saber-se a si próprio e saber o espaço que pisa, ocupa, desloca e movimenta, como ente e como ser-com, ser no mundo. Pesar é também importar, fazer diferença, impactar e marcar. Com os pés no chão, um pensar pensa terra e é propriamente pensado pela terra. Quer dizer, é feito mais terra ao passo que é ativação do poético da terra. Por isso, e assim, faz sentido, é linguagem, mundo. Porque guarda terra, isto é, porque pesa e pisa na terra e porque pensa esta terra. O desencadeamento do concreto do real pode ser aí experienciado (como e em tal disputa). Nesta dinâmica de instauração de mundo e restituição de terra, percebemos o real se dando, a doação de ser ao ser, no e pelo humano, corpo humano; finalmente, a cura das procuras.

Completando o tríptico que nos indicaram os pés no chão, dissemos: há o dançar. Pesar, pensar e dançar aumentam os contrastes, reforçam traços, reiteram vincos e dão uma nitidez possível aos processos e fenômenos de ser e não ser da realidade. A arte, conforme Heidegger (2010), Castro (2011), Jardim (2005) entre outros já honrados, é o modo privilegiado de acesso à realidade do real, isto é, à

essência onto-poética das coisas, à possibilidade de ser e não ser. A arte é um modo privilegiado de experienciar mundos, de ter os pés no chão e deixar estes mundos terem chão e pés. É, como já foi sugerido, política em sendo poética, na Pólis e como pólis - este cuidado das possibilidades que, trazidas pela terra e pelos pés no chão, dão braços, geram abraços, convivência.

Dançar com os pés no chão é, aí, arte por ser esta dinâmica de restituição e de restauração entre terra e mundo. Disposição na qual terra instaura mundo, que, por si, restitui terra, mantém sua vertente vertendo – e, assim, a restaura; e terra, que por aí pode restaurar (re-instaurar) mundos. Quer dizer, ambas estão sempre em referência, em dinâmica e, enquanto assim permanecerem, isto é, enquanto o humano não se esquecer do sentido do ser, ele não *adoece*. Ter os pés no chão é circular com as questões do peso, da gravidade do corpo (como força e como rave questão sempre já interposta, primordial), bem como do pensamento e da dança, do pensamento-dança. Contudo, é também habitar a dimensão poético-originária do real. Como algo concreto, do mundo e da terra, é esta que se restaura, que permanece e que é contemporânea, já que não cessa de se dar no agora, de dar um agora ao agora.

Ter os pés no chão é manter contato e referência à terra (e mundo) também como retorno ao princípio, mas sendo este princípio o próprio fim. Consumar-se pela terra na qual pisamos, da qual principiamos e para a qual sempre, humanos, retornamos e restituímos. Pensar, pesar e dançar o fim no princípio – e o princípio no fim – é este próprio retorno, de consumir em restituindo, mas também de retorno ao próprio, isto é, de consumir como um caminho ao próprio. Caminho e restituição que se dão, privilegiadamente, no e pelo dançar.

Retornar ao princípio e consumir fim como principiar e principiante nos ensinam o amor e o amar. Diretamente ligados ao procurar, possibilitam entrever e dão sentido a uma forma de acesso à concretude e ao poético do real. Amando, assim como dançando, o real se nos revela sua construção poética. Entretanto, amor e amar serão mais um modo como (e porque) retornamos às questões, escutamos o apelo do ser, consumamos nossa existência. Tal modo é caminho, seja para pisar, pesar, pensar, dançar. O do amor como pro-cura e do procurar como amar.

Por esta dimensão originária, principal e principiante – e pelos pés sugerirem algo do essencial e do experienciável no viver e conviver – é preciso não ser indiferente ao chão. Não ser indiferente a esta dimensão. Isto, porém, dá-se não só

na não indiferença ao outro (humano), mas ao outro de todos os humanos: não indiferença ao chão, ao entre. Esta dimensão só pode ser pensada, dançada, pesada e habitada enquanto nos sensibilizarmos e empatizarmos com todos os seres e existências – quando amarmos. Pois, somente juntos e juntas pesamos para as transformações. Porque juntas e juntos novas danças serão dançadas, novos abraços serão possíveis, novos mundos serão instaurados e novos caminhos de pensamento serão alcançados.

Não ser indiferente ao chão diz o mesmo que responder à terra. Escutar, obedecer e dialogar com a terra. Uma escuta, ou *retorno*, que é praticada pela sola dos pés e pelo peso dos corpos. Num só tempo, uma escuta do penso. Deste diálogo, nos advêm mundos. O diálogo em si, o responder em si, à terra, à dinâmica de terra e mundo, é o que diz (e obra) o obrar. Heidegger (2010) discorre sobre este entendimento de obra de arte de forma a nos evidenciar que esta não é o objeto criado ou composto pela figura do artista, mas que acontecem em simultâneo, são co-instaurados, pelo *acontecimento* (poético) da arte, num mesmo instante, obra-obrar-artista. Quer dizer: a obra faz o artista e manifesta o obrar. Artista possibilita a obra ao ser tomado pelo obrar. Obrar é o processo de acontecimento da arte, eclodido no artista e sempre por ser ativado na obra em si (HEIDEGGER, 2010). Obra de arte é o encontro, um abraço. O originário da obra de arte é este obrar, pôr-se-em-obra.

Obrar é também um disparar das questões. Disparar como ação sugerindo o semear a terra e o colher desde a terra. Colher o que novamente se principia, o que se renova e retorna, colher o que não cessa de florescimento e proveniência. Disparar como eclosão, livre jorro, fluxo, lançamento. No e pelo obrar somos sempre outra vez disparados e dispostos ao ser questão das questões, isto é, ser inesgotável e recorrente. Estarem re-postas. As questões vão sempre voltando e a procura nunca cessa. Obrar é também estar posto (de volta) em retorno à procura, esta pró-cura. Pôr em obra é também ação de amar.

Obra, como exercício do dançar e do humano do humano, não é um objeto, mas um instante, um acontecimento em que tudo isso faz sentido, faz presença. Nesta via, responder à terra, quer dizer, voltar-se à terra, pesar, ir ao originário, não é andar para trás, mas afirmar o que de fato dá condição de continuidade, permanência e atualização: *saúde*. Condição de escuta e preservação do ser das coisas. O que faz

a dança ser mais dança, a arte ser mais arte. Nesse sentido, quando dançar é obrar temos dança como obra de arte.

Dizer que dançar põe em obra é também dizer que o sentido da dança se dá a ver propriamente. Tomando o que se vê a partir do que se apresenta tem-se o ser-isto da coisa, do sendo. Tomando pelo que se vê na dança – corpo –, temos o ser-isto da dança e do corpo. Evidencia-se que o ser da coisa *dança*, evidencia-se o ser dança, o sentido da dança; tanto a procura quanto a cura da procura. A corporeidade revela-se e desvela-se como aquela condição humana e poética de corpo enquanto corpo: eclosão e disputa de terra e mundo e, assim, por isso, ser humano. Corporeidade diz, também, do permanecer presença enquanto ausência na inscrição de dança que escapa para dançar. Diz do que oferece num borrão, atravessamento, afeto e liminaridade para a cena. Diz do que precisa silenciar para ser gesto de memória e esquecimento: canto. Diz do que é mais arcaico, atual e contemporâneo. Diz do amar como caminho para eclosão, revelação, consumação.

Entretanto, o que se mostra, o que aparece, quando há dança, não só uma ideia ou aparência de corpo em entendimento metafísico. O que aparece imediatamente é o mistério, o extraordinário, o velamento do corpo no corpo. Aparece nada: repouso. E, repousando, o corpo move e se move. E, movendo, o corpo repousa. É possível que sejamos postos em abertura e em experiência do poético e da construção poética do real. Aparecem o impreciso, o ambíguo, o poder ser. Eis aí, outra vez, o sentido do dançar: tal desvelamento, revelação, abertura.

Conforme Heidegger (2010), afirmar a dança como obra de arte é afirmá-la instauradora de tempo-espacialidade, de mundo e terra, de desvelo e verdade. Quer dizer, de acontecimento poético, de concretude e concrecimento, de pensamento e, finalmente, de restituição do sentido do ser. Obrar é o fenômeno que nos abre à procura pelo humano, pelo ser-com e ser-no-mundo, ao sentido imediatamente interposto, à linguagem, à essência. Obra é ativação de corpo de encorpoar. É retorno ao vigor da unidade. Obra é obra de memória e esquecimento. A obra é justamente a dimensão em que tudo que é originário, essencial, sempre se faz presente, permanente e atual, sendo sempre o mesmo e diferente.

Pelo e no obrar podemos chegar nisto que faz da dança mais dança. Quer dizer, obra e dança tem uma referência ontológica e originária, tão logo, contemporânea. Quando dançar é obrar tem-se dança como obra de arte. Retorno à

terra e à unidade, dá o vigor das questões ao passo que é um lançamento ao que sempre reaparece, o que está novamente se dando, não como novidade (o novo passageiro), mas como princípio (o novo *(re)*instaurando-se). Neste movimento, originário é o que é mais novo, mais atual, mais contemporâneo; e contemporâneo é o que re-dispara, re-põe, re-apresenta o originário.

Obra de arte é a ação (verbo) do que a arte torna presença. A arte, ainda conforme Heidegger (2010), é o pôr-em-obra da verdade. É fenômeno que possibilita e desencadeia o mesmo como outro: a *verdade* sendo *obra*. E nisso temos a reafirmação do sentido originário de verdade em detrimento do sentido (moderno-ocidental) de correspondência, adequação, conformação e verificação de um verdadeiro, em detrimento daquela verdade tomada pela verossimilhança. Pôr-em-obra é ativar. O que é ativado é a dinâmica de velamento e desvelamento da verdade (do ser, do humano) – pela e na arte (HEIDEGGER, 2010). Em ressonância, “a *aletheia*⁴⁷ diz também do que se apresenta, do que sendo se mostra, se presentifica, do que é trazido à presença” (JARDIM, 2005, p. 76).

Entendemos verdade como dimensão instaurada e instauradora do poético-originário, como vigor da unidade, como um aparecimento e experiência da unidade do ser, à qual pertencemos e na qual nos consumamos humanos. Entenderemos também, acerca deste sentido de verdade, que esta é desencadeadora de realidade e da concretude poética do real. Aí entendemos procura porque toda procura é sempre procura da verdade. E, assim, só assim, compreendemos a verdade de procura.

Isto que se vela e se oculta é, para Heidegger (2005) o ser, o não-ser, o mistério do ser. O pensador também relembra que a natureza ou essência (das coisas, do ser) é gostar de se ocultar, de se velar, como apontou Heráclito. Isto que se retrai é também a dimensão ontopoética do real, que na arte se nos aparece de modo privilegiado. Pela e na arte, pelo obrar da e na obra, verdade – do ser, do humano – pode ser vivida, pode ser experiência, fazer sentido, ter pés no chão.

A dança é também este pôr-em-obra da verdade: da verdade do humano pondo-se em obra. Em corpo, como corpo; em e como dança. Advém disso que a obra de arte, como possibilidade de resposta e retorno ao sentido do ser é, em si,

⁴⁷ Palavra originária grega que diz este sentido de verdade. Junção do prefixo *a-*, que diz negação, contrário; e de raiz derivada de *Lethe*, que diz esquecimento, velamento. *Aletheia* diz desta verdade como des-velamento, como desvelo (HEIDEGGER, 2017, 2010; CASTRO, 2014; JARDIM, 2005).

experiência e vislumbre de existência: cura do esquecimento deste sentido enquanto restituição do entre-ser. Pela e na obra atentamos de novo ao existir, enquanto somos-para-a-morte. Poeticamente, a obra não precisa nos pôr em risco de vida para tanto, ainda que nos coloque frente a nossa condição de finitude. Poeticamente, vivemos as possibilidades de e para as possibilidades no obrar da obra, no abraço da arte – do dançar. O originário como dimensão nos é devolvido. O que é princípio, o que é humano se renova e reacende. Quando tudo isto se põe em obra, tem-se o contemporâneo.

A provocação de pensar a contemporaneidade já se nos fazia apelo desde que escutamos a necessidade de pensar a situação crítica em que vivemos. Ainda assim, ela não deixou de ser provocação quando retornamos ao poético-originário, no sentido de entendermos qual caminho e verdade precisaram se pensar. Procurar o que é e o que pode ser dança revelou-se o mesmo que o ter de procurar pelo que é humano enquanto corpo. Pensamos uma dança do hoje? Uma dança é sempre dança do hoje, o hoje se fazendo dança?

O contemporâneo da dança se dá, entre outras eclosões, justamente como um acusar da construção *metafísica* do real como e em desajuste. Isto enquanto e porque apresenta, instaura, se vale de e dá a ver a construção *poética* do real. Ou seja, toda dança que se proponha em diálogo com o contemporâneo evidencia a doença, a crise, o esquecimento do sentido do ser. Evidencia encontros desajustados. Assim o faz em quem com ela se encontra e nos encontros e abraços que dá e instaura. Quando dança nos apresenta e nos conduz – em movimento – à clareira do ser, do sentido do ser, há, então, o ajuste do abraço. Isso é poético, quer dizer, não é nem pode ser arbitrário ou subjetivo, não é nem pode ser linear, unidirecional ou calculável. É, sumariamente, circular; espontâneo.

Com isso, portanto, pensamos – e pró-curamos – um dançar que, por ser obra, por obrar, se faz/faça contemporâneo. Ao mesmo tempo que pensamos o que do hoje – do e no contemporâneo, do e no originário, da e na procura – possibilita a eclosão de danças. O obrar do dançar é possibilidade de contemporaneidade. Nossa época e nossa contemporaneidade urgem por cura, não só do planeta, não só de uma pandemia, mas pelo retorno ao sentido do ser, à humanidade aos quais o dançar e arte podem sempre outra vez nos lançar. Urge que dancemos.

Entendemos que ser contemporâneo é estar em busca, em indagação tanto pelo ser da dança quanto pelo ser propriamente. Nesta busca, nas interfaces, no repouso dos gestos e movimentos, assim como no silêncio do que se pronuncia e anuncia, é que se encontra a verdade da arte – da dança – e a verdade do ser, a verdade do humano. Contemporâneo (originário) é, substantivamente, esta busca, esta procura. A cura que se procura e a procura que nos cura são, por sua vez, o desvelo da verdade da arte, da dança, do humano, do ser como verbo de vida, como exercício permanente e de atualização das questões. Quando se pergunta o que pode ser dança e o que é o ser da dança é quando se põe em obra na verdade da dança a verdade do ser. É quando corpo é mais tensão entre terra e mundo e, por isso, é mais corpo – e mais corpo *humano*.

Por fim, este ser obra da obra é o contemporâneo de dança na medida em que é contemporâneo tudo o que permanece mudando e que, mudando, permanece. Contemporâneo é tudo isto que segue sendo algo mais, algo *a* mais. O abraço contemporâneo-originário consegue concluir que falar de dança, em dança, com dança não é falar de algo fora do real, do concreto, mas, sim, falar concretamente a necessidade: o essencial e apropriado. É deixar falar a construção poética do real. Contemporâneo é, nesta travessia, pescoço, eixo, coluna. Além disso, um corpo ético e político. Entretanto, estas veredas se nomeiam como o ainda-porvir, como um ainda-a-ser-pensado. Evidência de que a pró-cura não cessa – e nem pode cessar! Seguimos em travessia, em escuta, em dança. Na travessia pelo que ousa entregar-se ao que se nos entrega, transformando-se e transformando-nos: obrando: “cada um tem que assumir a sua travessia poética pela Escuta da fala da voz do silêncio” (CASTRO, 2011, 181). Estar de pés no chão é escutar a fala da voz do silêncio: estar, nesse chão, vivos, com os pés no abismo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Record, 2008.

BARBOSA, Bianka, CALFA, Maria Ignez de Souza, FERRAZ, Antônio Máximo, PESSANHA, Fábio Santana (orgs.). **Poética e Diálogo: Caminhos de Pensamento**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

BARROS FILHO, Clóvis de. **A Dinâmica dos afetos**: palestra proferida em aula na Universidade de São Paulo. 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/igor.fagundes.777/videos/2191557504200724/>> Acesso em: 22 de junho de 2019.

BRAGA, Diego. A terceira margem do mito: hermenêutica da corporeidade. *In*: **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, vol. 22, jan-jun, 2010. p. 51

BROWN, Trisha. **Trisha Brown quotes**. Internet. Disponível em: <https://www.azquotes.com/author/37075-Trisha_Brown>. Acesso em 16/08/2021.

CALDAS, Paulo Sérgio. **O coreógrafo e a coreografia: Derivas artístico-pedagógicas a partir das proposições de William Forsythe**. Tese de Doutorado (Educação). João Pessoa, Paraíba: UFCE, 2017.

CALDAS, Paulo Sérgio. **Para uma pedagogia da dança contemporânea: as proposições de William Forsythe**. Dissertação de mestrado (Educação). Fortaleza, Ceará: PPGE UFCE, 2013.

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

CALFA, Maria Ignez de Souza. Corpo. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de, FAGUNDES, Igor, FERRAZ, Antônio Máximo, TAVARES, Renata (orgs.). **Convite ao Pensar**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

CALFA, Maria Ignez de Souza. **A corporificação na dança**. Tese de Doutorado (Poética). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: PPGL UFRJ, 2010.

CASTRO, Manuel Antônio de, FAGUNDES, Igor, FERRAZ, Antônio Máximo, TAVARES, Renata (orgs.). **Convite ao Pensar**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

CASTRO, Manuel Antônio de, FAGUNDES, Igor, FERRAZ, Antônio Máximo (orgs.). **O educar poético**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

CASTRO, Manuel Antônio de, LIRA, André, PESSANHA, Fábio Santana, SHIMADA, Jun. Apresentação: Poética, a terceira margem. *In*: **REVISTA TERCEIRA MARGEM**. N. 22, p. 9-12. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2010.

CASTRO, Manuel Antônio de. Agir. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, mai. 2021a. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Ente>>. Acesso em: 10/05/2021

CASTRO, Manuel Antônio de. Ente. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, mai. 2021b. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Ente>>. Acesso em: 10/05/2021

CASTRO, Manuel Antônio de. Phýsis. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, jul, 2021c. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Physis> >. Acesso em: 07/2021

CASTRO, Manuel Antônio de. Mito. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, jul, 2021d. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Mito>>. Acesso em: 21/07/2021.

CASTRO, Manuel Antônio de. Palavra. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, ago, 2021e. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Palavra> >. Acesso em: 08/2021

CASTRO, Manuel Antônio de. Amor. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, set, 2021f. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Amor> >. Acesso em: 09/2021

CASTRO, Manuel Antônio de. Pólis. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, out, 2020a. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Polis#P.C3.B3lis> >. Acesso em: 15/10/2020.

CASTRO, Manuel Antônio de. Questão. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, out, 2020b. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Quest%C3%A3o> >. Acesso em: 03/10/2020.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, out, 2020c. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/> >. Acesso em: 03/2020.

CASTRO, Manuel Antônio de. Solidão. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, out, 2020d. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Solid%C3%A3o>>. Acesso em: 08/10/2020.

CASTRO, Manuel Antônio de. Nada. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, out, 2020e. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Nada> >. Acesso em: 16/10/2020.

CASTRO, Manuel Antônio de. Ser. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, ago, 2020f. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Ser> >. Acesso em: 12/08/2020.

CASTRO, Manuel Antônio de. Entre. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, out, 2020g. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Entre> >. Acesso em 16/10/2020.

CASTRO, Manuel Antônio de. Ontológico. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, out, 2020h. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Ontol%C3%B3gico> >. Acesso em: 16/10/2020.

CASTRO, Manuel Antônio de. Poético. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Rio de Janeiro, out, 2020i. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Po%C3%A9tico> >. Acesso em: 05/10/2020.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Blog TRAVESSIA POÉTICA**. Internet. Rio de Janeiro, mai, 2020j. Disponível em: < <https://travessia poetica.blogspot.com/> >. Acesso em: 05/2020

CASTRO, Manuel Antônio de. Eros e ek-sistência. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de. **Blog TRAVESSIA POÉTICA**. Internet. Rio de Janeiro, dez, 2015a. Disponível em: < <https://travessia poetica.blogspot.com/2015/12/ek-sistnecia-e-eros.html> >. Acesso em: 03/08/2020.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Leitura: questões**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2015b.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Arte: o humano e o destino**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

CASTRO, Manuel Antônio de. O Próprio e os atributos. *In*: **REVISTA TERCEIRA MARGEM**. Rio de Janeiro: PPGL UFRJ: n. 22, p. 9-12. 2010.

CASTRO, Manuel Antônio de. "Apresentação". *In*: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). **Arte: corpo, mundo e terra**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

CASTRO, Manuel Antônio de. "Interdisciplinaridade poética: o entre". **REVISTA TEMPO BRASILEIRO**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 164, jan-mar. 2006.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Arte em questão: as questões da arte**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CASTRO, Manuel Antônio de (org.). **A construção poética do Real**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Tempos de Metamorfose**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

CUNNINGHAM, Merce, MONK, Meredith, JONES, Bill T, Walker Art Center. **Art performs life: Merce Cunningham, Meredith Monk, Bill T. Jones**. Estados Unidos: Smithsonian Libraries 1998.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo, São Paulo: Perspectiva, 1973.

DOS SANTOS JÚNIOR, Lino Pereira; POLLA, Roberto. **Letra da música Pense & Dance, de Linn da Quebrada**. Rio de Janeiro, ago, 2021. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/pense-e-dance/>>. Acesso em: 03/08/2021.

FAGUNDES, Igor, ZANOTTO, Dinis. Resistir ao abraço, com abraço: a escrita como escape de dança. *In*: GUARATO, Rafael, MARQUES, Roberta Ramos, CADÚS, Eugenia (orgs.). **Memórias e Histórias da dança por vir**. Salvador, Bahia: ANDA Editora, p. 379-395, 2020.

FAGUNDES, Igor, BUARQUE, Isabela, SEIDLER, Lara, CALFA, Maria Ignez de Souza (orgs.). **Entre pares: partilhas em dança & outros movimentos**. Garatinguetá, São Paulo: Penalux, 2019.

FAGUNDES, Igor. Essência. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de, FAGUNDES, Igor, FERRAZ, Antônio Máximo, TAVARES, Renata (orgs.). **Convite ao Pensar**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 83-84, 2014.

FOGEL, Gilvan. Escuta, silêncio, linguagem. *In: AUFKLÄRUNG. REVISTA DE FILOSOFIA*. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa: vol. 4, núm. 2, pp. 47-58. 2017a

FOGEL, Gilvan. A respeito de escuta. (Escuta como corpo. Corpo como experiência e história). *In: QUADRANTI – RIVISTA INTERNAZIONALE DI FILOSOFIA CONTEMPORANEA* – Volume V, nº 1-2. 2017b

FOGEL, Gilvan. **Sentir, ver, dizer: cismando coisas de arte e de filosofia**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

FOGEL, Gilvan. A respeito de homem, de vida e de corpo. *In: SANTORO, Fernando et al. Emanuel Carneiro Leão*. Rio de Janeiro: Hexis; Fundação Biblioteca Nacional, pp. 166-7, 2010.

FOGEL, Gilvan. O desaprendizado do símbolo: a poética do ver imediato. *In: REVISTA TEMPO BRASILEIRO*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 171, out-dez. 2007.

FOGEL, Gilvan. **Conhecer é criar: um ensaio a partir de F. Nietzsche**. São Paulo, São Paulo: Discurso Editorial, Ijuí, Rio Grande do Sul: Editora UNIJUÍ, 2003.

FOGEL, Gilvan. Da pobreza a orfandade. Considerações sobre Riobaldo, de “Grande Sertões: Veredas”, de João Guimarães Rosa. *In: SCHUBACK, Marcia S. C. (Org). Ensaios de Filosofia: Homenagem a Emmanuel Carneiro Leão*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

FOGEL, Gilvan. **Identidade e diferença**. Trad.: Ernildo Stein. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2018a.

HEIDEGGER, Martin. **O que é isto – a filosofia?** Trad.: Ernildo Stein. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2018b.

HEIDEGGER, Martin. **As questões fundamentais da filosofia**. Trad: Marco Antonio Casanova. São Paulo, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad: Manuel Antônio de Castro e Idalina Azevedo. São Paulo, São Paulo: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Marcas do caminho**. Tradução de Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein; revisão da tradução de Marco Antonio Casanova. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche, vol. I.** São Paulo, São Paulo: Forense Universitária, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo.** Trad: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem.** Trad: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. *In:* HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002a.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002b.

HEIDEGGER, Martin. A coisa. *In:* HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002c.

HEIDEGGER, Martin. A preleção (1929): que é metafísica? *In:* HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos.** Trad. Ernildo Stein. São Paulo, São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o Humanismo.** Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

JARDIM, Antonio. **A conferência Titular – Poética: o modo essencial de pronúncia do real.** Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: musAbsurda, 2012.

JARDIM, Antonio. **Música: vigência do pensar poético.** Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

JARDIM, Antonio. Quando a paixão é filosofia.... *In:* CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). **A construção poética do real.** Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 91-112

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar, vol. II.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva.** São Paulo, São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

NIETZSCHE, Friederich. **Assim falava Zaratustra**. São Paulo, São Paulo: Martin Claret, 2010.

PESSOA, Fernando. O guardador de rebanhos. *In*: PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Ática, 1993. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/1104#:~:text=E%20raspar%20a%20tinta%20com,humano%20que%20a%20Natureza%20produziu.>>. Acesso em: 15/02/2021.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 201/202, abr-set. 2015.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 171, out-dez. 2007.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 164, jan-mar. 2006.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 50, jul-set. 1977.

ROSA, João Guimarães. Aletria e Hermenêutica. *In*: **Tutaméia**: terceiras estórias. 6ª edição. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz de Abreu. Belo Horizonte, Minas Gerais: Autêntica Editora, 2016.

VIANNA, Angel. **Corpo Filósofo – Ocupação Angel Vianna** (2018). Internet. Rio de Janeiro, fev, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wUu3wTwPmCE>>. Acesso em: 15/02/2021

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo, São Paulo: Summus, 2005.

ZANOTTO, Dinis. A dinâmica dos afetos como cena: um encontro entre dança e filosofia. *In*: **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança**. Salvador, Bahia: Editora ANDA, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/a-dinamica-dos-afetos-como-cena--um-encontro-entre-danca-e-filosofia>>.