

# **EL FUTURO ES UNA DANZA SIN ~~MIEDO~~ DE NOSOTROS**

[DESEOS PARA LA DESAPARICIÓN]

[DE LA BLANQUITUD]<sup>1</sup>



DESENHOS—DIBUJOS / LUAN BANZAI

IGNACIO DE ANTONIO ANTÓN

BRUNO LEVORIN

# **O FUTURO É UMA DANÇA SEM NÓS**

[DESEJOS PARA  
A DESAPARIÇÃO  
DA BRANQUITUDE]<sup>1</sup>

Escribimos este texto en una conversación entre, al menos, dos lenguas: el portugués y el español; un lugar de trabajo común, un intervalo lleno de deseo por la comprensión y reciprocidad. Siempre con la duda de conseguir decir todo lo que se quería decir y entender todo lo que nos estamos contando. Sobre todo, lee con cuidado y entrena para escuchar sin certeza absoluta. Habita este lugar de extranjero, extraño, que pone palabras en un idioma del que no sabe algunas cosas, asumir un idioma que no es el suyo y estar ahí solo para seguir hablando. El lenguaje nos sirve, y esperamos que también a quien nos lea, para dar continuidad a aquello que no sabemos, para hacernos dudar y seguir imaginando.

*Querido lector. No lea, decía Ulises Carrión.<sup>2</sup> La lectura — y claro, la escritura — de este texto se sitúa en una confusión continua, una danza a varios tempos, en estas dos lenguas, u otras cualquiera:*

2

Escrevemos este texto em uma conversa entre pelo menos dois idiomas; o português e o espanhol, local de trabalho comum, intervalo cheio de vontade pela compreensão e reciprocidade. Sempre com a dúvida se estamos dizendo tudo o que queremos dizer e entendendo tudo o que estão nos contando, cuidamos e treinamos os ouvidos para não ter a certeza total das coisas. Habitando um lugar estrangeiro, nos permitimos aqui usar as palavras de dois idiomas mesmo quando um de nós não as conhecíamos. A linguagem serve para dar continuidade para o que não sabemos, ela serve para nos fazer duvidar e seguir imaginando.

Caro leitor. Não leia, disse Ulises Carrión<sup>2</sup>. A leitura - e claro, a escrita - se situam em uma confusão contínua, um movimento em dois ou mais tempos, separados por duas linhas, quinze ou várias rasuras, anos de perpétuo parágrafo e fuga. Caro leitor. Baile. Siga pelas margens do texto que estamos propondo confiando no sentido da água que plantamos mas que não nos pertence.

Alertamos: não há fidelidade que possa existir em uma tradução. Não tente diminuir a possibilidade de encontrar outras coisas em palavras que só existem em outras línguas. Saudando as distâncias e os desencontros poderemos sustentar o nosso grande mistério, a escolha da maré ao invés do marasmo.

2

ya sean estas la danza y el verbo, el portugués y el español, el tiempo de la escritura y el de la lectura; separados quien sabe, dos semanas, quince, o varios años. *Querido lector. Baile.* Siga el texto que le proponemos en dos idiomas, o eche un vistazo a las frases que crea que se entenderán, no en una u otra versión, si no en la distancia de las traducciones y diálogos.

Alertamos: es un texto escrito simultáneamente en una distancia que no queremos perder, donde la traducción no es rigurosa. No pretende reducir la imposibilidad de poner en palabras de otro idioma. Abrazando las distancias y los desencuentros podremos sustentar nuestro gran misterio; una distancia infinita y la vez inexistente entre las palabras y las cosas.

Es un hecho que es necesario admitir algunas cosas. Somos unas ficciones que comienzan y terminan entre 2020 y 2040. Coreógrafos blancos, uno basileño y el otro mediterráneo, que sienten el futuro como una llama amplia y fuerte con ganas de quemar todo aquello que violenta, inclusive a nosotros mismos, sobretodo a aquello que nuestros cuerpos ratifican. Lo que tratamos aquí es asumir la intensidad del fuego y, a veces, bajarla para vislumbrar nuestra penumbra, o si prefieren, confiar en que lo mejor que podíamos hacer era significar nuestra propia desaparición, haciendo de esto algo pequeño, sin ningún protagonismo ni espectáculo, sin hacer ruido. Pero sobre la autoestima que educa nuestra masculinidad y color de piel: nos sobra pose y falta coraje.

3

## **TODO TIENE UN COMIENZO, MEDIO Y FINAL FUERA DE SI: CARAS-PÁLIDAS**

*...el silencio ha sido una estrategia utilizada para proteger los privilegios en juego (BENTO, 2009)<sup>3</sup>*

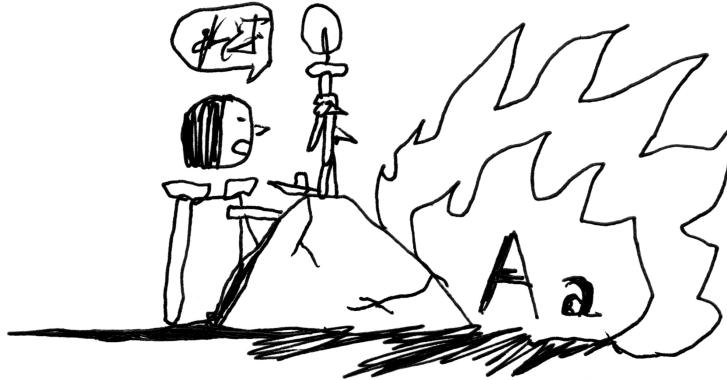
La danza cambió de nombre tres o más veces, se negó a sí misma, se agotó, se llegó a colocar fuera de la danza. La danza se vio amenazada, como le ocurrió a la fotografía, cuando apareció la foto doméstica y se tornó popular. Cuando las cámaras pasaron de tener el tamaño de una cabeza y pasaron a tener el tamaño de las manos. Hemos llegado al siglo XXI y escuchamos gritos apocalípticos sobre el fin de la fotografía por la proliferación de cámaras digitales, teléfonos, aplicaciones. Una carrera viral y de atención sobre las *stories*, la creación exponencial de narrativas que se autoreplican sin criticalidad.

También pasó con la televisión, el cine, las series, los ordenadores, las pantallas; todo esto mataría la radio — *Video killed the radio star* —. Los libros, las bibliotecas públicas o particulares, también están abocadas al fracaso, a su propia desaparición. Aunque pensando desde otro lugar, históricamente este es el momento en que porcentualmente, y también en datos absolutos, más

4

## **TUDO TEM UM COMEÇO, UM MEIO E UM FIM FORA DE SI, CARAS-PÁLIDAS**

*...o silêncio tem sido uma estratégia utilizada para proteger os privilégios em jogo (BENTO, 2009)<sup>3</sup>*



Mas é FATO que precisamos admitir certas coisas. Somos ficções que começam e terminam entre 2020 e 2040. Coreógrafos brancos, um latino e outro espanhol, que sentem o futuro como uma chama alta e forte com vontade de queimar tudo que violenta, inclusive nós. O que tentamos aqui é assumir a intensidade do fogo e por vezes baixá-la para enxergar a nossa penumbra, ou se preferirem, confiar que o melhor a se fazer seja significar a nossa própria desaparição, fazendo disso algo pequeno, sem nenhum protagonismo e espetacularidade. Mas sobre à auto-estima que educa nossa masculinidade e cor de pele, sobra pose e falta coragem.

3

A dança mudou de nome três vezes desde a crise, assim como ameaçou fazer a fotografia quando deixou de escanteio a daguerreotipia<sup>4</sup> no início do séc XX. Lembremos que nos anos 50 onde a foto doméstica e de consumo se tornam populares, a máquina passa a ser do tamanho das mãos e deixa de ser do tamanho de cabeças.

Chegamos ao século XXI. Somos um coro apocalíptico motivado pela ascensão das câmeras digitais, iphones, xiaomis e galaxies em livre concorrência viral e *supreme* atenção a cada print de um story qualquer.

Aconteceu com a televisão, filmes, séries, computadores, telas, tudo isso matou o rádio. O plasma matou algumas ondas que corriam livres por aí sem pagar pedágio. Embora historicamente estejamos vivendo o momento em que, em porcentagem e também em dados absolutos, mais pessoas saibam ler e escrever

4

gente sabe leer y escribir y más tiempo dedican a estas tareas, en toda la historia de la humanidad. Las cosas impresas están en cuarentena, los teléfonos son ocupados con cada vez más aplicaciones y minutos, las últimas nociones de velocidad de la contemporaneidad.

Constantemente recibimos mensajes, escribimos otros. Unos idiomas y lenguajes escritos y leídos con una plasticidad propia del uso oral de las lenguas. Se acorta, se malinterpreta, se mezcla con imágenes, aparecen los *memes*. El pensamiento no está en las páginas blancas y letras negras, no está siquiera en los millones de PDFs; la literatura no es el soporte por antonomasia de las lenguas escritas. Se traduce rápidamente, casi al instante, y así los nuevos códigos se establecen en un fondo de pantalla, un *screensaver*.

La academia va tarde, llegan a no comprender nada, y su labor cada vez se muestra más anacrónica. Esa liquidez y elasticidad de la oralidad llevada a la escritura, a la posibilidad de que cada vez más y más gente escriba y lea continuamente, a que cada quien tenga no una, sino diez cámaras a su alcance. Esto se nos presenta como la democratización de los dispositivos de producción de imágenes, textos y relatos, supera excede y atraviesa esos gritos sobre el fin de las cosas. Y volviendo a la danza, a las escénicas, de eso estamos hablando todo el tiempo, lo que de alguna manera puede que le haya sucedido al teatro,

5

a la danza, a las cajas negras, desde la pandemia de 2020 hasta hoy, 2040, donde la danza es más danza que nunca, pero ya no se atiene a sus propias formas, si no a su ontología y epistemología más radical, a sus vocabularios más esenciales sin nosotros, coreógrafos blancos. Lo que la danza se despliega más allá de los dispositivos de representación donde se inserte.

Está bien recordar que la danza en nuestras vidas, sin ser llamada danza, hace tiempo que antecede y supera a lo que Europa llamó danza. Los franceses decidieron nombrar el moverse de una lado a otro, o en el mismo sitio, acompañados por música como *danse*. Aunque si lo pensamos bien, nunca han sabido bailar como tal. En lo de robar y secuestrar si que son especialistas. Al despertar y dormir, al caminar y gesticular con manos y bocas, palabras y pensamientos, al comer o vestirnos - lo que incluye desnudarnos - estamos, *sudicamente*, bailando. En nuestros ancestros la danza, el baile, existía para curar, para conmemorar el paso de las estaciones, para exaltar la vida en comunidad, para amar y pelear con respeto, para hacer el futuro. Ella, la danza, es así en algunos territorios que se resisten cotidianamente a las coreopolicías; en territorios donde la palabra policía y estado no existen en realidad, en las lenguas originarias. Sin embargo en el norte, este hemisferio norte que carga en sus historias varios siglos de homicidios y terrorismo de estado — la palabra terror es inaugurada en la política francesa en 1793, cuando los jacobinos en aquella revolución francesa decidieron guillotinar miles de

6

É bom lembrar que a dança está no mundo sem ser chamada de dança há algum tempo histórico que antecede e supera a Europa. Os franceses decidiram nomear mover-se de um lado para o outro como *danse*. Nunca souberam dançar de fato. Já roubar e sequestrar são especialistas. Ao acordar e dormir, ao caminhar e gesticular, com mãos e bocas, palavras e pensamentos, ao comer, se vestir, o que inclui desnudar-se, *sudicamente*<sup>5</sup> se dança. Na ancestralidade que as nossas ancestralidades brancas tentaram de todas as formas apagar, a dança está para curar, para comemorar a passagem das estações, para exaltar a vida em comunidade, para amar e guerrear com respeito, para ninar e fazer futuro. Ela assim permanece em alguns territórios que resistem cotidianamente às coreopolicias<sup>6</sup>, em territórios onde a palavra polícia e estado não existem nas línguas originárias. Já no norte, neste hemisfério norte que carrega em suas costas algumas centenas de anos de homicídios cometidos por uma gama complexa de vírus epistemológicos e terrorismos de estado - a palavra terror é inaugurada na dita política institucional na França de 1793, quando jacobinos naquela revolução burguesa decidiram guilhotinar alguns milhares de franceses - a dança tornou-se um pacto de manutenção de poder das elites brancas e pensamento para mover exércitos coloniais.

Sim, o mesmo povo que inventou a palavra *danse*, inventou a palavra terror<sup>7</sup> e uniu as duas em uma etiqueta barroca<sup>8</sup> de excelência.

e mais tempo dedicam a essas tarefas; livros, bibliotecas públicas ou privadas estão fadadas ao vazio, ao desaparecimento da presença humana em seus interiores. Os impressos estão em quarentena. Já os celulares são ocupados com mais e mais app/min, a mais nova noção de velocidade da contemporaneidade.

Recebemos constantemente mensagens, escrevemos outras. Os idiomas escritos e lidos possuem a plasticidade típica da oralidade. São encurtados, interpretados, misturados com figuras, memes. O pensamento não está nas páginas brancas e nas letras pretas, não está nos milhões de PDFs nem na literatura que deixou de ser suporte por excelência das linguagens escritas. Traduz-se rapidamente, quase instantaneamente, e assim novos códigos são estabelecidos em um fundo de tela que, caso enfeitiçada, racha a película.

Com a democratização dos aparelhos celulares, a produção de imagens, textos e histórias excedem e superam o fim das coisas. E falando sobre a dança, o palco, ao que fazemos e onde criamos sentido; o que mesmo aconteceu com o teatro, as caixas pretas, desde a pandemia de 2020 até hoje, 2040? A dança é mais dança do que nunca, seguindo suas epistemologias mais radicais, seus vocabulários mais disruptivos e sem nós, coreógrafos brancos. A dança está para além dos dispositivos de representação onde estava inserida, onde nós a inserimos.

5

6

franceses — la danza se convirtió en un pacto para mantener el poder de las élites blancas y en el pensamiento para mover los ejércitos coloniales.

Sí, el mismo pueblo que inventó la palabra danza, la alejó de la palabra baile, elitizó esa cuestión de bailar frente a una platea a oscuras, inventó la palabra terror<sup>4</sup> y unió las dos en la etiqueta barroca<sup>5</sup> de *excelence*.

No hace falta conocer al coreógrafo estadounidense Steve Paxton para saber que el cuerpo *normal* – desentrenado – es un ente coreográfico.<sup>6</sup> Basta con ir a un festival de danza, performance, teatro, música o cine circunscrito por sus especificidades raciales o sociales, para encontrar esta comprensión del cuerpo. Un cuerpo cualquiera, y por eso deseante, es coreográfico. Pero en ese régimen de inclusión excluyente, que ocurrió con frecuencia durante siglos en los circuitos artísticos, existían contextos blancos<sup>7</sup> que se comprendían como norma y universales, con el derecho de hablar sobre el mundo, la humanidad, la abstracción, lo inaugural y cualquier otra cosa de la que quisieran. Sustentados y mantenidos por los otros contextos que estaban circunscriptos en aquello que nosotros nombramos como específico. No nos permitió encontrar las genealogías de los conocimientos y pensamientos sobre las historias.

7

Não era necessário conhecer o coreógrafo estadunidense Steve Paxton para sabermos que o corpo pedestre é um ente coreográfico<sup>9</sup>. Bastava irmos em um festival de dança, performance, teatro, música e cinema circunscritos pelas suas especificidades raciais e sociais para encontrarmos essa compreensão corpórea que parte de outras formas de fazer e pensar. Mas esse regime de inclusão excludente, que aconteceu com frequência durante algumas centenas de anos nos circuitos artísticos, onde existiam contextos brancos que se comprendiam como norma e universais, “pertencentes” do direito de falarem sobre o mundo, a humanidade, a abstração, o inaugural e qualquer outra coisa que sintam vontade, sustentados e mantido pelos outros contextos que eram circunscritos naquilo que nós nomeamos como específicos, não nos permitiu encontrar as genealogias dos conhecimentos e pensamentos sobre as histórias.

Nos terreiros de candomblé sempre há dança ao contrário de igrejas que no máximo encontra-se os famosos “dois passos para lá e dois para cá”, todavia com culpa e joelhos no chão. Nas manifestações que lutam por melhores direitos dos trabalhadores a ação direta exige dançar. No compartilhamento do verbo comer em restaurantes populares erguidos por imigrantes em todas as partes do mundo, não existe mastigar sem gesticular com mãos e garganta. Tudo isso para dizer que foi nas ruas e nessas comunidades que foram subjugadas a partir de suas especificidades que os dispositivos arquitetônicos de representação mais efetivos

En los *terreiros* — lugares donde se realizan rituales afro-brasileros como el candomblé y umbanda — siempre hay danza, al contrario que en las iglesias, que como mucho veremos dos pasos para allá dos pasos para acá, incluso con la culpa sobre el pecho, o las rodillas en el suelo. En las manifestaciones que luchan por mejores derechos de los trabajadores, en la acción directa, se exige danzar. En el compartir la comida en los restaurantes populares erguidos por migrantes de todas las partes, no existe masticar sin gesticular con las manos y la garganta. Quizás que tal vez estén en nuestras calles y en esas comunidades que fueron subyugadas a partir de sus especificidad, tal vez ahí estén los dispositivos arquitectónicos de representación más efectivos de la danza. Dispositivos temporales pues no son otros, que los que la gente produce, al juntarse a bailar. Todo esto para decir que la danza tiene como ontología las políticas de la vida y no de la muerte.

En 2020 la danza blanca, definitivamente se agotó. La premisa de que vivíamos sobre una práctica y un contexto de danza contemporánea supuestamente democrática se desmoronó. Keynes, el estado del bienestar social, todas las ideas de un *capitalismo feliz* duraron el tiempo necesario para que las élites *wannabe Dinamarca* volvieran a ser lo que siempre fueron: totalitarias, blancas y mediocres. Con la pandemia se hizo evidente que las danzas somáticas, por ejemplo, se convirtieron en rincones de privilegios blancos, tratando casi exclusivamente los traumas

8

da dança insurgiram. Dispositivos estes que são temporários pois são criados por gente, por bandos e não pedaços de concreto e mármore. Tudo isso para dizer que a dança viveu e vive sob a emancipação das políticas da vida e não da morte e do controle.

Em 2020 a dança branca se esgotou. A premissa de que vivíamos sob uma prática e um contexto de dança contemporânea supostamente democrática ruiu. Keynes, o estado de bem estar social, toda a idéia de um capitalismo “feliz” durou o tempo necessário para que as elites *wannabe Dinamarca* voltassem a ser o que sempre foram, totalitárias, brancas e medíocres. Ficou evidente com a pandemia que as danças somáticas, por exemplo, tornaram-se resquícios radicais dos privilégios brancos, tratando apenas dos “traumas” que esses corpos não racializados desenvolveram para permanecerem vivos em seus berços de ouro e prata inca e maia<sup>10</sup>. Sem contar que, na crise econômica, enquanto artistas brancos decidiram se especializar em yoga, os artistas pretos e racializados permaneceram na resistência e como sempre, em uma vida dupla para sustentar suas famílias, estavam também nos chamados serviços essenciais, muitos deles em ambientes que marcam o corpo e reduzem a média de vida sem tempo e direito a eutonia, pilates, rolfing e/ou feldenkrais.

A universalidade da dança cantada por Isadora Duncan, ajudou a inaugurar no ocidente o *American way of life*<sup>11</sup>. Depois disso nem a pós-modernidade foi capaz de abrir mão da sua

7

8

que esos cuerpos no racializados desarrollaron para estar vivos en sus camas de oro inca y maya.<sup>8</sup> Sin contar que, en plena crisis económica, mientras los artistas blancos decidieron practicar y especializarse en yoga, el movimiento negro permaneció en la resistencia y como siempre, en una doble vida para sustentar a sus familias. Estuvieron en las cajas de supermercado, en los *call centers*, seguían organizándose y resistiendo en los puestos de trabajo que destrozan los cuerpos y reducen la media de vida; sin derecho a eutonía, pilates, rolfing o feldenkrais.

Esa supuesta universalidad y liberación de la danza celebrada a partir de Isadora Duncan inauguró para la danza blanca de occidente un *American/European way of life*.<sup>9</sup> Después de eso ni la posmodernidad fue capaz de soltar su antropocentrismo blanco. Ha sido la enfermedad y la desesperación, día tras día, cuerpos negros asesinados y ;volviendo a las cámaras, siendo grabados con los smartphones, lo que hizo que la danza blanca comenzase a discurrir vida, racialidad y entendiese la necesidad de su propia desaparición.

Pues no fue tan sencillo, no. Al final, entender y asumir nuestra propia desaparición exige un movimiento analítico intenso. Ha habido artistas, todos blancos, que en Europa decidieron colocar aquello que pensaron que era *marginal* en los escenarios. La culpa es un síntoma de blanquitud, la responsabilidad es una falta. Se autoproclamaban aliados de las causas raciales o

9

antropocentricidade branca. Foi a doença e o desespero em ver, dia após dia, corpos negros e racializados serem assassinados e, voltando então as câmeras, filmados com os aparelhos celulares, que fez com que a nossa dança branca começasse a discutir vida, raça e entendesse a necessidade de sua própria desaparição enquanto projeto.

Mas não foi assim fácil. Afinal, entender o nosso próprio desaparecimento exige um movimiento analítico intenso. Houve artistas, alguns ainda mais brancos que nós, que na Europa decidiram colocar aquilo que comprendiam enquanto “marginal” nos palcos. É interessante analisarmos essa nossa necessidade “crítica” de afirmar nosso anti-racismo e decolonialidade na medida pública do espetáculo. É uma característica, estudada no âmbito da psicología social racial esse comportamento da branquitude em nem sempre, *sobre aquilo que aprova e desaprova publicamente, ratificar-lo no seu espaço privado* (CARDOSO, 2011). Enfim, a culpa é sintoma, já a responsabilidade é falta.<sup>12</sup>

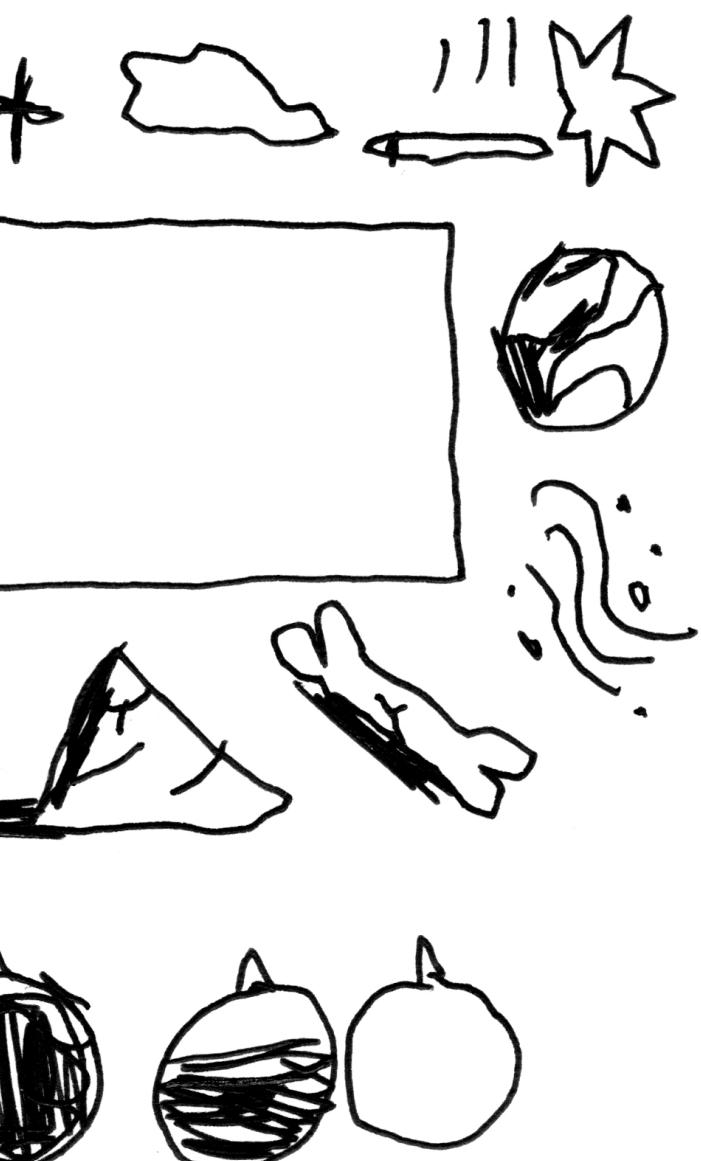
Em 2020 nos dizíamos aliados das causas raciais e decoloniais e pensávamos que a representação resolveria os problemas de distribuição. Demorou para entendermos que os teatros onde estávamos nos apresentando e os circuitos que estávamos inseridos na Europa, faziam magicamente com que essa tal “marginalidade” se transformasse em fetiche, norma, exotização, tendêncie e notas de desculpa branca em forma de aplauso triplo.

decoloniales y pensaban que la representación y visibilidad resolvería los problemas de re-distribución. En 2020 nos decíamos aliados de las causas raciales y decoloniales y pensábamos que la representación resolvería los problemas de distribución. Tardamos en entender que los teatros donde se presentaban y los círculos donde estaban inscritos, hacían mágicamente que esa *marginalidad* se transformase en un fetiche exotizado, en tendêncie y, en algunos casos, en comentarios de desculpa en forma de *grand applause*.



Em 1550 aconteceu a chamada Festa brasileira de Rouen<sup>13</sup>. Foi um espetáculo apresentado na pequena cidade francesa, com indígenas sequestrados do Brasil e colocados no palco. Esses indígenas foram obrigados a dançarem e cantarem seus saberes para entreter o povo que os violentou e “celebrar” a entrada do

En 1550 sucedió la llamada Fiesta Brasileña de Rouen<sup>10</sup>. Un espectáculo presentado en la pequeña ciudad francesa, con indígenas secuestrados de Brasil y colocados en el escenario. Esos indígenas fueron obligados a bailar y cantar sus saberes para entretenir al pueblo que los masacró, y celebrar la entrada del rey Henrique II en Rouen. En el caso de que se comprendan como un secuestro en sentido simbólico, las malas condiciones de pago y trato a las que se somete a artistas racializados para que bailen y performen en Europa, podríamos tomar el acontecimiento de Rouen como *normal*.



rei Henrique II em Rouen. Caso fossem compreendidas como sequestro, em sentido simbólico, as más condições de pagamento e tratamento dado aos artistas racializados para dançarem e performarem seus trabalhos na Europa, poderíamos trocar Rouen por Regra.

Pero no acaba aquí. El último suspiro vino de aquello llamado por los blancos idealización de lo precario<sup>11</sup>. ¿Y si no fuésemos artistas, y fuésemos albañiles?. Imaginemos la situación. Nos levantamos temprano y nos vamos a nuestro primer día de trabajo que nos ha conseguido una empresa de trabajo temporal. Al llegar donde tenemos que estar, en la obra, la empresa que nos contrata nos dice que no han podido preparar los materiales y las herramientas para trabajar, ni los equipos de protección; cascos, guantes, gafas. Pero ellos insisten, que allí, en ese solar terrible, donde se levantará un edificio igual de horrible que los que hay alrededor, podremos improvisar y armar algunas cosas para poder trabajar durante ese día. Garantizamos que si fuésemos artistas blancos en esa situación, hipnotizados por la idealización de lo precario<sup>12</sup>, y por amor, encontraríamos bonita nuestra *potencia creativa* y levantaríamos un edificio entero usando dos palitos y un trozo de alambre. Sin contar que, si saliéramos vivos de esa situación, lo celebraríamos con un premio a la meritocracia.

¿Y si no fuésemos artistas? ¿Y si no fuéramos sólo artistas?

12

Mas não para por aí. O último suspiro branco veio daquilo apelidado de idealização do precário<sup>14</sup>. E se não fôssemos artistas? Fôssemos pedreiros. Imaginem a situação. Acordamos cedo e vamos ao nosso primeiro dia de trabalho representados por uma empresa terceirizada. Chegando no terreno da construção, a empresa que nos contratou nos diz que infelizmente não conseguiu arrumar os materiais e ferramentas básicas para se trabalhar e nem equipamentos de proteção como capacetes, máscaras e luvas. Todavia diziam eles que ali no terreno, no meio da sujeira planificada onde nasceria mais um horrível edifício, era possível encontrar alguma coisas e criar de forma improvisada esses equipamentos ausentes. Garanto que se fôssemos nós, artistas brancos em dada situação, hipnotizados pela idealização do precário<sup>15</sup>, e por tóxico amor, acharíamos lindo a nossa “potência” criativa em levantar um prédio todo usando dois palitos e um pedaço de arame. Sem contar que, se vivos saíssemos dessa situação, em nossas mãos estaria um prêmio chamado: a meritocracia dos “fudidos” com herança P, M, G e/ou GG.

E se não fôssemos artistas? Fôssemos em 2020 o ápice do neoliberalismo?

12

## **TO DREAM IS BEGINNING – IS OVER**

*Ya no habrá futuro para el baile en la vigilia. Difícilmente existirá en nosotros. La vigilia estará dominada por el cabello eterno, a pesar de la modernidad. Estamos de acuerdo en que estaremos presentes en tales desastres.*

After Collective

Para bailar cualquier sueño, será necesario antes cambiar la conciencia. Una droga, fabricada popularmente y conocida como FATO, como acontecimiento, y que se encuentra en la pradera después de la lluvia: un hongo, unas setas fruto de la fermentación plástica; nos conducirá a un shock sísmico en las cantidades de serotonina transportando el 95% de la hormona producida en el sistema gastrointestinal a todo el cuerpo en unos segundos. En un corto espacio de tiempo nos convertimos en un déficit de atención positivo más puro.

Estimulando una sensación de placer por una producción aleatoria de imágenes, la sustancia nos llevó a narraciones absurdas que transforman el tiempo en gas material. La primera sensación es: pasado, presente y futuro, como vapor que nos rodea todo el tiempo. El sistema sensitivo y motor: pasado, presente y futuro, como un vapor barato encharcándonos en cada momento

Esta primera fase de los efectos de la droga fue llamada por los investigadores *Gaiapensamento*, en homenaje a la potencia devastadora y al mismo tiempo frágil existencia de la Tierra. En la comunidad científica la experiencia alucinógena del FATO se describe como un espacio neuronal que, como pronóstico del tiempo, genera o es consciente de diversas presiones, temperaturas y sensibilidades, presentando una proyección de un posible futuro y un futuro determinista.

Los pueblos en diáspora<sup>13</sup> nos enseñaron que la danza es una manera de perpetuar mundos posibles, así como la coreografía, sea escrita u oral, es otro lugar de pensamiento, una rama de otra rama de otra parte de las teorías y filosofías políticas de la memoria. Hablar sobre nuestros estatutos coreográficos blancos, apunta para algunos de nosotros una comprensión (relacional) más atenta de las convenciones de la danza de los palacios, implicándose en la tentativa de no repetirla, para así, finalmente,

13

14

## **DREAM IS OVER**

*No futuro a dança branca não mais acontecerá na vigília. Ela apenas existirá nos sonhos. A vigília será dominada pelo eterno pesadelo chamado modernidade. Acordados estaremos presentes como os herdeiros das catástrofes.*

After Coletivo

Para dançar no sonho é preciso antes alterar a consciência. Uma droga, popularmente conhecida como FATO e encontrada nos pastos depois da chuva, um fungo fruto da fermentação do plástico, nos conduz para um abalo sísmico das quantidades de serotonina, transportando os 95% do hormônio produzido no nosso sistema gastrointestinal para o corpo todo em poucos segundos. Em um curto espaço de tempo nos tornamos o mais puro déficit de atenção de tela.

Estimulando a sensação de prazer sobre a produção aleatória das imagens, esta substância nos conduz para narrativas absurdas transformando o tempo em pura materialidade gasosa. O sistema

sensório-motor lê: passado, presente e futuro, como vapor barato, nos rodeando a todo momento.

Essa primeiridade dos efeitos da droga foi chamada pelos pesquisadores de *Gaiapensamento*, uma homenagem a potência devastadora e ao mesmo tempo frágil existência da Terra. Na comunidade científica a experiência alucinógena do FATO é descrita como um espaço neural que como previsão meteorológica cria, sobre o tecido da consciência, variáveis de pressão, temperatura e sensibilidade, apresentando-se como delírio e projeção de futuros possíveis não deterministas em escala geofísica.

Os povos das diásporas<sup>16</sup> nos ensinam que a dança é uma maneira de perpetuar mundos possíveis, assim como a coreografia, seja escrita ou oral, um outro lugar de pensamento, um ramo de outro ramo de uma outra parte das teorias e filosofias políticas da memória. Falar sobre os nossos estatutos coreográficos brancos apontou, para alguns de nós, uma compreensão (relacional) mais atenta das convenções da dança dos palácios, implicando-se na tentativa de não repeti-la para, assim, finalmente, participar

13

14

participar de una reconstrucción de espacios de trabajo y pensamientos pautados por una ética de la distribución.<sup>14</sup>

La coreografía blanca se encontró con sus propios problemas<sup>15</sup> como práctica que se anticipaba a los movimientos, las sincronías y el aparataje todo de una presentación, se desdobló también como una serie de herramientas de análisis y crítica, en un comienzo sobre las propias prácticas de la danza, y luego más tarde se expandió. Esas herramientas de análisis permitían analizar, entender y explicar otros movimientos, situaciones,

espacialidades y relaciones que ocurrían no sólo en los estudios y los escenarios, si no en la vida, en las calles, en los ecosistemas en general. La coreografía, y entonces también la danza, podía servir para entender esas relaciones y, potencialmente, proponer otras.

¿Qué relaciones hubiéramos querido desde aquí hacia atrás?

¿Qué relaciones queremos de aquí en adelante?



de uma reconstrução de espaços de trabalho e pensamentos pautados por uma ética da distribuição<sup>17</sup>.

A coreografia branca e também a dança finalmente se encontraram com os seus espelhos<sup>18</sup>, com os reflexos do controle sobre tudo o que desconhecem. Assim os conceitos reagiram e definiram-se como práticas que movem os movimentos e são movidas por eles, deixando a ordem para tornarem-se caixas de ferramentas que nos

permitem experienciar e estabelecer situações, espacialidades e relações que ocorrem não apenas em estúdios e cenários, mas também na vida, nas ruas, nos ecossistemas em geral.

Que relações com o que desconhecemos queremos daqui para trás? E daqui para diante?

## BIENVENIDOS A 2040

La danza ha cambiado de nombre unas tres veces desde la pandemia, como lo hizo la fotografía dejando al margen a la daguerrotipia. No estábamos en esa conversación en los años 50 cuando se popularizó la fotografía doméstica y de consumo, apenas recordamos levemente los gritos apocalípticos de la aparición de las cámaras digitales, o para qué pensar en los teléfonos con cámara. La fotografía o la danza o la cocina o la literatura no desaparecerían si no que se disolvieron en nuestras corporalidades e identidades cada vez más cyborg, más digitales, pero sobretodo atravesada e infiltrada por un capitalismo suave y amable, lleno de experiencias servicios y creatividad. Afortunadamente nos quedan algunos lugares donde no consiguieron entrar, aunque sí monetizaron su existencia, la poética, la poiesis; la capacidad sensible, los giros conceptuales, el humor, la contemplación y sobre todo la desaparición y la muerte.

Eso que mucha gente ha considerado una invasión desproporcionada de la privacidad, lo que hizo hasta que algunos liberales conservadores atacaron la idea del uso desmedido de drones, ha hecho que el consumo de algunas de esas grandes empresas disminuyese considerablemente.

17

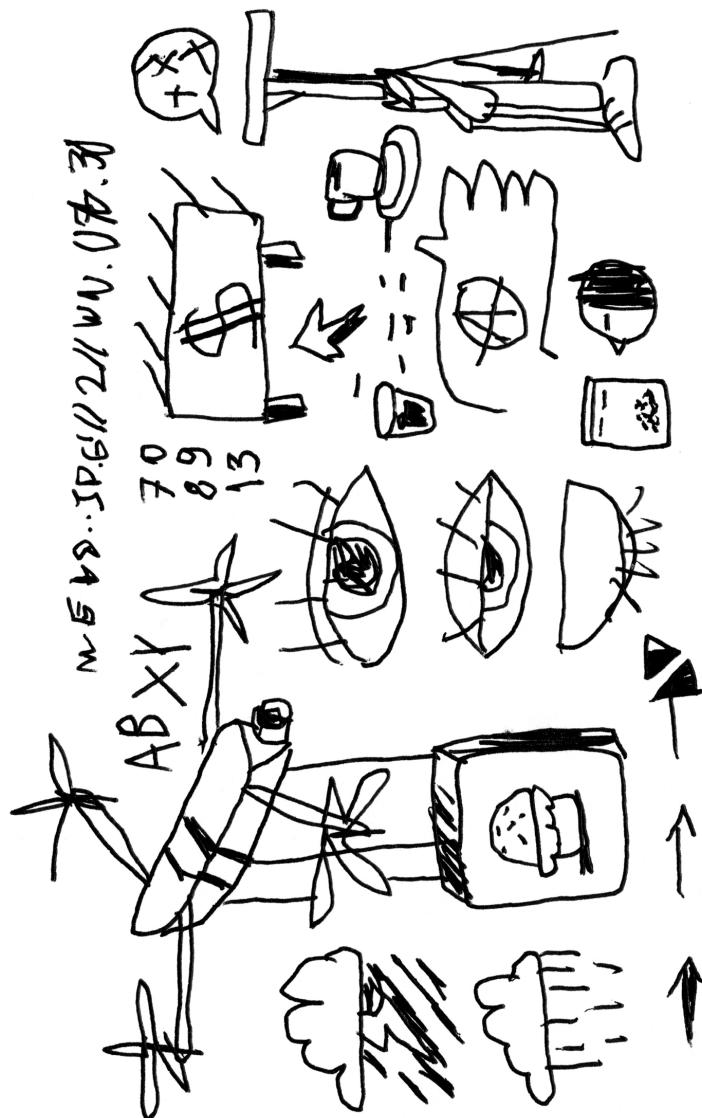
## BEM VINDO A 2040

A fotografia, a dança e fazer a própria comida em casa não desapareceram como todos nós brancos havíamos imaginado. Infelizmente a empresa Ifood e outras similares continuam existindo. Todavia, depois de grande pressão e greves sucessivas de entregadores por direitos mínimos trabalhistas, essas empresas decidiram substituir os funcionários por drones - obviamente Jeff Bezos, que depois de seu assassinato realizado por militantes radicais dos direitos humanos virou um sistema operacional - com a sua Amazon foram os pioneiros a implementarem essa idéia. Drones coletam dados privados como nenhuma outra tecnologia. Essas máquinas voadoras a cada ano ganham atualizações mais sofisticadas e ficam cada vez mais preenchidas de lentes fotográficas que possibilitam rápida leitura de íris e digitais. Sim, a Bioética e o Biohacking são as discussões do momento no backstage da vigilância.

Isso que por muitos é considerado uma invasão desproporcional da privacidade, o que fez até com que liberais conservadores atacassem a idéia do uso desmedido de drones, criou no consumo dessas empresas uma diminuição considerável. Obviamente essa diminuição não foi suficiente para contratarem novamente humanos racializados, potencialmente grevistas, para suas empresas.

Ya la danza y la fotografía se han disuelto en nuestros cuerpos y también en nuestras entidades. Nuestras identidades son absolutamente cyborgs, atravesadas por softwares, captación de datos y estadísticas, con encuestas de calidad y servicios automatizados de atención personalizada. Nuestras identidades, y también las de las empresas que nos dan servicios, son indisolublemente digitales y físicas. Lo virtual dejó hace más de quince años de usarse como antónimo de lo real.

El baile más sutil, extremadamente infiltrado, esas estrategias de cuando bailando estás sin tiempo para pensar con mucha



Já a dança e a fotografia foram dissolvidas em nossos corpos e identidades. Somos ciborgues, cada dia mais digitais, sobrecarregados por softwares capitalistas gentis e amorosos, cheios de experiências criativas e serviço gratuito de qualidade.

O baile mais sutil, extremamente infiltrado, composto por estratégias e procedimentos constituídos da experiência de quando bailamos e não temos tempo para pensar com antecedência, foi parte do que nos salvou na crise de contato de 2020. Apesar de

17

18

anticipación, fueron parte de lo que nos salvó en la *crisis del contacto* de 2020. A pesar de todas las barbaridades de la historia, donde la *coreopolicia*<sup>16</sup> gobernaba infaliblemente nuestras vidas, nunca antes de manera tan instantánea con la información circulando tan rápido, habíamos sincronizado tanto nuestras coreografías sociales. Allí estuvimos quietas, paradas, atemorizadas, aprendiendo a bailar invisible y poderosamente.

Sin embargo, hay una otra danza que resiste, una comunidad de *malwares*, que organizan fiestas, campamentos y quedadas donde el capitalismo quedó embarrado. A pesar de la presencia de lo económico, de nuestra realidad monetizada, en estos circuitos aún existe y se preserva la poética. La poesisis, individual o colectiva, consiguió y aprendió a estar en una tangente inaprehensible.

Reconocer el final de las instituciones y de las relaciones ha sido un movimiento muy liberador y nutritivo. Hemos conseguido crecer rehaciendo – creando – nuevos paradigmas que no conocíamos. Expandiendo el *Stay with the trouble* hacia un bailar en el *trouble*, siempre que quieras, hemos tomado una posición más consistente de seguir insistiendo en el baile.

En algún momento creímos que sería posible vivir en estados que garantizase la creación artística como un trabajo y un derecho. Eso dejó de ser ni siquiera un horizonte hace mucho tiempo. La danza se hace en el subsuelo, es marginalizada y traficada como un cristal de MDMA. Son pequeños encuentros que suceden

19

en casas y apartamentos; pequeñas explosiones en espacios públicos, siempre en el borde de la ley, con alevosía. Los drones están por todos lados, la vigilancia es más que un panóptico, es dinámica e inagotable. Y la danza tiene herramientas para subvertir este movimiento desde el movimiento mismo. Aunque la cuestión es, en cada presentación clandestina que termina; ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuando sostendremos estar en el margen, en la tangencia, en el borde? Hasta cuándo vamos a resistir al deseo de la vida burguesa, el mismo deseo que hace que los que vinieron antes sucumbieran en la depresión por haber creído en ese sueño ordinario. La publicidad es constante, igual que en los 2000, permanece haciendo de la danza un soporte del deseo de compra.

El otro día estaba trabajando en un restaurante cuando uno de los clientes gesticuló hacia mi un código coreográfico que sólo las personas del medio saben. En el momento pensé que era un policía de paisano y no respondí, pero luego, al servirle una cerveza, vi un tatuaje en su mano derecha que mostraba la identidad performativa de aquel cuerpo. El tatuaje decía *TODO TOCA TODO*. Sonréí para el respondiendo al gesto y así compartí la simpatía de saber que estaba cerca de uno de los míos. Y así nos reconocemos en los rincones oscuros, en las orillas, al ver un fragmento coreográfico, recargando nuestros cuerpos y espíritus para permanecer haciendo lo que toda una clase trabajadora

20

acontecem em casas ocupadas, apartamentos estreitos, pequenas explosões em espaços públicos, sempre contra a lei e a ordem. Os drones estão por todos os lados, a vigilância é um panóptico que se movimenta pelo céu de forma dinâmica e inteligente. É claro que encontramos nossas maneiras para subverter. Mas a questão que fica, a cada apresentação clandestina terminada é: até quando? Até quando vamos sustentar a margem? Até quando vamos resistir ao desejo da vida pequeno burguesa, o mesmo desejo que fez os que vieram antes de nós sucumbirem a depressão por terem acreditado nesse sonho ordinário? A publicidade continua nos assediando como nos anos 2000, ela permanece fazendo da dança um *tik tok* do desejo de compra.

Outro dia estava trabalhando em um restaurante quando um dos clientes gesticulou para mim um código coreográfico que somente pessoas do meio sabem. Na hora pensei que fosse um policial a paisana e não respondi, mas depois, ao lhe servir uma cerveja, vi uma tatuagem em sua mão direita que entregava a identidade performativa daquele corpo. A tatuagem dizia “tudo toca tudo”. Sorri para ele respondendo o gesto e assim uma alegria se fez por saber que estava entre os meus. É assim, nos reconhecemos nos cantos escuros, nas beiras e ao ver um fragmento coreográfico, recarregamos nossos corpos/espíritos para permanecermos fazendo aquilo que toda uma classe trabalhadora chama de políticas da sensação.

todas as barbáries cometidas por nós na história e a manutenção da governabilidade policial<sup>19</sup> presente sobre as vidas, nunca antes e de forma tão instantânea, com a informação circulando tão rápido, foi possível sincronizarmos a coreografia social branca a nossa consciência. Lá estávamos nós, parados, com medo de nós mesmos, aprendendo.

Uma outra dança resistiu e resiste, uma comunidade de malwares, produtores de festas onde o capitalismo foi barrado. Mesmo com a existência monetizada dentro desses circuitos, o poético, a poiese aprendeu a fazer a curva junto da música - sensatez, viradas conceituais, humor, contemplação, e mudanças dando ritmo a essas manifestações ditas malditas por nós.

Reconhecer o fim de instituições e relacionamentos brancos tem sido um movimento libertador e estimulante. Conseguimos crescer refazendo - criando - paradigmas que desconhecemos. Expandido nossa permanência sobre os nossos problemas e deixando a nossa dança em apuros, adotamos uma posição mais consistente para continuar insistindo em bailar.

Um dia, nós brancos acreditamos que seria possível viver lado a lado com um estado que pudesse garantir a criação artística como um trabalho e um direito. Isso já deixou de ser verdade há muito tempo. A dança se faz no subsolo, ela é marginalizada e traficada como um cristal de MDMA. São pequenos encontros que

19

20

llama *políticas de la sensación*.

## BUSSINES Y OPORTUNIDADES

mis  
cosas  
favoritas

no son  
mías

no son  
cosas

no son  
mis  
cosas<sup>17</sup>

21

Desesperado mientras me escondía de la pantalla y de las 48 horas de más que acepté trabajar en un sistema operativo para una empresa de entrega de alimentos, pensé en *Dancing*. Le envié un mensaje a mi repartidor y tardó en responderme. Debe ser que con el tiempo todo tiende a derretirse. En 15 minutos me respondió: parece que es un poco más de tiempo para que no duerma durante 2 días . Le propuse encontrarnos en la biblioteca.

Acordaros de cómo las bibliotecas se convirtieron en cuevas. Los libros están protegidos del calor y la humedad del mundo. La aceleración y los cambios climáticos extremos se han convertido en un problema para la conservación del hogar. Para resolverlo, debes llevar todo al fondo y dentro de las piedras. Realmente las bibliotecas se convirtieron en una suerte de lugares arqueológicos o club de fanáticos por la fisicalidad del objeto libro. En enero de 2030 el proyecto de Alphabet Corporation (Google Inc) de digitalizar todas las bibliotecas públicas mundiales se dio por concluido. Dos meses más tarde, *Anonymous* liberó todo el archivo digital de este proyecto de dominio cultural. Hoy se calcula que un 92 % de los accesos a libros y documentación son vía internet.

Llegando a la biblioteca veo al *dealer* y le sigo. Está sentado en una de las mesas con un libro abierto y cascos *bluetooth*. Me ve gesticulando en silencio, me invita a sentarme a su lado. Me pide el dinero, se lo doy y entonces se levanta, dejándonos a mí y a los libros a solas. El libro se llama *Manifest of Tarantism*<sup>18</sup>,

22

## NEGÓCIOS E OPORTUNIDADES

minhas  
coisas  
favoritas

não são  
minhas

não são  
coisas

não são  
minhas  
coisas<sup>20</sup>

21

Desesperado com o escuro da tela e depois de mais de 48 horas acordado trabalhando em um sistema operacional de uma empresa de entrega de comida, só penso em dançar. Envio uma mensagem para o traficante e ele demora para me responder. Deve ser o sol que nos últimos tempos tem derretido tudo. Em 15 minutos ele me contesta - parece pouco tempo mas para quem não dorme há 2 dias isso é uma eternidade. Ele pede para encontrá-lo na biblioteca.

As bibliotecas se tornaram cavernas. Lá os livros ficam protegidos de todo calor e umidade do mundo. A aceleração e mudança extrema do clima se tornaram um problema para a manutenção das coisas. A solução foi levar tudo para debaixo da terra e para dentro das pedras. Na realidade as bibliotecas se transformaram em uma espécie de sítios arqueológicos ou clubes de apaixonados pela fisicalidade da mídia livro. Hoje, a maioria das pessoas acessam os acervos pelos seus computadores e celulares. Em 2030 quase todos os acervos do mundo foram digitalizados, hackeados e distribuídos gratuitamente. Em alguns lugares é possível criar um avatar e passear pelos ambientes bibliotecários, entendendo suas arquiteturas e formas de disposição e organização.

Chegando a biblioteca avisto o traficante e sigo em sua direção. Ele está sentado em uma das mesas de leitura com um livro aberto e fones de ouvido sem fio. Ele me vê e gesticulando em

22

escrito por el médico napolitano Niccolo Civillo en 1721; describe una cura rara al veneno de la *Arenea tarentula rossi* ou *Lycosa tarantula*, comunes en la región de Calabria y Sicilia en la época. En la página que ha dejado abierta sobre la mesa, el Dr. Civillo apunta los síntomas de quien era atacado por la araña: náuseas, dificultades de habla y convulsiones pudiendo llevar a la muerte. En el párrafo siguiente el médico sugiere que la danza y el canto de una melodía eran las únicas soluciones de cura encontradas. De ahí que ese baile y ritmo melódico se llamara Tarantela.

Paso algunas páginas y encuentro la droga. Siento que mis pulsaciones vuelven al ritmo normal y siento que hoy, por fin, dormiré bien.

La cura del COVID19 vino a través de manipulaciones hechas al cannabis. Fue el desespero para los conservadores. El tratamiento medicinal con la droga se fue liberando en todo el planeta y sólo en 14 países aún no está autorizado — esos países importan el medicamento desde otras regiones para no cultivar la planta en su propio suelo y evitar el consumo recreativo —. La conversación sobre la descriminalización del cannabis y otros estupefacientes con potencial terapéutico estuvo presente durante meses. Hace 7 años que la psilocibina es vendida en farmacias para el tratamiento de la depresión. Las reconexiones neuronales que se producen tras un exceso de serotonina permiten una transición más leve para curar y sobrellevar los procesos de depresión.



silêncio, me convida para sentar ao seu lado. Murmurando ele me questiona sobre o pagamento, e comigo confirmando com a cabeça, ele anota no meu braço com caneta preta, o código do boleto. Então ele se levanta, deixando eu e o livro sozinhos. O livro se chama Manifesto Tarantismo<sup>21</sup>, foi escrito pelo médico Napolitano Niccolo Civillo em 1721 e descreve uma estranha cura ao veneno da *Arenea tarentula rossi* ou *Lycosa tarantula*, comuns na região da Calábria e Sicília na época. Na página que ele deixou aberta sobre a mesa, Dr. Civillo aponta os sintomas de quem era atacado pelo aracnídeo: náuseas, dificuldade de fala e convulsões podendo levar a morte. No parágrafo seguinte o médico sugere que a dança e o canto de uma melodia eram as únicas soluções de cura encontradas. Essa dança e ritmo melódico chamaram Tarantela.

Virando algumas páginas logo encontro a droga. Sinto meus batimentos cardíacos voltarem ao normal e a certeza de que hoje iria finalmente dormir. O boleto foi pago.

A cura para o covid-19 veio através de manipulações feitas com a cannabis. Foi o desespero para os conservadores do mundo. O tratamento medicinal com a droga foi liberado em todo o planeta e apenas em alguns países ainda não é autorizado — esses países importam o medicamento de outras regiões para não cultivarem a planta no seu próprio chão e incentivarem assim suas populações ao consumo recreativo. Obviamente, junto disso, uma longa conversa sobre a descriminalização da maconha e de outras

Hoy ya nos parece natural hablar sobre la posibilidad de existencia simultánea en lugares diversos gracias a la ayuda de sustancias como FATO. Expandir la noción de presencia y viajar por la conciencia se ha vuelto una herramienta para repensar nuestra relación con el tiempo y espacio. El tiempo es ahora, un ente abstracto, una dimensión con capacidad de suspenderse, como en el confinamiento de marzo a junio de 2020 o el *lockdown* mundial de 2023 que duró siete meses. Hemos naturalizado el nomadismo psíquico y la multipresencia, desarrollando una relación con el tiempo como ente abstracto. La telepatía y otras formas de comunicación no mediadas por tecnología han sido fundamentales en estos nuevos sistemas. La fascia fue por fin categorizada como órgano tras una serie de descubrimientos premiados con un premio Nobel hace 9 años. La fascia posibilita la conexión entre cuerpos distintos, conexiones de sensaciones e información en cuerpos a pesar de la ausencia de contacto. El descubrimiento ha conseguido demostrar la posibilidad de que una madre pueda sentir la agresión de su hijo a más de 1500 kilómetros de distancia, ella en el norte de África, y él en el sur de Europa. El caso se llamó *Black Magic* y revolucionó la manera como nos sentimos y la noción de alteridad a través de este órgano.

25

drogas com potencial terapêutico ficou mais latente nos meios da grande mídia internacional. Há 7 anos a psilocibina é vendida em farmácias para tratamento acompanhado de depressão. Há muitos relatos de pacientes que encontram a cura para a doença usando tal substância e que, mesmo quando durante o tratamento passam por experiências ruins, as famosas *bad trips*, com a ajuda do terapeuta/acompanhante fazem da crise um momento de superação épico, controlando a ansiedade e encontrando uma inteligência adaptativa na expansão da consciência<sup>22</sup>. Como vocês podem imaginar, apesar dos bons resultados dessas terapias, a alteração de consciência continua sendo um tabu.

Hoje fala-se sobre a possibilidade de existirmos em muitos lugares ao mesmo tempo graças ao auxílio de substâncias como o FATO. Expandir a noção de presencia e viajar pela consciência se tornou uma ferramenta para repensarmos a dimensão do tempo e do espaço que estávamos acostumados. Inclusive, foi graças a ela que nós brancos nos encontramos com as nossas ancestralidades mais violentas e finalmente deixamos de evitá-las.

Com o FATO tornou-se evidente para nós que a temporalidade não pode ser representada geometricamente. O tempo é um ente abstrato e por isso sua sensorialidade fala mais alto que sua forma. O que se costumou chamar de nomadismo psíquico pelos especialistas é justamente o fenômeno de transporte pelo tempo e espaço subjetivo e psicossomático. A telepatia e outras formas

26

de comunicação tem ficado cada vez mais presentes nas nossas vidas principalmente depois do descobrimento de que temos, seres humanos, uma tecnologia de leitura advinda da fascia - fascia que finalmente foi considerada um órgão nos últimos 10 anos, sendo essa descoberta premiada com o Nobel de medicina - que possibilita a partir da convivência e familiaridade íntima com outros corpos, conectar-se com eles e suas sensações mesmo estando à distâncias relativamente grandes. A descoberta foi feita depois de uma mãe sentir seu filho sofrendo uma agressão policial mesmo estando a um oceano de distância. Ela estava na África e seu filho nos Estados Unidos da América. O caso ficou conhecido como *Black Magic* e revolucionou a maneira como nos relacionamos e sentimos a noção de alteridade junto deste órgão.



25

26

## OJÁLA

Etimológicamente, y viniendo del latín, la palabra *futurum* viene del participio del verbo *sum, esse*. Digamos que el futuro es en la etimología latina un tridente<sup>19</sup> formado por: lo que hubiera estado / hubiera estado presente en la experiencia pero no se ha cumplido, lo que está / está en la potencia de todos y cada uno de los actos en el presente - la fracción virtual que nos hace creer que estaremos vivos en los próximos segundos y que por lo tanto tiene sentido inspirar y exalar, por ejemplo; y en lo que puede ser / será como una posibilidad. Es un espectro entre lo que habría sido, es, y lo que será, lo que puede ser. Es evidente que el futuro percibido en nuestra tradición cultural blanca, y me refiero a la católica, monoteísta y trascendental, es un vector que va en una dirección, lo que solemos llamar progreso.

En lo que nos ocupa en esta conversación podremos decir que los futuros - en su construcción lingüística, pero también cultural - son inseguros, ambiguos. Así será entonces lo que ya vino y vuelve, nunca estará entre nosotras, si no en una distancia inconstante, en otro tiempo, siempre. El futuro lo futuro es lo nunca, es una danza incandescente, peligrosa, incierta, abismal.

27

— Esta piedra lleva aquí más de 20.000 años. – Bailar es un agujero de gusano, es estar todo el tiempo en otro sitio.

La danza se constituyó por fin a finales de la década de los 2020's, y hasta hoy, en el territorio de la atención y el cuidado, donde el foco y la conversación estuvo en torno a los estados de percepción alterados, de nuestras dimensiones relacionales, de acción y sensibilidad. La danza consiguió establecer una relación otra con el tiempo y lo eficiente. Mirar sin saber qué estás mirando, hacer sin saber qué estás haciendo, sin tener que estar haciendo nada en concreto, nos abriría espacios de reflexión y criticalidad, no solo hacia la danza en sí misma, si no a nuestra interacción con el resto de las cosas, a problematizar las jerarquías entre ellas. La danza, el baile, o lo coreográfico se revelaron para dejar de ser una tecnología para producir espectáculos. Mejor dicho, lo danzado se desplegó como un paisaje de herramientas y estrategias – muchas de ellas mediadas por cuerpos – para producir otras percepciones, atenciones, cuidados y distribución.

¿El presente es imposible? La propia capacidad de entendimiento de las cosas, el mundo, nos lleva a analizar – lo que sitúa todo en el pasado – o a proyectar – que sólo es posible en una condición de futuro más o menos inmediato – . La danza, con el movimiento como cuestión central, material de pensamiento

28

## OXALÁ

Etimologicamente a palavra *futurum* vem do particípio do verbo *sum, esse*. Digamos que futuro seja no étimos latino um tridente<sup>23</sup> formado por: aquilo que teria **sido/estado** presente na experiência mas que não se cumpriu, o que **é/está** na potência de todo e qualquer ato no presente - a fração virtual que nos faz acreditar que estaremos vivos nos próximos segundos e por isso dar sentido a inspirar e respirar por exemplo - e aquilo que pode vir a **ser/será** enquanto possibilidade. É um espectro entre o que teria sido, o ser, o que haverá de ser e o devir, o que pode vir a ser. Evidente que o futuro percebido em nossa branca tradição cultural, e quero dizer a católica, monoteísta e transcendental, é um ponteiro que segue por uma única direção, o que costumamos chamar de progresso.

No que nos concerne nesta conversa, podemos dizer que os nossos futuros brancos - nas suas construções linguísticas, mas também culturais - são inseguros, ambiguos. Talvez seja por isso que geramos tanto violência e controle sobre o tempo. Nossos futuros são movimentos de vinda e volta, nunca estando entre nós, permanecendo a uma distância inconstante, em outro espaço, desencarnados das nossas consciências. Os nossos futuros, nos futuros, são “o nunca” e “o sempre” ao mesmo tempo, um movimento incandescente, perigosa, incerta, abismal.

27

- Esta pedra está aqui há mais de 20.000 anos. - Dançar é um buraco de minhoca, é estar o tempo todo em outro lugar sob a elige de outra presença.

A dança branca se constituiu por fim na década de 2020 no território da atenção e do cuidado, onde o foco e a conversa circundam estados de percepção alterados, conectados com nossas dimensões relacionalis ainda mais ambíguas, passivas ativas, capilarizadas por um tufão sensível que busca responsabilizar os nossos ancestrais das companhias do comércio. A dança branca conseguiu estabelecer outra relação consigo mesma, com a sua noção de tempo e eficiência. Olhar sem saber o que você está olhando, fazer sem saber o que está fazendo, sem ter que fazer nada em particular, abriu espaços de reflexão e criticalidade sobre nossas condutas dentro da própria linguagem. Hoje ela é uma importante ferramenta para rompermos com as nossas antigas hierarquias/modos de saber e conhecer os mundos. A dança e a coreografia brancas deixaram de ser uma tecnologia para produzir espetáculos e transformaram-se, finalmente, em paisagens ocupadas e mediadas por corpos a fim de estabelecerem novas formas de percepção, cuidado, atenção, responsabilidade e distribuição.

O presente é impossível? Nossa própria capacidade de entender nós mesmos no mundo, nos leva a colocar tudo no passado e

28

y acción, lugar de afectos y ser político, problematizan esto reivindicando su condición de presente. La capacidad de hacer, producir movimientos, desplazar las cosas, son cuestiones que habitan la imposibilidad y deseo del presente, también en su potencial político. Por tanto la danza – y quizás la coreografía – es un lugar de pensar/hacer donde el tiempo pasado-presente-futuro se pliegan y contradicen.

El futuro no es exactamente ahora, el futuro tampoco era ayer mientras bailábamos. El futuro es tal vez los diferentes mañanas y ayeres que existen – incluso en su virtualidad –. Un entramado de vidas e historias.

El futuro es un constante movimiento, sin dirección, una aceleración continua en la que participamos. El futuro – para los blancos – es una desaparición constante a través de su propia relación con el tiempo y es aquí donde el potencial del baile nos permite interactuar estratégicamente con él. Es polvo, es multitud. El futuro, para nosotros, blancos, es una desaparición<sup>20</sup> constante, es dejar de estar juntos con el tiempo para extinguir la propagación de nuestra violencia. La danza, no *la danse*, es el campo de excelencia de nuestra propia extinción como proyecto. Instituir la presencia más allá del campo de lo visible puede ayudarnos a detener las nociones de reproducción del capitalismo y desmantelar sus jerarquías en nuestras acciones. La ausencia de visibilidad podría generar una danza blanca más pequeña. Una

29

danza producida desde lo táctil y sus propios límites críticos, un recorrido asumido que nos permite expandir nuestra conciencia y potencial político hacia todo lo que nos es diferente.

El futuro es un conjunto de ancestros que murieron y resucitaron más fuertes. Negando todo y cualquier tipo de extractivismo, esos espíritus protegen un océano de cielo y tierra, sustentan y amplían sus conocimientos sobre la vida y juegan haciendo bromas sobre nosotros y nuestros complejos de salvación. El futuro es un conjunto de aldeas que se ríen de la civilización bailando sus problemas, miedos y alegrías. Es una niña negra que sonríe sabiendo que liderará, que caminará sin miedo por las calles del mundo donde viva. Es una danza menor, casi imperceptible, imprescindible.

En el futuro no hay policía. En el futuro hay política.

Ojalá haya mundo y danza sin *nosotros* por venir.

30

visibilidade poderia gerar uma dança branca menor. Uma dança produzida a partir do tático e de seus próprios limites críticos, uma rota assumida que nos permita ampliar a nossa consciência e potencial político para com tudo aquilo que é diferente de nós.

O futuro é um conjunto de ancestrais que foram mortos por nós e ressuscitaram mais fortes. Negando todo e qualquer tipo de extractivismo, essas entidades protegem um oceano de céu e terra, sustentam e ampliam seus conhecimentos sobre a vida e brincam fazendo piada sobre nós e nossos complexos de salvação. O futuro é um conjunto de aldeias que riem da civilização dançando seus problemas e alegrias.

No futuro não há polícia. No futuro há política.

Oxalá, há mundo e dança sem nós por vir.

projetar o possível nas condições de um futuro mais ou menos imediato. A dança que existe fora do projeto da branquitude, material de pensamento e ação, lugar de afetos, problematiza isso e reivindica sua condição presencial. A capacidade de fazer, produzir movimentos, mover-se junto das coisas, são questões que habitam a imposibilidade e o desejo do presente em seu potencial político. Portanto, esta dança - e talvez a coreografia - sejam lugares onde podemos realizar as nossas dobras e encararmos de frente as nossas contradições.

O futuro não é exatamente agora, o futuro tampouco foi ontem enquanto dançávamos, o futuro talvez seja os diferentes amanhãs que existem dentro de cada ente vivo da Terra. Uma trama, remeteção de vidas e histórias que se levantam contra nós e nosso legado.

O futuro é um constante movimento para os lados, uma aceleração contínua da qual participamos como partículas expansivas em nível microscópico. Ele não é frente nem costas. É pó, bando e multidão. O futuro, para nós brancos, é um desaparecimento<sup>24</sup> constante, é deixar de ser junto do tempo para com ele extinguir a disseminação das nossas violências. A dança, não *a danse*, é o campo de excelência dessa nossa própria extinção enquanto projeto. Instituir a presença para além do campo do visível pode nos ajudar a barrar as noções de reprodução do capitalismo e desarticular suas hierarquias nos nossos fazeres. A ausência de

29

30

## BIBLIOGRAFIA



ALEIXO, Ricardo. A força muda do meu grito - In: Revista Piauí\_167 - São Paulo- SP: Abril Cultural, agosto de 2020.

BENTO, M.A. S. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, I.; BENTO, M.A.S. (Orgs.). Psicologia social do racismo: estudos sobre a branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

COSTA, Sergio. Dois Atlânticos: Teoria social, anti racismo e cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CRARRY, Jonathan, 24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep. Verso, 2013.

CVEJIC, Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. 1st ed. 2015 edition. Palgrave Macmillan, 2016.

CVEJIC, Bojana, and Ana Vujanovic. *Public Sphere by Performance*. Berlin: Bbooks Verlag, 2015.

DABYDEEN, David. Hogarth's blacks: images of blacks in eighteenth-century English art. Athens: University of Georgia Press, 1987 [1985], pp. 21-23.

DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2014.

DENIS, FERDINAND. Uma festa brasileira. Edições do Senado Federal, VOL.150, 2011, p. 42.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho França. Clássico da historiografia resgata vestígios de um Brasil francês. - São Paulo, SP: Jornal Folha de São Paulo de 8 de dezembro de 2007.

FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquitude não-marcada. In: WARE, Vron (org.). Branquitude: identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 307 – 338.

HARNEY, Stefano, and MOTEN, Fred. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Autonomedia, 2013.

JONES, Amelia. *Performing the Body/Performing the Text*. London ; New York: Routledge, 1999.

KOESTER, Joachim. Of Spirits and Empty Spaces. Centre D'art Contemporain Genéve, 2013.

KUNST, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Charlotte, NC: Zero Books, 2015.

LEPECKI, André. 2013. "Choreopolice and Choreopolitics: Or, the Task of the Dancer." *TDR/The Drama Review* 57 (4): 13–27.

LOURENÇO, Cardoso. A Branquitudeacrítica revisitada e as “críticas”. In: MULLER, Tânia M.P e Lourenço Cardoso (org.). Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 30 - 46.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a umA redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violêncial. - São Paulo-SP: Oficina de Imaginação Política, 2016, p. 10.

PHELAN, Peggy. *The Ends of Performance*. New York: NYU Press, 1998.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. São Paulo, Revista Usp n.50, p. 46-63, junho/agosto 2001.

RABBELO, Aline Louro de Souza e Silva. O conceito de terrorismo nos jornais americanos: uma análise do New York Times e do Washington Post logo após os atentados de 11 de setembro. Rio de Janeiro, 2006, p. 20-21.

SCHENBERG, Eduardo E. Psychedelic drugs as new tools in psychiatric therapeutics, BRAZILIAN JOURNAL OF PSYCHIATRY, 2020.

SILVA, Luciane da. Corpo em diáspora : colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny / Luciane da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2018, p.66

## NOTAS

1 . Aquí tratamos la blanquitud como un concepto y un proyecto ideológico. Inevitablemente, pasamos por la cuestión de las identidades y subjetividades blancas sin perder de vista el hecho de que estas se deben a la estructura de tal proyecto de poder. Crítica o críticamente, la blanquitud vive bajo el mantenimiento obligatorio de sus privilegios. Somos conscientes de la enorme complejidad de esta agenda, pero creemos que es necesario hablar de ella y posicionarla dentro, principalmente, en el contexto artístico de la danza europea contemporánea.

2 Ulises Carrión en el díptico QUERIDO LECTOR – NO LEA (1973), plantea un oxímoron, a pesar de centrar su trabajo y con la producción en relación al libro como material central y soporte de su obra. Carrión anima la no lectura, a no ser que esta sea crítica, ya que el libro contiene en su historia como objeto, encierra el peso de la historia, del relato, del archivo, el pasado, y al mismo tiempo la potencia de un imaginario disruptivo.

3 .In: CARDOSO (2014), Citando a Maria Aparecida da Silva Bento, llama nuestra atención sobre el papel del silencio de la blanquitud como herramienta para mantener sus privilegios. Como investigador, este intelectual negro identifica la dificultad de acceso a los discursos y secretos de los blancos entre los blancos sobre el tema racial en espacios privados e íntimos. Aún en el texto, incluso cita un testimonio con el título “La conversación de blancos entre blancos a escondidas” de una persona que se llama Silvia.

*“Es lo que ya dije. Es muy complicado para tí discutir un tema racial entre dos blancos. El producto que saldrá es muy diverso, entre los investigadores las conclusiones son muchas. Veo mucho investigador, sociólogo, también reproduciendo discursos extremadamente racistas, ¿entiendes? Dependerá mucho, en cuanto al sentido común, habrá uno que diga: “Vaya, no me pareá a pensarlo”, otros dirán: “Estás exagerando. Las cosas no son así”. En cuanto a los investigadores que estudian, la intención es que den un salto para intentar entender los problemas, cuestiones y dilemas que implican. Teniendo en cuenta que hay tensión todo el tiempo, relaciones entre blancos y negros están tensos porque se trata de una cuestión de poder, el blanco tiene el poder y quiere mantener su poder hasta el final, todo el tiempo. : “Vaya, ¿este es el doctor?”, Porque es negro, ¿entiendes? Si le preguntas a la gente en la calle, te dirán esto ”. (CARDOSO, 2014: 31)*

4 .“(.) lo que se puede llamar terrorismo moderno nació con la Revolución Francesa. En esta época, el término fue acuñado por los propios revolucionarios, después de asumir el poder, para nombrar la acción contra los opositores al nuevo régimen. Los jacobinos, entonces en el poder, usaban el término en un sentido positivo, sobre sí mismos (Laqueur, 2002: 6). La revelación del trágico destino de los contrarrevolucionarios en las cortes de Robespierre tuvo un “efecto más amplio en la población” (Cronin, 2002/3: 34) y “puede verse como un ejemplo incipiente de la manipulación mediática mucho más desarrollada por parte de grupos terroristas en el siglo XX” (Cronin, 2002/3: 34) ”. En: (RABELLO, Aline Louro de Souza e Silva, 2007: 20-21).

5 . Para obtener más información sobre el tema de la etiqueta y el apoyo de los regímenes monárquicos en las colonias, consultar J.I. Roquette (1997). Publicado originalmente en 1845, el libro “Código do Bom-tom” tenía como objetivo estandarizar la vida cotidiana de los brasilienses, “guiándolos” en su conducta personal y educación gestual. La referencia para tales modos fue importada de la nobleza europea mantenida en el Brasil Imperial. El baile de salón jugó un papel importante en el mantenimiento de esta ética perversa al servir como una herramienta para la educación y el contorno colonial.

6 . La importancia del trabajo del coreógrafo Steve Paxton para la danza es evidente. El desarrollo de la técnica de Improvisación Contact y todo su estudio de las articulaciones y el peso son fundamentales para el desarrollo del lenguaje - Ver S. Banes (1987: 57-71). Steve, junto con sus colegas de la Judson Church, investigó cuestiones relacionadas con el movimiento en los Estados Unidos y entendió la danza como una manifestación no sólo de cuerpos especializados sino también de cuerpos sin entrenar, entendiendo el lenguaje como una importante herramienta ética para generar conciencia política y existencial. Sin embargo, lo que está en juego en esta afirmación que hacemos en el texto es: ¿hasta cuándo tendremos la danza blanca americana como referencia para nuestra producción de conocimiento? ¿Dónde está la literatura, la historia y su adecuada distribución al mundo de otros intelectuales, bailarines y artistas del otro hemisferio que trabajan estos conceptos y prácticas en la misma época histórica e incluso antes de la época de Steve? Como dice el artista brasileño Traplev en una obra reciente exhibida en la ciudad de Salvador. *El secreto del futuro está en la historia. Por lo tanto, si hay un deseo de pensar en el futuro, primero debemos repensar y comprender qué historias estamos insistiendo en contar.*

Lo que estamos proponiendo aquí es quizás la posibilidad de continuar la pregunta del coreógrafo Trajal Harrell en su obra 20 Looks o Paris Is Burning at Judson Church. “¿Qué hubiera sucedido en 1963 si alguien de la escena del baile de moda en Harlem hubiera venido al centro de la ciudad para actuar junto a los primeros posmodernos en Judson Church?” Ahora hagamos el ejercicio y cambiemos de Harlem a Latinoamérica, África, Asia ...

## NOTAS

1 . Tratamos aqui da branquitude como um conceito e um projeto ideológico. Inevitavelmente atravessamos a questão das identidades e subjetividades brancas sem perder de vista que essas estão em função da estrutura de tal projeto de poder. De forma crítica ou acrítica, a branquitude vive sob a compulsória manutenção de seus privilégios. Temos a consciência da enorme complexidade dessa pauta mas entendemos que seja necessário falarmos sobre ela e posicioná-la dentro, principalmente, do contexto artístico da dança contemporânea europeia.

O branco pode ser compreendido de diferentes formas dependendo do contexto que está inserido e, falando particularmente do Brasil, lugar de extrema desigualdade social onde a violência colonial se estabeleceu junto da miscigenação, a identidade racial da pessoa branca é produtora de especificidades dependentes do território social, classe e gênero que ela está inserida. É bom recordarmos que nesse país de proporções continentais, a idéia de embranquecimento da população, pensamento eugenista que orientou os caminhos políticos da nação até o fim dos anos 50 mas que até os dias de hoje permanece como referência a governos autoritários como o de Jair Bolsonaro, construiu um apagamento biológico, epistemológico e existencial das populações afrodescendentes e indígenas. O que queremos ressaltar aqui é um pensamento crítico da branquitude enquanto projeto ideológico de manutenção e propagação de poder entre nós brancos. Para evidenciar nosso ponto de vista e nos orientarmos sobre o conceito, incluímos nesta nota um quadro de 8 tópicos sobre a branquitude/branquitude, apresentados por Frankenberg (2004).

1. A branquitude é um lugar de vantagem estrutural nas sociedades estruturadas na dominação racial.
2. A branquitude é um “ponto de vista”, um lugar a partir da qual nos vemos e vemos os outros e as ordens nacionais e globais
3. A branquitude é um locus de elaboração de uma gama de práticas e identidades culturais, mas muitas vezes não marcadas e não denominadas como nacionais ou “normativas”, em vez de especificativamente raciais.
4. A branquitude é comumente redenominada ou deslocada dentro das denominações étnicas ou de classe.
5. Muitas vezes, a inclusão na categoria “branco” é uma questão controvertida e, em diferentes épocas e lugares, alguns tipos de branquitude são marcadores de fronteiras da própria categoria.
6. Como lugar de privilégio, a branquitude não é absoluta, mas atravessada por uma gama de outros eixos de privilégio ou subordinação relativos; estes não apagam nem tornam irrelevante o privilégio racial, mas modulam ou modificam.

7.Branquitude é produto da história e é uma categoria relacional. Como outras localizações raciais, não tem significado intrínseco, mas apenas significados socialmente construídos. Nessa condição, os significados da branquitude têm camadas complexas e variam localmente e entre locais; além disso, seus significados podem parecer simultaneamente maleáveis e inflexíveis.

8. O caráter relacional e socialmente construído da branquitude não significa, convém enfatizar, que esse e outros lugares raciais sejam irreais em seus efeitos materiais e discursivos.

(FRANKENBERG, 2004: 312-313).

2 . Ulises Carrión no díptico QUERIDO LECTOR – NO LEA (1973), nos convida a um problema; apesar de focar sua obra e produção em relação ao livro como matéria central e suporte de sua obra, incentiva a não leitura, a menos que seja crítica. O livro para o autor contém uma história como objeto, o peso da história, o arquivo, o passado e ao mesmo tempo a potência de um imaginário perturbador.

3 .In: CARDOSO (2014), citando Maria Aparecida da Silva Bento, chama nossa atenção para o papel do silêncio da branquitude como ferramenta de manutenção de seus privilégios. Enquanto investigador, o intelectual negro identifica a dificuldade de acesso aos discursos e segredos dos brancos entre brancos a respeito da questão racial nos espaços privados e íntimos. Ainda no texto ele chega a citar um depoimento que tem como legenda “o papo de brancos entre brancos em segredo” dado por uma pessoa cujo nome é Silvia.

“É aquilo que eu já falei. É muito complicado você discutir questão racial entre dois brancos. O produto que vai sair é muito diversificado, entre os pesquisadores as conclusões são muitas. Vejo muito pesquisador, sociólogo, reproduzindo também discursos extremamente racistas, entendeu? Vai depender muito. Quanto ao senso comum, haverá aquele que diz: “Puxa, eu não tinha parado para pensar sobre isso”; outros falarão: “Você está exagerando. As coisas não são bem assim”. Quanto aos pesquisadores que estudam, a intenção é que você desse um salto para procurar entender os problemas, as questões e os dilemas que envolvem. Levando-se em conta que há tensão o tempo inteiro, as relações entre brancos e negros são tensas porque envolvem uma questão de poder. O branco tem o poder e ele quer manter o poder dele até o fim, o tempo inteiro. Já me deparei com casos de pessoas que entraram num consultório ou num hospital e falarem assim: “Nossa, esse que é o médico?”, em razão de ser negro, entendeu? Se você perguntar para as pessoas nas ruas, elas lhe dirão isto.” (CARDOSO, 2014: 31)

4 . A daguerreotipia ou o daguerreótipo foi o primeiro processo fotográfico a ser comercializado com o grande público nos fins do século XIX. É uma técnica de fixação de uma

7 Lo blanco puede entenderse de diferentes formas dependiendo del contexto que se inserte y, hablando particularmente de Brasil, un lugar de extrema desigualdad social donde se instauró la violencia colonial junto con el mestizaje, la identidad racial del blanco produce especificidades dependientes del territorio social, clase y género en el que se inserta. Es bueno recordar que en este país de proporciones continentales, la idea de blanquear a la población, pensamiento eugenista que guió los caminos políticos de la nación hasta fines de la década de 1950, pero que hasta el día de hoy permanece como referencia a gobiernos autoritarios como el de Jair Bolsonaro. Construyó un borrado biológico, epistemológico y existencial de las poblaciones afrodescendientes e indígenas. Lo que queremos enfatizar aquí es un pensamiento crítico de la blanquitud como un proyecto ideológico para mantener y difundir el poder entre los blancos. Para resaltar nuestro punto de vista y orientarnos sobre el concepto, hemos incluido en esta nota una tabla de 8 temas sobre blanquitud, presentada por Frankenberg (2004).

1. La blanquitud es un lugar de ventaja estructural en sociedades estructuradas en dominación racial.
2. La blanquitud es un "punto de vista", un lugar desde el que nos vemos y vemos a los demás y los órdenes nacionales y globales.
3. La blanquitud es un lugar para la elaboración de una variedad de prácticas e identidades culturales, pero a menudo no está marcado y no se denomina nacional o "normativo", en lugar de ser específicamente racial.
4. La blanquitud es comúnmente redenominada o desplazada dentro de denominaciones étnicas o de clase.
5. A menudo, la inclusión en la categoría "blanca" es un tema controvertido y, en diferentes momentos y lugares, algunos tipos de blanquitud son marcadores de las propias fronteras de la categoría.
6. Como lugar de privilegio, la blanquitud no es absoluta, sino atravesada por una gama de otros ejes de privilegio relativo o subordinación; no borran ni hacen que el privilegio racial sea irrelevante, pero modulan o modifican.
7. La blanquitud es un producto de la historia y es una categoría relacional. Como otros lugares raciales, no tiene un significado intrínseco, sino solo significados construidos socialmente. En estas condiciones, los significados de blanquitud tienen capas complejas y varían localmente y entre ubicaciones; además, sus significados pueden parecer tanto maleables como inflexibles.
8. El carácter relacional y socialmente construido de la blanquitud no significa, debe enfatizarse, que este y otros lugares raciales sean irreales en sus efectos materiales y discursivos.

(FRANKENBERG, 2004: 312-313).

imagem em uma placa de cobre ou outro metal de custo reduzido, com um banho de prata, formando uma superfície espelhada.

5. Sudaca é uma expressão pejorativa usada na Espanha para identificar e racializar imigrantes latino-americanos que vivem em no território ibérico.

6. Esse conceito elaborado por André Lepecki, dando continuidade ao pensamento de Andrew Hewitt (2005) que comprehende coreografia como um lugar para refletirmos as produções de poder e discursos entre as noções estéticas e políticas, nos dá o entendimento, de forma não metafórica mas material, dos modos de agir e pensar dos estados autoritários e a capilarização de seus dispositivos biopolíticos.

"Vamos considerar aqui "policia" um ator social na coreopólica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se a governabilidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a sua função de fazer cumprir a lei e, a sua capacidade para a sua suspensão arbitrária; uma figura cujo espetáculo cínético é de chamar para si o monopólio sobre a determinação do que, no urbano, constitui um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa com alarde a sua performance de transgressão de sentidos de circulação na cidade, com carros velozes cheios de luzes e sirenes alardeando assim a sua excepcional ultramobilidade, uma vez que para a polícia nunca existe a contramão." (LEPECKI, 2011, p.11)

7. "(..) o que se pode chamar de terrorismo moderno nasceu com a Revolução Francesa. Nesta época, o termo foi cunhado pelos próprios revolucionários, depois de assumirem o poder, para denominar a ação contra os opositores do novo regime. Na época, os jacobinos, então no poder, usavam o termo com um sentido positivo, sobre si mesmos (Laqueur, 2002: 6). A divulgação do destino trágico dos contra-revolucionários nos tribunais de Robespierre tinha um "efeito mais amplo na população" (Cronin, 2002/3: 34) e "pode ser vista como um exemplo incipiente da manipulação da mídia muito mais desenvolvida por grupos terroristas no século XX" (Cronin, 2002/3:34)." In:(RABELLO, Aline Louro de Souza e Silva, 2007: 20-21).

8. Para mais informações sobre o tema da etiqueta e a sustentação dos regimes monárquicos nas colônias, ver J.I.Roquette (1997). Publicado originalmente em 1845, o livro "Código do Bom-tom" teve como objetivo normatizar a vida cotidiana dos brasileiros, "orientando-os" nas suas condutas pessoais e educação gestual. A referência para tais modos eram importadas das nobrezas europeias mantidas no Brasil Imperial. A dança dos salões teve um importante papel na manutenção desta ética perversa servindo como ferramenta de educação e contorno colonial.

8 . Ficción inspirada en el contenido producido por la plataforma Danza contemporánea y blanquitud: <http://danceandwhiteness.coventry.ac.uk/>, un centro de investigación ubicado en Londres, coordinado por los investigadores Royona Mitra, Arabella Stanger y Simon Ellis. En el sitio web del grupo es posible encontrar una serie de conversaciones con artistas de la danza y un amplio grupo de personas que estudian temas de raza y privilegios raciales en la industria de la danza inglesa.

9 . Véase A. Hewitt (2005) sobre Isadora Duncan. En el Capítulo 3. America Makes Me Sick! ". Nationalism, Race, Gender, and Hysteria el autor hace un importante análisis de la danza de Isadora, tomando como punto de partida un texto del crítico estadounidense John Martin, America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance (1936), ayudó a formar la identidad nacional estadounidense.

Instaurando un debate sobre la relación entre la afirmación gestual intencionada de Duncan, desarrollada sobre la narrativa de una existencia política del futuro, producto de la idea manifestada por el bailarín de libertad de cuerpos en un estado natural de movimiento, y el establecimiento estético de la noción ideológica de libertad. Con pretensiones universales para una América, Hewitt organiza la importancia que tuvo la performatividad de los cuerpos para la producción de la lengua y la identidad americanas a principios del siglo XX. "America is not only the medium for the realization of humanity: humanity is the medium for the realization of America". (HEWITT, 2005: 124)

También según el autor, este espectáculo que dibujó los primeros años de la danza moderna americana consolidó una peligrosa síntesis política entre eugenesia y razón pura (movimiento puro), estableciendo el discurso de la nación como universal, construido y comunicado por la manifestación coreográfica de estos cuerpos blancos. "The nation has, for what I loosely term a "literate" culture, the status of a referent. With the shift to what I tentatively call the postliterate it acquires the status of something to be invoked and produced through performance.". HEWITT, p.121).

10 . "En octubre de 1550, los empresarios de una empresa comercial llamada" Francia Atlántica "organizaron, en la ciudad de Rouen, una gran" celebración brasileña "para recibir al rey Enrique II y su esposa Catarina de Médicis. Decididos a despertarnos Monarcas interesados en Sudamérica, estos adinerados comerciantes y armadores se desbordaron y, no contentos con lucir una portentosa decoración del Nuevo Mundo para "alegrar la entrada", importaron de los trópicos con los que estaban muy familiarizados unas cinco docenas. Tupinambás, para recrear

9 . É evidente a importância do trabalho do coreógrafo Steve Paxton para a Dança. O desenvolvimento da técnica do contato improvisação e todo seu estudo sobre as articulações e peso, são fundamentais para o desenvolvimento da linguagem - Ver S.Banes (1987: 57-71). Steve junto com seus companheiros e companheiras da Judson Church pesquisaram nos Estados Unidos as questões relativas ao movimento e compreenderam a dança como manifestação não apenas de corpos especializados mas também pedestres, entendendo a linguagem como uma importante ferramenta ética para tomada de consciência política e existencial. Todavia, o que está em jogo nessa afirmação que fazemos no texto é: até quando teremos a dança estadounidense branca como referência para a nossa produção de conhecimento? Onde está a literatura, a história e sua devida distribuição para o mundo dos outros intelectuais, bailarinos e artistas do outro hemisfério que trabalham sobre esses conceitos e práticas no mesmo tempo histórico e até mesmo um tempo anterior ao de Steve? Como diz o artista plástico brasileiro Trapé em recente obra exposta na cidade de Salvador, O segredo do futuro tá na história. Sendo assim, se há vontade em pensar futuro temos que antes repensar e entender que histórias estamos insistindo em contar.

O que estamos propondo aqui talvez seja a possibilidade de darmos continuidade a pergunta feita pelo coreógrafo Trajal Harrell em sua peça 20 Looks or Paris Is Burning at Judson Church. "O que teria acontecido em 1963 se alguém da cena do baile voguing no Harlem, tivesse vindo para o centro da cidade para se apresentar ao lado dos primeiros pós-modernos na Judson Church?". Agora façam o exercício e troquem Harlem por América Latina, África, Ásia...

10 . Ficção inspirada no conteúdo produzido pela plataforma Contemporary dance and whiteness: <http://danceandwhiteness.coventry.ac.uk/>, núcleo de pesquisa situado em Londres, coordenado pelas investigadoras Royona Mitra, Arabella Stanger e Simon Ellis. No site do grupo é possível encontrar uma série de conversas com artistas da dança e um grupo amplo de pessoas que estudam questões de raça e privilégio racial na indústria da dança Inglesa.

11 . Ver A.Hewitt (2005) sobre Isadora Duncan. No capítulo 3. America Makes Me Sick! ". Nationalism, Race, Gender, and Hysteria, o autor faz uma importante análise sobre como a dança de Isadora, tomando como ponto de partida um texto do crítico americano John Martin, America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance (1936), auxiliou na formação da identidade nacional Americana.

Instaurando um debate sobre a relação entre a propositiva afirmação gestual de Duncan, desenvolvida sobre a narrativa de uma existência política do futuro, produto da idéia manifesta pela bailarina de liberdade dos corpos em estado natural de movimento, e o estabelecimento estético da noção ideológica de liberdade com pretensiones universais para uma América, Hewitt organiza a importância que a performatividade dos corpos teve para a produção de linguagem e

una tribu indígena a orillas del río Sena". Extracto del artículo "La historiografía clásica rescata las huellas de un Brasil francés" de Jean Marcel Carvalho França, para el diario Folha de São Paulo del 8 de diciembre de 2007.

Para obtener más información sobre la Festa de Rouen, consulte "A Brazilian Party" de Ferdinand Denis, publicado originalmente en 1850, pero reeditado en 2011 por las Ediciones del Senado Federal, Vol.150.

"Los indígenas de América, en cualquier región a la que pertenecieran, ya sea en Perú o en México, llegaron a tal punto de pobreza que la calidad de los hombres fue cuestionada. Fueron clasificados audazmente en la escala social por extraños moralistas que los despojaron de oro antes de aniquilarlos, fueron considerados, casi cuarenta años después del descubrimiento del Nuevo Mundo, un poco menos que negros y un poco más que orangutanes. Esta vez la Iglesia se vio obligada a intervenir antes que la filosofía, y había dos monjes, Fray Domingos de Minaya y Fray Domingos de Betámos, quienes, en 1536, solicitaron a Pablo III la famosa bula, que hizo imperecederos los derechos de los norteamericanos [Nota 19, p. 89]. Sólo se habían dedicado catorce años a este acto de justicia, y es razonable suponer que todavía podrían existir algunas dudas entre los simples espectadores de la famosa visita de Rouen". (DENIS, 2011, pág. 42).

11 . "Si el capitalismo es en realidad este modo de producción fundado en la aplicación del cálculo racional a la actividad económica, se observa que en su versión artística no deja de dar forma a producciones destinadas a generar placer, sueños y emociones en los consumidores. En la nueva economía del capitalismo ya no se trata solo de producir bienes materiales al menor costo, sino de solicitar emociones, estimular los afectos y la imaginación, hacer soñar, sentir y divertirse. El capitalismo del artista se caracteriza por el hecho de que crea valor económico a través del valor estético y experiencial: se afirma como un conceptor, productor y distribuidor de placeres, sensaciones, encantamientos ." (LIPOVETSKY, Jean Serry, 2015 : 43.)

12 . El trabajo hiperflexible y la fascinación por la precariedad ha invadido la danza - no sólo, pero también - cada vez más presente fuera de los escenarios. Nos hemos abrazado a esta hiperflexibilidad donde cada quien es un *entrepreneur*, un inversor de su propio capital simbólico. "Their framing within contemporary economic methods of production does need to be noted: they also exist as an important and active part of the shift into precarious and flexible work, in which they also support the affective construction of the precarious understanding of subjectivity. The functioning of artistic institutions is thus closely connected to the omnipresent feeling of precariousness. Lauren Berlant characterizes this precariousness not only as economic but as structural and thus typical of the contemporary affective environment we live in." (KUNST: 141)

13 . "Tomamos la experiencia diásporica como una continuidad profunda y multidimensional

de elementos como la ascendencia, la relación vital con los elementos de la naturaleza, la noción de territorio, el principio de circularidad, el cuerpo como mediador de la espiritualidad y productor de conocimiento, tradición oral, la noción de universo integrado, la noción de tiempo ancestral y familia extensa. "(SILVA, 2017: 66)

14 . Durante el texto usamos el término distribución con cierta insistencia porque creemos que este es un problema fundamental y que sostiene los privilegios y el mantenimiento del poder de la blancura. Hoy vivimos un problema de distribución económica, social, simbólica, representatividad y violencia. Algunos cuerpos sufren más violencia que otros, como bien posiciona Jota Mambaça en muchos de sus textos.

Ver Mambaça (2016) en "Escena 6\_Redistribución de la violencia", donde la artista trans, negra y nororiental amplifica la pregunta precisamente en vista de su existencia en el mundo blanco heteronormativo. "La premisa básica de esta propuesta es que la violencia se distribuye socialmente, que no hay nada anómalo en la forma en que interviene en la sociedad. Todo es parte de un proyecto mundial, una política de exterminio y normalización, guiada por principios de diferenciación racista, sexista, clasista, cisupremacista y heteronormativa, por decir lo mínimo.

*Redistribuir la violencia, en este contexto, es un gesto de confrontación, pero también de autocuidado. No tiene nada que ver con declarar una guerra. Es cuestión de afilar la espada para habitar una guerra que se declaró contra nosotros, una guerra estructurante de paz para este mundo, y que se libró contra nosotros. Después de todo, estas cartografías necropolíticas del terror en las que estamos capturados son la condición misma de la seguridad (privada, social y ontológica) para la porción más pequeña de personas con estatus plenamente humano en el mundo "(MAMBAÇA, 2016: 10).*

15 . Los estudios sobre danza y performance se han ido acercando ontológicamente a entender la coreografía como *mediums* entre otros campos. Aproximándose a la teoría política y la filosofía, o los estudios culturales planteando cuestiones pertinentes, en relación a la danza blanca. Obviando las cuestiones de privilegio y construcción de relatos universales, sin un cuestionamiento ni preguntas abiertas hacia el proyecto colonial de Europa. Véase *Choreographing Problems*, Bojana Cvejic.

16 . Las determinaciones y limitaciones de nuestra movilización, y por tanto las posibilidades que se despliegan de nuestra capacidad de movilización (política) André Lepecki desarrolla estos conceptos como coreopoliciamiento o coreopolicia, donde plantea el como el "todavía no" - "not yet" de Hannah Arendt, y abre la posibilidad de que "no sabemos - todavía no - cómo movernos políticamente".

"Os indígenas da América, a qualquer região que pertencessem, fosse ao Peru ou ao México, chegaram a tal ponto de miserabilidade, que se lhes contestava a qualidade de homens. Classificados atrevadamente na escala social por estranhos moralistas que os despojavam do ouro antes de os aniquilar, eles eram considerados, perto de quarenta anos depois da descoberta do Novo Mundo, como um pouco menos que os negros e um pouco mais que os orangotangos. Desta vez a Igreja foi obrigada a intervir perante a filosofia, e foram dois monges, frei Domingos de Minaya e frei Domingos de Betámos, que, em 1536, solicitaram de Paulo III a bula célebre, que tornou imperecedíveis os direitos dos americanos [Nota 19, p. 89]. Quatorze anos tinhão apenas rodado sobre esse ato de justiça, e algumas dúvidas, é lícito supor, podiam ainda subsistir entre os simples espectadores da célebre visita de Ruão." (DENIS, 2011, p. 42).

14 . "Se o capitalismo é de fato esse modo de produção fundado na aplicação do cálculo racional à atividade econômica, nota-se que em sua versão artista ele não para de moldar produções destinadas a gerar prazer, sonhos e emoções nos consumidores. Na nova economia do capitalismo, já não se trata apenas de produzir pelo menor custo bens materiais, mas de solicitar as emoções, estimular os afetos e os imaginários, fazer sonhar, sentir e divertir. O capitalismo artista tem de característico o fato de que cria valor econômico por meio do valor estético e experiencial: ele se afirma como sistema conceptor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento." (LIPOVETSKY, Jean Serry, 2015 : 43.)

15 . O trabalho hiperflexível e o fascínio pela precariedade têm invadido a dança, estando dentro e fora dos palcos. Abraçamos essa hiperflexibilidade onde cada um é empreendedor de si, um investidor de seu próprio capital simbólico. "Their framing within contemporary economic methods of production does need to be noted: they also exist as an important and active part of the shift into precarious and flexible work, in which they also support the affective construction of the precarious understanding of subjectivity.

The functioning of artistic institutions is thus closely connected to the omnipresent feeling of precariousness. Lauren Berlant characterizes this precariousness not only as economic but as structural and thus typical of the contemporary affective environment we live in." (KUNST: 141)

16 . "Tomamos a experiência diásporica enquanto continuidade profunda e multidimensional de elementos tais quais a ancestralidade, a relação vital com os elementos da natureza, a noção de território, o princípio da circularidade, o corpo enquanto mediador da espiritualidade e produtor de saberes, a tradição oral, a noção de universo integrado, a noção de tempo ancestral e de família extensa" (SILVA, 2017:66)

17 . Durante o texto usamos o termo distribuição com certa insistência pois acreditamos que esse seja um problema fundamental e de sustentação máxima dos privilégios e manutenções de poder da branquitude. Hoy vivemos um problema de distribuição econômica, social, simbólica,

identidade americana no começo do séc XX. "America is not only the medium for the realization of humanity: humanity is the medium for the realization of America." (HEWITT, 2005:124)

Ainda segundo o autor, essa performatividade que desenhou os primeiros anos da dança moderna americana consolidou uma perigosa síntese política entre eugenia e razão pura (movimento puro), estabelecendo o discurso dessa nação como universal, construída e comunicada pela manifestação coreográfica desses corpos brancos. "The nation has, for what I loosely term a "literate" culture, the status of a referent. With the shift to what I tentatively call the postliterate it acquires the status of something to be invoked and produced through performance."(HEWITT, p.121).

12 . Das distinções entre a manifestação das ideologias e consciências críticas brancas dentro dos seus espaços públicos e privados, e os reflexos macro-políticos de tal comportamento, vale lembrar de como a liberdade no séc XVII e XVIII, conceito elaborado e discutido pelo Iluminismo europeu, apresentava-se como eixo fundante daquilo que os filósofos da época organizavam por "humanidade", todavia excluía dos parâmetros de coerência sobre os conceitos todas as relações escravocratas estabelecidas nas colônias.

Esses conceitos, liberdade e humanidade, formulados por exemplo por Locke e Rousseau, estavam vetorizados para a defesa da propriedade privada, noção emergente das revoluções burguesas da época. Para Locke e todo o parlamentarismo Inglês da época a escravidão era tipificada como uma "tirania legal", afinal os escravos estavam na moda na Inglaterra do final do século XVII, acompanhando damas da aristocracia como animais de estimação. ( DABYDEEN, 1987 [1985], p. 21-23 In: BUCK-MORSS, 2011, p. 135).

13 . "Em outubro de 1550, os homens de negócio de uma companhia de comércio denominada "França Atlântica" organizaram, na cidade de Rouen, uma grande "festa brasílica" para receber o rei Henrique 2º e sua esposa Catarina de Médicis. Determinados a despertar nos monarcas o interesse pela América do Sul, estes ricos comerciantes e armadores excederam-se e, não contentes em exhibir uma portentosa decoração vindia do Novo Mundo para "abrirhantar a entrada", importaram dos trópicos com os quais estavam muitíssimo familiarizados cerca de cinco dezenas de tupinambás, a fim de recriar uma tribo indígena às beiras do río Sena." Trecho retirado da matéria "Clássico da historiografia resgata vestígios de um Brasil francês" de Jean Marcel Carvalho França, para o Jornal Folha de São Paulo de 8 de dezembro de 2007.

Para mais informações sobre a Festa de Rouen consultar "Uma festa brasileira" de Ferdinand Denis, originalmente lançado em 1850, mas reeditado em 2011 pelas Edições do Senado Federal, Vol.150.

"The purpose of choreopolicing, then, is to de-mobilize political action by means of implementing a certain kind of movement that prevents any formation and expression of the political. Choreopoliced movement can thus be defined as any movement incapable of breaking the endless reproduction of an imposed circulation of consensual subjectivity, where to be is to fit a prechoreographed pattern of circulation, corporeality, and belonging." p19 "Choreography as a planned, dissensual, and nonpoliced disposition of motions and bodies becomes the condition of possibility for the political to emerge." p22

17 . Poema de Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960) para la revista Piauí\_162, agosto de 2020.

18 . Ficción creada a partir de Koester ( 2013: 139 - 151).

19 . Aquí pedimos permiso para producir una relación simbólica entre Exu, orisha de la comunicación, encrucijada, mensajero del mundo, vocero entre nosotros y los dioses en candomblé, y el tiempo. Durante la redacción de este texto, en el continuo proceso de traducciones y diálogos entre nosotros, Exu apareció inconscientemente en la figura del tridente, un objeto de poder que materializó la concepción del tiempo que estamos desarrollando en el texto como ningún otro.

Nuestras ideologías políticas y religiosas blancas conspiraron contra este orisha. Los primeros europeos que tuvieron contacto en África con el culto del orisha Exu de los Yoruba, venerado por los fons como el vodum Legba o Elegbara, atribuían a esta divinidad una doble identidad: la del dios fálico greco-romano Priapo y la del diablo de los judíos y cristianos. La primera por los altares, representaciones materiales y símbolos fálicos del orixá-vodum; el segundo por sus atribuciones específicas en el panteón de orixás y voduns y sus calificaciones morales narradas por la mitología, lo que lo muestra como un orixá que contradice las reglas de conducta más generales aceptadas socialmente, aunque no se conocen mitos Exu que lo identifiquen con el diablo (Prandi, 2001, págs. 38-83).

"Como mensajero de los dioses, Exu lo sabe todo, no hay secretos para él, todo lo que oye y todo lo que transmite. Y puede hacer casi cualquier cosa, porque conoce todas las recetas, todas las fórmulas, toda la magia. Exu funciona para todos, no hay distinción entre aquellos a quienes debes servir imponiendo tu posición, que incluye a todas las deidades, más los ancestros y los humanos. Exu no puede tener preferencia por esto o aquello. Pero quizás lo que lo distingue de todos los demás dioses es su carácter transformador. Exu es quien tiene el poder de romper la tradición, poner en tela de juicio las reglas, romper la norma y promover el cambio. Por lo tanto, no

de representatividade e de violência. Alguns corpos sofrem mais violência que outros como bem posiciona Jota Mombaça em muitos dos seus textos.

Ver Mombaça (2016) em "Cena 6\_Redistribuição da violência", onde a artista trans, negra e nordestina amplifica a questão de forma precisa diante da sua existência no mundo branco heteronormativo. " A premissa básica desta proposta é a de que a violência é socialmente distribuída, que não há nada de anômalo no modo como ela intervém na sociedade. É tudo parte de um projeto de mundo, de uma política de extermínio e normalização, orientada por princípios de diferenciação racistas, sexistas, classistas, císsupremacistas e heteronormativos, para dizer o mínimo.

Redistribuir a violência, nesse contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada a nossa revelia, uma guerra estruturante de paz deste mundo, e feita contra nós. Afinal, essas cartografias necropolíticas do terror nas quais somos capturadas são a condição mesma da segurança (privada, social e ontológica) da ínfima parcela de pessoas com status plenamente humano no mundo." (MOMBAÇA, 2016: 10).

18 .Os estudos sobre dança e performance têm se aproximado ontologicamente do conceito coreográfico como ferramenta presente em muitos campos do saber. Abordado nas teorias e filosofias políticas, nos últimos anos questões pertinentes à dança da branca tem sido posicionados na história. Obviamente as questões envolvidas as noções de privilégio e da construção de histórias universais, que fazem parte do projeto colonial Europeu, estão em jogo para serem confrontadas para então estabelecermos mais políticas de reparação social e racial. Ver Cvejic (2015).

19 . "O fim do coreopolicimento é o de desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discordância; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta (e reificada como natural à imagem própria da cidade como espaço para o espetáculo permanente do movimento supostamente livre)" (LEPECKI, 2011: 54)

20 . Poema de Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960) para la revista Piauí\_162, agosto de 2020.

21 . Ficción criada a partir de Koester ( 2013: 139 - 151).

22 . Ver Schenber (2020)

23 . Aquí pedimos licença para a producción de uma relação simbólica entre Exu, orixá da comunicación, das encrucilhadas, mensageiro dos mundo, porta voz entre nós e os deuses

es de extrañar que se le considere peligroso y temido, ya que él es quien es el principio mismo del movimiento, que todo lo transforma, que no respeta límites y, por tanto, todo aquello que vaya en contra de las normas sociales que regulan la vida cotidiana se convierte en su atributo".

(PRANDI, 2001, p. 50)

20 . Invocamos a una de las propiedades ontológicas de la performance, en tanto que el proyecto de la blanquitud es un proyecto ratificado en su propia performance, instamos diluir ese proyecto en nuestra desaparición como tal proyecto, asumiendo la imposibilidad.

"Performance is the art form which most fully understands the generative possibilities of disappearance. Poised forever at the threshold of the present, performance enacts the productive appeal of the nonreproductive. Trying to suggest that the disappearance of the external other is the means by which self-assurance is achieved requires that one analyze the potential payoffs in such disappearance: performance exposes some of them." PHELAN:27

no candomblé, e o tempo. Durante a escrita deste texto, no processo contínuo de traduções e diálogos entre nós, Exu apareceu de maneira inconsciente na figura do tridente, objeto de poder que materializou como nenhum outro a concepção de tempo que estamos desenvolvendo no texto.

As nossas ideologias políticas e religiosas brancas conspiraram contra esse orixá. Os primeiros europeus que tiveram contato na África com o culto do orixá Exu dos iorubás, venerado pelos fons como o vodum Legba ou Elegbara, atribuíram a essa divindade uma dupla identidade: a do deus fálico greco-romano Priapo e a do diabo dos judeus e cristãos. A primeira por causa dos altares, representações materiais e símbolos fálicos do orixá-vodum; a segunda em razão de suas atribuições específicas no panteão dos orixás e voduns e suas qualificações morais narradas pela mitologia, que o mostra como um orixá que contradiz as regras mais gerais de conduta aceitas socialmente, conquanto não sejam conhecidos mitos de Exu que o identifiquem com o diabo (Prandi, 2001: 38-83).

"Como mensageiro dos deuses, Exu tudo sabe, não há segredos para ele, tudo ele ouve e tudo ele transmite. E pode quase tudo, pois conhece todas as receitas, todas as fórmulas, todas as magias. Exu trabalha para todos, não faz distinção entre aqueles a quem deve prestar serviço por imposição de seu cargo, o que inclui todas as divindades, mais os antepassados e os humanos. Exu não pode ter preferência por este ou aquele. Mas talvez o que o distingue de todos os outros deuses é seu caráter de transformador. Exu é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança. Não é pois de se estranhar que seja considerado perigoso e temido, posto que se trata daquele que é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites e, assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passa a ser atributo seu." (PRANDI, 2001: 50)

24 . Invocamos aqui a desaparição como estratégia política e estética, uma das propriedades ontológicas da performance, entendendo que o projeto da branquitude está ratificado na própria linguagem. Propomos assim que o projeto se dilua junto de suas próprias ferramentas performativas, assumindo a sua impossibilidade existência na construção de um mundo mais justo e igual socialmente.

"Performance is the art form which most fully understands the generative possibilities of disappearance. Poised forever at the threshold of the present, performance enacts the productive appeal of the nonreproductive. Trying to suggest that the disappearance of the external other is the means by which self-assurance is achieved requires that one analyze the potential payoffs in such disappearance: performance exposes some of them." (PHELAN, 1998:27)