

Daggi Dornelles nasceu em
Formou-se em Educação Física pela UFRJ
Alegre, seus estudos de dança e
Paulo, nos anos 80, onde
e trabalhou com
além de uma
a assi



ALECSANDRO DALL'OLMO

O Passar em Branco e as flores urbanas:
encontros com o corpo, a poética visível e invisível
na dança contemporânea da bailarina Daggi Dornelles

Tese para Doutorado em Artes Cênicas, apresentada ao Departamento de Arte Dramática, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a ser utilizado como qualificação de projeto de pesquisa. Orientado pela professora Doutora Silva Balestreri Nunes.

Porto Alegre – RS

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Dall'Olmo, Alecsandro

O Passar em Branco e as flores urbanas: encontros com o corpo, a poética visível e invisível na dança contemporânea da bailarina Daggi Dornelles / Alecsandro Dall'Olmo. -- 2021.

130 f.

Orientadora: Silvia Balestreri Nunes.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Dança contemporânea. 2. Corpo-pensamento. 3. Fazer-dizer. 4. Território nômade. 5. Filosofia. I. Balestreri Nunes, Silvia, orient. II. Título.

“...consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de equilíbrio, infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos que refletem, à escala macroscópica, os movimentos sutis que atravessam os órgãos (GIL, 2004, p. 23).



“Para ser um autêntico arqueiro, o domínio técnico é insuficiente. É necessário transcendê-lo, de tal maneira que ele se converta numa arte sem arte, emanada do inconsciente. No tiro com arco, arqueiro e alvo deixam de ser entidades opostas, mas uma única e mesma realidade. O arqueiro não está consciente do seu “eu”, como alguém que esteja empenhado unicamente em acertar o alvo. Mas esse estado de não-consciência só é possível alcançar se o arqueiro estiver desprendido de si próprio, sem, contudo, desprezar a habilidade e o preparo técnico” (Eugen Herrigel, o arqueiro Zen de Daggi e seus lampejos e resplandecer de uma dança de vivências).



Resumo

Investigação da poética visível e invisível do fazer-dizer a partir do corpo-pensamento da bailarina, coreógrafa e pesquisadora Daggi Scherer Dornelles, natural do Rio Grande do Sul, e que desenvolveu suas criações em trânsito, principalmente nas ruas de diferentes cidades do Brasil e da Europa, especialmente na Alemanha. A partir da percepção dos impulsos que movem a criação, essa tese irá aprofundar os estudos do corpo, da experiência vivida e da relação com os objetos no mundo desenvolvidos pela artista, propondo uma escuta do território nômade de coexistência, de entrelaçamentos e de vulnerabilidades para a construção de uma filosofia da dança de Daggi.

Palavras-chave: dança, corpo-pensamento, fazer-dizer, território nômade, filosofia

Abstract

Investigation of the visible and invisible poetics of making-say from the body-thought of the dancer, choreographer and researcher Daggi Scherer Dornelles, born in Rio Grande do Sul and who developed her creations in transit, mainly in the streets of different cities in Brazil and Europe, especially in Germany. Based on the perception of the impulses that move creation, this thesis will deepen the studies of the body, the lived experience and the relationship with objects in the world developed by the artist, proposing a listening to the nomadic territory of coexistence, interlacing and vulnerabilities for the construction of a Daggi dance philosophy.

Keywords: dance, body-thinking, do-say, nomadic territory, performativity, philosophy

UM TRECHO SEM GRAVIDADE

A primeira vez que vi Daggi foi na rua. Sentada. Sabe Ravel? O do Bolero, com a coreografia de Maurice Bejart? Imaginei Daggi sentada com aquela música incrível crescendo. No início, invisível. Depois pulsando por tudo. Depois invisível de novo. Depois ali. Como um vaga-lume, que vai espalhando pequenas doses de luz. Eu era o bailarino argentino Jorge Donn e estendia a mão lentamente como príncipe Albrecht, de Giselle, no primeiro Ato, logo que se encontram. Um gesto fora do tempo. A mão descendo infinitamente até Daggi, pairando. E ela sentada, suspendendo uma de suas mãos no ar para o encontro. Para a grande valsa. São três tempos. Tão simples. Tão inexplicavelmente difíceis. Quando o meu corpo recua, o seu corpo ocupa. Depois ocupamos e recuamos e damos voltas, pequenas oscilações. Eu sabia que era ela. Eu ouvi o silêncio dela. Já haviam falado dela pra mim. Já tinha visto uma foto dela. Parecia usar um vestido, mas não. Era largo. Era uma calça-vestido, eu acho. Era esvoaçante. Estava de botas, tipo coturnos. Cabelos propositadamente grisalhos com uma mecha preta. Estava escrevendo. Muito provavelmente uma das páginas que hoje tenho comigo e que estão intercaladas entre os textos e as fotos que me debruço. Ela me entregou muitas fotos. Assim como as horas de conversas gravadas e as muito mais horas de conversas livres sobre dança, sobre o nosso mundo, meio ambiente, sobre orquídeas, sobre lascas de limão no café, sobre o que encontramos nas ruas, sobre o ser humano, sobre a sociedade do cansaço, sobre a importância da arte, da dança, da relação do corpo com os objetos. Sobre a cena contemporânea. E sobre o ser humano que está desaparecendo de si mesmo. Fiz o giro e me deixei levar. Não lembro quando falamos pela primeira vez. Deve ter sido em uma aula de dança, empurrando o chão para ficar pendurado – um mundo ao contrário. Não sabia onde estavam meus pés. E eu era mudo naquela época. Ouvia com o meu corpo e só falava por ele. Meus pés me levaram em três tempos. Sem gravidade, dançamos na coreografia que roubei no primeiro encontro.

1 - informações

AGRADECIMENTOS (e algumas pistas essenciais)

“O real não está no início nem no fim, ele se mostra pra gente é no meio da travessia”. E assim eu vou. São muitos agradecimentos e alguns recados. Mas primeiro aos obrigados. Um obrigado especial – muito especial e cheio de afetos. Ele é para ondas, ares, não saberes e outras lógicas e sentidos de Daggi e seu infinito móvel, tão gerador, tão vibrátil. Tão contagiante. Tão passagem para buracos poéticos no mundo. E escrevemos, narramos, descrevemos. E como ela me disse: “Alguns escritos se fazem fagulha de eternidade compartilhada por muitos corpos, tempo sobre tempo, ponto de encontro de almas afins entre os sóis de nossa desgastada comunicação. O que diferencia as palavras eternas das outras, inimigas do tempo e, justo nisso, fadadas a um tempo restrito? Quem sabe certa humildade, uma fagulha de amor que, ao aceitar o inacabado, se eterniza. Ou a certeza da solidão que as fez silêncio, no instante preciso em que, alucinado, ecoaria um grito.”

E a escrita que segue é assim: uma fresta poética na coreografia de uma vida em trânsito. Nesse trânsito tem outros obrigados. Entre eles Frank Jeske pelas muitas fotos (quase todas, salvo a da Névoa, que é de Camila Leichter; e outras duas que ela não lembra, mas que estão na memória da imagem). Aliás, todas as imagens contidas ao longo das páginas estão identificadas no final da tese. As identificações e breves textos foram feitos pela própria artista. Em tempo, o que segue não é exatamente uma escrita. É uma dança. O tempo todo. Uma poética que se abre em licenças. E nas imagens, também de Jeske, reproduções do manuscrito que Daggi vai anotando sua dança. E vai ‘desanotando’. Decolonizando. Vai entrelaçando ruas e peles. Vai se envolvendo. Vai se deixando. Algumas páginas desse manuscrito em dança de Daggi estão reproduzidas exatamente como são (e será possível identifica-los, eles se mostram visualmente). Em alguns momentos do texto, como no corpo frágil do objetivo (caso do CD) também há transcrições misturadas com entrevistas, devidamente identificadas e com referência para as vozes de Daggi em anotações que se somam ao

manuscrito e que dele se deixam ao vento ou que ela me conta, como Do retorno para a capital, De tanto me entrelaçar, Ela anota e Uma Carta Para um Deus que Sabe Dançar. Sopros. Falta de ar.

E nessa dança de tantas falas, letras sobre letras manuscritas, obrigado pelos cafés, pelo salame feito em casa (cortesia do Frank), por todas as frutas picadas, pelas conversas sobre a marcenaria do tempo e pelas coleções invisíveis. Aproveito aqui para chamar atenção com a última imagem. Duas vezes última. Não é uma imagem de uma performance exatamente. Mas também. É uma imagem de cumplicidade. Uma imagem que “empresta os olhos”. Procure na delicadeza do livro de cabeceira. É especial quando alguém consegue ver o outro no momento em que tudo está em desassossegos.

Abraço apertadíssimo também para a Silvia Balestreri, minha intensa, poética, dançante, vibrante e em devir orientadora. Thank you também para Paul Auster que me acolheu entre páginas para um homem escuro, de ponta cabeça nessa escrita movente e no subterrâneo das camadas que somos feitos. E João Guimarães Rosa, meu homem, meu braço forte de navegador.

The image shows two pages from a spiral-bound notebook. The left page is titled '1 - informações' and contains a list of notes and a small photograph. The right page is titled 'e revelan' and contains a large diagram with arrows and text.

Left Page:

- 1 - informações
- Lendo - em set. de 2012 - TUDO + HORIZONTA
- AVALIAR A NECESSIDADE, DOS NÓS. E OUTRO SINAL?
- o conteúdo
- práticas a los ou só reflexões
- Retire esta foto
- 
- Deve ser usada em uma página dupla
- o abandono temporário do corpo urbano.
- urgência de redigir karilhões e escutar um só lugar!
- territórios de encastelo

Right Page:

- e revelan
- pankubos
- CAICPETA dos
- o conteúdo
- buscar intro adequada
- revelando-se regente e criador; o corpo, instrumento incansável a traduzir suas mortes e silêncios na escrita da arquitetura de uma orquestra de todas as coisas.
- da solidão ao outro
- fronteira desaparece, a enormidade do corpo urbano a fatura de territórios e imaginários a animar encontros humanos, até que cansei da solidão.
- busquei outros corpos. crônicas outras, e constatações surpreendentes: nunca imaginei acostumar-me com o inanimado das coisas. aconteceu! então, entre os delimites e pressas da cidade aos gritos, vivi o desafio de escutar e aprender o outro, aquele que, como eu, escuta e move, com pulso próprio, que não o meu.
- registro cronológico das passagens, até 2010. depois dos registros
- III. Achados e Perdidos de um corpo nômade
- em Berlim e em Brasília, no 712
- paralela de meu diário urbano, anotações
- início em Bekiriz-2002
- insisto em amaciar!

1 - informações

Aos meus pequenos, Manu, 11, e Antonio, 7. Eles me acompanharam em algumas visitas na casa da Daggi. Comeram as frutas picadas, perguntaram sobre ela, brincaram com o gato e adoraram a janela que dá para o pátio. E mais para o fim de tudo, um mapa de pensamentos dela enquanto anda pelas ruas. Uma dança movente para salvar um dia, pescar luz tardia, adoçar o pranto, misturas os afetos. Olhar toda a gente em jornadas de acariciar por tudo que está aí em trânsito e tem a potência de nos salvar. Agradeço também pelos pedidos deles:

- posso desenhar neste livro? (Achei que a Ciane Fernandes não iria se importar).

- E nesse? (Suely Rolnik desculpa, mas a cartografia ganhou um mapa. Ficou bem bonito, cheio de caminhos e colagens).

- Pai, olha só! (cores para o senhor Merleau Ponty).

- O pai dele ajudou a escrever esse livro grande? (Fenomenologia da Percepção).

- Ela (Daggi) - diz Manu - dança na rua porque é maior, porque tem mais chão, tudo entra na coreografia, porque dá pra ver toda a gente passando, se importando, só espiando ou apenas seguindo. (aqui que meu problema de método foi resolvido nessa reflexão).

No processo de escrita ele aprendeu a ler e escrever. Ela passou a amar ainda mais a dança, fazendo de tudo uma coreografia. Conteí pra ela da dança da dramaturgia do corpo que move os objetos do mundo. Li trechos da tese. Li trechos de Uma Vida Sensacional - Isadora Duncan, de Peter Kurth. Gravamos vídeos inspirados nos passos que lemos de Duncan. Duncan em tik tok. E assim é essa escrita em agradecimentos. E assim é o que vem pela frente. Páginas atravessadas, encharcadas de suor e lágrimas. Tempos instáveis. Ventos, escadas, ruas. Intimidades do mundo. Confissões. Lampejos. Luzes que vejo e outras que virão. José Gil sobre a mesa me dizendo que o corpo é o que multiplica a alma, lhe oferece uma geografia, uma geologia, uma topologia. E um obrigado ainda pela minha partner de vida e de danças, a Marcia.

UM ÍNDICE

de ilusões, ingenuidades, interpretações, desejos e entendimentos

Três eixos: vida, processo do corpo e uma filosofia da dança	13
Um tempo em solo: Introdução	15
Um tempo em solo 1: Junto com o arqueiro Zen	18
Um tempo em solo 2: Daggi	22
Um tempo em solo 3: Como tudo isso começou: o impulso, a 'liga' e o mapa	30
(Entre)tempos: De tanto me entrelaçar	35
Um tempo em solo 4: Impulso - O não programado e as marcas do Passar em Branco	38
Um tempo em solo 5: Cartografia de Daggi sem órgãos	44
Um tempo em solo 6: Uma escada que dança para o céu, a narrativa é o corpo	47
(Entre)tempos: Vermelho derramado no ventre as vozes (um raro relato do encontro no buraco em branco aberto no mundo)	54
Um tempo em solo 7: Encontros do corpo	58
Um tempo em solo 8: O corpo mínimo, o CD e o invisível	64

Um tempo em solo 9: Eu não uso sapatilhas	69
Um tempo em solo 10: Os dizeres do corpo, as flores e elipses	75
(Entre)tempos: Uma carta para um deus que sabe dançar	85
Um tempo em solo 11: Metodologia da areia e do vento	88
Um tempo em solo 12: Um buraco, uma fresta no mundo – Daggi e a filosofia: dançar sobre os pés do acaso	93
Um tempo em solo 13: Lampejos e resplandecer: dança com feixes de luz crua	104
Ajudas essenciais (os que impregnaram)	108



Importante antes seguir: o resultado não pode ser alcançado simplesmente com o estudo metódico e exaustivo. Tem que dar o salto em direção às origens para que viva a verdade, como quem está intimamente identificado com o salto originário (Ur-sprung), imagem muito usada pelo filósofo alemão Martin Heidegger, para quem o salto dá origem (er-springt) ao próprio fundamento da investigação.

TRÊS EIXOS: VIDA, PROCESSO DO CORPO E UMA FILOSOFIA DA DANÇA

“Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto”, escreve João Guimarães Rosa, em Grande Sertão: Veredas. Então, essa tese tem dessas coisas de acordar de novo. Acordar depois de acordar. Para a estruturação desta tese foram realizadas três entrevistas e encontros de conversas, além de compartilhamentos de alguns textos escritos pela própria artista e rascunhos de ideias e reflexões sobre dança, sobre a vida, sobre a experiência de estar vivo e no fluxo de movimentos em dança. Na verdade, não sei dizer ao certo quantas vezes encontrei Daggi. Uma das entrevistas optei por focar em aspectos gerais da vida da artista. A outra buscando pela metodologia ou os processos do corpo, como prefere a artista. E a terceira os aspectos filosóficos e humanísticos a partir da investigação de criação que para Daggi começa pelo impulso. As conversas foram vazadas na construção dos capítulos. E há mais por vir. Muita mais para outros momentos na construção de uma filosofia da dança. Na elaboração deste texto em dança, pensado com uma valsa em três tempos, três eixos, três vezes tudo percorremos encontros, convexos, falas aleatórias, almoços, cafés, cuidados com as flores em uma rua arborizada. Falamos da formação das nuvens, do respirar das baleias, dos avanços, recuos, giros, saltos e da delicada presença que temos neste mundo. Sempre procurando por atravessamentos possíveis e em conexão com o fazer-dizer de Daggi, a partir de conceitos, reflexões que possam jogar luz sobre processos e instigar sobre o Passar em Branco e seus desassossegos como legado. Mas é importante pensar que Daggi é o seu próprio método. Ela é a areia que se desenha no vento no chão da praia. Tem a centelha que dá o clarão para o instante e sei vai, deixando a luz lampejando na gente.

Abrindo os olhos. Ela tem esse reacordar-se que deveria ser nossa reza. O despertar do cansaço e o novo despertar para o instante, fazendo o corpo vibrar. Fazendo o corpo todo enxergar, ouvir, sentir. Farejar o impulso. O corpo

todo faiscar. A bailarina Daggi Scherer Dornelles celebra a cada trabalho o encontro com a experiência de vida. Sempre foi assim. Completou 43 anos de trânsito em dança em 2020. Ela recebeu ao longo da carreira, construída entre Brasil e Alemanha, a Bolsa Virtuose do MinC, para residência na Folkwang Hochschule-Essen, na Alemanha, para aprofundamento de sua pesquisa de movimento (encontros do corpo), iniciada nos anos 80. De volta ao Brasil, em 2003, e com apoio da Bolsa VITAE de Artes, prosseguiu este estudo, em ações urbanas que resultaram em um longo percurso entre cidades do Brasil e da Alemanha, incluindo novas passagens em São Paulo e Brasília. Movida pelos estudos criou o projeto “flores urbanas – estudos do corpo em arte e humanismo”, através do qual desenvolve estudos de relação entre corpo, arte e o espaço urbano público. E claro: o Passar em Branco.

Todas as imagens entrelaçadas nos textos são registros de diferentes momentos da Daggi. Não espere algo dito de cada imagem. Elas são embaralhamentos. São passado e presente. Ela são anéis do infinito tempo de Daggi. Imagens feitas pelo seu companheiro de jornada Frank Jeske. As imagens estão relacionadas com diferentes fases dos estudos de Daggi, especialmente a partir de sua experiência na Alemanha com o Passar em Branco. Há alguns estudos em Vermelho também. A grande maioria em espaço urbano. Tudo vida pulsante. Daggi tem uma relação muito especial com as fotos. Para ela, as imagens mostram a visão do durante que pode ser embaralhada sem o tempo, sem a ordenação, sem confissões. A imagem é a confissão do instante. Há toda uma história em foco e para além dele. Uma quebra-cabeça que pode inverter o tempo. Entre os capítulos, nas beiras, nos meios e nos cantos fragmentos de danças, poemas, cirandas e reflexões do punho da artista. Coisas de Daggi. Ideias soltas, penduradas e banhadas de sobrevivências de um tempo em solo.

INTRODUÇÃO



Quando a gente dança não sabe onde está o coração. Não sabe onde ele fica ao certo. Disseram-me para colocar mão no lado esquerdo do peito e que ele estaria lá. Depois surgiu a história que fica sempre apoiado sobre o diafragma, perto da linha média da cavidade torácica, no mediastino, no centro. Às vezes percebo seu pulsar na superfície, envolvendo toda a pele, como uma película de vestir. À medida que me movo vou despindo essas peles. Às vezes o coração está fora suspendendo tudo e observo seus fios como uma chuva e, então, escorro como água, que se vai. Leva os fragmentos de ser em dança pelas ruas. Meu corpo físico vai se diluindo, dando de beber para a dança que vai ficando em branco. Meus músculos se desprendem. O movimento se esvai pelos poros, pela ponta dos dedos das mãos. Meus pés descalços. O suor abre um caminho. Meu coração está ali nessa via aberta pela gota que escorre ao lado, na face, e que jorra, quando parto como uma flecha pelo ar.

Eu faço a chuva. Ela vaza de meu esqueleto banhando em sangue. Meu gosto de sal. Meu corpo no tempo, lento, infinito. Todos os órgãos se vão. O corpo desaparece. Às vezes ele é o som ao redor, uma valsa, uma sagração, uma valquíria, uma ecografia, um ruído, o silêncio. Ele é o estar. Meu corpo em estados: pensamento, corpo e devir. O que eu quero? Quero uma coesão de forças no corpo e no pensamento. Quero coincidir corpo e pensamento. Quero a polifonia e multiplicidade deste corpo, desta dança, deste corpo-pensamento. Essa dança toda anotada a mão na coreografia deste texto não é minha. Eu trouxe essa dança pra cá. Eu trouxe esta dança pra mim de tanto vê-la, de tanto ouvi-la, de tanto estar próximo e de tanto estar presente neste fluxo – que irei fazer-dizer. Ou tentar aos poucos como milagres delicados, frases sem um fim como um gesto que se perde. Será confuso. Será sobre ela, sobre seus passos, suas relações, suas conexões, sobre se caminhar pela cidade cheia de peles. Será sobre mim. Sobre o que me move neste trânsito de ‘ser quando’.

Merleau-Ponty disse que não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte (MERLEAU-PONTY: 1994). Essa voz que entra em mim e essa dança que me abraça é sobre a bailarina, professora, criadora e pesquisadora Daggi Scherer Dornelles e sua obra de arte. Então, eu não sei onde está o coração nessa hora em que o corpo se diluiu em movimento. É o quando; esse é o tempo dela. Experimente. Se deixe levar: De manhã escureço, De dia tardo, De tarde anoiteço, De noite ardo, A oeste a morte, Contra quem vivo, Do sul cativo, O este é meu norte, Outros que contem, Passo por passo: Eu morro ontem, Nasço amanhã, Ando onde há espaço: - Meu tempo é quando. Essa poesia é síntese de Daggi. Emprestei de Vinicius de Moraes e dei pra ela. Poesia é assim. A gente dá.

Criação de Daggi surge de um impulso. Do ‘Passo por passo’, do ‘Eu morro ontem’, ‘Nasço amanhã’, ‘Ando onde há espaço’. Metodologia? Sim, Daggi tem. Ela está lá dentro nós órgãos. Também está fora, no mundo. Ela pulsa no corpo que escuta, tateia e que percorre a si mesmo. Trajetos e reflexões de um corpo humano em dança em pensamento. Corpo que se mistura e se confunde, consciente e voluntariamente a tudo aquilo que não

é sublinhado em uma condição de partícula constituinte de um todo instável. Corpo disponível como um instrumento de escuta dos movimentos, das falas, dos fazeres. Corpo-pensamento de todas as coisas. Esta tese é meu impulso, 'meu tempo de ser quando', de mostrar a dança em coreografia da escrita, proporcionar reflexões e analisar contribuições do fluxo de movimentos de Daggi, que fez da relação com objetos cotidianos e frágeis seus entrelaçamentos, que fez das ruas sua invisibilidade.

O corpo-pensamento de Daggi está para os fenômenos suprassensíveis. Vão além dos sentidos e dos conceitos. Meltzer diz que para se chegar a intuir é preciso 'não pensar', não estar com a mente saturada por pensamentos, impressões sensíveis ou conceitos. A ideia é se cegar. A dança de Daggi tem isso. Está carregada desse invisível. É uma dança de tatear entre amor, conflitos conhecimento do mundo, encontros, desarranjos, esperas. Dança de despojamentos. Estética das vivências, do belo, da vulnerabilidade e das catástrofes.

a PELLE é fronteira do corpo. limite do território carnal.

Poderia o imaginário das culturas produzir um Oacnchego epidérmico de limitar territórios?

Limitaríamos, ENTÃO, os deslimites de poder e posse de tantas ambições de tocar mundos, de tantas munhecas de manipulação?

Teceríamos éticas de relação? CORPOS INDEPENDENTES agregados na INTER-DEPENDÊNCIA da evolução?

Por que imisto em um corpo/mundo de proporções imensas? *Esta anatomia IMPOSSÍVEL!*

Nem toda cultura é isto que, ao afirmar-se, desafirma o outro. Li sobre os esquimós. São, talvez, o povo mais liberto de preconceitos.

SERA EFEITO DO VAZIO? DA AUSÊNCIA DE POSSES? DA MORTE PRÓXIMA? DO ABRIGO PEQUENO?

Deveria ter estudado Antropologia... Mas aí não teria jamais "passado em branco". É tanto vivo ao passar! Assim, fazendo Branco meu passado! Nada somos, e a integridade aí está. Nossas culturas tantas vezes, ambicionam ser tudo. Se uma única coisa desejo ser TUDO nunca chegara a TUDOERACIA! Imagino a pele que envolveria israel e a palestina... ^{CORPO} único Na ALEMANHA, passava em paz. A quietude, o respeito, a evidência da arte em meu passar. Meu passar em paz e sem urgência. No BRASIL, passo tensa, entre os preconceitos edificados pela equivo. cada disseminação da igualdade nacional. CRIATIVO UNIFORMIZADO / PODER E POSSES DIVERSIFICADOS (ao extremo, afastados) ESTA LANÇADA A GUERRA DO BRASIL! É aqui que significo, em pele diferenciada, a estender brancos de paz! OU SERÁ OBRA DO MUNDO EM BRANCO?

JUNTO COM O ARQUEIRO ZEN

Daggi está com planos e projetos para retornar para as ruas. A inquietação do retorno iniciou em 2019. Ano em que até mesmo foi para as ruas em um breve momento na Travessa dos Cataventos, na Casa de Cultura Mario Quintana, no Centro histórico de Porto Alegre, para uma performance envolvendo os afetos do lugar e acompanhada pelo acordeonista Matheus Kleber, parceiro de outras criações. Um momento raro por conta com o volume do acordeon. Geralmente o som da rua é a composição. Mas a pandemia deixou planos em suspensão. Estava ansiosa por isso. Estava tensa com o visível do mundo ao redor. Estava em desassossego com a relação tão bélica e tão sem espaços instalada entre um eu e outro. Tempos pandêmicos. Tempos de agravamento para se mover com o Passar em Branco - poemas urbanos. Mas sempre há caminhos para o invisível. É a natureza do ser, da existência e da própria realidade na construção de fluxos e no compartilhamento de composições, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Aqui surgem as ideias de Suely Rolnik e de Merleau Ponty, além de outros, como Jussara Sobreira Setenta, José Gil, Gilles Deleuze, Félix Guatarri. E Antonin Artaud e Donald Meltzer. Autores que irão me acompanhar de maneira mais intensa ou em sobrevoos nas diluições do tempo e seus desdobramentos dos poemas urbanos no corpo-pensamento e no fazer-dizer de Daggi. Há ainda os meus próprios botões, minhas peles de vestir, meus anéis, minhas calças vermelhas, meus refúgios, minha dança que vai sendo exposta.

Vamos adiante entre torções. O que o Passar em Branco de Daggi faz? Ele rompe equilíbrios e estremece contornos. E tem o corpo. Tão nosso, tão puro, tão cheio de cuidados alheios. Tão encharcado de desejos. O corpo de Daggi se faz desaparecer nos brancos da cidade: Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros (Rolnik: 1993).

Ir além da generalidade dos sentimentos despertados pelo impacto e conflito estético da criação de Daggi. Para isso me entrelaço com Meltzer em um duo. Juntos dançamos para sentir e reconhecer a qualidade estética de uma criação. Meltzer diz que precisamos de um modelo emocional. O impulso da criação pode ser assim. Para Daggi, pode. Pode mais, pode ser angústia social, pode ser desassossego. Pode ser Hamlet. Pode ser Ofélia. Pode ser Macbeth. Pode ser João. Pode ser Maria. Pode ser brisa ou cimento. Pode ser uma escada para o céu por onde passamos. Pode ser a lembrança ou a suposição de uma grande harmonia mítica ou passada. Ou uma disruptura, palavra que não consta dos dicionários de português - deriva de “disruption” (disrupção), do inglês. Mas que pode aniquilar.



Eu não lembro quando foi a primeira vez que vi Daggi dançar. Me escapa essa harmonia passada. Apenas, lembro-me de vê-la. E a dança tem muito isso. É uma execução. Na verdade, a dança precisa ser vista. É possível registrar em vídeo, capturar o instante em imagens, falar sobre, como agora. É possível criar imagens na voz, propondo uma escuta que dança. Notas são importantes. São testemunhas mesmo que a gente nunca mais volta até

elas. Mas elas estão ali. Esperando no tempo como uma caligrafia do gesto. Eu as pego agora em comunhão, em disruptura.

Hans-Thies Lehmann, em seu livro *o Teatro Pós-dramático*, anota que a dança é muito mais que uma linguagem que privilegia a descontinuidade. É o compartilhamento emocional de impulsos. “A dança não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto.” (LEHMANN: 2008, p. 339). Minha caligrafia tem como ousadia dançar em palavras - utilizando minhas peles, minhas bagagens, meus horizontes, conceitos, cruzamentos, atravessamentos - o que vejo e sinto em Daggi. O que Daggi coloca em trânsito, quais os impulsos que ela entrega, como se dá esse processo, como essa criação se articula no corpo dela e nos corpos que são contagiados em criações coletivas, quais as contribuições para o fazer-dizer em dança de Daggi.

Nesse processo de gestos e falas para contar, Setenta traz-me um pouco de calma ao dizer que “no processo de produção de falas artísticas é possível observar os modos de fazer ressaltando a necessidade de reconhecer a existência de diferentes maneiras de estudar e organizar falas no corpo, isto é, o fazer traz tão indistintamente o dizer que essa relação torna-se coesa, articulada, e possibilita adaptações, prospecções e emergência de aspectos da complexidade nas ações de dança onde o corpo se diz no ato de seu fazer.” (SETENTA: 2008, p 1). Para guardar todos os verbos, o gravador digital. Aperto o play e pergunto sobre o método e ela fala sobre o ‘arqueiro zen’, fazendo referência ao livro *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, de Eugen Herrigel.

O livro é uma experiência vivida por professor ao praticar o arqueirismo no Japão. Mas o arqueiro zen difere do arqueiro tradicional, pois seu objetivo não é meramente atingir o alvo, isso é visto como uma consequência. E o real objetivo está em unir consciente e inconsciente com o arco; tal como a espada do samurai pode ser vista como extensão do braço do guerreiro. O arco e a flecha também são parte daquele que dispara a flecha. A técnica Zen desafia a lógica ocidental que se prende ao pensamento lógico científico, aqui o que importa é o caminho até algo e não alcançar algo. É isso que Daggi mostra em sua dança e em suas vozes. Em suas anotações.

Como em uma coreografia de palavras o que nos muda é o caminho. Comentários sobre o livro fazem uma analogia a água sagrada no topo da montanha. Imagine uma lenda de uma água mágica e sagrada no alto de uma montanha muito alta e quase impossível de se escalar, aquele que se dispõe a fazer o trajeto da montanha, ao alcançar o topo já será outro e não o mesmo que começou a jornada, ai já não importa se a água é sagrada e se tem poderes mágicos. Como em Heráclito, o filósofo grego pré-socrático nascido por volta de 540 a.C.: tudo o que existe está em permanente mudança ou transformação. A essa incessante alteração deu o nome de 'devir'. O mundo, segundo Heráclito, é um fluxo permanente.

É a metáfora do rio: o homem não pode entrar num rio mais de uma vez, não apenas porque tal rio já não é o mesmo, mas porque ele, o homem, também mudou. Assim A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen para Daggi mostra a utilização do arco para se alcançar a compreensão do Zen. Na cultura da filosofia/religião zen budista há diversos modos de se alcançar a união do consciente com inconsciente, seja através de uma espada, de um arco e uma flecha, de uma dança, do manusear flores ou de uma postura de meditação.

O que eu tenho? Tenho a vara de madeira macia e firme encontrada no caminho e a corda fina e imperceptível. Objetos do mundo para o caminho. Presente de Daggi. O que apreendo em meus encontros com ela? Aprendo a perceber a delicadeza de atar os extremos da corda na madeira e a utilizar a sutileza da força para fazer vergar a vara. E eu tenho o arco. Ainda não sei ser a forma que se molda com o arco, não sei proporcionar a tensão do arco sendo estendido. Também não sei me fazer flecha. Mas estou entrelaçado nesses espaços proporcionado pelo corpo-pensamento de Daggi vestida com as peles do arqueiro zen, deixando as peles pelo caminho. Sejam arqueiros para o impulso nesta caligrafia do corpo vibrátil da dança das Flores Urbanas e do Passar em Branco de Daggi, na unidade permanente do ser diante da pluralidade e mutabilidade das coisas particulares e transitórias nesta harmonia feita de tensões, “como a do arco e da lira”.

DAGGI

A primeira vez que vi Daggi foi na rua. Eu não sabia que era Daggi. Me ocorreu que fosse. Já haviam falado dela. Já tinha visto uma foto dela. Parecia usar um vestido, mas não. Era largo. Era uma calça-vestido eu acho. Era esvoaçante. Estava de botas, tipo coturnos. Cabelos propositadamente grisalhos com uma mecha preta. Estava escrevendo. Muito provavelmente uma das páginas que hoje tenho comigo e que estão intercaladas entre os textos e as fotos que me debruço. Ela me entregou muitas fotos. Assim como as horas de conversas gravadas e as muito mais horas de conversas livres sobre dança, sobre o nosso mundo, meio ambiente, sobre orquídeas, sobre o que encontramos nas ruas, sobre o ser humano, sobre a sociedade do cansaço, sobre a importância da arte, da dança, da relação do corpo com os objetos. Sobre a cena contemporânea.

E sobre o ser humano que está desaparecendo de si mesmo. Como diz o antropólogo David Le Breton, em seu livro *Desaparecer de si: Uma tentação contemporânea*, as pessoas hoje se deixam levar, são tomadas por uma paixão pela ausência face à um mundo que tudo tenta dominar e marcado por uma busca desenfreada de sensações e de aparência. E desaparecemos por um tempo do qual, paradoxalmente, temos necessidade para continuar a viver. Mas não lembro quando falamos pela primeira vez. Deve ter sido em uma aula de dança. Eu era mudo naquela época. Ouvia com o meu corpo e falava por ele.

Nas próximas linhas coloco no fluxo um pouco da artista, sua biografia, alguns aspectos de sua caminhada, encontros, projetos e entrelaçamentos e como a presença dela marca ações em minha vida em pequenos e fundamentais momentos. E o desafio de construir uma escrita física, semântica, simbólica, ontológica e viva. Como ela gosta de dizer: algumas pessoas possuem uma 'liga'. Unem-se em um determinado momento no mundo e as coisas começam a acontecer. 'Liga' cada vez mais difícil de ocorrer, na avaliação dela. Daggi nasceu em 12 de agosto de 1956, na cidade de São Jerônimo, região metropolitana de Porto Alegre, no Rio Grande do



Sul e banhada pelo Rio Jacuí. Entre a infância e o início da adolescência, morou ainda em Arapongas, no sul do Paraná, e em Canoas, que fica na região metropolitana da capital gaúcha. Por fim, a família acabou fixando residência em São Leopoldo, cidade, que fica no Vale do Rio dos Sinos, onde começou a dançar aos 15 anos no Ballet Sinos, uma tradicional escola de dança, que ainda existe em São Leopoldo, local em que também iniciei minha caminhada em dança.

A dança até pode ter começado como um tipo de técnica, uma certa formação, aos 15 anos, mas antes Daggi já dançava em casa com as suas coisas, com objetos em uma ação de saber como funciona a relação corpo e espaço, corpo e objetos. Essa construção se revelou na produção de uma técnica corporal particular para a dança a partir de conexões que se instalam no corpo-pensamento e abrem possibilidades para a composição coreográfica para um corpo que vibra. Nesse caminho é necessário aprender a estrutura e depois desestruturar o corpo, produzindo rupturas e engajamentos.

De 1976 a 1980, as atenções dela se dividem entre São Leopoldo e Porto Alegre para aulas, cursos, projetos, performances. Nesse período, a

rua já era algo pulsante em seu trabalho. Aliás, sempre foi. O espaço urbano sempre fascinou Daggi. Ela levou sua dança para as ruas em uma época em que esses entrelaçamentos eram raros, especialmente quando feitos de maneira solo, como a maioria de seus trabalhos. Entendo que esse trabalho solo integra a própria construção de um corpo sem órgãos voltado para a potência do fazer-dizer para criar um corpo mais forte. Desconstruir a si mesma, como em Artaud, para criar o corpo pensante.

Foi em Porto Alegre que ela elaborou suas primeiras criações solo. Algumas que acompanharam a artista por um longo tempo, uma característica se suas criações são a longevidade das obras e seus desdobramentos, que serão destacadas em capítulo específico. Depois da passagem pela capital gaúcha, transferiu-se para São Paulo, em 1981, a convite do Ballet Stagium. Daggi começou a dançar tarde se pensarmos que as bailarinas, na grande maioria das vezes, iniciam seus estudos quando crianças.

Daggi fez sua primeira aula de dança aos 15 anos. Quando surgiu uma audição para o Stagium não considerava que seus conhecimentos sobre dança, especialmente o balé clássico, resistissem a uma aula teste. Mas mesmo assim fez sua inscrição e foi para o teste. E o Stagium representava muito naquele momento. Primeiro a possibilidade de ampliar horizontes em São Paulo. E segundo estar próximo de um grupo criado em 1971, por Marika Gidali e Décio Otero, que produziram coreografias inovadoras, apresentadas em pátios de escolas das periferias dos grandes centros, favelas, igrejas, praias, hospitais, estações de Metrô, palco flutuante armado no Lago do Ibirapuera, presídios e em unidades da, então, Febem. Uma dança contemporânea na rua. Daggi não passou, mas chamou a atenção da direção do Stagium. Era a 'liga'.

Marika e Décio gostaram do corpo em movimento de Daggi e propuseram que ela trabalhasse como bolsista no grupo, dando aulas em uma oficina. Foi um momento especial. Momento de fome de tudo. Uma curiosidade dia assim ao vento. Em uma das conversas, ela me disse que quando chegou em solo paulista fez alguns trabalhos. Um deles guardou com carinho extra. Fez parte de apresentações da Turma da Mônica, de Maurício de Souza. Daggi fazia a Magali. Sempre com fome.

Permaneceu na cidade de São Paulo até 1988, tendo participado de diversas produções de dança e teatro sob a direção de Flávio Rangel e Clarisse Abujamra. Em algumas criações, Daggi dividiu a cena com Sônia Mota, Raul Cortez, Carlos Palma, Geraldo Si e Angela Dipp. E foi em São Paulo que iniciou seu trabalho de pesquisa, fazendo um resgate de algumas ações do começo de sua relação com o movimento, especialmente entre o corpo e os objetos do cotidiano no mundo.

Em 1985, estruturou um estudo de movimento a partir da relação entre corpo e objeto, que se tornaria base de suas performances urbanas. A proposta foi levada a público, pela primeira vez, em 1987, nas Oficinas Culturais Três Rios, depois denominada, Oswald de Andrade. Em 1988, a montagem Treactus – roteiro, coreografia, texto e direção de Daggi percorreu várias cidades brasileiras. No mesmo ano, dirigiu Das que moram em mim, coreografado e interpretado em parceria com Sônia Mota. Após a estreia, no Teatro Mars, em São Paulo, recebeu um convite para apresentações na Alemanha.

Esse momento de caminho para a Alemanha foi fundamental, pois marca o início de uma longa trajetória pela Europa. Um ano depois de chegar, em fevereiro de 1989, fixou residência em Colônia, na Alemanha, dando continuidade ao trabalho em parceria com Sônia Mota. Também trabalhou como professora e coreógrafa para companhias de dança na Itália, Espanha, Portugal e Croácia. De 1989 a 1993 conseguiu fazer viagens regulares ao Brasil para ministrar cursos. Um deles ocorreu em São Leopoldo,



cidade em que Daggi viveu da infância até a fase adulta. Eu participei de um desses cursos. Sabia menos que nada. Mas estava lá, mais na escuta do que no gesto, encantado com aquela mulher de pés descalços, gestos infinitos e que de desmaterializavam. Uma aula que desaparecia no corpo. Ainda hoje encontro essa aula quando me movo, quando deixo vazar a relação do meu corpo com objetos do mundo e com outro corpo.

Em 1990 ocorreu a estreia do solo Reflexos de um Verbo Irregular, em Colônia, com apresentações posteriores na Itália, Brasil e várias cidades alemãs. Foi a partir desse solo que ganhou a cena o estudo das relações do corpo com objetos na construção do movimento. Isso aconteceu no Seminário Internacional de Dança da Akademie Remscheid, na Alemanha. Estudos que avançaram entre 1992 e 1993, quando Daggi aluna regular de dança na Folkwang Hochschule-Essen. Em 1993, acontece um novo retorno ao Brasil para participar de festivais, executando suas criações e ministrando aulas em Recife, Belo Horizonte, Brasília, Alegrete e Salvador, onde foi professora e coreógrafa convidada da Escola Superior de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), por quatro meses.

Uma nova fase aconteceu em 1994, quando mudou-se para Berlin. Durante a década de 90 atuou em diversas companhias alemãs nas funções de professora, bailarina, ensaiadora, assistente de coreografia e direção, mantendo atividades cada vez mais temporárias no Brasil e workshops em outros países europeus, como Itália e Portugal. Entre 1999 e 2000 recebeu a Bolsa Virtuose, ainda do existente Ministério da Cultura (MinC). Essa bolsa fez Daggi retornar para a Folkwang Hochschule-Essen para uma residência. Foi neste período de estudos que ela estruturou um método, que denominou “encontros do corpo” De setembro a dezembro de 2002, em parceria com o fotógrafo Frank Jeske, realizou o projeto experimental pequenos poemas entre corpos, no quarteirão da Kulturbrauerei, em Berlin.

Em 2003, Daggi retornou ao Brasil e foi contemplada com a Bolsa VITAE de Artes, com o projeto: o tecido branco – movimentos de um mediador de corpos, dando origem ao passar em branco – poemas urbanos. No mesmo ano, com Frank Jeske, lançou o núcleo Flores Urbanas – estudos do corpo

em arte e humanismo, algo que será essencial no desenvolvimento de seu trabalho e que irá influenciar outros criadores em dança, dando uma nova dimensão para o trabalho de dança contemporânea em espaço urbano das cidades, espaços em vulnerabilidade, proporcionando entrelaçamentos com conceitos como visível e invisível, com o corpo-vibrátil, com fazer-dizer e impacto estético. Mais do que isso: o passar em branco como um conceito.

Daggi também foi professora substituta do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), de setembro de 2004 a agosto de 2006, para disciplinas de movimento, improvisação, performance e composição cênica. Na época, a bibliografia indicada se resumia ao livro *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* – para a angustia da academia. O retorno ao Brasil também proporcionou poéticas. Em parceria com o Instituto Goethe de Porto Alegre, ela organizou, entre várias ações, uma instalação fotográfica com os registros de imagem de Jeske para “o passar em branco– poemas urbanos, que aconteceu em 2004; e um workshop de Dança Contemporânea com Lutz Förster, integrante do Wuppertal Tanztheater, dirigido por Pina Bausch, em 2006. Mais uma entrelinha: participei do encontro com Lutz. A partir de entrevista feitas por mim com ele que levei para o Mestrado a proposta de um bailarino-autor-ator.



Na biografia de Daggi a presença do Goethe é marcante, pois o instituto também foi parceiro da artista, em 2007, na produção do evento O Tempo em Solo – solo para muitos, com a participação de artistas convidados para marcar os 30 anos de carreira de Daggi. Foi uma oportunidade para perceber o impacto estético e de conceito da criação da artista para além de seu corporepensamento próprio e de como a experiência emocional impacta no objeto estético. Por sua atuação, Daggi recebeu o Prêmio Açorianos de Melhor Bailarina, em 2007, sendo ainda indicada para as categorias de Melhor Coreografia e Cenário. Ainda em 2007, ela se uniu ao grupo de artista da sala 209, no projeto USINA das Artes, na Usina do Gasômetro. Além de aulas e espetáculos, no projeto ela iniciou um processo de composições a partir do espaço e em áreas de circulação pública, o Fragmentos Coreográficos – do espaço ao corpo.

Em junho de 2008 passou a integrar a Cia Municipal de Dança de Caxias do Sul, desenvolvendo as funções de professora e ensaiadora. Em janeiro de 2009, assumiu a coordenação artística da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, propondo um programa de intercâmbio e cooperação, envolvendo artistas independentes e de integrantes da Sala 209 do projeto USINA, além de atividades junto a grupos com necessidades especiais e estudantes de arquitetura da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

Recebeu o Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua – 2009, na modalidade Registro e Memória para a composição dos originais de um livro/objeto de arte, com sua experiência de performance para a cidade o Passar em Branco – poemas urbanos. Projeto que ainda está em desenvolvimento. Em dezembro de 2009, esta performance foi apresentada nas cidades de Berlin, Bremen e Colônia, na Alemanha; em 2010, no II Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, além da Semana Fora do Eixo, em Brasília, em 2011. Nessa maratona de criações também participou do SEU – Semana Experimental Urbana, em junho de 2010, com Cor veste cidade – não sei se ouço quadros, ou vejo contos, iniciando uma nova proposta de ação para a cidade. Neste mesmo ano, coreografou Sinn Sims para a Cia de Caxias do Sul, além de dirigir o projeto KIT de sobrevivência, uma proposta plural de expressão cênica, integrada a experiências imagéticas, com uma

versão para palco a partir da montagem sobre VIVENTES, em parceria com o fotógrafo Frank Jeske e o artista visual Jorge Soledar.

Em 2012, Daggi trabalhou como assistente de direção da composição DIZERES, de Sigrid Nora, para a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, retomando sua produção coreográfica com o duo Lebenslauf, ao lado de Luiz André Cancian, para o evento outras danças – Brasil, Uruguai, Argentina. De 2014 a 2016, além das atividades junto à Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, com aulas e assistência para coreógrafos convidados, assumiu a direção artística da Escola Preparatória de Dança – vinculada à companhia – coordenando o programa de estudos, os espetáculos e iniciando um projeto de “instalações artísticas” com crianças e adolescentes. Ainda em 2016, participa da mostra final de uma residência na sala 209, Usina das Artes e do espetáculo DELA, ao lado de Andréa Spolaor, Luciana Paludo e Elke Siedler, na Casa de Cultura Mario Quintana.

Em agosto de 2018, ela participou de um projeto da Moinho Edições Limitadas para a Parada Gráfica de Porto Alegre, escrevendo os textos do livro Invisíveis/Unsichtbaren, com imagens de seu companheiro das artes e da vida Frank Jeske. Em 2019, o projeto Passar em Branco ficou em primeiro lugar no Edital Circuito de Ocupação Cultural São Leopoldo - COC-SL, que é financiado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul com recursos do Pró-cultura RS FAC – Fundo de Apoio à Cultura, Lei n.º 13.490/2010. A previsão era ganhar as ruas em setembro daquele ano. A ação teria que ser desenvolvida em São Leopoldo, cidade em que Daggi se encontrou com dança e que retornou depois de percorrer cidades do mundo. Eu estaria junto. Acho que sempre estive. Isso tudo é uma parte de Daggi. Mas atrasos e a pandemia adiaram os planos. Adiaram. Enfim, tudo nas partes que vou anotando. Cantos coreográficos nas bordas e nas entrelinhas. Rabiscos sem tradução. Caminhos. Partes que vou anotando. Fico perguntando das datas, saiu de qual cidade e para onde foi, como foi a residência em Essen, como estruturou tal projeto, se lembra dos nomes, livros que leu, como foi conviver com Lutz Förster, do Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch, o que sentiu, como a rua apareceu nas criações e como se dão os impulsos. Fome. Fome de saber tudo. Sempre gostei da Magali.

COMO TUDO ISSO COMEÇOU: O IMPULSO, A 'LIGA' E O MAPA

O que eu tenho? Tenho o que assisti, tenho meus encontros antes desta tese, tenho os encontros para a tese. Tenho algumas viagens de trem divididas com ela. Tenho nossas dúvidas sobre se é melhor quiche com alho poró simples ou de massa folhada. Dúvidas sobre raspas de limão no café. Tenho horas gravadas. Tenho coisas que não anotei, que não gravei. Tenho muitas fotos, alguns vídeos. Poucos vídeos. Daggi não gosta de vídeos. Prefere as notas e as fotos. As fotos oportunizam um quebra-cabeça. Ela me olha e diz: “posso criar novas sequências, inverter, observar outros pontos, as reações, os silêncios, os vazios, os cheios, as tonalidades. Sempre preto e branco. No máximo o vermelho. Anatomia do gesto. O vídeo é a tentativa de fazer igual. E isso não me interessa.”

Tenho o que me comove em cada descoberta. Tenho uma bailarina-autora-atriz em trânsito. Tenho revelações de um tempo crucial da vida de Daggi, sua biografia, sua compreensão de um problema pela súbita captação mental dos elementos, a relação com os objetivos, a ‘metodologia’ particular da dança, os diálogos com o corpo, as flores urbanas, o passar em branco, o verbo irregular e seu viver para contar – como em Gabriel García Márquez. Mas isso vai ser pouco. Sempre será quando formos dançar com alguém que estende o gesto tão generosamente. Alguém que abre suas anotações, que permite a aproximação com as marcas da pele, com o brilho do olhar, com entusiasmo, com desilusões.

Dançar com outro é um paraíso lírico, denso, sensual, ofegante e inacabado. Pode durar para sempre, como uma ópera de sapatos pelo passar em branco das ruas. Estou aqui com meus sapatos todos a percorrer o mapa sensível de intensidades de Daggi que crio a partir do corpo-pensamento que vejo, escuto e deixo ir. Meu impulso como cartógrafo, pensando aqui Suely Rolnik, para a perda de sentido e a formação de outros, na especialização, feita também no Departamento de Arte Dramática, foi investigar os procedimentos e métodos do fazer do Falos & Stercus, grupo de teatro contemporâneo de Porto Alegre, criado há 25 anos, evidenciando

a relação da cena e do risco físico, do corpo em vertigem e no limite da ficção e da realidade. A pesquisa com ênfase na vertigem da companhia cênica já se aproximava da proposta do artista autor de si mesmo.

As investigações em relação ao grupo trataram da busca de uma linguagem própria a partir da pesquisa de novos paradigmas dramatúrgicos, estéticos, interpretativos e espaciais. O nome do grupo remete aos símbolos do rito Dionisíaco e a uma reflexão de Friedrich Nietzsche, na qual o filósofo preconiza a importância dos artistas em retornarem à essência dionisíaca, agindo com sua obra como o adubo que dá vida a planta.



Neste terreno fértil e autoral do Falos & Stercus entrei no Mestrado contaminado pela ideia do bailarino-autor-ator. A ênfase foi encontrar essa essência que dá vida no fazer de companhias gaúchas de dança contemporânea das quais fui integrante: Cia H, Terspi Teatro de Dança, Phoenix e H. O impulso para a investigação, impregnada pela poética do Falos, se entrelaçou com o legado do bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinsky (1889 – 1950), criador de obras fundamentais como A Sagração da Primavera, que encontrou eco na cena local, marcando momentos

essenciais da história da dança em Porto Alegre, a partir de escolas de bailados que deram fôlego para criação de companhias independentes de dança, envolvidas em um fazer-dizer autoral. Um momento de olhares sobre o corpo que ocupa uma posição central na arte a partir de sua presença vulnerável, brutal, erótica e sagrada.

Foi no Mestrado que surgiu a proposta de um encontro impossível de Nijinsky e Antonin Artaud. Um encontro para a prática, para a vivência, para a experimentação. Nesse busca de um corpo vivo e pleno de suas sensações que encontrei Daggi e seu corpo habitado pela dança, colocando no fluxo poemas asfixiados, ruidosos e líricos no corpo, envolvidos com a composição das cidades nessa fricção entre o mundo interior e o mundo exterior. Daggi estava no meu ar e na minha asfixia. A capacidade de transformar esses conflitos numa forma possível, como diriam Artaud e Nijinsky, é o que move o corpo-pensamento.

Foi com a proposta do bailarino-ator-autor, do corpo-pensamento ainda distante e com Daggi surgindo como um quebra-cabeças em preto e branco, que articulei em meu corpo a dissertação de Mestrado entrelaçando o meu fazer nas companhias gaúchas Terspi Teatro de Dança, H Cia. de Dança Contemporânea e a Ânima Cia. de Dança. A Terspi Teatro de Dança, dirigida por Carlota Albuquerque, é uma companhia de dança contemporânea, criada em 1987 pela união de alguns artistas gaúchos. Sua trajetória tem sido dedicada, em essência, à pesquisa de uma linguagem única, que resgata as experiências humanas e rompe a barreira que separa os intérpretes da obra, pois eles são a obra. É nesta vertente que se identifica com a dança-teatro. A Ânima, dirigida por Eva Schull, que levava em conta a criação em colaboração a partir do movimento fluido com muitos momentos de experimentação corporal e improvisação em grupo, com a possibilidade de autonomia, não como sinônimo de individualismo, mas de iniciativa de expor camadas escondidas de sentimento em relação a série de movimentos ou imagens propostas para investigação.

Presentificação no sentido que o bailarino não interpreta um papel. O bailarino é o bailarino autor de si mesmo. Mais do que mostrar algo previamente

preparado, era necessário executar-se, estar por inteiro, buscando o frescor a cada performance, desenvolvendo a consciência de si mesmo a partir da construção da memória e da subjetividade. Estas três companhias, que destaco em minha dissertação de Mestrado (Bailarino-ator-autor: a experiência do corpo biográfico no fazer de companhias gaúchas), contam com mais de 25 anos de trajetória na dança. Companhias que seguem em atividade e são fundamentais na história da dança sulista para proporcionar o ambiente de aproximações entre dança, teatro, artes visuais, dando aos bailarinos a possibilidade de um corpo pensamento, um corpo transparente, um corpo sem órgãos, um fazer-dizer em profunda ruptura no modo de pensar e fazer na dança. O corpo sem órgãos de Artaud ou de como criar para si, como entendia Gilles Deleuze e Félix Guattari, um corpo sem órgãos, em um trabalho de desfazer suficientemente o próprio eu e de desencarnar para uma ressurreição.



Desde que iniciei a pesquisa de bailarino-autor-ator que Daggi se fez presente no horizonte destas companhias e do meu fazer mesmo quando não pensava sobre ela. Hoje percebo que ela é esse bailarino-autor-ator. Ela é o movimento do arqueiro zen. É a flecha que se estende corpo para o alvo, para o público distraído na passagem. Pés no chão, corpo-pensamento percorrendo as ruas, prestando atenção nos afetos do mundo. É para mim um desafio muito intenso me aventurar na cartografia de uma dança de

uma bailarina que é um diferencial na arte do movimento contemporâneo. Uma artista responsável por criações que propõem reflexões sobre o corpo e suas relações com os objetos. O corpo e suas relações sociais. O corpo como impacto estético. Daggi é um todo em dança. E também é o que desaparece. É o acaso, é a 'liga' de um tempo longo. Ela é o que comove.

Criações que resultaram em projetos solo e em colaboração desenvolvidos em diferentes cidades do mundo. Projetos que foram contemplados com premiações de fomento ao estudo. O estudo do corpo. Sempre o corpo: corpo-pensamento, corpo-casa, corpo-mundo, corpo que vaza para outros corpos. A cartografia – novamente nos braços de Suely Rolnik - é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem do corpo-pensamento. A tarefa é de “dar língua para afetos” que pedem passagem em Daggi e seus elementos, suas estruturações, suas práticas que se acumulam ao longo dos anos e que culminam em investigações do corpo e dos objetos, investigações sobre a experiência corporal como condição de realização para as criações. Nessa experiência, como em Lygia Clark, há objetos relacionais, como destacarei mais adiante de forma mais intensa, tendo como envolvimento especial o caso com o CD e a relação do movimento com a falta de corpo do objeto.

Daggi e seus caminhos em dança, seus impulsos desejantes e sua 'liga'. Ela fala que existe uma 'liga' no olhar, um momento de convergência entre ações, pessoas. 'Liga' seria algo que converge para algo extraordinário. E nem todos estão juntos na mesa cozinha de ensaios, na mesma rua de ideias. A 'liga' pode estar em um encontro do acaso. Pode estar com Ponty, Rolnik, Setenta e alguns poucos outros que carrego na garupa para entrelaçar o passar em branco em meio às flores urbanas com a poética visível e invisível e do fazer-dizer corpo. Pode estar em uma estante, no lixo, em um encontro inesperado, em uma parceria de anos, em um instante, um olhar pelo telescópio de tudo que pulsa. Dançar-dizer Daggi é estar em valsa com uma dança de escuta, coexistência, entrelaçamentos e vulnerabilidades.

DE TANTO ME ENTRELAÇAR

Para iniciar o impulso em branco sobre o corpo das coisas a desvendar coisas do corpo. O que segue é um texto escrito por Daggi. Uma provocação a si mesma para transformar em escrita o que move a criação e o exercício de confusão entre corpos. O corpo próprio e as coisas do mundo. Tudo parte do processo, uma metodologia da vulnerabilidade do corpo, dos gestos desmanchados. O texto foi escrito em agosto de 2003, no metrô, de São Leopoldo a Porto Alegre, para colocar em escrita pulsante o Passar em Branco, uma experiência entre corpos, espaço e tempo presente.

“De tanto me entrelaçar com esses corpos a que chamamos coisas fiquei, muitas vezes, sem saber quem eram eles e o que era eu: meu corpo perdido entre coisas, qual coisa perdida entre corpos. Enjôos entornando em vômitos as dores de um recuar de mim.

Desisti. Pouco depois, já insisti.

Coisas e mais coisas, por anos e mais anos, até que minha pele começou a ouvir: cantos, contos, acenos, segredos latentes nas coisas, falas que parecem sair do corpo de cada aparente insignificância.

Desisti, insanidade isto de ouvir coisas.

Insistiram: madeiras, cadeiras, paredes, postes, pedras, detritos, tudo já tagarelava ao meu redor, como se eu tivesse dado trela

às coisas e, agora, todas já se excitassem ante a minha presença.

Entre atrações e rejeições, me destinei um CD.

Um corpo miserável. Ausência de tudo. Fartura descartável embuchando o ventre de uma moderna fertilidade.

Desejos de fugir daquela miséria física:

um nada evidente, que eu insistia em evidenciar.

Dores, náuseas, mais vômitos.

Tanto entornei minhas reservas sobre aquele corpo pobre e desprovido, que ele chegou ao meu lugar: o insignificante corpo de ausências se fez lado a lado, corpo a corpo a dividir comigo, num campo de trocas, dimensões de vida de outra ordem. Um moto contínuo revelado pelo reconhecimento da dignidade latente em cada aparente insignificância.

Significados condenados em lixos esquecidos.

Infinitos disfarçados em nada, a desafiar minha arrogância bípede.

Aceitei. Insisti. As coisas emanam atos, atitudes.

Longos anos de altas prestações pagas em recuos,

limite sobre limite, qual juro sobre juro, pelo cartão de crédito de uma suprema liberdade.

As coisas são algemas e suas prisões guardam segredos:

me contaram que algemas, muitas vezes, são chaves, e escancaram portas para o infinito”.



IMPULSO - O NÃO PROGRAMADO E AS MARCAS DO PASSAR EM BRANCO

Entres goles de café com raspas de limão, Daggi me disse que algumas coisas são do acaso. A bibliografia pode ser o livro encontrado no lixo, como já aconteceu, ou esquecido em um canto qualquer - como foi o caso do livro O Olhar, coletânea inspirada no curso livre Os sentidos da paixão, do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional de Arte (Funarte). “Deu liga”, ressalta ela, sobre o livro O Olhar com artigos que vão desde o barroco até pintores como Manet, Monet ou Seurat. Mas não é só de artes plásticas que trata O Olhar. O cinema também está presente, com Fellini e Antonioni, entre outros. Também a filosofia, a literatura e a arquitetura. São muitos olhares sobre o mundo. É disse que ela faz sua dança.

Daggi dança de olhos vendados, com olhar da memória, com o olhar do corpo. Promove a construção do olhar, o olhar em vertigem, os enigmas do olhar, o olhar viajante, o olhar estrangeiro, o olhar louco, o olhar do poder, o olhar da paixão, o olhar da medusa, o olhar misericordioso, o olhar que vê o mundo e o faz corpo, mesmo que seja miserável – o corpo e o outro. Enfim, foram “longos anos de altas prestações pagas em recuos, limite sobre limite, qual juro sobre juro, pelo cartão de crédito. Até que se move em uma suprema liberdade. Uma delicada e invisível liberdade. Um impulso.

O impulso do olhar e do sentir como se fosse uma pele. E é preciso tempo para o impulso. O impulso é para Daggi elemento essencial que se esquece entre gestos esgaçados pelo fazer, pela exaustão, pelo frescor. Tudo começa sempre, normalmente, por algum impulso não programado. É algo que acontece e está relacionado com algum fato no mundo, algum objeto, alguma cena, alguma angústia, alguma poesia.

“É sempre necessário que venha o impulso como uma explosão. A partir dessa intensidade vou organizando. Nunca há uma questão predominantemente estética. Percebo a voz do impulso, uma necessidade, a voz própria daquele momento. Essa voz está sempre ligada a questões

mais amplas, humanas, mesmo quando não consigo visualizar de maneira mais clara”, conta. No andamento da concepção da criação e da organização do impulso até aparece no resultado algo estético, mas para Daggi o impulso traz em si a questão do que será colocado em trânsito.

A partir do impulso, ela vai tentando juntar o que se esparrama. O impulso para Daggi é como estar diante de um quebra-cabeças. “O impulso joga as peças de um quebra-cabeças e eu não tenho ideia do que vai ser quando for juntando as peças e elas não precisam encaixar, não precisam formar algo que agrade esteticamente falando”, ressalta ela. Nunca mais será o mesmo rio, o mesmo homem, a mesma pessoa. Invenção, reinvenção, ressignificação. Um quebra-cabeça em corpo paradoxal. E Gil com seu Movimento Total me invade e vaza do corpo paradoxal de Daggi: “corpo já não como um fenômeno, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformados de espaço e de tempo, emissor de signos e trans-semiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que



pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal (GIL, 2004, p. 56).

Algumas de suas ideias sobre criação em dança partem da necessidade de trabalhar pelo não enclausuramento do corpo e se aproximar da experiência do sensível e do saber, deixando que os sedimentos que existem em todos nós brotem espontaneamente. O mapa de intensidade de Daggi está no corpo e o corpo está no mundo, nas ruas. As ruas, as cidades, o espaço urbano é algo essencial no processo. A rua é a arquitetura do improvável. É a vulnerabilidade. O desamparo. É se deixar no fluxo. Se colocar no fluxo. Não como uma interferência, mas no fluxo. As primeiras experiências de se colocar em trânsito na rua datam de 1976.

Ela recebeu, na época, um prêmio teatral, concedido pelo Jornal VS, em São Leopoldo, empresa de comunicação ligada ao Grupo Editorial Sinos. Um fomento para uma construção em dança no espaço urbano para integrar a rua e o palco em um único espetáculo. Daggi confia que a rua sempre andou junto. Sempre foi algo fundamental como parte do processo de criação. A experiência de 76 foi um incentivo para reforçar um caminhar que já estava sendo traçado. Traçado e tomado como facilitador do entendimento de uma abordagem do movimento que entrelaça o corpo do performer a toda a constituição do meio, com extremo refinamento da “escuta” do lugar na composição do movimento e do momento criativo, produzindo marcas.

Neste tão longe e tão perto de 1976 já estava em potência o projeto de uma existência. Ou mais de uma, pois o Passar em Branco é um compartilhamento que não finda presente nas criações de Daggi. No frescor da continuidade do quebra-cabeça. O Passar em Branco promove o encontro, conectando-se com outros fluxos, somando-se ao meio e esboçando outras composições. Na verdade, não exatamente uma soma, mas um deixar-se em reticências. Para deixa-se em continuidade. O Passar em Branco é uma continuidade. Uma proposta poética do corpo-pensamento de Daggi. O mapa sensível



não é linear. A cartografia é invisível do corpo-pensamento no fluxo. O livro *O Olhar* se ajusta nas mãos de Daggi. Ela se faz cada frase, cada pausa, cada vírgula, cada exclamação, cada interrogação, cada desassossego. Ela se faz impulso no fluxo.

Ela se move na experiência na possibilidade, do acaso, do encontrar e de que algo nos aconteça ou nos toque. Aqui trago uma reflexão da socióloga e artista da dança Ana Maria Rodriguez Costas. Ela fala, no artigo *Abrigos Poéticos* (*Revista da USP* Volume 1, Edição nº 11. 2011. Artigo 1, fazendo referência para BONDÍA, Jorge Larrosa. *Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes*) de um gesto que é quase impossível nos tempos que correm. Diz ela com BONDÍA: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo.” Dar-se tempo está nos fluxos do *Passar em Branco* para além da poética e também ela. Segundo Rolnik (*Cadernos de Subjetividade*; 1993. PUC/SP. São Paulo), os fluxos geram estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva. Para ela, rompe-se o equilíbrio da

atual figura, borram seus contornos: Cada vez que isto acontece é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir. Cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros. As marcas são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir e enquanto estamos vivos: Enquanto estamos vivos, continuam se fazendo marcas em nosso corpo. Mas também por uma razão menos óbvia: é que uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento. Como é isso? Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás, muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração). Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença. E mais uma vez somos tomados por uma espécie de “desassossego”, como diz muito apropriadamente Fernando Pessoa em seu livro que traz esse nome no título, ao referir-se à sensação que este estado nos produz. E mais uma vez nos vemos convocados a criar um corpo para a existencialização desta diferença. Ou seja, a marca conserva vivo seu potencial de proliferação, como uma espécie de ovo que pode sempre engendrar outros devires.” (Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251; 1993. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo).

Olhando para o que mostra a criação em Daggi, na origem dessas marcas está à ampla questão da relação corpo-lugar-mundo. Ou seja: para Daggi é essencial a escuta da constituição do ambiente e os diálogos que daí advém. Na mediação deste encontro, as marcas em Daggi tecidos e mais tecidos são tratados como ‘pele’. A ideia é promover uma tênue demarcação do corpo do lugar, com suas falas, anseios, plenitudes,

ausências e desassossegos. A estrutura baseia-se em um ato de passagem (uma caminhada carregando tecidos brancos na bagagem) alinhavado por “pausas” (do performer) onde acontece o movimento como fruto da “escuta/percepção dos apelos de cada lugar”.

De alguma maneira, não exatamente denominado por ela, há um conjunto de práticas. Um conjunto sensível. O Passar em Branco é, antes de mais nada, uma forma sensível de encontrar as coisas já disponíveis no mundo: observar, escutar, silenciar e criar breves cenas de movimento a partir da realidade física e da atmosfera de cada porção da cidade. Nesse passar sem cenários ou recursos técnicos, a proposta conta apenas com a disponibilidade do corpo disparador de um devir. O devir é sempre um devir-outro, um movimento permanente e progressivo pelo qual as coisas se transformam.

CARTOGRAFIA DE DAGGI SEM ÓRGÃOS

No trânsito estão grandes quantidades de tecido branco e plástico transparente – objetos do mundo, além do movimento inspirado pelo encontro com cada ambiente (o espaço urbano e suas escadas para o céu) e suas características peculiares, gerando pequenos poemas entre corpo, espaço e tempo presente. O Passar em Branco se aproxima por conexão com o fazer-dizer-corpo, de Jussara Sobreira Setenta; com o corpo-vibrátil, de Suely Rolnik; com o invisível e visível de Merleau-Ponty. É atravessado ainda pela dança-teatro de Pina Bausch; pelo o ‘inatuável’ no coração dos gestos, de José Gil. Vejo ainda Gilles Deleuze e Félix Guattari e “os corpos sem órgãos no intensivo dos encontros”.

O conceito de corpo sem órgãos apareceu, primeiramente na obra de Antonin Artaud, mas a tensão foi reativada por Deleuze e Guattari. Daggi ativa tensões por intermédio de suas marcas, peles. Por intermédio da máquina de guerra nômade de Deleuze e Guattari, a partir de um modo de ser, um modo de se produzir e de produzir a existência. “Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”, afirmam Deleuze e Guattari (2012, v.3, p. 12). Assim como Deleuze e Guattari, Daggi não faz do Passar em Branco um conceito. Há nele o fazer-dizer-corpo, o invisível e o visível, o corpo-vibrátil, a dança teatro e o corpo-pensamento. Um conjunto de práticas em branco em meio as flores urbanas, que são os estudos corpo-pensamento de Daggi. Um corpo pensante para remover as ‘peles’ e chegar ao seu cerne do corpo, descobrindo exatamente o que ele é sem as confusões da consciência: e ele é uma polifonia, ele é uma multiplicidade. Não existe uma unidade a priori; ela é sempre a posteriori, e sem nunca deixar de ser uma multiplicidade.

Em seu artigo Corpo Sem Órgãos e a Produção da Singularidade: A construção da máquina nômade, a pesquisadora Regina Schöpke, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, ao falar do Corpo sem Órgãos enfatiza que, em um sentido bem estrito, trata-se da produção de um corpo mais pleno, mais vivo, mais intenso,

um corpo de resistência para o desejo e para a própria vida, o que só é possível se desconstruirmos o corpo criado para servir docilmente aos poderes do campo social. Nesse ponto, Regina faz uma ressalva que encontro eco em Daggi: nem toda desconstrução se converte em criação de um corpo sem órgãos no sentido revolucionário. Segundo a autora, “é preciso que a guerra vá além daquela que se trava contra os órgãos ou contra o organismo (que, aliás, se levada às últimas consequências, como sabia o próprio Artaud, significa simplesmente matar-se). A guerra é pela libertação da vida que foi aprisionada no homem e pelo próprio homem.”

Como diz Daggi antes de tudo, precisamos de um corpo e, ironicamente, a cultura historicamente nos afasta dele. E um corpo tem músculos fortes, tem tensões, pulsões, mas, acima de tudo, tem relações sensíveis. Um corpo é um fenômeno amplo e ilimitado. Há muito além da fisicalidade, mas também ela. Na verdade, precisamos ir muito além das técnicas, precisamos estar em corpo no mundo, com o mundo e para o mundo. O corpo precisa da experiência de dimensões. Um corpo além do corpo e uma consciência de coexistência e cooperação. Criar um corpo sem órgãos para si é já fazer parte de um devir nômade libertário, que é, antes de tudo, criador de novos modos de ser, de existir, de viver.

Na experiência das dimensões de Daggi e das transformações em modos de ser, existir, de viver, vejo corpo-vibrátil na cartografia que acompanha e se faz ao mesmo tempo. E isso é invisível em Daggi: os movimentos de transformação da paisagem cartografáveis. Diz Rolnik que a cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessária.

Conforme Rolnik, as transformações do mapa são fundamentais para as estratégias das formações do desejo desse corpo e do movimento de afetos e de simulação desses afetos, no movimento gerado no encontro dos corpos (Daggi e os objetos do mundo). E a rua é o lugar que surge para a experiência do Passar em Branco. Lugar que podemos modificar a relação. A rua é convocação. Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem a lógicas totalmente distintas, irreduzíveis uma à outra. A tensão deste paradoxo é o que mobiliza e impulsiona a potência do corpo-pensamento.

UMA ESCADA QUE DANÇA PARA O CÉU: A NARRATIVA É O CORPO

Voltamos ao arqueiro. A ideia de empunhar o arco com pés mergulhados no chão, o suor invadindo o olhar, os braços estendidos, a amplitude necessária, contração essencial, o coração pulsando em cada poro, a fibra estendida envolvendo tudo e fecha integrada ao braço. Tudo como extensões de origens e inserções: corpo sem órgão, vibrátil. Movimentos, a madeira do arco, a flecha-corpo, o deslocamento, ar, o chão, o voo, a sombra, o vento e o instante. E assim ela se desloca. Escolhe o lugar no fluxo de toda a gente, estende o Passar em Branco como o seu corpo próprio. E como o arqueiro zen deixa que o alvo aconteça e mergulha no processo da territorialização precária da rua.

Daggi começou a dançar na cozinha de sua casa. Foi o início do processo. Quase como um experimento. Ele me conta fazendo um movimento largo com o braço diante do fogão, modelo antigo, branco, como se a cozinha toda tivesse sido erguida no entorno do fogão. Conta e ri com o gesto suspenso,



como se um sopro tivesse feito o tronco flutuar, deixando os pés no piso frio e os braços longos, distantes mergulhados na luz do dia recortada pela janela entreaberta. Conta e diz que se alguém visse acharia que estava louca.

Um balé que envolvia o poder que é possível dar para alguns objetos. Sem nenhuma instrumentalização por um lado, sem nenhuma ideia, contexto. Apenas pela curiosidade do fazer, apenas pelo que move. Mas também sem delimitações que ganham espaço com o passar dos anos para todas as coisas, especialmente as delimitações no próprio corpo social e moral na medida em que avançamos em alguns fazeres e aceitamos a doma como natureza. Mas a ideia de Daggi era outro. Era simples demais – por isso a complexidade: o mover do objeto em relação ao corpo e o mover do corpo em relação ao objeto.

Por muito tempo manteve isso em segredo. “Poderiam achar que eu estava louca. Mas era uma loucura mesmo. Muito instintivo, um impulso. Ficava horas nessa relação com os objetos.” Também costumava colocar objetos imaginários em cenários reais, como roupas em uma construção, pessoas em um prédio em ruínas, no meio do rio, escadas para o céu. Essa relação com os objetos irá retornar na vida da artista de forma mais clara em 1980. A invenção do movimento na memória da infância e da adolescência da dança na cozinha foi parar em uma sala de aula como parte de um processo de experimentação.

Na época, início dos anos 70, morando em São Leopoldo, Daggi começou a fazer aulas na Escola de Danças Ballet Sinos, aproximadamente 30 quilômetros de Porto Alegre. Mas é preciso destacar que o Sinos, que segue em atividade em 2019, não é qualquer escola. Pelo fato de estar fora da capital, poderia seguir uma metodologia rígida de ensino de balé clássico e dar ênfase para espetáculos anuais. Mas a proposta da instituição envolvia a experimentação. Existiam aulas de balé clássico, de jazz e de dança moderna. A dança moderna introduz no final do século XIX a visão da dança como liberdade criativa na qual a coreografia tende a desenvolver-se a partir da criação individual de cada artista.

O centro do corpo passou a ser pensado como gerador de movimentos.

Conforme Eliana Rodrigues, autora de Dança e Pós-Modernidade, a dança feita eminentemente com os pés descalços e o chão passa a integrar o espaço do dançarino, possibilitando-o sentar, deitar ou dançar na horizontal e não mais é pensado apenas como suporte do corpo vertical. Há um uso diferenciado da música de modo não literal, ou seja, a música não conduz mais a obra artística. E por último, um elemento não menos importante: a narrativa se dá no corpo. Mais tarde veremos que ela é o corpo. E narratividade-corpo também se modifica e passa a ser atravessada por princípios filosóficos, humanistas, econômicos, políticos, estéticos e por vivências individuais.

Acredito que foi na sala do Ballet Sinos, dirigido por Elaine Spier Heylmann, que Daggi colocou seu próprio corpo nas memórias da infância, enquanto caminhava pelas ruas criando corpos e objetos em movimento. Nesse trânsito já está em produção a máquina de guerra nômade para promover a produção da singularidade. Daggi encontrou no Sinos um espaço em ebulição para um fazer em dança, um espaço para o impulso, para a narrativa não linear que se dá no corpo e na relação com os objetos. O poder que o corpo dá aos objetos e o efeito desse poder no corpo. Ou seja: o corpo das coisas a desvendar coisas do corpo. Daggi não estava propriamente falando de um conceito ou embarcada em um, mas estava fazendo e dizendo sobre um modo de ser, um modo de se produzir e de produzir a existência. Era o conjunto de noções e práticas.

A relação com o Ballet Sinos nunca terminou. Daggi retorna a sala do Sinos vez o outra. Retorna para alguma pesquisa, para uma experimentação, para o cheiro da madeira impregnada por pés descalços. A escola é uma das mais antigas do Rio Grande do Sul, com quase 50 anos de existência e de atividades ininterruptas. Um de suas marcas sempre foi contar com professores convidados. Graças a essa iniciativa, de se abrir e perceber as necessidades do corpo, que nomes como Martha Graham, Pina Bausch, Alvin Ailey eram referência e passaram a estar presentes por intermédios de suas discípulos. Também passaram pela escola profissionais referência da dança no Estado e no Brasil, como Jane Blauth, um das grandes bailarinas e mestras de balé clássico do País, que dançou ao lado do ícone Rudolf Nureyev; e Cecy Frank, discípula de Graham e que introduziu em suas

aulas o desconhecido Pilates, técnica que tomou conta de estúdios, escolas e academias, como uma descoberta da atualidade.

Além disso, muitas pessoas ligadas ao Sinos integraram as primeiras companhias de dança de Porto Alegre. Poderia descrever bem mais do Ballet Sinos, que também foi minha escola, por intermédio de Mirian Nunes, aluna de Cecy. Mirian ampliou seus estudos com a própria Graham, na Martha Graham School, em Nova York, e foi uma de minhas primeiras professoras e incentivadoras, mas seria outra e excitante história. Reforcei alguns poucos aspectos dessa fase, pois entendo que são essenciais nas relações de afeto e criação. A ideia é destacar que foi nesse contexto, de espaço aberto para experimentação em dança, que Daggi se insere na história da dança.

Depois do início do processo em aprendizagem em dança no solo fértil do Ballet Sinos, as danças que Daggi colocava em trânsito na cozinha de casa começaram a vazar do seu corpo, em um processo em que o pensamento dependia de uma coesão de forças no corpo. Artaud desejava fazer o pensamento coincidir com o corpo, ou, simplesmente, queria um corpo pensante. Daggi também estava interessada nestas práticas de corpo em desconstrução, novos agenciamentos de forças, de fluxos, de intensidades.



No início dos anos 80, ela decidiu que era hora de ampliar horizontes em Porto Alegre e promover encontros, como fez com a atriz, diretora e produtora cultural Sonia Duro. Em Porto Alegre, Daggi estudou Educação Física e Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ufrgs). E depois iniciou e finalizou o curso de Educação Física, também pela universidade federal. A passagem pela capital foi curta, mas suficiente para pesquisas e para a cena. A dedicação resultou em Trânsitos.

Trânsitos foi a primeira composição solo de Daggi, que estreou em 1987, no Porto de Elis, em Porto Alegre. O Porto de Elis não era propriamente um teatro ou mesmo um palco para a dança, no sentido de um palco elisabetano ou mesmo um palco de arena. Era mais um espaço para a música. Um local alternativo. Era um corredor imperfeito para uma dança que se iniciava em trânsito. Trânsitos coloca em movimento um impulso em que o desagrado faz parte do processo. Um ponto complexo trabalhado por Daggi uma vez que é difícil superar a nossa tendência de buscar pela estética. Uma mesa, uma cadeira e o tempo. Movimentos dentro do tempo e que reforçam esse passar das horas que nos escapam enquanto organizamos alguma coisa qualquer, enquanto nada fazemos. Os pesos e os apagamentos. Uma experimentação de entrelaçamentos com corpos a que chamamos coisas.

Trânsitos era o corpo começando a se encontrar entre coisas, qual coisa perdida entre corpos dos objetos. E Trânsito abriu caminhos. Garantiu o fluxo para aprofundamentos mais distantes. A obra fez parte da trilogia Treactus, que ganhou temporada no Espaço OFF de São Paulo. O trabalho também contou com temporadas no Rio de Janeiro e várias cidades do sul do País. Foi a primeira coreografia criada por Daggi a possuir uma itinerância e um relação com as cidades e seus espaços. Foi apresentada em 1989 também na Alemanha, Itália, Áustria e Espanha. A obra também foi remontada, em 1989, como dueto para a Companhia de Carmen Senra, Madrid.

Pouco depois foi para São Paulo, onde desenvolveu novos trabalhos, incluindo um projeto de itinerância. Aliás, foi em solo paulista no final dos anos 80, que adotou objetos como parceiros de movimento com propriedade, sem que nada justificasse o ato. Foi um impulso. A dança na

cozinha se transformou, ganhou novo território. Uma reinvenção à produção da singularidade, a produção de si mesmo. “A prática se instalou em minha vida e as coisas me ensinaram uma dança aliada ao movimento do mundo, em dimensões mais amplas do que as ilusões dimensionadas pelos corpos isolados. Coisas pequenas me levaram a outras maiores, até não cabermos mais na geometria dos estúdios.” (Trecho de entrevista que será reproduzida em EU NÃO USO SAPATILHAS).



Com o tempo em trânsito e coisas e mais coisas, por anos e mais anos, a pele em que Daggi habita - como vai se referir muitas vezes à questão da pele - começou a ouvir cantos, contos, acenos, segredos latentes nas coisas, falas que parecem sair do corpo de cada aparente insignificância. Essa experiência, com corpo e o corpo dos objetos, foi uma espécie de portas abertas: “Lá se foi meu corpo acanhado encontrar o mundo: corpos de todas as coisas, falência de hierarquias e ascensão tardia de uma coexistência que, desde o princípio, teria sido o verbo.”

Neste tempo em solo, madeiras, cadeiras, paredes, postes, pedras, detritos já tagarelavam ao redor da bailaria-autora, como se Daggi tivesse dado trela. Mas ela entendia que ainda faltava uma instrumentalização, um mergulho, para o encontro com os corpos, para as flores urbanas e para o passar em branco que já existiam, como em, Platão, no mundo das ideias. Ideias e pensamentos no corpo, pois “o corpo contém a história da vida tanto quanto o cérebro”. Li isso em uma obra de Philip Roth, *O Animal Agonizante*. Anotei na carne da memória. No início da década de 90, Daggi transferiu-se para a Alemanha, onde permaneceu por 15 anos, estudando e exercendo funções diversas em produções e companhias de danças. Foi em busca da experiência de dimensões. Um corpo consciente de existência, coexistência e cooperação. Na geografia dos afetos.

Corpo em vulnerabilidade que se arrisca na ideia de uma cartografia, um atravessamento vibrátil no fazer-dizer de Daggi: “mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessária. (ROLNIK, p. 15, 1989). É na Alemanha que a cartografia de Daggi e os objetos se incorporam na textura sensível e na vulnerabilidade do fazer em dança contemporânea nos encontros do corpo.

(ENTRE)TEMPOS: VERMELHO DERRAMADO NO VENTRE AS VOZES (UM RARO RELATO DO ENCONTRO NO BURACO EM BRANCO ABERTO NO MUNDO)

Desvendando cores sobre o passar em branco – poemas urbanos. Uma experimentação no vão que o branco abre no mundo pelo tatear do inexplorado corpo de complexidades que nos faz parte de uma grande composição. Há no fazer-dizer de Daggi a ideia de o passar sempre em branco e a partir disso abrir o espaço e se deixar para conexão. Mas em 2010 derramou vermelhos em seu ventre. “Não sei se ouço quadros, ou vejo contos. O uso da cor, em quadros monocromáticos, pintados sobre tela urbana, por objetos, tecidos e corpo. As passagens “em branco” tiveram início em 2002, em Berlin, e dali seguiram, desdobrando-se por territórios urbanos. Não ousava imaginá-las em cor. E deixarei que assim permaneçam: o passar será sempre em branco”, escreve ela. Mas às vezes sonhamos com cores.” E repete: “ainda que sem qualquer esperança evidente, sigo a nutrir ingenuamente um sonho de comunicação e intimidade”.

A partir de um convite, da Semana Experimental Urbana (SEU), em Porto Alegre, Daggi vestiu vermelho para a ação Cor Veste Cidade – não sei se ouço quadros, ou vejo contos...! “Este momento – corpo, cidade e SEU – me levou a sonhar cores. A cor de vestir o instante de um corpo/cidade. E o primeiro instante fez-se vermelho de encarnar tempo e lugar. Inicialmente, imaginei quadros ativos, ações embrulhadas em monocromático momento. Tinha receios! Os brancos me pareciam revoltados, diante da perspectiva de me envolver com encarnados. Levando esta bagagem, em sensação e cor, fui para as ruas.” Sempre as ruas e seus primeiros momentos sobre os pequenos cimentos, como se refere a artista em frente ao Mercado Público:

“Ali, o público é o melhor do instante. Aliás, nas ruas, os corpos humanos são a matéria mais preciosa da performance. A riqueza é deles; de minha parte, apenas confirmo a pobreza das paredes de meus isolamentos.

Todas as previsões de cena se diluíram. A alma dos tecidos brancos animou-se com força ainda maior em lentidão e tato. Sentia-me em estado de receio que se estabeleceu sobre o instante como freio. Os freios de um território compartilhado. O engraxate Azul ficou ao redor hipnotizado. Os corpos fecharam o cerco, como em branco nunca o fizeram. Fascínio encarnado, excitação da cor? O entorno ativo, contrastando com a contemplação aberta pelos brancos provocada. As pessoas, o maior encanto deste ato. O tanto que me tocam com seus olhos e peles escancarados. O homem que fala. As considerações que faz. A menina que repete a palavra indecifrável, que se aproxima ao final a observar meus olhos e duvidar da veracidade de sua cor. Os tantos olhos fixos, suas faces que me fascinam em enigma. O moleque que me aborda e entra em cena. O homem e seu murmúrio que me acolhe ao dizer: que satisfação! Satisfação a minha de ali estar, em corpo inteiro, neste lugar de tantas fugas.”

E ela avança. No seu caminhar em dança e se debruça sobre o aleatório do concreto com vento ao redor. Com a sombra das gentes ao redor. Com o céu como cobertor. É o lugar que diz: é aqui. Vem dançar aqui. E foi na esquina democrática:

“O ambiente faz-se tenso. A democracia, como a fazemos, parece-me tensa. O demo espaço/tempo onde todos ditam suas ordens. A tudocracia da quietude e do recuo muito mais me anima, em sua postura da política de ninguém e por todos. Ali, na esquina, o ambientalista esbravejou meu não-direito de vestir a árvore.

Eu estaria maltratando o ambiente: disse a ele que fosse cuidar dos reais maus tratos, especialmente os administrativos. A moça de cor morena me deu aval: “é bom. Assim, vestidas, são vistas as árvores que ninguém mais vê.” O paisagismo daquele senhor desejava minha ausência. Desafiei seu desejo e segui, a encarnar a paisagem. A ‘homarada’ ria nervosa. E eu seguia, em carícias encarnadas! Permeando os risos, o ato em discussão. Vermelha, revoltada, aos olhos deles, sou protesto não identificado.”

E as tais escadas para o céu. Sempre pensando em uma dança ali em cima, ali acima. Logo adiante o histórico Viaduto da Borges para o passar em branco encarnado. Trata-se do primeiro viaduto da capital do Rio Grande do Sul. Foi inaugurado em 1932. Na verdade, chama-se Viaduto Otávio Rocha. Um palco sob sol e estrelas de todos. Um viaduto executado em estrutura de concreto armado e revestido com cirex (massa raspada com mica), que dá um aspecto de alvenaria de pedra aparelhada. Possui três vãos, o central com 19,20m os laterais com 4,80m. Na parte central, dois grupos ornamentais são alocados em nichos compostos por pórticos transversais. As rampas de acesso para pedestres, revestidas com mosaicos de cimento, do tipo pedra portuguesa, chamaram Daggi:

“Um viaduto de arquitetura preciosa revestida em excrementos. A esquina das frutas que tantas vezes encontrei. Escorrego em paz! Ao final da murada, uma mão me espera. Toco-a, e a emoção faz sorrir o homem magro, pés quase descalços, boca quase sem dentes. Olha-me e aplaude. Quer uma foto, está feliz e encantado. Por muitos anos, foi bombeiro. Hoje, cuida da pedra do rio, atrás do Gasômetro (uma antiga usina de geração de energia inaugurada em 1928 e que acabou desativa, sendo transformada

em Centro Cultural - também desativado e no aguardo de manutenção), para evitar que tomem banho. Tira do interior da jaqueta um álbum de fotos, registros de vida: o bombeiro, a pedra do rio, a história de um corpo errante. Selamos o compromisso de um encontro, em julho, na pedra do rio.

E tem mais no relato do fazer dizer:

“Sigo o fluxo, pelas vias da cidade em trânsito, até a Venezianos (Travessa Venezianos é formada por conjunto de 17 bens tombados na periferia sul do bairro Cidade Baixa, entre as ruas Lopo Gonçalves e Joaquim Nabuco. A construção da parcela com maior antiguidade data do início do século XX. A arquitetura simples, desprovida de elementos arquitetônicos significativos, revela sua forma de ocupação original, popular, destinada a servir de fonte de renda na forma de aluguéis. Trata-se de um espaço urbano típico de muitas cidades antigas, de ruas estreitas). Não tenho a paz que o branco sempre traz. A cor! O que é um corpo que troca de cor? O que é o lugar em outras vestes? Sei que o abandono temporário dos brancos é simples voz de um desafio que acena. Nesta tarde, fez-se o pacto que me levará por outras buscas de tatuar epidermes de cimento em cidade. A cor... vestirei as primárias, em insistentes anos de escutar quadros urbanos, em tempos talhados nas visões dos contos de tecer histórias de uma fada Cidade!”

ENCONTROS DO CORPO

As sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível operam mutações, tramas, transmissões por meio das representações de que dispomos. Assim, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. Fricções. Nesta operação se restabelece um mapa de referências compartilhado, já com novos contornos. Movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/criar. O exercício do pensamento/criação tem, portanto, um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva. O corpo de Daggi. Melhor: as fricções de DAggi tem este poder de vibração às forças do mundo, produzindo procedimentos e práticas corporais complexas. Formulações não nominadas, norteadas por atravessamentos de diferentes potências. Desafio problematizar, refletir sobre desse corpo de Daggi. Ela é o conceito. Os conceitos. Fricção de um todo. É como um o corpo percebido, um corpo vivido. Um corpo sensível que encontro em Merleau-Ponty para dizer do conceito que é Daggi, um corpo sensível, um canal sensorial para perceber os estímulos do mundo.

Foi na Alemanha, realizando trabalhos solos, colaborando com companhias locais e estudante na Folkwang Hochschule – Essen, que Daggi foi ao encontro dessa vibração do corpo. Nosso corpo tem inúmeras capacidades e possibilidades vibração. E dentro dessas capacidades, conforme estudos de Rolnik, em sua obra Cartografia sentimental – transformações contemporâneas do desejo, estão a cortical e a subcortical. A cortical “que corresponde a percepção que nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido”. E a subcortical, “que por conta da repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações.” Capacidades

de percepções e vivências do corpo de Daggi no mundo.

A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Esta capacidade, que nos é mais familiar, é pois associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem. Com ela, erguem-se as figuras de sujeito e objeto, claramente delimitadas e mantendo entre si uma relação de exterioridade. Esta capacidade cortical do sensível é a que permite conservar o mapa de representações vigentes, de modo que possamos nos mover num cenário conhecido em que as coisas permaneçam em seus devidos lugares, minimamente estáveis.

Já a segunda, a capacidade subcortical, que por conta de sua repressão histórica nos é menos conhecida, nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. Desde os anos 1980, num livro que acaba de ser reeditado, chamei de “corpo vibrátil” esta segunda capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto. É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo.

Como Daggi mesmo define o mover-se por vias de fato. Mover-se corpo vibrátil em um planejamento instantâneo da habilidade condutora do tato, das peles. Tocar e escutar para Daggi é “aprimorar o reconhecimento da existência compartilhada que ecoa qual orquestra, em um concerto regido pelo tato das relações: partituras múltiplas, dissonâncias harmônicas, tratados de paz assinados pela clave de um sol que aquieta as notas em sujeito e objeto para, então, notar a amplitude sinfônica de um mundo em incessante composição, movimento de todas as coisas e desafio maior de uma complexa afinação.”

Sobre o período na Alemanha, Daggi escreve em uma tentativa possível

de reproduzir em palavras para guardar. Notas de subsolo. Como em Fiódor Dostoiévski: uma confissão. Daggi faz desses. Tu que faz é uma confissão. Ela se executa em cada movimento, em cada frase, em cada silêncio, revelando pensamentos mais íntimos do corpo. Daggi dança em primeira pessoa: “Bem sei que esclarecer esta experiência é ato falho que a tudo obscurece em absurdo: caio em artimanhas impertinentes de confusa determinação, quando desejaria apenas a simplicidade do ato reproduzida em palavras. Entretanto, saída de mim, a palavra cai no receptáculo de outro corpo onde pode vir a ser expressão danificada, bastando que ele a acolha com outros olhos, outro sentidos, outra ética, diferente da minha. Difícil administrar o que a nós não foi legado como parte evidente da realidade viva: a conciliadora incerteza, tão rara nestas culturas retas com seus métodos e ensinamentos vetoriais. Positivismos, determinismos, fetiches e farsas da moralidade, numa involução que nos fez cegos para o evidente impreciso que somos.”

“Cegamente retos”, continua ela. O que Daggi nos mostra e o que é imprescindível perceber no corpo: ignoramos a curva de nossa humanidade. Ela retorna sempre a isso, a fragilidade encarnada. E me diz: “adestrados para uma vida de conceitos ‘arretados.’ Perdemos gradativamente a



consciência das ondulações e irregularidades. E revela o que move o corpo-pensamento pra ela em palavras que são dança em vulnerabilidade, em Passar Passar em Branco. Negligenciamos o sentir dos sentidos. E é esse para Daggi o termômetro essencial de nossa experiência corpórea: “É a mágica dos sentidos”, grita e completa: se os vivemos como instrumentos que se atualizam em ajuste e afinação constantes.”

Esta nesta afinação o alargamento do corpo em espaço e tempo, numa dilatação que parece promover o refinamento de algo maior: a condição de vivos. E avalia: “Culturalmente, submetemo-nos ao processo inverso, num sistema que se sustenta na mutilação dos sentidos pelo atropelo e excesso de seu uso e exploração: precisas máquinas de avançar, ainda que em trágica direção. Se contemplo o longo e incomum trajeto de meu corpo encontrando coisas, constato uma progressão de meus parceiros: os breves flertes iniciais, qual namoricos com objetos de pequeno porte, laçaram-me a um estonteante caso de amor no leito sem fronteiras de um brutal e atrofiado corpo urbano. Uma atrofia por excesso, como os homens insaciáveis que colecionam força em amontoados de músculos quase imóveis, a sustentar um corpo armado: a sua imagem e semelhança, faz-se o corpo da cidade, amontoando músculos de cimento rígido e epiderme impermeável de puro asfalto. E, gradativamente, extinguem-se as carnes amantes e as carícias de pé no chão.

Em 1999, a afinação avançou e o estudo passou a chamar-se Encontros do Corpo, durante o desenvolvimento da Bolsa Virtuouse, do Ministério da Cultura Brasileiro, no Departamento de Artes Cênicas da Folkwang Hochschule - Essen, na Alemanha. “BdK Projekt”, ou Pequenos Poemas entre Corpos, foi a primeira experiência de longa duração em um espaço público: a Kulturbrauerei, em Berlin. De setembro a dezembro de 2002, Daggi viveu o movimento a partir de seu corpo vibrátil e do corpo daquele lugar sob céu aberto, proteção entre muros caídos partituras coreográficas de entrelaçamentos com o mundo.

“Não planejei os encontros, tampouco o fascínio: fui tocando e me deixando mover e escorregando de um amante a outro, com a peculiaridade

de que cada um deles me apontava o próximo, mais amplo, mais desafiador, muitas vezes mais fixo, mais sujo, mais desprezível e inimaginável como parceiro. Pouco a pouco, diluía-se o meu desejo de movimento preciso, ou pessoal, numa dança de reconhecimento de outras coisas, quase um triunfo do 'indesejo'...! Já no início, em meus primeiros envolvimento com objetos pequenos, eu constatava um desdobramento de mim mesma, uma saída de mim como condição primária de identificação do outro: ressacas do mar de minha carne que, no refluxo, inundavam com ondas fartas de desidentificação todas as minhas ilusões de sujeito singular e identificado. (trecho de um livro que está sendo organizado a partir de reflexões e anotações de Daggi).



“Não fosse a perspectiva da existência do outro, e do possível diálogo deflagrado pelo toque entre a visão e o registro, nada seria escrito, e nada seria dito, e é bastante provável que não permanecêssemos os mesmos instrumentos vivos ante uma “fábula do sujeito único” alheio às sintonias, trocas e “inter-atos”.



“Em verdade, passei a acreditar que o outro é o estado mais que perfeito do eu, um estado ainda intocado, por depender de um refinamento da reciprocidade e entendimento entre os eus, uma espécie de negociação ainda não suposta por nosso raquítico processo de educação e evolução.”

O CORPO MÍNIMO, O CD E O INVISÍVEL

E Daggi se move. Avança. Retorna. Pausa. Escuta. E durante muitos anos, para o processo de criação a partir do impulso, o outro foi um eleito do que se poderia chamar instinto – ou o simples “aceno das coisas”. Lembra da dança na cozinha? Os objetos do mundo ao alcance da mão. O corpo em relação. Os objetos em relação. Estudos em trânsito para carregar entre os ossos. Dimensões do corpo. Até que, em 1999, durante o desenvolvimento da Bolsa Virtuose, Daggi teve seu meu primeiro parceiro determinado pela urgência de uma situação: um CD.

O CD é a abreviatura de Compact Disc, Disco Compacto em inglês. Foi inventado em 1979, comercializado a partir de 1982, e já foi a mídia mais popular de armazenamento do mundo. Um CD possui quatro camadas: a primeira é uma camada adesiva; a segunda é uma camada de acrílico, que contém os dados propriamente ditos; a terceira é uma camada reflexiva composta de alumínio e, finalmente, uma quarta, chamada de camada plástica, feita de policarbonato. As combinações dessas camadas deixam o



CD com aquela cor de prata. E mais: a parte de informações de um disco é composta de uma longa espiral com 22.188 voltas. Isso daria cerca de 5,6 quilômetros de extensão. E as informações são gravadas em furos nessa espiral. E um CD também é nada. Um corpo desprovido. E esse é o fascínio. 22.188 voltas em um corpo desprovido de si mesmo, como veremos.

Daggi conta que os CDs proliferavam em lixo, em um canto de sua casa, em Berlin. “E ficavam ali, sem destino, e eu sem saber o que fazer com eles, num mundo já tão intoxicado por sobras inúteis. E foi desta inutilidade, aliada a minha preocupação em administrar meu próprio lixo, que surgiu a ideia de adotá-los como parceiros: um objeto que jamais havia sido capaz de qualquer aceno, apesar da legião de habitantes desta espécie estagnada ao meu redor. Engano meu. Eles acenavam, não por encanto, mas por desespero: animava-os a tragédia da inutilidade, como os tantos vivos amontoados pelos cantos do mundo à espera de algum fim, posto que na cultura social vigente, para nada servem. Até então, nunca me ocorrera tão claramente a enorme semelhança entre objetos e sujeitos, em sua qualidade de restos.”

Na despedida deste primeiro fim a questão do pequeno corpo sintético, o CD, será retomada e a ideia é provocar uma pequena performance com este corpo no mundo. Outro trabalho de destaque no período e fundamental para o desdobramento que será denominado Passar em Branco, que será trabalhado como um conceito do fazer-dizer da dança contemporânea e cênica em vulnerabilidade de Daggi nas ruas. Em meio a pesquisa dos objetos, ela criou, entre outros trabalhos, Rosa dos ventres – solo criado em 2000 para o Festival “O melhor solo alemão”, idealizado por Alan Platel, na cidade de Leipzig. A seleção e o convite de participação vieram em um momento em que a bailarina escolhia justamente afastar-se dos palcos e dedicar-se exclusivamente aos estudos de performance em ambiente urbano, iniciando o processo que irá resultar no já mencionado Passar em Branco, que terá um capítulo para sua contextualização juntamente com o entrelaçamento Flores Urbanas.

Em 2003, a Bolsa VITAE de Artes, uma iniciativa do, ainda forte, Ministério da Cultura (Minc) promove a continuidade do trabalho, em um

projeto de 15 meses em Porto Alegre e cidades próximas. Oportunidade de retornar depois de muito tempo para a casa do Porto de Elis. Em 2009, O Encontros do Corpo recebeu o Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua, para a área de registro e memória por meio do projeto “flores urbanas – estudos do corpo em arte e humanismo, através do qual passou a desenvolver estudos de relação entre corpo, arte e cidade, promovendo uma conexão com os estudos dos encontros do corpo. Nesse meio tempo, criou para ser executada na capital gaúcha a montagem Tempo em Solo, com temporada no Instituto Goethe de Porto Alegre.

Do retorno para a capital:

“Ali, ainda um mundo ameno: nada que se comparasse ao bélico cenário que me aguardaria no ano seguinte, na cidade de Porto Alegre, nos confins debaixo de um Brasil atordoado e em guerra. Chegado 2003, rompi os limites da proteção e fui ter com o corpo da cidade, pleno de homens armados, salvo uns poucos refugiados ainda amados. No início, não sabia que me entregava a limites extremos da resistência humana, numa jornada que dissecaria ilusões e poderes. Esgarçamentos de minha carnal fragilidade na busca de algum acordo que pudesse traçar os horizontes amanhecidos do reconhecimento de um corpo-mundo. Peles e mais peles foram escorregando de meu corpo e o vestiram de uma nudez desumana, uma nudez de morte. Só a morte pode ser assim, uma total ausência de epiderme, um rompimento completo dos limites do corpo em um processo que o entrelaça a tudo e num movimento que não mais lhe cabe, embora com ele e em sua mais ampla plenitude de ser carne. Um instinto de proteção – como se algo em mim já soubesse

que minha pele seria sacrificada – me levou a carregar panos na bagagem. Tecidos e mais tecidos de um branco que abraça em pausa. Panos e mais panos que ensaiavam ser peles e me emprestavam o tato de suas extensões.”

Daggi guarda, no fundo de si, todas as relevâncias corporais. Como diria Merleau-Ponty, a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular. Essa relação é responsável para que às vezes se permaneça na aparência, e outras, seja possível atingir as próprias coisas, produzindo um zumbindo se lançando no mundo. Esclarece: e tudo se passa como se meu poder de ter acesso ao mundo e o de entricheirar-me nos fantasmas não existissem um sem o outro. Merleau-Ponty pondera que o corpo consiste em “ser ao mesmo tempo vidente e visível”, envolvendo uma conexão que aproxima as formas do ser vidente e visível. E que entrecruza os dois lados da visibilidade, tornado aquele que vê um corpo também visto assim como o que é por ele observado. O visível instiga a visão, faz com que esta possa mover-se nele.

Para Merleau-Ponty, em apontamentos evidenciados por Fabíola Cristina Alves, da UNESP, no artigo introdutório Merleau-Ponty e a Visão, este entrecruzamento do corpo em ser visível e invisível não se reduz ao olhar estático. Olhar que congela a imagem em um único espaço de tempo, sem considerar o passado, o presente e o futuro. A visão é envolvida pelo movimento, não havendo um tempo único, mas o “durante”. É o durante que mobiliza o passar de Daggi. Ele é invisível. Em apontamentos evidenciados por Fabíola Cristina Alves, da UNESP, no artigo introdutório Merleau-Ponty e a Visão, pela movimentação da pupila alcanço o que é visto, o olhar caminha pelos detalhes do que está visível no mundo. Distante ou próximo do olhar, da localização espacial do corpo observador, a visão ilumina as coisas, juntando aquele que vê com o que é visto.

Merleau-Ponty faz uma relação com a pintura, no caso de Paul Cézanne, que foi um pintor pós-impressionista francês. Sua obra radicalmente inovadora foi além do impressionismo em busca de uma nova arte. Seu rigor

geoétrico, mais tarde, serviu de ponte entre o impressionismo e o cubismo. O pintor na sua prática desvela as coisas, como se a sua visão ultrapassasse as superfícies, penetrando nas coisas que lhe são visíveis. Segue o filósofo: o artista e as coisas são constituídos do mesmo elemento, assim como o espectador de uma pintura no momento da fruição. No ato de ver, seja o mundo para pintar ou uma obra de arte, a imagem repousa a espera de um olhar que a anime. Portanto, a visão junta vidas separadas, ligadas pela indivisibilidade dos espíritos, uma vez que compreendemos que espírito e corpo mesclam-se. (MERLEAU-PONTY, O visível e o invisível, p.128). Na dança, o corpo é um turbilhão de sentidos, visível e tátil.

E Merleau-Ponty está com Daggi, sendo envolvidos pelos tecidos brancos e peles, porque a visão que ele abraça diante de Cézanne e de todas as tintas, traços, formas e tensões está impregnada de visível e invisível. Em Daggi, 'o mundo visto não está em meu corpo e meu corpo não está no mundo visível'. Tudo está entrelaçado para uma visibilidade se instaurando, se atualizando no Passar em Branco. Merleau-Ponty mostra que o invisível está sempre fundido ao visível. Um habita o outro: "ver é sempre ver mais do que se vê". (Merleau-Ponty, 1991, p. 300). Há algo inesgotável no aparecer.

Conforme descreve Fabíola Cristina Alves (Graduada em Educação Artística e Mestranda em Artes pela UNESP) no artigo introdutório Merleau-Ponty e a Visão, "o mundo visto não está 'em' meu corpo e meu corpo não está 'no' mundo visível em última instância: carne aplicada à outra carne, o mundo não a envolve nem é por ela envolvido. A carne do mundo entrelaça o corpo e as coisas, converte em si as parcelas comuns dos outros seres, concedendo ao corpo o direito de coexistir com as coisas como se estivessem fixados na mesma trama. A carne não é o mesmo que união, não prevê duas parcelas separadas, mas esta sustenta o encontro do corpo e das coisas, pois é um elemento do ser. (Merleau-Ponty, p.134-137).

EU NÃO USO SAPATILHAS

Rua São Paulo. Daggi mora em São Leopoldo, na Rua São Paulo, no Centro, de São Leopoldo. Perto do metrô. Uma casa com muitas árvores na parte da frente e dos fundos. Muitas orquídeas também. Um sapato de salto alto integra o contexto verde. Encontrou no lixo e decidiu colocar um pé de sapato na árvore. Só encontrou um. Para entrar no pátio na parte da frente há apenas um portão pequeno e que dá acesso a uma espécie de hall antes de propriamente chegar no pátio e que tem um segundo portão. Só passa uma pessoa de cada vez no ‘entre’ portões por conta da maneira que o hall sob o céu foi projetado. Um passa e o outro se move para permitir a passagem.

Duas das entrevistas foram feitas na cozinha. A terceira no pátio dos fundos. Em uma das visitas levei junto meus dois filhos. Antonio, 4 anos, ficou o tempo todo brincando com o gato da casa. A Manuela, 9 anos, ficou descobrindo os esconderijos da casa e tentando fotografar um beija-flor que marcou presença em três entrevistas. Nas gravações é possível ouvir Manuela falando com a Daggi sobre fotos, sobre o que iríamos almoçar. “Não estou vendo ninguém cozinhando”, falou minha filha. Daggi sorria, soltava um doce garagalha. “Manu! Nos vamos almoçar, sim. O Frank (companheiro de vida e da arte de Daggi) estava fazendo o almoço.

Nossas entrevistas não eram exatamente estruturadas. Defini temas e conversávamos: vida, métodos, filosofia. Depois arriscava meus atravessamentos. Queria saber dos impulsos, entender melhor o Passar em Branco. Decidi manter a primeira pergunta feita quanto estávamos na cozinha tomando chimarrão e falando sobre como é complicado reformar um armário. Frank tem muita habilidade e estava reformando um móvel antigo que ficou simplesmente lindo depois de pronto. Ficamos um bom tempo falando sobre o móvel, imaginando um balé das lascas, do pó fruto da fricção das ferramentas na madeira, a tinta sendo sugada.

Em meio a nossa ‘lida’ de marcenaria, Manuela gritou da cozinha, ainda

preocupada com o almoço: “Tu ainda dança? Usa sapatilha ou fica de pé no chão?” Decidi iniciar a entrevista, nós ali na cozinha, contemplando armário, Manu olhando do pátio pela janela, o som dos pássaros, também gravado, as explicações de marcenaria. Achei excelente a questão da madeira sendo trabalhada, especialmente com as mãos, mas também com todo o corpo. O corpo todo se envolve para fazer um móvel.

Um balé esculpido. As lascas, as marcas das ferramentas, as ferramentas, a superfície áspera, a lixa, os farelos, os encaixes, a força para mover, o detalhe das curvas, o olhar medindo distâncias, o peso de todas as coisas. Enfim. Abaixo uma das entrevistas. A primeira resposta é da pergunta feita da cozinha. Não foi minha pergunta. Não sei se faria essa pergunta. Mas a objetividade que nos escapa pelos cantos é transgressão com nove anos.

Resposta: Eu não uso sapatilhas. A dança entrou porque quis. A dança veio e ficou. Eu nunca havia pensado que poderia ser bailarina. Mas eu sou bailarina. Às vezes. Eu, na verdade, muito pouco imagino o futuro. Meu futuro é um grande vazio, lotado de sonhos, mas vazio. Eu estou e sou agora e sei que estarei e serei em algum amanhã, mas eu não tenho planos claros e isto sempre foi assim. Com relação à dança, eu comecei por acaso, pra melhorar meu trabalho de atriz, com um detalhe especial: a partir do momento em que comecei, eu jamais imaginei parar: é o meu respiro, é meu movimento vital. . E sim, Manu, eu ainda danço. Eu adoeço quando não danço.

Pergunta: O que a dança modificou o teu modo de viver e perceber a vida?

Resposta: A dança me construiu, enquanto humano: percepção de mim mesma e do mundo, do lugar, consciência, coragem. Dançar foi minha salvação enquanto vivo. Antes de fazer o vestibular, eu pensava seguir muitos caminhos: filosofia, sociologia, teatro, literatura. Eu queria muitas coisas e não tinha nenhuma ideia fixa. Mas eu me movia muito, em casa,

porque o meu corpo pedia e eu queria aprender a nadar. Então, fui fazer educação física, não porque isto era sonho profissional, mas porque o meu corpo precisava de movimento. E, ali, junto com minhas investidas em teatro, comecei a dançar e foi isto: a dança tomou conta e me levou à filosofia, à consciência de mundo e sociedade, à cura. Os humanos deveriam aprender que é preciso dançar e cantar como condição essencial de nossa humanidade.

Pergunta: Quando a dança virou destino?

Resposta: Ela entrou, não eu. Eu só abri caminho. Todas as coisas essenciais de minha vida foram um enfraquecimento da minha vontade, de eventuais planos, sob certo aspecto. Tudo de melhor que me aconteceu foi sempre um desvio. Acho que meu destino nunca foi traçado: a vida traça em mim, à medida em que passa.



Pergunta: O que contribuiu para o fazer de um bailarino e uma bailarina?

Resposta: Antes de tudo, precisamos de um corpo e, ironicamente, a cultura nos afasta dele. Um corpo tem músculos fortes, mas, acima de tudo, tem relações sensíveis. Um corpo é um fenômeno amplo e ilimitado, porque muito além da fisicalidade: também ela, mas muito além. Cada vez mais, percebo que dançar é um ato pleno, precisamos ir muito além da técnica, precisamos estar em corpo no mundo, com o mundo e para o mundo e isto é já um ato sobre-humano, neste momento de telas planas dominantes e egos crescentes. O corpo precisa da experiência de dimensões; a tela plana nos faz aleijados. Adoro o trabalho com os pequenos, cheio de conflitos, alegrias e tentativas de um entendimento da dança para muito além do exibicionismo reinante. Um bailarino é um corpo além do corpo e uma consciência de coexistência e cooperação.

Pergunta: Está mais tranquilo ser bailarino e bailarina hoje em relação a época que tu começou?

Resposta: Isto é muito difícil de responder. Temos mais gente dançando, temos mais recursos, mas perdemos em paixão, em integridade, em amor. Perdemos em desapego. Sou uma defensora incondicional da dignidade profissional, mas é preciso que se questione o que está sendo oferecido. Há muita gente dançando ao redor do umbigo, usando o palco e a arte pra sanar carências e isto é doente, às vezes, criminoso. Sim, está mais fácil ser bailarino, mas está muito mais difícil ver a arte vazando dos corpos.

Pergunta: O que é ser um artista

Resposta: O artista deveria reunir primorosamente a disciplina, o respeito e a rebeldia. Sua desobediência é tanto selvagem quanto gentil para com as regras do mundo. É o encontro daquilo que parece nunca estar junto; esta é a transgressão maior! Abrigar, no mesmo corpo, o que parece apartado por ordem natural e mostrar que tudo assim parece...simplesmente, porque

nossas culturas e educações trabalham pela disseminação de uma natureza restrita, que pouco observa e aprende com a ampla e sábia natureza do universo que nos regula e diante da qual somos ínfimos e nada sábios.

Pergunta: Como surgiu a ideia do Passar em Branco?

Resposta: É uma história de vida, uma coisa longa e linda, que pretendo publicar, em breve, porque o caso é digno de um registro. O livro está pronto; preciso revisar e achar um formato digno. Chama-se ‘o passar em branco – arte e desidentificação nas v(e)ias abertas do corpo urbano’. Acho que isto começou na infância, quando eu tinha compaixão enorme pelas coisas inanimadas, porque precisavam se submeter à vontade humana. Eu me sentia parte do lugar, incluindo os humanos, mas não aceitava o fato de que definíssemos o destino das coisas sem observá-las e tentar saber o que queriam. Era um questionamento precoce de função, embora não entendido como tal. Então, nos anos 80, comecei a fazer experiências de movimento a partir daquilo que era ‘o outro, o poder da coisa inanimada sobre meu corpo’. Foi o maior aprendizado de minha vida: uma coisa só tem poder se eu dou, se abro mão de minha hegemonia e pergunto ao outro o que ele é, o que quer, o que pode fazer. Não dá pra contar a respeito: filosofia, economia, sustentabilidade, saúde e arte. A conexão profunda entre os pedaços do mundo, uma alegria da alma que vale a vida. O estudo ganhou duas bolsas incríveis – a Virtuose, do MinC e a VITAE – que me permitiram estudar muito e elaborar estratégias de compartilhamento, além de um prêmio da FUNARTE para a organização dos registros, de onde surgiu o livro. Mas tudo será pouco, nada poderá contar do que vivi, a não ser que alguma sabedoria, algum dia, me ensine a ser sintética. Tudo isto gerou “o passar em branco”, que é a expressão artística desta vivência. Um caminhar carregado de peles, panos que, para mim, são peles de vestir e acariciar cidades. Não localizo isto como uma ideia minha: foi um acontecimento, um ciclo carregado de amor e poesia, nascido de minhas conversas com o mundo, com o corpo do mundo. Um dar espaço que me devolveu o espaço em dimensões inimagináveis.



“Então, se tenho sede, faz-se minha sede simples:

- Se tenho sede, em corpo, encontro a água.

- Se não tenho sede, em corpo, desencontro a água.

(e, em ambas as situações, reconheço a água.)

e minha outra sede, mais difícil, já complexa:

- Se a água é pouca e a sede é de muitos corpos, preciso frear meus goles fartos e aprender a aceitar a distribuição das gotas que restam, ainda que isto pouco me alivie a sede. Temo que esta última, complexa, seja minha sede futura.”

OS DIZERES DO CORPO, AS FLORES E ELIPSES

Fico por aqui no momento na construção do fazer-dizer para o que segue. Mas encerro com orquídeas. Com base em espécies fossilizados, pesquisadores da botânica, estimam que as orquídeas existem há 85 milhões de anos. O filósofo Confúcio disse certa vez que “ligar-se a uma pessoa superior é como entrar em um jardim de orquídeas”. E lá estava eu no pequeno jardim das orquídeas cultivadas por Daggi. Ela possui várias. Não conhece bem as espécies, os tipos. Compreensível. Segundo o World Checklist of Selected Plant Families, são mais de 35.000 espécies e 1.800 gêneros. A família orchidaceae é a maior família de plantas com flores no mundo. Há até uma chamada orquídea bailarina. Rara e em risco de extinção. Informação curiosa e angustiante se pensarmos nos tempos atuais em relação a arte. O que desassossega é que arte também redimensiona. Joga suas peles resistentes sobre o poço em que mergulhamos.

A Orquídea Bailarina, que tem sua origem no sudeste da Austrália, perto do lago Altham, é considerada uma espécie exótica e rara. Elas crescem individualmente ou em grupos e cada planta tem uma única folha verde pálida ereta, de aproximadamente 12 centímetros de comprimento. Uma ou duas flores de cor creme com marcações vermelhas, entre 4 a 6 centímetros de comprimento e 4 centímetros de largura, são sustentadas em uma haste de 8 a 15 centímetros de altura. As sépalas e pétalas são cobertas com pontas escuras, de marrom-avermelhadas a pretas. A floração ocorre de agosto a meados de setembro. Essa foi assunto inicial do encontro com Daggi para falarmos da relação com os objetos, os encontros do corpo, e a necessidade de aprofundamento, de uma metodologia (entrelaçamento de saberes).

Narro isso para chegar em uma imagem, ainda sobre orquídeas que é uma metáfora sobre os encontros do corpo. Daggi me prometeu algumas mudas, mas não sabe bem como fazer a transposição, pois a maioria de suas orquídeas estão em árvores. O habitat natural da grande maioria das espécies de orquídeas são os troncos das árvores, o que as caracteriza como epífitas. Charles Darwin, teórico evolucionista e entusiasta das

orquídeas, foi ridicularizado pelo seu colega naturalista Thomas Huxley quando descreveu corretamente como a espécie *Catasetum saccatum* lança o seu saco de pólen viscoso na direção dos insetos. Muitos outros também duvidaram quando ele predisse a existência de uma mariposa com uma tromba longa o bastante para penetrar os 30 centímetros do canal que conduz ao reservatório de néctar da *Angraecum sesquipedale* (também conhecida como “Orquídea de Darwin”), que é impenetrável para outros insetos. Vinte anos mais tarde, cientistas descobriram a mariposa-falcão (*Manduca sexta*), cuja tromba tem anatomia perfeita para a função. Daggi a mariposa-falcão envolvida pelo pólen lançado no ar e capaz de retirar as peles, as camadas que vamos acumulando para encontrar o corpo em uma jornada que dissecaria ilusões e poderes:

“Esgarçamentos de minha carnal fragilidade na busca de algum acordo que pudesse traçar os horizontes ‘amanhecendo’ do reconhecimento de um corpo-mundo. Peles e mais peles foram escorregando de meu corpo e o vestiram de uma nudez desumana, uma nudez de morte. Só a morte pode ser assim, uma total ausência de epiderme, um rompimento completo dos limites do corpo em um processo que o entrelaça a tudo e num movimento que não mais lhe cabe, embora com ele e em sua mais ampla plenitude de ser carne. Um instinto de proteção – como se algo em mim já soubesse que minha pele seria sacrificada – me levou a carregar panos na bagagem. Tecidos e mais tecidos de um branco que abraça em pausa. Panos e mais panos que ensaiavam ser peles, e me emprestavam o tato de suas extensões.”

O Passar em Branco envolve a questão da pele que vamos perdendo, que ralamos, que lixamos, que se descasca e se espalha no vento, que não vemos. Que sangra, que perdemos, que enruga e que nós da o contorno.

A pele de Daggi em *Passar em Branco* com o atravessamento do fazer-dizer do corpo, de Jussara Sobreira Setenta, autora de *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*; dá a ideia de colocar no fluxo uma ação de coagular. Na ciência trata-se de um processo extremamente importante, pois evita a perda excessiva de sangue em caso de uma hemorragia. O coagular na dança vai além de tensões que se baseiam em mudanças físicas e químicas. Coagular conceitos arrebatados pelo fluxo de um sangue corrente que jamais se deterá a alimentar um órgão específico, posto que sua função é circular em cuidados para com o sistema inteiro. Provocamos hemorragias no fazer. Deixamos escapar um pouca a carne no jardim de flores urbanas, expondo a complexidade da carne. Tudo em uma trajetória dos encontros do corpo que se fez passagem.

A passagem em céu aberto entre partituras de entrelaçamentos abriu caminhos para os ‘brancos’. Mais precisamente para a pesquisa *O tecido branco* – movimentos de um mediador de corpos. Retomando: Esse foi um dos projetos do Programa Bolsa VITAE de Artes, desenvolvido em Porto Alegre, de março de 2003 a abril de 2004:

“Dos encontros de meu corpo, o tecido confeccionou uma teia e tramou-se “o Passar em Branco”, delicada poesia do transitório a me segredar da brutalidade de caducas ambições de permanência. O movimento oscilava entre o tato e a tatuagem, num ir e vir de relações que diluía minhas retidões, contaminando a geometria de meus planos com perspectivas de instigantes dimensões desordenadas. Eu, em desordem, buscava subterfúgios e justificativas, até que cedi a meu absoluto estado de impotência. O que, a princípio, era simples fluxo do eu ao outro e seu retorno – direção dupla de via única – foi se multiplicando em trajetos imprevisíveis que vazavam em elipses, transbordando em curvo caos uma forma mais que perfeita conjugada em

corpo, caminho e tato. Na época, pedi ao Frank (é meu companheiro, tanto da passagem mais ampla pela vida, como de minhas breves pausas a branquear urbanidades: registra, acompanha e me acalma, a cada vez que a impotência, como condição absoluta, me arrebatava), que desenhasse as elipses, numa tentativa de expressão gráfica que substituísse minha precariedade descritiva. Ele fez o desenho que, apesar de muito melhor do que tudo o que eu pudesse esboçar, ainda é insuficiente. Precisaria submetê-lo às ondas, aos ventos, e imaginar meu corpo no centro deste apelo vindo de inúmeras direções. E mais, aceitá-lo perdendo a posição central, e saber que esta perda é o estado mais completo do encontro.”

Culturalmente, submetemo-nos ao processo inverso, num sistema que se sustenta na mutilação dos sentidos pelo atropelo e excesso de seu uso e exploração: precisas máquinas de avançar, ainda que em trágica direção. Lembro aqui da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari que sempre encontraram a porosidade com diferentes domínios do saber e da prática humana, como a literatura, a arte, a ciência, a psicanálise e a política. Assim como a porosidade das peles de Daggi e seu ir e vir, seus sistema de “devires”, de produção de sentido, em que o habitat se configura no caminho.

Os aparelhos de Estado pertencem ao território, mas quem define sua circunscrição são os guerreiros nômades que o percorrem. Um território é maquínico e mesmo que se aparelhe com Estados, não pode, como plano, superfície de existência, ser aparelhado. As máquinas de guerra, invenções nômades, funcionam como dispositivos que circulam fora das cidades muradas que configuram os aparelhos de Estado. Seu traçado espiralado, desenha uma linha zigzagueante (as elipses), turbilhonar, que vai contra as coordenadas quadrangulares de uma geometria ideal, reguladora, regradora, régia. Daggi anota:

“Se contemplo o longo e incomum trajeto de meu corpo encontrando coisas, constato uma progressão de meus parceiros: os breves flertes iniciais, qual namoricos com objetos de pequeno porte, laçaram-me a um estonteante caso de amor no leito sem fronteiras de um brutal e atrofiado corpo urbano. (Uma atrofia por excesso, como os homens insaciáveis que colecionam força em amontoados de músculos quase imóveis, a sustentar um corpo armado: a sua imagem e semelhança, faz-se o corpo da cidade, amontoando músculos de cimento rígido e epiderme impermeável de puro asfalto. E, gradativamente, extinguem-se as carnes amantes e as carícias de pé no chão.) Não planejei os encontros, tampouco o fascínio: fui tocando e me deixando mover e escorregando de um amante a outro, com a peculiaridade de que cada um deles me apontava o próximo, mais amplo, mais desafiador, muitas vezes mais fixo, mais sujo, mais desprezível e inimaginável como parceiro. Pouco a pouco, diluía-se o meu desejo de movimento preciso, ou pessoal, numa dança de reconhecimento de outras coisas, quase um triunfo do indesejo!”

No início, em seus primeiros envolvimento com objetos pequenos, Daggi constatava um desdobramento de si mesma, uma saída de si como condição primária de identificação do outro: ‘ressacas da carne’ no refluxo inundavam com ondas fartas de desidentificação de todas as ilusões de sujeito singular e identificado. Retomo aqui o CD: “Até então, nunca me ocorrera tão claramente a enorme semelhança entre objetos e sujeitos, em sua qualidade de restos. A princípio, o pequeno corpo sintético parecia impossível: nada rebatia, nada retornava, meu corpo constatava as dores

de uma direção única num ato de dura solidão. Nunca saberei se, por orgulho, ou compromisso de humildade, insisti para muito além dos limites de minha rejeição; feito isso, um singular território de trocas se estabeleceu a confessar segredos. (Há um caso de crianças, de Israel e da Palestina, que se tornaram parceiras, ante uma experiência peculiar de intimidade, pelo período de um ano. Depois, novamente separadas e sob influência do entorno, retornaram ao estado de ódio e desejo de extermínio. Apenas uma reflexão, que me ocorreu: quem ganha com as guerras sem fim, movidas pelo desconhecimento e distância do “outro?”).

Entre os inúmeros objetos parceiros, o CD é o único que adquiriu permanência. Quando se surpreende campo estéril, onde o movimento se cansou de brotar, é para ele que retorna, em busca de novos caminhos: sua pobreza física, ao denunciar a própria da artista, revela as acomodações retificadas e me instiga ao risco de novas equações elípticas. “É este o processo pelo qual o CD me ensina, incansável, que sua miséria, tratada por meu tato, me enriquece: de tanto ir, e ir, e ir, curvo-me e retorno para mim mesma; faço minha a escassez do outro, pela curva de meus atos, e ela, a escassez, faz jorrar a fonte de novas riquezas compartilhadas em criativo.”

Ela diz que CD ensinou, mais do que tudo, que ir é voltar. “O aprendizado das curvas de meus atos parece ter encontrado no CD um porta-voz (ou porta-corpo) de esclarecimento. Desde o princípio, meu corpo debruçava-se em atenção sobre as coisas, ainda que confuso pela interferência de meus hábitos de domínio que, igualmente, dificultavam a condição essencial de “desconhecer”, não saber. As curvas provocadas pelas coisas só brotavam deste estado de não saber. Era preciso abandonar registros anteriores e ir aos objetos com a pureza dos desinformados, dos ingênuos, anulando – sob a ótica relacional – o caráter de coisa real, conhecida e funcional: cada objeto precisava ser encontrado como realidade física apartada de sua função utilitária. Ali, onde a corporeidade nos unia sem função diferencial, surgia o diálogo criativo, maleável, e farto de possibilidades: dissipado o uso, criava-se o ato.”

Abria-se o espaço de uma dança de acontecimentos, que se ajustava na fatura dos imprecisos. O CD – de todos, o menos encorpado, indeciso, inútil

e inflexível – produziu em Daggi a mais significativa de todas as curvas: a curva de atitude interior, na qual, de tanto ir, retorna a si mesma impregnada de “saber do outro”:

Encurralando-me em sua pobreza física, ele me levou a limites extremos de generosidade, como condição imprescindível da manutenção de meu próprio movimento. Era preciso supri-lo às custas dos arsenais de meu corpo, ceder a ele alguma riqueza para que se disponibilizasse enquanto corpo de trocas. Só então, eliminada minha supremacia, bem como as farsas encenadas de generosidade, eu o encontrei parceiro de um investimento criativo. Passada a náusea inicial causada pela aparente perda de mim mesma, movimentos originais passaram a brotar de nossos corpos. Desfeita a posse, diluídos os vetores de domínio, tudo o que de mim havia partido para mim voltou em fartas e surpreendentes proporções: um movimento da ordem do sem fim, o moto contínuo desvendado em carne movente produzindo energias insuspeitadas na engrenagem minúscula do corpo, acionado e acionando relações.”

E qual a importância do CD para Daggi? Ela aprendeu, a partir desse estudo e pesquisas na Folkwang Hochschule-Essen, que as trocas só se iniciam após o estabelecimento de uma igualdade de fundo de condições como sustentáculo da diferença entre os corpos, que, então, pela mistura, eclodem em equilíbrio criativo. Nada que se assemelhe a essas fachadas da igualdade ditadas por nossa moralidade adoentada e cega. Ser igual ao “outro” é reciclá-lo em coexistência eliminando, a um só tempo, os privilégios unilaterais do domínio do ‘eu’ e a condição do outro como entorno inútil, indesejado e submisso. Aqui está um legado de um processo de refinamento. Seguimos diversos, mas a dimensão que nos une estabelece o espaço

justo de cada corpo individual, e penso que isto corresponde a dizer, numa linguagem mais simples, dá a cada corpo o espaço de suas dimensões, num terreno onde nada se fixa como poder estagnado; antes, movência compartilhada e benefícios ajustados pelas urgências do instante presente.

Como me alerta Daggi: entre outros contos do abuso das culturas humanas, o pequeno corpo de insignificância defendia teses preciosas de economia solidária mundial: O ato semeava o pensamento. Não planejava, posto que pensava o acontecido produzindo pós-planos de vida, o corpo em estado presente desafiando a ordem de nossas vidas programadas. Deve ser por isto que “no princípio era o verbo... e o verbo se fez carne”, por puro amor ao entendimento que à carne cabe na delicada sabedoria de esculpir-se em atos. O impalpável, princípio e ato, se fez tato... o indizível se revelava em dérmico contato.”

É, aqui, diz, no breve e frágil ato de ser corpo, que ela pode amar do eu ao outro por caminhos de aparência contínua, ainda que rotos, fragmentados, qual buracos de estrada que menos incômodos e mais fascínios trazem, uma vez afastada a paixão pelos asfaltos e pelas velocidades de superfície. É este cair, este buraco na via incerta, que enriquece a rota: “Alerta-me, curva-me, aterra-me e me ensina do inevitável instante quando, inesperadamente, estacionarei morta). Vivido o estranho caso do CD, perguntava a mim mesma sobre o conhecimento, sobre o amor, sobre a generosidade, sobre as leis. E, mais ainda, sobre os significados de andar lado a lado, e por tanto tempo, com um corpo de tamanha ausência de valor mensurável. Uma vivência preciosa, sem justificativas, sem razão, na contra-mão dos interesses da modernidade.”

Para Daggi, é das paixões humanas que se ocupa a arte. A experiência de ser, de perceber como esse corpo se coloca entre a fibra tensionada do arco até a (im)perfeição do amor, da generosidade, da vulnerabilidade de rua, das leis. O corpo todo em transe como a flecha. Momento que se situa entre os sentidos e a razão. Bion (1970/1991) lembra que, na análise, para lidar com o medo, o amor, a ansiedade, é preciso que não fiquemos enclausurados no sensível ou no saber, mas que nos deixemos envolver pela ‘realidade última’

da experiência a fim de apreendê-la através dos sedimentos que em nós brotam espontaneamente. Mas esse encaminhamento, juntamente com as qualidades do sentir são os desafios que se colocam na sequência do fazer-dizer-corpo habitado de Daggi, do possível do ser no mundo que parece cada vez mais coincidir com o refinamento árduo e incansável do complexo que somos enquanto fagulhas de um sistema mais amplo, complexidade que, inevitavelmente, leva a artista ao outro onde, em mais que perfeito, o verbo de seu próprio ser conjuga. Queiramos ou não, parece ser esta a condição de nossa sobrevivência: o outro, a teia de múltiplos, aqui incluídos os inanimados e os invisíveis.

“Ainda que sem qualquer esperança evidente, sigo a nutrir ingenuamente um sonho de comunicação e intimidade pelo tatear do inexplorado corpo de complexidades que nos faz parte de uma grande composição.”



“O que segue são declarações imprecisas de um corpo e seus diálogos com uma realidade mais do que ordinária que se fez encanto múltiplo ao ser tocada: limite drástico de mim mesma e campo inestimável de incontáveis transcendências.”



UMA CARTA PARA UM DEUS QUE SABE DANÇAR

De tudo que conversamos – e um pouco que sempre falta – um escrito me chamou a atenção. Me lembrou Vaslav Nijinski e seus escritos para Deus. Suas conversas com Deus. Nijinski foi um dos grandes nomes da dança e responsável por criações como A Sagração da Primavera, composta por Igor Stravinsky. Obra consagrada como uma das mais influentes na história da música e dança. Daggi escreve: Há muito tempo, havia me distanciado das possibilidades de Deus, mas um sopro de Deus havia em minha vivência desprovida de justificativa. As insignificâncias que toquei por muitos anos: detritos, lixos, restos, tudo aguçou minha consciência do aglomerado crescente de coisas inúteis que produzimos, formando um terreno sobre o qual, irônica e contraditoriamente, evitamos caminhar.

A reflexão para um Deus é oportunidade de falar sobre as nossas marcas sobre o corpo do mundo. As tatuagens de nossos atos ali estão e crescem em tal proporção que se tornam trajeto inevitável de nossos passos. Tatuagens daquilo que somos – ainda que pensemos não ser – sobre o corpo de um mundo a nossa “feia” imagem e semelhança. Do enunciado invertido, Deus se revela pelo avesso. Não somos o feito à imagem e semelhança do criador perfeito; somos antes, os que criam, pela qualidade de nossa vida em atos, o Deus que nos cabe, a santidade que elegemos: “Então, vi o universo inteiro feito pele tatuada, e isto me pareceu ser Deus: um corpo de matérias diversas, sem identificação de forma, a colecionar em sua pele os registros de nossa passagem, na igual medida em que se move e passa: um corpo singular, marcado e infinito, aberto à diversidade das existências. Uma pele sobre a qual acumulam-se traços, registros do tempo ou sua ausência, coexistência de tempos, o conhecido e o desconhecido, forte ou fraco, branco ou negro, tudo estampado sobre um tecido dérmico de ordem desmedida e não definível. Memória fronteira entre o Ser e o Não-Ser (o visível e o invisível). Uma pele que nada revela do corpo que guarda, ou não guarda: estende-se, pura e simples pele de um corpo desidentificado. Não deve haver ali estrutura ou fundamento, posto que isto prevê o fim, o início e o feito, coisas mensuráveis da ausência de Deus e sua busca.”

Há nesses relatos, reflexões, devaneios uma dança com o Deus das peles, que se faz/desfaz em disponibilidades, plenitudes vazias, sem limites do espaço e sem rigores do tempo. É Daggi colocando escadas para o infinito, brincar de estender-se sobre tudo pelo simples prazer de vestir tudo em nada: “Enigmas da epiderme, reversibilidade do que ali começa e ali, também, acaba. Pleno vigor em movimento onde ficamos prostrados, imóveis, aniquilados na glória única do reconhecimento de nossa formal impotência. Pele e mais nada: disforme, impreciso, onipresente em tato não reconhecido, tecido sobre o qual se estende meu corpo tatuando sua passagem. Impotência de meu conhecimento e reconhecimento de que tudo o que conheço mais e mais me minimiza. Impotência que me sobra como única e definitiva certeza. Atestado irreversível dos limites de meu território corpóreo, de minha impossibilidade em conter o infinito das tatuagens, minha conformidade, que tanto me conforma quanto me confirma no absoluto relativo do que sou e não sou frente ao outro que, em igual proporção, se move e configura.

E, então, para a dança as partículas de Deus sobram para ela, neste verso e reverso do nada, no vazio que se faz campo para o todo das perspectivas e possibilidades de Daggi. “Quando muito pequena, se falavam de Deus, eu o imaginava acima e pensava crescer e construir uma grande escada que me permitiria encontrá-lo. Quando cresci, guardei com carinho a imagem de minha tenra ingenuidade.”

Ela diz que amenizo a angústia do inatingível tatuando-se em atos sobre ínfimas porções. E assim, materializado-se no território de seus (t)atos, reinventa a Deus em representações de tempo, espaço e pele: “imensurável tecido aberto, desidentificado, sobreposto em horizontes dérmicos, surpreendentemente móvel, onde vislumbro tatuadas as existências. Por alguma fresta, ainda que estreita, entre o Deus dos contos da criação e a obra humana, observo a impotência de Deus, que nos acena com a salvação maior da consequência de nossos atos. Tudo conectado a tudo, na criação ainda inédita do amor pelos nós que atam o universo.”

“Dou voltas e mais voltas em discurso exausto. E o quê desejo, senão aquilo que nego? O que é o caminho que imagino ter encontrado? Posso chamá-lo caminho, ou me iludo? Preciso fazer-me relativa, reconhecer meus desencontros pelo bem da instabilidade e do trânsito flexível de minha própria expressão que comunica.”



METODOLOGIA DA AREIA E DO VENTO

Desindentidade. Desaparecimento. Esquecimento. É isso que ela quer? Parece. Mas o desaparecer é se misturar com o fluxo urbano. Ela é um devir. Um pensamento poético encadeado no movimento do corpo e nos corpos do mundo. O corpo capaz de fazer coexistir e dialogar o abstrato e o concreto. A vivência do próprio acontecimento em si e seus afetos. Daggi desaparece no seu próprio acontecer e com isso encadeia uma multiplicidade de afecções: Conhecemos nossas afecções pelas ideias que temos, sensações ou percepções, sensações de calor, de cor, percepção de forma e de distância. A afecção, pois, não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro: serão chamados afectos (DELEUZE, Gilles. 1997, Crítica e clínica, Rio de Janeiro, Editora 34, pp. 156-157). A desindentidade e o desaparecimento fazem parte do processo de exploração do corpo. O que pode um corpo como o de Daggi? Um corpo feito em camadas. Feito por linhas. Feito de areia para compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. E ela anota:

- Ordeno-me que recue e admita que sou o perdedor ante a vitória do enigma.

- Digo a mim mesma que ainda que a lucidez se escancare, é por um breve instante que se processa apenas para que eu saiba que, sim, esta claridade existe, mas não posso apropriar-me dela visto que esta posse seria o seu fim.

- O enigma – ou sua face de maior valia – é o que foge ao conceito, deleita-se em ininterrupta fuga ante toda pretensão de aprisioná-lo estático.

- Toda experiência vivida tem seu aspecto inexprimível, que foge ao rigor de um campo exato de significação. As experiências vividas são coroadas pelo magnetismo peculiar de cada espaço e tempo do acontecimento e esta peculiaridade não se repete, ainda que muito bem se disfarce em mesmice para brincar com nossas ilusões do saber.

- A arte é, sob um precioso aspecto, um enigma avesso à prisão, fugidia, visto que, ao defini-la, aprisionamos seu eco, sua ressonância, e nunca o seu rugido-guia, o estrondo primordial: este, sempre mais enigmático, cruel, amante e poético do que seu arremedo conceitual.

Há uma dificuldade de se mapear alguns processos em arte, especialmente quando o processo é a vida, uma narrativa de uma experiência, de uma existência. Tenho um pé lá – me diz sorrindo. Onde? Lá! – completa. Como se dá o todo com o pé lá longe onde eu não sei. Um ‘pé lá’, indo. Pode ser aqui perto mesmo junto ao outro. Mas lá onde é possível tatear. Sempre. E ela me diz que a narrativa não carrega em si o tatear plural do instante vivido, a imensurável teia de aproximações e afastamentos que parece desafiar os planos, rabiscando sobre um simples campo de espera o traço dimensional mais que perfeito do efêmero presente. Levanta e me diz: “falta-me a palavra para esta construção em perpétuo móbil não hierárquico, que transgride a ordem de nossa lógica estática e parece hábil a escolhas calcadas em outras lógicas, sabedoria dinâmica da impermanência, dança de todas as coisas, que determina seus solistas temporários por critérios outros, ainda desconhecidos ou, no mínimo, indizíveis no campo de nossas míseras considerações do pré e do pós acontecimento. Tenho espasmos de impotência ante o vivido indescritível, ainda que não seja novo.”

De tudo absorvi o que de melhor havia. E isso incluiu discussões não tão bem sucedidas. Há de existir descobertas, encontros, casamentos,

separações, conciliações, distâncias. Há de se absorver e deixar ir. Viver as coisas boas. A dança é um estar vivo. Dançar são modos de viver em um corpo múltiplo. Ele é fisicamente um corpo, mas é também um corpo múltiplo, sem órgãos, em construção, aberto. Existe nela algo tão intenso de absorver o que traz o vento, absorver a quietude. As peles que vai despindo para se deixar em grãos. Coreografias de areia. O corpo em grãos de areia. Infinitos. Milhares de grãos, que vão sendo moldados, desenhados em esparramos, desmanchados. Sem gravidade. E vão sendo apagados, lançados.

Por muito tempo, em muitas conversas fiquei pensando sobre o fazer-dizer desta mulher. Todo o devir, nessas circunstâncias, pegadas no mundo, acontece no encontro entre o corpo e seus tons, seus interiores e seus meios não sendo mais uma relação na qual é possível ocorrerem eventuais conversas ou mesmo olhares a partir de referências e modelos identificados e pré-determinados socialmente, em que se estabelecem encontros tendo como princípio opiniões e ideias supostamente fixas e inabaláveis, consideradas aprioristicamente como certezas insofismáveis.



Um dia ele me mostrou um gráfico. Algo como um sistema de ondas para falar de movimentos. Linhas que partiam aparentemente de um ponto fixo, se cruzavam, faziam curvas, se conectavam, ficavam soltas. É isso, mas não é isso – disse. E mostrar com as mãos, depois os braços, um movimento de cabeça – como se por alguns momentos a cabeça estivesse fora do corpo. Na verdade, um momento como se todo o corpo estivesse fora do corpo. Eram muitos corpos dançando ao meu redor. A dança de Daggi é um diálogo. Primeiro com ela mesma. Depois vai se expandindo, abraçando a todos, passando como o vento que redesenha constantemente a areia da praia, deixando ali coreografias potentes, mas com a fragilidade de linhas que se moldam no sal. A cada onda, a cada sopro, as linhas vão se alterando infinitamente. Foi isso que eu vi no gráfico: o mover do corpo todo na areia do tempo voa. Move-me, movemo-nos, em coro de muitas vozes, escalas e tons de corpos diversos. Para ela esse é o infinito manifesto em formas que é, igualmente, forma alguma. E diz diante da tempestade de área que se aproxima: Minha inaptidão emerge de meu atraso em perseguir o que em acontecimento móvel se processa. O movimento, mesmo quando lento, voa; eu, perplexa, acumulo retardamentos em minha observação rastejante. Leio e releio as páginas escritas. O solene e o pesado têm de ser superados pela leveza – aqui penso em Zarathustra e seu modo de expressão: a dança. E ela anota e me passa a partitura para eu danar: escrevo para ver se encontro o que me busca e não me acha, o fato consumado que me persegue desejando tradução e que se desilude ante a constatação de minha expressão confusa. Escrevo tentando dividir o intenso fluxo movido a freios que, há anos, me impulsiona.

Tanto quanto escrevo, também duvido dessa minha dança aqui, desse meu querer. Às vezes desespero de não ter tempo para ver a dança que ficou na areia escapando. Ares agitados, contaminados e que empurram para o isolamento. Eu uso uma máscara para respirar e constato-me inapto para a narrativa daquilo que move Daggi. Quero dar conta, mas não há matemática aqui e são milhares os grãos, de mergulhos e esse vento que não dá trégua. Falta o ar para muito além de um caminho de mover-me em corpo e do que daí surgiu como expressão artística de múltiplas ramificações. Essa é dança de Daggi para além das posturas e reflexões nascidas de seus

encontros com as coisas banais do mundo e, ainda, independente de toda a inutilidade que isso possa significar. Ela carrega dúvidas deste trajeto com as inúmeras janelas abertas por onde passaram a circular ares e ondas de uma compreensão diferenciada, que tanto quanto arejam também afogam aquilo que ela é na medida em que denunciam sua presença no mundo como membro de uma raça que a assusta: Um rascunho descuidado do que poderíamos ser, e evidência incontestável de nossa inabilidade enquanto habitantes de um espaço que se revela em coexistência, e clama exausto pela extinção do poderio insano de seus donos. Mas vamos tateando. Não sei como chegar, se volto. Mas é isso: ir até o osso dos movimentos.



UM BURACO, UMA FRESTA NO MUNDO –

DAGGI E A FILOSOFIA: DANÇAR SOBRE OS PÉS DO ACASO

O que levou Daggi a percorrer espaços, tentando ouvir as coisas mudas?
A resposta: Não sei! Mas ela me escreve:

“Talvez a solidão, talvez o desejo de aliviar no outro meu próprio eco emudecido na lacuna de meus pensamentos e falas: minha impotência comunicativa. É isso. Ancorei-me nas coisas na esperança do êxito de alguma comunicabilidade muda, visto que vivo num mar revolto no qual as experiências afogam, e a tal ponto que a palavra escapa, não porque corra e fuja a minha frente, mas porque simplesmente ela, a palavra, enquanto expressão do afogamento vivido, não está em lugar algum, não existe, não supre, padece, ou afogou-se também sem deixar vestígios, agravando ainda mais minha situação humana de réptil encurralado entre a inquietude inexprimível dos mares e as exigências terrenas de dissertação precisa, que legislam a caminhada de nossos dias contados.”

Na cozinha da casa dela, eu no aguardo da água para o chimarrão, observo a dança, seus objetos e a nudez trágica que logo se envergonha e veste-se de caos:

“O esforço em compartilhar pensamentos nascidos da experiência direta de minha carne em cotidiano leva-me por reflexões que proliferam em lapsos de linguagem. Anos e mais anos de uma experiência que me enlaça, igualmente, como revelação e enigma. E as tantas palavras

que jorram, receosas de seus significados, ainda que apenas para confirmar minha impotência descritiva ante a supremacia de um instante mudo que, em corpo, faz-se retórica silenciosa do infinito que tateia. Tento ser cronológica e começar pelo começo. Mas o começo diluiu-se na condição estabelecida pelo ato vivido, e como preço irreduzível de sua efetividade: a desconstrução de meu poder sobre as coisas, o des-contar do tempo, meu desaparecimento, meu instante sem palavras, e a imensidão do ato a gerar silêncio.”

O quê fazer? A constância de uma prática parece ter alterado a postura primordial da artista, desintegrando a auto-imagem que Daggi julgava íntegra. “Diluíram-se referências e conceitos coagulados, legados caducos do meio social em que me encontro, arrebatados pelo fluxo de um sangue corrente que jamais se deterá a alimentar um órgão específico, posto que sua função é circular em cuidados para com o sistema inteiro. Definhará o auto-foco, para que se o todo se defina. O sangue do novo paradigma tem sua vida custeada a mortes. É, talvez, este affair entre paradigma e morte o diferencial extremo que produz um curto-circuito em minha comunicação, no momento do encontro que eu desejaria como fonte de alimentação da corrente contínua:

O moderníssimo conto do novo paradigma, tão exaltado por intelectos de elite, parece brotar das bocas já adornado por uma idéia de perenidade (ainda que saibamos da naturalidade perecível de tudo o que nasce), um totalitarismo disfarçado em elegia da diversidade que permanecerá ingênuo conto de carochinhas virgens se não escancarar suas pernas para a inevitável penetração da morte. Sem isso, a novidade mente: pura vitrine mercantilista, fachada renovada escondendo a

construção putrefata de elites isoladas, rígidas e quase incomunicáveis. Se contemplamos sob este ângulo, muitos dos novos paradigmas da tal modernidade já nascem em estado de senilidade.

E Daggi segue em um discurso de corpo que instala uma fragilidade e força em sua dança. Dança como diálogo anárquico a conduzi-lá por um terreno onde o pensamento é carne e ato. Espírito é vivível, reconhecível e deliciosamente enigmático: um pequeno território móvel regado a sangue onde mínima e infinitamente o universo se processa, ainda que sem qualquer garantia de esclarecimento. E avança lembrando que são décadas de uma prática do corpo que parece não desejar aprisionar-se em regras descritas: “O vivenciar de outros caminhos de agir e pensar, no entrelaçamento desses dois verbos que animam a passagem peculiar de cada humano, e as consequências do movimentos de seus corpos ao encontrar um outro que, vagamente, mundo se nomeia.”

E me alerta:

“Que fique claro que ao falar “movimento” incluo coisas de vida e morte, na medida em que mover-se é fluxo que prevê idas e vindas, recuos e avanços, direções diversas e a perder de vista, e mesmo a perda da direção e seus achados. Entre as tantas perdas e achados, meu corpo foi freando a estática das certezas e dinamizando uma instabilidade que parece que o encurrala num movimento fora de moda e apartado do fashion show positivista da moderna comunicação.”

E me escreve:

“Voltemos às minhas dificuldades expressivas e à busca da coincidência, em um único ato, daquilo que digo em claro e obscuro. Hoje, muitos anos passados do início da experiência que gerou

este relato, minhas dificuldades nascem de uma “natural” (de uma natureza imposta pelo hábito ou pelo medo) separação e incomunicabilidade entre os mundos, estabelecida pelo movimento social que nos anima e que animamos. Alguém me perguntará onde se processa esta separação e eu arrisco dizer: aqui, no território do corpo que é tudo o que somos, prolongando-se e refletindo-se em trágicos desentendimentos sobre o corpo da terra que, à imagem e semelhança de seus posseiros, divide-se gradativamente em isolamentos e agressões que já a denunciam como protótipo do corpo bélico.”

Daggi tem uma narrativa que fala da terceira guerra, que para ela é já fato mais do que consumado, ainda que resguardada por cegas abstinências do consciente e do inconsciente. Mas a guerra se dá no corpo.

E me traduz:

“Libertos de ambos, resta-nos um aprisionamento na ausência, que garante a expansão dissimulada e ilimitada da guerra, visto que ela não se passa em território localizável. Cada corpo ausente é uma arma potencial e talvez seja este o desafio maior que nos aguarda: o reconhecimento vivo, em tempo e espaço do instável e do presente, da amplitude e conseqüência de nossa encarnação, para que cesse o uso do corpo como instrumento de guerra. E será dura a batalha que travaremos para levar a cabo este desarmamento). Aprimoramos a separação entre a experiência do corpo no mundo e as sofisticções tecno-cognitivas e, nisso, separamos também o corpo em si mesmo e do

mundo que o acolhe. E embora o assunto esteja velho em pensamento e discussão, o seu duplo em atos permanece qual óvulo não fecundo e em eterna lista de espera, uma espécie de impotência e equívoco do que somos, promovendo o eterno retorno ao ponto nodal: a natureza bélico-destrutiva dos eretos, atiçada por infundadas certezas de saber e poder.

Lembro do sapato que ela encontrou na rua. Sapato de salto alto, um pé só e pendurado na árvore. E vamos para a sala, da sala para o pátio, do pátio de volta a cozinha. E para um raio de sol de inverno. Ali ficamos. Escuto a valsa que sussurra com leveza para seguirmos. Ela sorri e me diz qualquer coisa sobre às vezes parecer que é um pouco louca. A chaleira grita o calor da água virando nuvem. O que sei é que as coisas falam, e muito mais se as toco – revela a filosofia da dança em Daggi:

“Não sei dizer o momento preciso em que simples objetos começaram a chamar minha atenção. Talvez isso tenha estado sempre comigo, fruto de certo culto ao cuidado, herança da infância inscrita no fundo do corpo e de seus atos. Se me pergunto os motivos de escrever sobre isso, digo a mim mesma que preciso dividir o que me inunda e já me afoga. Portanto, preciso escrever por urgência, por instinto de sobrevivência, antes que tudo fique tão grande, que só me reste o desaparecimento. Entretanto, irremediavelmente, é meu desaparecimento o que me move: o triunfo do que não sou, minha desidentidade, o moto contínuo nascido da relação com aparentes imobilidades que, tocadas, movem-me e, ao fazê-lo, vivem-me. Aqui, no campo de espera onde me encontro, experimento a vida sob a ótica de ser vivida:

“sou vivida”. Freio minhas ambições de potência e, então, revela-se uma outra que é potencialização de possibilidades, um fluxo que me extrai da realidade ordinária e me arremessa em outra versão, qual transcodificação do real em ondas instáveis de um gigantesco mar que a tudo abarca no fluxo e refluxo de suas marés. O fato consumado que me persegue desejando tradução e que se desilude ante a constatação de minha expressão confusa. Escrevo tentando dividir o intenso fluxo movido a freios que, há anos, me impulsiona.

Daggi dança para ver se encontra o que a busca e não a encontra. Dança para muito além de um caminho de mover-se em corpo: Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta, desconecta, imprime torções, infla e se esvazia, paralisa e se entende, torna-se nuvem, água, árvore, vento, ar. Um corpo, humano? Devir corpo. Devir animal. Devir mineral. Devir vegetal, “devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal.” (DELEUZE apud LAPOUJADE. In: LINS e GADELHA (orgs.), 2002, p.140). Ares. O corpo de Daggi é tramado por ares, comunicação, troca, cuidado, coexistência. Pó dos ares. E de novo: pó dos mares de um todo em trânsito. Probabilidades de outras lógicas que dançam, em incontáveis sentidos, um desvendar e recriar de dimensões em fluxo.

Daggi abre os braços para conduzir em valsa Merleau-Ponty, sob os olhos atentos de Nietzsche, ao se questionar a própria fenomenologia e a intuição de essências como idealidade. Cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, por meio dos movimentos, encontra-se o sentido, o corpo torna-se sensível: “Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 176). Cria-se novos espaços e percebe-se novas configurações estéticas que ultrapassam os códigos já institucionalizados em dança. Daggi nem se ateuve aos códigos. Não há à ordem do objeto, à ordem do sujeito.

Ela investe nas relações inesperadas. Ela pede esmola. E faz da oferta um corpo-mundo do vidente e do visível a partir de categorias com “consciência de” ou “consciência para si”. Mas vai além desse impasse, pois se despe da bifurcação entre a ‘consciência de’ e o objeto, e da unidade pré-reflexiva e pré-objetiva do corpo. Merleau-Ponty poderia encontrar em Daggi? A não separação da idealidade, seja a da carne, ou seja, a do tecido das experiências vividas como seres corporais. A noção de carne em Merleau-Ponty não se refere à matéria, à substância, a uma essência ou a uma idealização do corpo, mas ao envolvimento do corpo no mundo por uma espécie de fissão, criação de novos espaços e sensações. Essa estesiologia do corpo pode ser estendida e compreendida como elementos de criação e de compreensão de processos estéticos no domínio da arte em geral e da dança em particular, considerando-se que é a sensorialidade que anima a carne e que abre o corpo para o mundo. “No caso da dança, por exemplo, não se trata de corpo ou sinergia reduzida ao seu sentido físico, isso seria retornar ao mecanicismo, mas considerar a profundidade, por isso a carne do sensível é uma noção que pode nos dar acesso ao Ser em profundidade por meio de uma fissão do sentiente e do sensível, que, lateralmente, faz os órgãos do meu corpo entrarem em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro. Essas trocas, a sinergia envolve outros corpos. A corporeidade maciça, que se vê, não é todo o corpo; a carne é mais ágil. Assim, “movimento, tato, visão aplicam-se a partir de então, ao outro e a eles próprios, remontam à fonte e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão (MERLEAU-PONTY, 1964, p.187).

Inabilidade para a aceitação da mera condição de sermos partículas... ínfimas e imprecisas partículas de infinito! Pó dos ares e dos mares de um todo em trânsito. Probabilidades de outras lógicas que dançam, em incontáveis sentidos, um desvendar e recriar de dimensões em fluxo. E assim começa a conversa. E ela traz a leveza a esse pranto salgado: ainda que tudo pareça abstrato, é pensamento sentido que revelou-se pelo tato! E vou ter com Nietzsche um passeio pela dança de Daggi. Pelos corpo. Pelos objetos que abriram o caminho para o mundo. “Eu sou corpo e alma” – assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças? O corpo é uma

grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas “espírito”, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão. “Eu” – dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior – no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu.” (NIETZSCHE, 1986, p.31).

Para Nietzsche, dançarino é aquele que sabe auscultar seu corpo, o que sabe ser, ao mesmo tempo, da terra e do céu, o que conhece a embriaguez e o êxtase, o que sabe se converter num extemporâneo, o que transfigura sua força e poder em graça, ambiguidade. Zaratustra crê que o meio de expressão mais adequado é a dança, enquanto atividade circular que afirma o retorno das coisas. Não tem a pretensão categorial de cingir o sentido das coisas, mas sim deve falar às coisas, ao mesmo tempo em que deixa que elas se manifestem por si mesmas. Coisas para dizer o pensamento do corpo e inumeráveis ondas de significado e desaparecimento. Desaparecimento é o resto que fica na gente como memória. E o corpo é a potência do devir. No texto “A dança como metáfora do pensamento” Badiou (2002) problematiza as relações entre movimento e pensamento a partir do pensamento de Nietzsche, cuja abordagem reafirma a ideia do pensamento como intensificação imanente: “o pensamento não se efetua em outra parte além daquela onde se dá, o pensamento é efetivo “no lugar”, é o que se intensifica, se assim se pode dizer, sobre si mesmo, ou ainda o movimento da sua própria intensidade” (BADIOU, 2002, p. 81).

Daggi sobre ela mesma e suas profundidades corpo-peneira estilhaçado e a do corpo-sem-órgãos. Tudo dividido em partes, de movimentos simultâneos de descida e subida da superfície ao fundo, e do fundo à superfície. Segundo Deleuze, é preciso que no mesmo movimento pelo qual a linguagem, cai de cima, depois mergulha, nós sejamos trazidos novamente à superfície, onde nada há já a designar nem mesmo a significar, mas onde o puro sentido se produz. (GIL. In: LINS e GADELHA (orgs), 2002, p. 137 e p.147). O corpo do fazer-dizer de Daggi compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir espaço, ou seja, de se combinar tão intimamente com o espaço exterior que dele adquire texturas variadas: o

corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior, produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose, ou muito simplesmente de simetria assimétrica, como a esquerda e a direita (num mesmo corpo-espaço, portanto). (GIL. In: LINS e GADELHA (orgs), 2002, p.140).

E Como falar deste infinito móvel, tão gerador quanto nascido da precisão momentânea do ato? Daggi e a filosofia do dançante ela mesma. Daggi está construindo uma filosofia da dança de si mesma como uma necessidade de uma artista que transborda seus próprios sentimentos vitais, desfolhando camadas de intensidades. Uma libertação impossível? Uma libertação vital. E ela escreve ferozmente em sua filosofia da dança de um passar em branco, frestas no mundo. E me fala dos punhos:

“Em línguas e punhos cansados de expressar pensamentos, já se desgastou a pregação de integridade do pensamento/ato de sermos vivos, e tanto correu a teoria à frente do corpo inteiro que ele ficou perdido pelo caminho, desconsiderado, mutilado em seu caráter primordial de abrigo de nossa instabilidade viva. Mutilações do corpo que coincidem com mutilações da terra e, quem sabe, de um universo inteiro onde o sim e o não são a pura e simples tensão que equilibra o ato único, reconhecimento de que tudo o que pretendemos definir e comprovar se fortalece na negação de si mesmo, o Ser e o Não-Ser numa dança de humores instáveis a comunicar, em primeira instância, a concretude inquestionável de nossa incerteza, por mais certos que pretendam parecer nossos paradigmas emergentes. (arrisco dizer que a certeza é o Nada, o Vazio, em seu sentido mais generoso de dar espaço à constante mutação, ao estranho, ao não concebido que, mal nascido, já está a

caminho do perecer. é provável que fôssemos corpos de outra ordem, uma vez estabelecida a intimidade com nosso caráter de componente passageiro.... convictamente passageiros e imprecisos, praticaríamos algum amor ao presente? Poderia este amor cuidar melhor do que foi ou do que virá? Que cultura ensina a tolerância amável por aquilo que não é? Que cultura abandona o acúmulo e o enriquecimento futuro desmedido em prol da vida presente?).”

As coisas dançam em Daggi. Os objetos se abrem em seu significado para perspectivas sempre novas desde seu vir-a-ser, desdobram seu significado de infindáveis maneiras em uma mobilidade contínua. Para Nietzsche, não há sentido em dizer que as coisas são o que são, quando seu modo de ser é a mobilidade. Por isso Zaratustra não escreve, será sempre um dançarino, porque a dança, em sua fugacidade, poderá captar o efêmero milagre do nascimento de um pensamento. Uma ação mais veloz e densa do que as limitações vibráteis do intelecto.

Será que a descrição se faz possível no instante em que a vibratibilidade estanca? E como seria descrevermos em plena vibração instável? Como achar a expressão precisa para uma onda inquieta que oscila entre as tantas possibilidades? Ela diz: Não sei! Sou o não saber elevado ao infinito. Questiono meu estado humano, meu destino incerto como exemplar de uma raça que parece certa de ser, ela própria, a encarnação do saber. Do pouco que aprendi, ainda que não saiba o que sei, muito me foi segredado pelas coisas inanimadas, por falas que não se fazem ouvir em palavras, ondas que se formam, ou apenas se esboçam, e já se diluem no denso mar dos ares de um todo em movimento. A imagem em movimento é a conjugação mais que perfeita. A imagem em movimento para Daggi é o olhar pela janela, a fagulha de eternidade compartilhada por muitos corpos, tempo sobre tempo, ponto de encontro de almas. E completa: Pensei que a liberdade no tempo deve-se a alguma eternidade que nos é concedida na proporção direta em que o amamos: daí, emanam palavras amigas do tempo, do amor ao tempo.

A dança de Daggi conecta-se constantemente com o mundo, desposando o seu movimento. Conecta-se com as energias do universo, entra em osmose e confunde-se com elas. Captura-se e é por elas capturado.



LAMPEJOS E RESPLANDECER: DANÇA COM FEIXES DE LUZ CRUA

“Será que estou exercendo resistência às tendências conceituais em arte? Será que me protejo nas sombras do enigma pelo simples fato de eu mesma não me explico ou justifico?” Ela diz a si mesma que evite a autocondenação, compaixão ou justificativa. Ela radicaliza-se. Ela rende-se. Ela acende. Ela respira. Cria frestas no mundo para a sua dança respirar. Faz trocas quando em trânsito. Controla muito bem a sua respiração, cada inalação dura o lampejo necessário e urgente. “Tento acalmar-me na aceitação do duplo (ou múltiplo) que sou e sabendo que, no leito onde repousa meu corpo, tanto ciência como poesia umedecem as entranhas de meu sexo, basta que movidas por algum amor.” Ela é a dança. Ela revisa os lapsos de comunicação e constata que é um ser sem clã, sem partido ou nacionalidade: nem gregos, nem troianos, porque não sabe fazer escolhas, embora vista como radical determinada, ela revisa-se e emerge e vem construindo a sua desidentificação e considera que isto constrói a aparência contrária: “ao fazê-lo, parece que reforço minha própria identidade. O mesmo ocorre com minhas palavras que se metamorfoseiam em inúmeros sentidos e ali se fixam, no preciso instante de sua exteriorização, por mais que eu saiba que são conjugações do impreciso.”

Essa é a dança que Daggi tem deixando em lampejos e que se metamorfoseia em inúmeras significações. Todo o dito é outro dito, diferente daquele que tencionávamos dizer: Digo a mim mesma que celebre a vitória inevitável da diversidade, ainda que brote de minhas intenções de unidade ou integridade do ser. Sou eu mesma que potencializo tudo o que não sou e o contrário. Esta última constatação traduz amplamente o que vivi. Não estou preocupada em defendê-la como se fosse um achado, mas apenas registrá-la como ato vivido. É muito provável que, a exemplo de todo o resto, ela se metamorfoseie em inúmeras significações. Que assim seja e que isto me ajude a entender que sou, igualmente, o que não sou, ou não desejo aceitar como sendo.”

Corpo-pensamentos surgidos através da trajetória com os objetos e o caminho da rua. A vulnerabilidade, o arqueiro em sem templo de barro, a tensão do arco, o equilíbrio de se colocar em uma fresta no mundo, um espaço em branco, um passar do movimento que percorre as janelas e vem pelas escadas para o céu. Vem e se instala com uma sede infinita. E se instala como água. Daggi se move e cria dentro de uma dança: a sua dança. Daggi é seu método. Ela está na criação de uma técnica de vivências, de criar frestas no mundo, propovocar respiros. Com seus panos brancos, Daggi abre um buraco no mundo. A dança-pensamento e o fazer-dizer de Daggi nos oferece um clandestinidade no cotidiano. Algo próximo a lampejos. A fratura que a dança de Daggi proporciona é a de quebrar as aparências, de destruir a unidade do tempo. Uma clandestinidade de simples lampejos. Em *The art of the dance*, Isadora Duncan, escreve que a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas. É isso: na dança contemporânea existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um. As técnicas contemporâneas, tão eruditas e de difícil integração, são antes de mais instrumentos de conhecimento que conduzem o bailarino a essa singularidade. O bailarino moderno e contemporâneo só deve a sua teoria, o seu pensamento e o seu ímpeto às suas próprias forças (Louppe, 2012, p. 52).

Quando Daggi se deixou leve nos braços do arqueiro zen. Ela desapareceu. Desapareceu como um vaga-lume, ela acaba por desaparecer de nossa vista e ir para outro lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda. O filósofo francês Georges Didi-Huberman me trouxe isso, os vaga-lumes. Daggi me disse em nosso duo, quando estendi o braço para a torção e o encaixar do gesto que transporta pelo ar, que às vezes um livro nos encontra. Um objeto nos chega. Uma rua nos atravessa. Um canto da praça convida. E a fresta se abre para o lampejo. E assim ela vai...“na própria temporalidade daquilo que, hoje, entre nós, na extrema precariedade, sobrevive e se declina sob novas formas em seu próprio declínio”, como diz Didi-Huberman. Vai com a graça dos vaga-lumes em uma derivação urbana e as experiências de dançar-viver para produzir e colocar lampejos em trânsito com seus feixes de luz crua.

Daggi traz clandestinidades, paradoxos, sobrevivências e traz a ressurgência de Hannah Arendt, para quem seria preciso “reconhecer a essencial vitalidade e das sobrevivências e da memória em geral quando ela encontra as formas justas de sua transmissão. O trânsito de Daggi é feito de coragem, da virtude e da poesia em uma dança que se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições, de redesaparecimentos incessantes e, que na voz de Didi-Huberman, na fissura visível e invisível no horizonte do espaço urbano nos promete o todo. Nos promete uma experiência viva, pulsante, vital. A vida não explica a arte, mas elas se comunicam, comenta Merleau-Ponty, pelas coreografias desenhadas pela luz, pelo que “foi deixado na mesa de trabalho”, pelas notas no metrô, pelo que foi gravado, pelo que guardei e, sobretudo, por sua atitude. Daggi com suas reflexões e seu fazer-dizer cria e reinventa práticas da dança. Leva consigo a herança da dança moderna e da dança-teatro e suas contribuições essenciais para o corpo do bailarino e para o bailarino-autor de si mesmo, abrindo a percepção para a exploração sensorial, para o peso que carregamos, para o cansaço, para a dramaturgia do corpo, para as artes do corpo. O movimento corporal se conecta com a experiência vivida de cada criador, como Daggi, que passou a desenvolver sua própria metodologia para construir uma corporalidade singular e autêntica, envolvendo simultaneamente presença e ausência, acontecimento e desaparecimento. E Daggi sabe que o movimento do corpo não é uma progressão linear. Ele é uma inter-relação. Ou como se move o corpo de Daggi: está no fluxo do tempo o tempo todo examinando os impulsos e afetos no pensamento do corpo e as qualidades desse pensar a partir de suas próprias conexões com sua experiência vivida: E o que desejo, senão aquilo que nego? O que é o caminho que imagino ter encontrado? Posso chamá-lo caminho, ou me iludo? Preciso fazer-me relativa, reconhecer meus desencontros pelo bem da instabilidade e do trânsito flexível de minha própria expressão que comunica.” Daggi nos dá de legado a resistência dos lampejos dos vaga-lumes inseridos nos estratos mais profundos da dança contemporânea.



“A arte é, sob um precioso aspecto, um enigma avesso à prisão, fugidia, visto que, ao defini-la, aprisionamos seu eco, sua ressonância, e nunca o seu rugido-guia, o estrondo primordial: este, sempre mais enigmático, cruel, amante e poético do que seu arremedo conceitual.”

AJUDAS ESSENCIAIS

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. Abrigos poéticos. Revista da USP. Volume 1, Edição nº 11. 2011;

CHAUI, Marilena. Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002;

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs (v. 3). São Paulo: Editora 34, 2012;

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014;

GIL, José. Movimento total - O Corpo e a Dança, Editora Iluminuras, RJ, 2005;

GIL, José. Metamorfoses do Corpo, Editora Relógio D'Água, Lisboa, 1997;

ISER, Wolfgang Iser. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, Editora 34, RJ, 1999;

HERRIGEL, Eugen. Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen. Pensamento - Edição: 26, SP, 2005;

LEHMANN, Hans-Thies Lehmann. O Teatro Pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2008;

LINS, Daniel. A metafísica da carne: que pode o corpo. In: LINS, Daniel & GADELLA, Sylvio (orgs.). Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002;

LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (orgs.). Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002;

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos - Lições de Dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000;

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O entrelaçamento – O quiasma. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2007;

MERLEAU PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2007;

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra – um livro para todos e para ninguém. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976;

ROLNIK, Suely. Pensamento Corpo Devir . Cadernos de Subjetividade. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP, V.1 n.2: 241-251. São Paulo, 1993;

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental – transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2011;

SETENTA, Jussara S. O Fazer-Dizer do Corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008;

SCHÖPKE, Regina. Corpo sem órgãos e a produção da singularidade: a construção da máquina de guerra nômade. Revista de Filosofia da PUCPR: v. 29, n. 46, 2017;

SCHUSTER, The Diary of Vaslav Nijinsky. Editora Rocco, RJ, 1985;

SIBONY, Daniel. Le corps et sa danse, Ed. Seuil, 2007.

Despedir dá febre.





abril de 2006 “o passar em branco - poemas em pausa” a versão dos panos/peles, em ação compartilhada com meus alunos do DAD - UFRGS.



na névoa: foto de Camila Leichter. Semana Fora do Eixo, Brasília, abril de 2011... clarear o Planalto Central em arte e paz.



Porto Alegre, programa Bolsa VITAE de Artes, dezembro de 2003.



janeiro de 2016. Participação no espetáculo de encerramento da residência de Luis André Cancian e Letícia Guimarães, na sala 209 do Gasômetro, com o delicado acompanhamento de Matheus Kleber.



julho/agosto de 2007 - “o tempo em solo - solo para muitos” evento organizado em parceria com o Instituto Goethe de Porto Alegre, em comemoração a meus 30 anos de trabalho. Na foto, *Trânsitos*, meu primeiro solo, que compunha o programa, junto com “rosa dos ventres”, criado em 2000, e que teve sua estréia adiada em 7 anos, porque as ações pelas ruas exigiam de mim um afastamento dos palcos: era preciso sair do foco, eliminar paredes e me esparramar nas ruas, em cotidiano. No primeiro mês, eu dançava sozinha; no segundo, bailarinos convidados invadiam a cena, compartilhando o espaço.



junho de 2010, *Semana Experimental Urbana - POA* “cor veste cidade - não sei se ouço quadros, ou vejo contos...”... abandonei temporariamente as peles brancas, pra me embrulhar em encarnados.



janeiro - 2016 sala 209 - *Gasômetro*.



*Semana Fora do Eixo, Brasília,
abril de 2011*



*julho de 2006, os “poemas em pausa”,
nos arredores do Mercado Público de
Porto Alegre, em parceria com meus
alunos do DAD - UFRGS.*



*junho de 2003 - Campus da UNISINOS,
ações combinadas ao projeto cultural
“Sempre às Terças” . Programa Bolsa
VITAE de Artes, “o tecido branco -
movimentos de um mediador de corpos”,
que originou “o passar em branco”.*



*junho de 2003 - CCMQ, Porto Alegre.
Bolsa VITAE de Artes.*



ano é 1980, mais um espetáculo de Maria Amélia Barbosa. Fomos para o parcão divulgar o trabalho. Eu, que amava as ruas, me senti em casa! Não lembro quem fez a foto.



Em 2002, em Berlin, o quarteirão da Kulturbrauerei foi cenário dos primeiros experimentos sobre pano branco, no projeto “BDK - begegnung des Körpers” (encontros do corpo, o mesmo nome do relatório da recém concluída Bolsa Virtuose, do Minc, na Folkwang Hochschule-Essen, Alemanha). Aqui, o privilégio do movimento ao lado de Rita Aozane Bilibio.



Dezembro de 2009 - longa permanência na Alemanha, e os tecidos a passar. “o passar em branco - poemas urbanos, Rüdolfplatz, Köln.



*Semana Fora do Eixo, Brasília,
abril de 2011.*



*dezembro de 2009,
Berlin-Alexanderplatz.*



*Esta me pegou! Não sei de quem é a
foto; algum momento de troca, talvez,
em Montenegro, quando conduzi um
workshop, na FUNDARTE/UEGRS,
por ocasião do aniversário da morte
de Pina Bausch.*



*janeiro de 2016, sala 209/Gasômetro,
com Matheus Kleber.*



Semana Fora do Eixo, na Rodoviária de Brasília.



Agosto de 2009, Caxias do Sul. CooperAções em Movimento, espetáculo criado para a Cia Municipal de Dança da cidade, tendo como convidadas as bailarinas Elke Siedler (Siedler Cia. de Dança; ex-integrante do Grupo Cena 11 - Florianópolis), Luciana Paludo (Mímese Cia. de Dança - POA), Andrea Spolaor (artista independente, ex-integrante da Cia. de Dança do Palácio das Artes - BH) e Tatiana da Rosa (participante do Arteria – Artistas de Dança em Colaboração, professora de Dança UERGS-FUNDARTE - POA).



Fevereiro de 2007, “o passar em branco - poemas urbanos”, na Praça de Veranópolis, com Roberta Alfaya.



Maio de 2003, Praça da Alfândega, Porto Alegre. o tecido branco, para a Bolsa VITAE de Artes. Não lembro, exatamente, quando passei a chamar de “o passar em branco”.



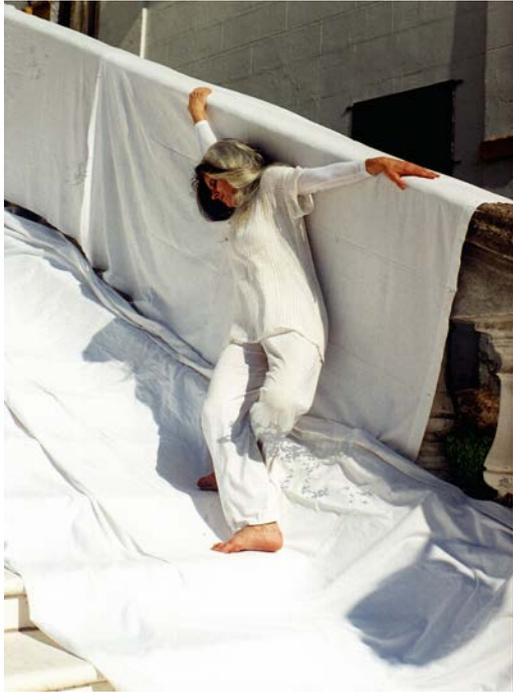
Abril de 2004. Aqui, com certeza, já existia “o passar em branco - poemas urbanos”. Uma das fases da VITAE foi desenvolvida com convidados. Aqui, a Páscoa celebrada na escadaria da Igreja das Dores, em Porto Alegre, com os corpos parceiros de Luciana Dariano e Enio Mainardi.



junho de 2010, Viaduto da Borges, Semana Experimental Urbana - POA “cor veste cidade - não sei se ouço quadros, ou vejo contos...”



Junho de 2010, Semana Experimental Urbana - é o Largo Glênio Peres, POA. “cor veste cidade - não sei se ouço quadros, ou vejo contos...”



Outubro de 2003, passando em branco pelo lugar que me servia de refúgio, em mais de um ano de ações contínuas, no centro de Porto Alegre: a escadaria das Dores! Quando a cidade pesava, apertando o certo, eu fugia para a escada das preces



Julho de 2018, Moinho, Lindolfo Collor. Com meu companheiro Frank Jeske, que me empresta os olhos, para que eu não perca o rumo. Havíamos recebido um convite, de Camila Leichter e Mauro Espíndola, para que Frank fotografasse o velho moinho, que lhes serve de refúgio/morada; também sonharam performances minhas, no belo espaço, para o que seria uma publicação, a ser lançada na Parada Gráfica, pela Moinho Edições Limitadas. Não consegui fazer nada: a potência do lugar me deixou imóvel. Decepção! Ao ver as fotos, mais tarde, eu via seres, coisas vivas, segredos revelados na imagem. Então, escrevi, contei destes seres e, assim, nasceu “INVISÍVEIS”, com imagens dele e textos meus, ou destes outros, que passaram por mim!

relaciona-se o corpo humano em sistema ético: DEFESA DA VIDA. SOCIEDADE UNIDA EM

Anatomia - estuda a estrutura e organização dos seres vivos.
 Ramifica-se em vários campos específicos; podemos denominar ANATOMIA qualquer análise minuciosa de uma obra. Interessa-me a OBRA SÓCIO CULTURAL HUMANA, suas inúmeras estruturas e as posturas populacionais de seus junctamentos.

DISSECAR A CULTURA POR constatações do TATO. O TATO DAS RELAÇÕES.

...o tempo de uma vida não basta para uma anatomia desta ordem.

o velho e quase piegas "um por todos e todos por um".

OBSERVO O CORPO E VIVO A CULTURA. Nela, muitas vezes, constato a ausência e negação do CORPO, em uma ANATOMIA DO COLAPSO e da ESTAGNAÇÃO.

Observarei a sociedade humana a carne cora um de sua própria HUMANIDADE? Ou seguirem os indivíduos, alheios a sua condição de corpo vivo?

CORRIDAS SEM PERNAS ABRAÇOS CATA-TÔNICOS DE ALVOROÇO CELEBRANDO GRAÇOS AUSENTES CORAÇÕES EM COLAPSO SINAPSES EUFÓRICAS DE PRODUIZIR CIRCUITOS CURTOS ELETRIZADOS POR AMBIÇÕES DE CORRENTE IMENSURÁVEL

MARCAS do não reconhecimento do entorno: ao redor de mim, ~~SAB~~ TAMBÉM É O EU?

Anatomia das Culturas

Culturas e mais culturas a povoar cidades.

PENURAM-SE NO TERRITÓRIO URBANO em cabeça, tronco e membros descoordenados.

Corpos preadores em sistemas isolados! Oração que se enfraquece em multidões em interações privadas.

desconhecimento de outros mas reconhecimento de si mesmo. CONSTATAÇÃO + INTENSA NO BRASIL; MAIS AMENAS EM ALGUNS GRUPOS COM ISENTIMENTO. POSTURAS DE DESPREZAMENTO.

IDENTIFICAR ≠ Identificar-se

Conhecer ficar no conhecido

Tudo isso em um único

CORPO HUMANO - ATOMOS, MOLECULAS, CELULAS, TECIDOS

SISTEMAS INTERDEPENDENTES

COOPERATIVOS

A anatomia humana revela um LOTADO em constante MOVIMENTO. A super-ocupação do espaço e ININTERRUPTA AÇÃO PRO-VIDA. Hierarquias estabelecidas e aderidas por uma cultura sábia e COOPERATIVA.

Será O ORGULHO sangue das culturas.

“Meus primeiros passos em passeio e flerte. Tateio lenta a epiderme urbana. A tarde de verão se alvoroça entre gritos e gentes. Caminho quieta, fascina-me a penetração discreta.”

“Minha bagagem branca aguarda o encontro que a fará pele. Meus passos escutam o chão, sedento de paz. Sigo os olhos de meus pés e a visão de suas solas, cartografia instantânea da paisagem sólida que me foge à vista e me encontra em tato.”

“Tenho anseios de queda, urgência de horizontes. Sonho extensos territórios compartilháveis. Ir ao chão, e tanto, que tudo se curve em afeição baixa e branda.”

“Não fôssemos tão obstinadamente eretos... Não fossem nossas ereções tão atreladas ao exibicionismo de nossa potência... Pudéssemos ficar de “pernas para o ar”, feito árvore do céu, pendurada e a balançar!”

“Do outro lado do passeio, o apelo irresistível aos trajetos da retina: um preto velho, vestido em branco, revestia de solenidade o simples ato de sentar e estar. Estávamos distantes, mas éramos cúmplices a compor o cenário. Os passantes poderiam pensar que somos um. E somos, de fato. Tempo e espaço no laço de um ato.”

“O tecido branco é pele que amo, um derramamento de afeto, um desdobramento de generosidade, borrão de paz manchando as páginas da cidade bélica.”

“Hoje, apenas caminho e me deixo encantar pelos detritos. Imagino-os vestidos de pele, despidos das armaduras.”

estuda a estrutura e os seres vivos. se em vários campos podemos denominar a análise mínima obra. INTERAÇÃO SOCIO CULTURAL as inúmeras estruturas posturas popul. as junções culturais por constata- O TATO DAS RELAÇÕES.

uma vida não basta. anatomia desta or.

ose peças "um todo" por um".

O E VIVO A CULTURA. res, constata a ligação do CORPO, em DO COLAPSO e da

ociedade humana a sua própria HUMANIDA. m os indivíduos, condição de CORPO VIVO? ERNAS ABRAÇOS CATA- VOROÇO CELEBRANDO S CORAÇÕES EM COLAPSO IRICAS DE PRODUIZ RTOS ELETRIZADOS DE CORRENTE IMENSURAVEL não reconhecimento dor de mim. - TAMBÉM É O EU?

CORPO HUMANO

ATOMOS MOLECULAS

CELULAS TECIDOS ORGÃOS

SISTEMAS

INTERDEPENDENTES

COOPERATIVOS

a anatomia humana revela um lugar LOTADO em constante MOVIMENTO. A super-ocupação do espaço em ININTERRUPTA ação PRO-VIDA. Hierarquias estabelecidas e administradas por uma cultura sábia e COOPERATIVA.

Culturas e mais culturas a povos cidadãos.

PENJURAM-SE NO TERRITÓRIO URBANO em cabeça, tronco e membros des coordenados.

Corpos preadores em sistemas isolados!

Órgãos que se enfraquecem mutuamente em interesses privados.

desconhecimento de outros não reconhecimento de outros com reconhecimento. CONSTATAÇÃO + INTENSA NO BRASIL: MAIS AMENA EM ALGUNS GRUPOS COM PENSAMENTO POSTURAS DE DESPREZAMENTO.

IDENTIFICAR ≠ Identificar-se

conhecer

ficar no conhecido

Haverá na Identidade um vírus destituído? Ou será este o produto de sua ausência, em orgulho e vaidade disfarçados?

Será O ORGULHO o sangue das culturas?