

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - UFPR

FERNANDA CONCEIÇÃO DA COSTA FRAZÃO

EROS VOLUSIA E O DEVIR-MULHER: A ATUALIZAÇÃO DA ARTISTA NO
TERRITÓRIO EDUCAÇÃO

CURITIBA – PR

2021

FERNANDA CONCEIÇÃO DA COSTA FRAZÃO

EROS VOLUSIA E O DEVIR-MULHER: A ATUALIZAÇÃO DA ARTISTA NO
TERRITÓRIO EDUCAÇÃO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Educação, Setor de Educação, da Universidade Federal do Paraná, Linha de Pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof. Dra. Cláudia Madruga Cunha

CURITIBA-PR

2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de
Bibliotecas/UFPR-Biblioteca do Campus Rebouças
Maria Teresa Alves Gonzati, CRB 9/1584

Frazão, Fernanda Conceição da Costa.

Eros Volusia e o devir-mulher : a atualização da artista no território
educação / Fernanda Conceição da Costa Frazão. – Curitiba, 2021.
211 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de
Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação.
Orientadora: Profª Drª Claudia Madruga Cunha

1. Mulheres artistas. 2. Mulheres na arte. 3. Dança. 4. Arte e
educação. 5. Cartografia. 6. Volusia, Eros, 1914-2004. I. Título. II.
Universidade Federal do Paraná.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO -
40001016001P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **FERNANDA CONCEIÇÃO DA COSTA FRAZÃO** intitulada: **Eros Volusia e o devir-mulher: a atualização da artista no território educação**, sob orientação da Profa. Dra. CLAUDIA MADRUGA CUNHA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Julho de 2021.

Assinatura Eletrônica
13/09/2021 19:39:06.0
CLAUDIA MADRUGA CUNHA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
06/09/2021 12:01:37.0
MARIA RITA DE ASSIS CESAR
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
06/09/2021 11:57:42.0
ANGÉLICA VIER MUNHOZ
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO VALE DO TAQUARI)

Assinatura Eletrônica
06/09/2021 12:55:11.0
JEAN CARLOS GONÇALVES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
06/09/2021 21:39:08.0
MARGARIDA GANDARA RAUEN
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE)

AGRADECIMENTOS

Muitos encontros proporcionaram este estudo causando a expansão das minhas fronteiras no desenrolar desse processo de formação como pesquisadora.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento da pesquisa.

Muito obrigada às professoras da banca que tão generosamente acompanharam esse processo de cristalização da pesquisa em texto: Cláudia Madruga Cunha que a preside, Professora Angélica Munhoz, Professora Margie Rauen, Professora Maria Rita de Assis César e especialmente à Professora Cristiane Wosniak por acolher a proposta no lugar de coordenadora da linha de pesquisa. Agradeço pelo reconhecimento das potências que cada uma, a seu modo, ética, sensibilidade e competências dispensaram ao texto na ocasião do exame de qualificação. No exame final, senti com pesar a ausência da Professora Cristiane Wosniak, no entanto foi uma honra contar com a presença e leitura do Professor Jean Carlo Gonçalves que igualmente contribuiu para o fechamento desse ciclo.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, aos professores, colegas, técnicos e toda a estrutura que é viva e movimenta tanta riqueza de conhecimento, uma marca que levarei com muito orgulho. Agradeço às secretárias do Programa, representadas no nome da Sandra Lima. Mais que o atendimento de burocracias vocês foram suporte e certeza de amparo e torcida pela concretização do processo. Aos coordenadores do Programa, agradeço especialmente ao Professor Geraldo Balduino Horn pela generosidade e companheirismo no desenvolvimento do trabalho da representação discente da qual fiz parte. Foi muito significativo atuar no movimento estudantil com o apoio desse mestre. Aproveito para agradecer aos colegas de representação discente, esse processo de formação se enriqueceu muito pela presença de luta de vocês.

No desenvolvimento da pesquisa, agradeço ao Professor Cláudio de Sá Machado Junior pelo aceite e defesa do projeto na linha de História e Historiografia da Educação e estendo o agradecimento aos demais professores que fizeram parte dessa primeira etapa do curso. Ressalto meus agradecimentos ao Professor Carlos Eduardo Vieira pela gentileza e ética na condução de disciplinas e do Grupo de Pesquisa História Intelectual e Educação – GPHIE, ao lado da Professora Dulce Osinski. A todo GPHIE pelo espaço de estudos e trocas tão ricas. E por fim pelas

amizades de linha e de grupo de estudos que frutificam em parcerias de vida e escrita: Ellen, Fabíola, Érica, Amanda, Linete, Graciele, Letícia e Júlia.

Agradeço à Professora Cláudia Madruga Cunha pela oportunidade de recomeçar na perspectiva de uma filosofia viva, na qual pude reconhecer os afetos da pesquisa e a preciosidade dos encontros. Agradeço pelo Laboratório Rizoma de parcerias tão maravilhosas, professores e pesquisadores de poéticas pulsantes que pisam seus territórios em práticas da diferença e de criação de novos olhares para a educação: Aline, Simone, Luciana, Alex, Fernando, Milene, Milaine, Mara, Maria Lucia, Liliane, Leomar, Jessé, Karina, Mariana, Flávia, Thais, Jeceoni e Daniela. Nas conexões que transbordam esse Rizoma, os Professores Eduardo Pacheco, Luciano Bedin e Édio Ranieri e seus orientandos trouxeram conexões definitivas para alguns dos pontos do trabalho. Agradeço especialmente ao Professor Eduardo Pacheco pelas interlocuções e a disponibilidade de diálogo.

Finalmente e não menos importante para essa etapa, meu muito obrigada à minha família e amizades, responsáveis pelos encontros mais preciosos que carrego comigo em marcas amorosas e impulsionadoras. Pai e mãe Estácio e Sueli, obrigada por compreenderem a distância e se fazerem tão presentes apesar dela, vocês são meus exemplos de ética, generosidade e amor. Wesley, meu mano querido, obrigada pela alegria e pela família linda que você nos presenteia. Aline, um privilégio ter você como irmã, amiga e leitora, obrigada por compartilhar tanto. Laís, sua força e resiliência motivam desbravar novas possibilidades e inspira coragem.

Dos encontros que Curitiba me proporcionou quero destacar meus bandos preferidos: a Bloca de Carnaval e Resistência Ela Pode Ela Vai e a Roda de Samba Maria Navalha. Pesquisar sobre o feminino era uma busca por um lugar seguro, inventado e cultivado por uma ética de criação; por melhores referências bibliográficas que me fossem dadas, era preciso experimentar um território feminino em processo de ocupar ruas e sentidos de projeção de vozes femininas. Não nomino porque se trata de movimento e acontecimento coletivo. Agradeço por poder experimentar essas zonas de indiscernibilidade, quando posso me compor de uma força que é múltipla.

se cuidasses um pouco do teu corpo, Hillé, andas curvada
o que é o corpo?

se caminhasses um pouco, por exemplo: duas vezes por dia subias e
descias a pequena ladeira aqui da vila, respiravas lenta, um certo ritmo é
bom quando se caminha, lembra como caminhavamos? te lembras de um
brilho que vias numa pequena colina naquele passeio às águas? e como te
esforçaste para subir a colina? e o que era afinal aquele brilho?

sim, me lembro, uma tampinha nova de garrafa, uma tampinha prateada
como são todos os brilhos no cume de todas as colinas.

exageros. a Terra não é uma tampinha prateada

como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada?
não há um vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI, somos filhos.
não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é
PAI relapso? (Hilda Hilst, em A Obscena Senhora D).

RESUMO

Os mapas elaborados pela cartografia são planos temáticos e temporais que correspondem a aspectos espaciais e políticos de determinado território. Configurada à filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a cartografia serve de orientação metodológica a esta tese, cujo território é a educação de mulheres com atenção às fronteiras que faz com os territórios da arte. Nesse avizinhamento localizo Eros Volusia (1914-2004), território subjetivo que ganha consistência e dimensões pelas conjunções ([e]): mulher [e] mestiça [e] bailarina [e] artista [e] professora [e] coreógrafa [e] pesquisadora de ritmos [e] criadora do bailado nacional. Essas conjunções fornecem planos diferentes e interligados de Eros Volusia, os quais traduzem atual e virtual da bailarina, ou os aspectos temporais das linhas cartográficas da atuação e criação na dança; isso resulta em um quadro dinâmico e dele busco extrair movimento com o objetivo de atualizar a artista, e o faço equacionando tempo passado e presente na relação entre os territórios da arte e da educação de mulheres. Nessa cartografia de Eros interessa principalmente sua assinatura na criação do bailado brasileiro, o que implica na criação do corpo bailarino. Este corpo de mulher inserido em uma sociedade patriarcal foge à função de reproduzir gestos e funções socialmente adequados ao feminino criando movimentos alternativos na dança, o que leio como sua abertura ao devir-mulher. Portanto, esse devir é orientado por movimentos de criação ao invés da reprodução do *ideal majoritário das conjunções do patriarcado – sexista [e] racista [e] imperialista [e] capitalista*. Atualizar Eros Volusia entre seus processos de criação e as imagens-virtuais que ela emana possibilita projetar fluxos de devir para a mulher entre a arte e a educação. Esse encontro apresenta uma pedagogia atenta à criação de um corpo em potência de devir-mulher conforme passa pelo reconhecimento das estruturas que o determinam e se projeta, individual e coletivamente, para a experimentação de processos de subjetivação que traduzem o desejo de criação em narrativas autorais atentas à produção e expressão de si.

Palavras-chave: Eros Volusia; cartografia; filosofia da diferença; devir-mulher; pedagogia do encontro.

ABSTRACT

The maps that are elaborated by the cartography are thematic and temporal plans that match spatial and political aspects of a given territory. Based on the philosophy of difference of Gilles Deleuze and Félix Guattari, the cartography serves as methodological orientation for this thesis, whose territory is the education of women focusing on its intersections with the territory of art. I locate Eros Volusia (1914-2004) in this border, a subjective territory that gains consistency and is enhanced by conjunctions of artist [and] teacher [and] choreographer [and] rhythm researcher [and] creator of the national ballet. These combined roles provide different and interconnected plans of Eros Volusia, which translate the current and the virtual of the dancer, or the temporal aspects of the cartographic lines of acting and creation in dance; the result of that is a dynamic scenario and from it I seek movement with the objective of actualizing the artist, and I do it by equating past and present times in the relation between the territories of art and education of women. In this cartography of Eros Volusia the emphasis is on her signature in the creation of the Brazilian ballet, which implies the creation of a body that dances. This female body that takes place in a patriarchal society opposes the fate of reproducing the movements socially ascribed for women, and does it by creating alternative lines in the dance, which are read as openings to the becoming-woman. Such becoming has moved the investigation of this thesis, guided by the movements of creation instead of reproducing major patriarchal guidelines regarding sexism [and] racism [and] imperialism [and] capitalism. To actualize Eros Volusia in the midst of her creation processes and the virtual images that she projects, allows for the projection of flows of becoming for the woman amidst art and education. This encounter unfolds a pedagogy that is attentive to the creation of a body in its potency of becoming woman as it realizes which structures determine it, and the projects itself individually and collectively towards the experimentation of processes of subjectivation that translate the desire of creation in author narratives that are aware of its production and self expression.

Words-keys: Eros Volusia; philosophy of difference; cartography; becoming-woman; pedagogy of encounter.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PLANO E LINHAS DE EROS VOLUSIA	50
FIGURA 2 – HEROS, A BAILARINA TANAGRIANA	58
FIGURA 3 – PROGRAMA DO ESPETÁCULO EROS VOLUSIA – BAILADOS BRASILEIROS	62
FIGURA 4 – PASSO, MAIS CONHECIDO COMO FREVO	100
FIGURA 5 – A REDENÇÃO DE CAM (1895) – DE MODESTO BROCCOS, 1852-1936	105
FIGURA 6 – MARACATÚ	113
FIGURA 7 – CABOCLINHO COM “PREACA” AUTENTICA DOS CABOCLINHOS DO RECIFE	114
FIGURA 8 – BATUQUE	114
FIGURA 9 – SAMBA BOLE-BOLE	115
FIGURA 10 – SAMBA ESTILIZADO	115
FIGURA 11 – MAXIXE	116
FIGURA 12 – CAMDONBLÉ DA BAHIA	116
FIGURA 13 – Capa do livro <i>Eu e a Dança</i> , de Eros Volusia	120
FIGURA 14 – EROS VOLUSIA ATUALMENTE (1983)	128
FIGURA 15 – EROS VOLUSIA DURANTE UM ENSAIO EM PARIS (1948)	134
FIGURA 16 – BATUQUE DE TERREIRO	136
FIGURA 17 – EROS VOLUSIA NA LIFE MAGAZINE	141
FIGURA 18 – Eros aos 17 anos	142
FIGURA 19 – Tico-Tico no Fubá do filme Rio Rita	143
FIGURA 20 – Samba na ponta	143
FIGURA 21 – EROS NO AEROPORTO DE SALVADOR BAHIA	144
FIGURA 22 – “MADONA MARAJOARA” (RETRATO PINTADO PELO ARTISTA SMAILOWICH)	145
FIGURA 23 – “BAIANA ESTILIZADA”	146
FIGURA 24 – EROS DANÇANDO NOS ESTÚDIOS DA METRO (HOLLYWOOD EUA)	147
FIGURA 25 – EROS VOLUSIA EM “BATE NOS TAMBORES”	148
FIGURA 26 – MACUMBA (TRANSE)	149
FIGURA 27 – GILKA MACHADO	151
FIGURA 28 – EROS VOLUSIA AOS 12 ANOS	152
FIGURA 29 – EROS VOLUSIA PASSEANDO EM PARIS	152
FIGURA 30 – LUNDU	156
FIGURA 31 – CASCAVELANDO	161
FIGURA 32 – LINHA LINEAR	168
FIGURA 33 – LINHA DOBRADA	168

LISTA DE TABELAS E QUADROS

QUADRO 1 – PLANO CRONOLÓGICO DE EROS VOLUSIA	15
QUADRO 2 – DANÇA BRASILEIRA (FONTE: VOLUSIA, 1939)	107
QUADRO 3 – PROPORÇÃO DE MULHERES E HOMENS POR MODALIDADE DE BOLSA DO CNPQ, DE 2013 A 2017	176
QUADRO 4 – NÚMERO MÉDIO DE ANOS DE ESTUDOS - BRASIL 1960 A 1990	177
QUADRO 5 – EDUCAÇÃO PELO INSTITUTO BRASILEIRO GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA	177
QUADRO 6 – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI EM NÚMEROS	181

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	19
A CARTOGRAFIA DO FEMININO: UMA GEOHISTÓRIA PARA UM DEVIR-MULHER	20
MOVIMENTOS DA TESE: EM BUSCA DE UMA PEDAGOGIA DO ENCONTRO	25
A DIFERENÇA E A EXPANSÃO NAS FRONTEIRAS DA TESE	29
DESENHO DE MAPAS: O CORPO EM TOPOLOGIA	35
O DEVIR-MULHER OU A PRODUÇÃO DE INTENSIDADES	42
ENTRE ATUAL E VIRTUAL: UM BAILADO NO TEMPO	44
1 ADENTRANDO OS PLANOS DA TESE	50
1.1 EROS VOLUSIA: UMA VIDA EM PASSOS DE DANÇA	56
1.2 “MINHAS RAÍZES” – A ARTISTA EM GENEALOGIA	68
1.3 “O NASCIMENTO DA ARTISTA”	73
1.3.1 Poemadancando: convergência entre poesia e dança	82
1.3.1.1 A genealogia de mulheres artistas	87
1.3.2 Pesquisar e ensinar: o bailado brasileiro para qual Brasil?	93
1.3.2.1 A dança brasileira como objeto de pesquisa	98
2 EROS VOLUSIA EM PLANOS DE MEMÓRIA E ATUALIZAÇÃO DE UM PERCURSO	119
2.1 EROS VOLUSIA EM CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA: ESPAÇOS DE REINVENÇÃO	128
2.2 MEMÓRIA ATUALIZADA IMAGEM	140
3 O ATUAL DE EROS VOLUSIA: TOPOLOGIAS EM RELEVO NO TERRITÓRIO EDUCAÇÃO	157
3.1 O DEVIR-MULHER EM RITORNELO	165
3.2 O POR VIR DE UMA PEDAGOGIA DO ENCONTRO.....	170
3.2.1 A educação, um território de encontros	175

3.3 A CONSTRUÇÃO DA DIFERENÇA E A ÉTICA ACADÊMICA: A UNIVERSIDADE E OS DEVIRES	180
3.3.1 (Des)Territórios de encontro	186
3.3.2 Entre o desterritorializar e o reterritorializar	188
3.4 O FORA DENTRO DA TESE	191
REFERÊNCIAS	202

QUADRO 1 – PLANO CRONOLÓGICO DE EROS VOLUSIA

1914

Nasce Heros Volusia Machado, em 01 de junho, na rua Bonfim, Bairro São Cristóvão, Rio de Janeiro (PEREIRA, 2004), filha dos poetas Gilka Machado e Rodolfo Machado.

1914 – 1924

Infância Bairro São Cristóvão e o Morro da Mangueira, “entre as capoeiragens quotidianas do “Morro da Mangueira” e os batucages nostálgicos de Cascadura” (VOLUSIA, 1939). Nesse período, desde os 4 anos de idade, freqüentou o Terreiro do Pai João, vizinho a sua casa e conheceu parte de uma tribo indígena vinda das margens do Rio Araguaia.

1923

Falece o pai, Rodolfo Machado.

1928

Ingressa na Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigida pela bailarina e coreógrafa russa Maria Olenewa.

1929

Primeira grande apresentação pública da bailarina no dia 28 de setembro, na Festa da Primavera, organizada pela Mocidade Feminina Carioca em homenagem ao então Presidente da República, Washington Luiz. Eros dançou o samba Oia a fôia no a, descalça e acompanhada por violão e batucada, uma pequena heresia para o palco e uma promessa para a estilização do bailado brasileiro.

1931

Encerra os estudos na Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Pereira (2004, p. 30) cita uma nota retirada do periódico Diretrizes, um tanto quanto icônica, talvez fabulosa, mas que circulou: “Quando a pequena Eros sugeriu à professora a estilização de um cateretê, a ilustre polaca respondeu-lhe com um desaforo: ‘Si me tornas a falarr em tansa nadzional eu ti corro a puntapés!’ Mas a pequena Eros estava atuada por Xangô. Continuou a falar em dança nacional apesar de todos os contratemplos”;

A título de um ano que parece marcar o início do bailado brasileiro e representar o que seria a trajetória de Eros Volusia, detalho alguns eventos mencionados por Roberto Pereira (2004):

03 de janeiro: apresenta-se no estúdio – que funcionava também como galeria de arte e sala de concertos e conferências – de Nicolas, fotógrafo romeno naturalizado brasileiro. Pereira conta que Eros foi muito fotografada por Nicolas em seus primeiros anos de atuação;

11 de abril: apresentou um recital próprio no Teatro João Caetano, na praça Tiradentes, com suas primeiras criações brasileiras famosas: Iracema e Sertaneja;

06 de agosto: ilustrou uma conferência sobre danças do Brasil do historiador Luís Edmundo, na Escola de Belas Artes. Para a apresentação, aprofundou-se na pesquisa sobre danças coloniais brasileiras, para a qual contou com a ajuda do historiador;

06 de setembro: apresentação no teatro Cassino com as obras Jongo, Yara e Última folha do outono.

1934

Assina todas as coreografias de sua vespéral no Teatro Cassino. Na primeira parte: Amor de Iracema, Peneirando fubá, Sertaneja e Carnaval na praça; a segunda parte: Moendo café, Dança selvagem, Maxixe, No terreiro de Umbanda, Moleque Capoeira e Cascavelado;

20 de outubro: participou da peça de teatro Sexo, pelo projeto Teatro Escola dentro do Cassino Beira Mar. Eros ficou responsável por três comentários coreográficos (PEREIRA, 2004, p. 31).

1937

No dia 03 de julho acontece o que Roberto Pereira chama de “A grande estréia”: o espetáculo *Eros Volusia – Bailados Brasileiros* no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O evento é de iniciativa do Ministério da Educação e Saúde, com a presença do então presidente, Getúlio Vargas, e ainda com a orquestra sinfônica da casa, regida pelo maestro Francisco Mignone. Pereira (2004, p. 36) observa que “Eros Volusia sabia que, de alguma forma, estava conquistando um espaço que, até então, ninguém ousara ocupar: levar para o lugar do erudito, cuja apresentação máxima era o palco do Teatro Municipal, aquilo que, de certa forma, estava reservado ao lugar do popular, como os teatros da praça Tiradentes”;

O espetáculo é composto por duas partes. Na primeira as peças e suas músicas são: 1. Orquestra (Sinfonia do Guarani, de Carlos Gomes); 2. Yara (Música de J. Octaviano); 3. Peneirando fubá (Música folclórica); 4. Sertaneja (Música de Basílio Itiberê); 5. Orquestra (Congada, de Francisco Mignone); 6. Lundu (música do folclore colonial); 7. No terreiro de Umbanda (Música autêntica do ritual). Na segunda parte são: 1. Iracema (Música de Peixoto Velho); 2. Orquestra (Batuque, de Nepomuceno); 3. Cateretê (Música de Francisco Mignone); 4. Banzo (Música de Heckel Tavares); 5. Orquestra (Samba, de A. Levy); 6. Carnaval na Praça Onze (Pout-Pourri de motivos carnavalescos) e 7. Cascavelando (Música de Sebastião Barroso);

Em outubro estréia a primeira participação em um filme brasileiro da Cinédia, O samba da vida, produzido por Adhemar Gonzaga e dirigido por Luiz de Barros;

No segundo semestre, Eros visita o nordeste tanto em apresentações como em pesquisa. Ela percorre os estados da Bahia, Alagoas e Pernambuco.

1938

Em 13 de maio volta ao palco do Teatro Municipal e participa do espetáculo comemorativo Cinquentenário da Abolição, promovido pelo Ministério da Educação e Saúde;

A partir de novembro inicia suas apresentações em cassinos, estreando no Copacabana. Esses palcos de variedades compartilhavam do público do Teatro Municipal e foi ocupado por muitas primeiras-bailarinas; até “a mestra Maria Olenewa passou pelo Cassino da Urca, após criticar duramente as bailarinas que participavam desse tipo de apresentações, como cassinos e teatros de revista” (PEREIRA, 2004, p. 40).

1939

Em 20 de julho, Eros proferiu a conferência Dança Brasileira no palco do Teatro Ginástico, seguida da apresentação de quatro números seus: Ânsia de Azul, Dança Selvagem, Batuque e No terreiro de Umbanda. O evento marca o início de suas atividades, naquele mesmo palco, da atividade de professora do Curso de Coreografia do Serviço Nacional de Teatro. A conferência pronunciada está publicada em uma única edição do mesmo ano e apresenta o apanhado das pesquisas realizadas por Eros ao longo de seus primeiros anos de reunião de elementos das danças brasileiras (VOLUSIA, 1939);

Em 29 de dezembro, apresentou publicamente a prova de seus 15 alunos (PEREIRA, 2004, p. 48).

1940

Em 27 de setembro, coloca seus alunos em participação na opereta Minas de Prata, da Companhia

Nacional de Operetas. Entre os bailados apresentados estão “Recordação do Congo, composta pelo Maestro Martinez Grau, além de Taieras e Fandango” (PEREIRA, 2004, p. 49);

Nesse ano, Eros conquistou o Diploma de Medalha de Ouro de Melhor Bailarina do Ano, prêmio concedido pela Associação de Críticos Teatrais pela repercussão do trabalho de bailarina e coreógrafa, agora composto também pela atuação como professora (VOLUSIA, 1983);

Estreia no Cassino Atlântico; segundo Pereira (2004), apesar da rotina intensa de trabalhos com ensaios e docência, a principal fonte de renda é proveniente dos grill-rooms e nightclubs cariocas.

1941

Eros se torna a primeira brasileira a estampar a capa da revista norte-americana, a Life. “O fotógrafo americano Hart Preston havia sido enviado ao Brasil especialmente para retratar a bailarina. As fotos foram tiradas enquanto ela dançava em suas apresentações no Cassino Atlantico, o que lhes emprestou um tom bastante especial” (PEREIRA, 2004, p. 50).

1941-1942

A capa da Revista Life abre os caminhos de Eros para Hollywood, que embarca para os Estados Unidos em novembro de 1941 para a gravação de uma cena no filme Rio Rita, da Metro Goldwin Mayer, estreado em dezembro de 1942. Concretizado o projeto, é perceptível o desagrado de Eros em relação ao acompanhamento musical: “assim que comecei os preparos para filmar, apareceram os primeiros aborrecimentos nos estúdios da Metro, pois, para minha surpresa, eles não estavam interessados nas danças brasileiras, mas sim na bailarina do Brasil. queriam que eu me apresentasse dançando música americana” (VOLUSIA, 1983, p. 57).

1943

Eros é convidada a compor, entre 13 de maio e 17 de julho, a Temporada Oficial de Bailados do Teatro Municipal como primeira-bailarina, em um programa inteiro voltado para danças do Brasil, além de ser composto majoritariamente por bailarinos brasileiros. Segundo Pereira, o convite a Eros é uma solicitação feita pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Henrique Dosworth, mas não exclusivamente, pois o recém nomeado diretor do espetáculo, em substituição a Maria Olenewa, o tcheco Vaslav Veltchek, “nutria grande interesse por Eros, por ser ele também um viajante que pesquisava danças brasileiras, sobretudo indígenas” (PEREIRA, 2004, p. 73). Pereira conta ainda que a condição imposta por Eros para aceite do convite é que ela executasse coreografias próprias;

Em agosto do mesmo ano é lançado o filme Caminho do Céu, mais uma participação de Eros no cinema. Além de apresentar o quadro de dança, Eros faz uma pequena participação no enredo do filme, atuação que divide a crítica, ao que Pereira (200) reclama não ter disponível a o filme para conferir a participação.

1944

Abre temporada em Belo Horizonte, no Cassino Pampulha. A temporada, que seria em maio e junho, mas logo na sequência, em julho, estreou a segunda temporada (PEREIRA, 2004);

Em dezembro, outra participação de Eros no cinema, dessa vez no filme Romance Proibido.

1947

Mais viagens pelo Brasil: Aracajú, Salvador, Belo Horizonte, Pelotas, Porto Alegre, São Paulo, Belém do Pará.

1948

Eros viaja a Paris para participar de um festival de dança folclórica na Casa da América Latina, e por lá faz diversas participações. A viagem, que seria de aproximadamente um mês se estende para seis. Há convites para estender por uma turnê pela Europa, mas Eros precisa voltar por não

conseguir estender a licença das atividades docentes no Serviço Nacional de Teatro. Entre as apresentações mais relevantes para Eros, é destacada a conferencia-demonstração nos Arquivos Internacionais da Dança.

1949

Participa pela primeira vez de uma temporada no Teatro de Novelas na peça Passo de Girafa

1951

Estreia o O Pudim de Ouro, mais um teatro de novela no Teatro Carlos Gomes. Agora Eros canta e interpreta; segundo Pereira (2004), “agora, era uma vedete”; a crítica se dividiu na aprovação e reprovação da atuação. Em seguida, cancela contratos por problemas de vesícula, na sequência, a mãe quebra o fêmur e com essa sucessão de fatos, Eros não volta mais aos palcos.

1966

Encerra a carreira como professora no Serviço Nacional de Teatro após 27 anos à frente da pasta de coreografia.

1979

Recebe a visita de Christine Nazaré, que grava cenas com Eros e a mãe, colhendo o depoimento da bailarina.

1980

Falece a mãe, Gilka Machado, pessoa da qual diz e demonstra nunca ter se separado.

1983

Publica seu livro de memórias Eu e a dança.

2004

Falece no dia 01 de janeiro, aos 89 anos, na cidade do Rio de Janeiro.

APRESENTAÇÃO

O tema deste estudo é a educação de mulheres, problematizada a partir da filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari pelo conceito de devir-mulher, especialmente trabalhado no volume 4 da edição brasileira de *Mil Platôs* (2012b). Para desenvolver a investigação recorro a Eros Volusia (1914-2004), que empresta suas experimentações pela dança e dá corpo e movimento a esta busca, que é uma proposta de cartografia de mulheres no território educação. As conjunções ([e]) mulher [e] mestiça [e] bailarina [e] coreógrafa [e] professora [e] pesquisadora de ritmos [e] criadora do bailado brasileiro dizem de relações que caracterizam singularidades de Eros em suas incursões históricas, das quais busco apreender processos de criação de si e de uma arte. Com isso, o objetivo é percorrer os planos de produção da subjetivação feminina, que na trajetória de Eros atravessam o século XX; mapear e atualizar os movimentos desta bailarina desde os tempos passados até o modo como eles chegam a este presente – por registros elaborados pela imprensa, por ela mesma e por estudos acadêmicos –, dimensionam uma atuação de mulheres em criação. O empenho aqui é ir além dos pontos fixados em dados históricos (DELEUZE; GUATTARI, 2011a; 2012b), passando entre eles para dar contornos às relações da singularidade de Eros Volusia.

Embora os acontecimentos de Eros estejam disponíveis e apresentados aqui em uma cronologia do desenrolar de uma vida, conectadas por pontos temporais e disponíveis em fontes como a imprensa e escritos da própria bailarina, o que interessa é o **devir** em linhas que passam entre esses pontos, é o devir que se instala por relações de aliança da bailarina (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 19; p.95). Ao contrário das relações por filiação, que se encadeiam pela semelhança hereditária e linear, que se estabelecem na forma de uma “identidade maior”, os devires ou as alianças são moleculares e minoritários; por esse argumento Deleuze e Guattari sugerem que “é talvez até a situação particular da mulher em relação ao padrão-homem que faz com que todos os devires, sendo minoritários, passem por um devir-mulher” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 92).

Isso não quer dizer que o devir-mulher seja intrínseco a Eros Volusia pelo fato de ela ser uma mulher, até porque o devir não está no ser, como algo pronto, não passa por um processo identitário ou de representação, mas se instala na composição do sujeito, nos movimentos do vivido, nos acontecimentos de uma vida de mulher bailarina. O devir-mulher não emerge para enquadrar uma existência, mas para compor uma aproximação dos passos dançados e inventados por Eros pela criação de uma trajetória de mulher que produziu autoria em seu vivido. E apesar de não me propor ao tratamento biográfico da bailarina, é por seu corpo dançante, de linhas cronológicas e topologia em biografia de mulher, que lhe caracteriza uma situação particular frente ao “padrão-homem”, que vislumbro seu devir e busco o desenho de suas linhas de fuga¹ em relação ao modelo dual de papéis de gênero, estabelecidos socialmente como regra.

A CARTOGRAFIA DO FEMININO: UMA GEOHISTÓRIA PARA UM DEVIR-MULHER

O movimento pela cartografia de uma personagem da dança brasileira através do conceito de devir-mulher aciona um diagrama móvel na história, que encontra o desejo de criação de uma narrativa que confronte o *perigo de uma história única*² (ADICHIE, 2019) e vertical. Ao olhar para a história das mulheres no século XX até os nossos dias, pela perspectiva institucional e suas normas de produção discursivas, as mulheres ora estão silenciadas pela genérica não participação nos discursos políticos, religiosos, da legislação; ora executando papéis de reprodução e cuidado com a vida, na lida cotidiana de exposição a violências micropolíticas³, fundadas pelo sistema patriarcal; ora, ainda, estão em movimentos

¹ “O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma. Em geral, é em um mesmo falso movimento que a vida é reduzida a alguma coisa de pessoal e que a obra deve encontrar seu fim em si mesma, seja como obra total, seja como obra em andamento, e que remete sempre a uma escritura da escritura” (DELEUZE; PARNET, 1988, p. 62).

² O perigo de uma história única é título de uma conferência proferida por Chimamanda Ngozi Adichie e posteriormente publicada em livro; os problemas de uma história única apontados pela escritora é que se estabeleça uma verdade unilateral e pronta sobre determinados sujeitos históricos. Sua fala é fruto de suas experiências no processamento acerca de diferenças culturais, tanto dela para outras culturas quanto de outras culturas sobre ela, mulher nigeriana em contexto de estudos em território norte-americano.

³ “A Lei Nº 13.104, de 9 de março de 2015 altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol

de luta por reconhecimento de direitos, portanto em embates frontais em relações macropolíticas⁴.

Abordar uma parte da história das mulheres pelos movimentos de um corpo em composição de uma dança autoral, de aprendizado e atuação na arte, indicam caminhos alternativos para pensar a educação em devires que emergem na direção da assinatura de uma criação.

É na leitura nômade de corpos de mulheres em deslocamento que encontro Eros. Nesse encontro, desdobro conjunções de um corpo que cria movimentos próprios na invenção de uma dança brasileira por planos traçados por experimentações; dança que reúne elementos apartados entre a dança clássica e as de cunho popular brasileira. Realizado esse encontro, bailarina e dança em criação circulam por palcos de cultura erudita e de públicos mais diversificados, como os cassinos e participação em produções cinematográficas. Foi assim desde a primeira apresentação pública em 1929, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando dançou ao som de violões e atabaques (VOLUSIA, 1983; PEREIRA, 2004), oriundos da boemia urbana e de terreiros de religiões de matriz afro.

Encontro em Eros uma dança que segue um caminho hegemônico no que diz respeito à problemática da mestiçagem⁵ na medida em que a criação de um bailado

dos crimes hediondos” (BRASIL, 2015). A recorrência de feminicídios que demanda alteração no Código Penal, diz de crimes de ódio contra mulheres e é um exemplo das relações – desiguais – de poder entre homens e mulheres, apresentando-se como o extremo da encarnação de papéis de gênero em que homens têm autorização sobre o corpo feminino, pois o feminicídio é um crime que leva às últimas consequências a interdição de uma mulher que se negue a se submeter a um homem. Nesse sentido é que há um consenso a respeito das relações de gênero em estudos, na forma como se materializam algumas relações baseadas na violência de gênero. No caso de observar Eros Volusia na perspectiva dos estudos de gênero é para falar de possibilidades históricas ao feminino, que não se restringem ao silenciamento ao mesmo tempo em que não podem se desvincular de normas sociais a respeito de seus corpos.

⁴ Como que uma atualização em síntese dessa problematização da violência institucional macropolítica é a execução da vereadora da cidade do Rio de Janeiro, Mariele Franco, em março de 2018. Uma mulher negra, em um cargo de poder e exercendo reivindicações de justiça social para comunidades periféricas. Mariele Franco experimentava uma reterritorialização em seu contexto social ao ocupar um cargo político. Negou-se ao lugar de silenciamento que a representação diz caber ao feminino e foi executada. Poderia ter acontecido a um homem, mas é importante destacar que era uma mulher quem interpelava o senso de justiça da dinâmica do poder.

⁵ Kabengele Munanga (1999), em discutindo a mestiçagem no Brasil analisa que “o fim do sistema escravista, em 1888, coloca aos pensadores brasileiros uma questão até então não crucial: a construção de uma nação e de uma identidade nacional. Ora, esta se configura problemática, tendo em vista a nova categoria de cidadãos: os ex-escravizados negros. Como transformá-los em elementos constituintes da nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada do passado, que os considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudou? [...] Apesar das diferenças de pontos de vista, a busca de uma identidade étnica única para o país tornou-se preocupante para vários intelectuais desde a primeira República: Sílvia Romero,

nacional serve ao embranquecimento de danças negras e indígenas; ao mesmo tempo em que a cartografia da artista se configura em um entre de fronteiras da mulher Eros e da arte, o que converge em forças para tornar-se acontecimento⁶ e devir. Desse modo, o bailado de Eros é paradoxal e expõem uma vulnerabilidade à captura e ao enquadramento de suas forças: o mesmo território da mulher que se expande em dança está sujeito aos limites imperialistas que se impõem sobre o corpo das mulheres e sobre as expressões artísticas desviantes da cultura padrão e colonial. Elaborar sobre esse processo de fuga e captura é a busca empreendida na análise cartográfica dos percursos de Eros.

Nesse sentido do que foge e é capturado é que, apesar do devir-mulher buscar vias alternativas ao binário masculino e feminino, seus proponentes Deleuze e Guattari (2012b) não se furtam ao debate sobre a topologia dos corpos tal como eles são dispostos em dualidade na estrutura. A questão de partida é reconhecer os pontos que submetem ou condicionam as linhas que atuam politicamente na regulação dos corpos, que estabelecem papéis e lugares para um e outro. Para tanto, os autores analisam que “a questão primeira é a do corpo – o corpo que nos roubam para fabricar organismos oponíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 72), ao que complementam que

é à menina, primeiro, que se rouba esse corpo: pare de se comportar assim, você não é mais uma menininha, você não é um moleque, etc. É à menina, primeiro, que se rouba seu devir para impor-lhe uma história, ou uma pré-história. A vez do menino vem em seguida, mas é lhe mostrando o exemplo da menina, indicando-lhe a menina como objeto de seu desejo, que fabricamos para ele, por sua vez, um organismo oposto, uma história dominante (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 72).

Nessa perspectiva, a imposição de uma história às mulheres começa pelo gesto e o movimento. Ainda que ao masculino também seja dada uma formatação, é o feminino que se designa por objeto, sobre o corpo da mulher que se funda um território a ser dominado, um imperialismo de construção milenar que se consolida

Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana, Gilberto Freyre, etc., para citar apenas os mais destacados” (MUNANGA, 1999, p. 51-52).

⁶ Segundo apresenta Abreu Junior (2020, p. 72-73), o “acontecimento, tanto para Deleuze quanto para ele junto a Guattari, se desenrola no campo da linguagem na forma como nessa se dá sentido às coisas. Desse modo, o acontecimento é entendido como um conceito e percorre os planos da filosofia”, e nesse estudo o artigo pelas demandas de localizar as manifestações do devir, no modo como elaboro as articulações entre Eros, suas conjunções e os sentidos de uma atuação em criação de si e da manifestação artística.

na macropolítica das instituições modernas, das quais destaco a operação pedagógica investida sobre o comportamento feminino⁷. Sobre esse corpo tornado território se constitui um processo educacional, social e cultural de subjetivação unilateral do desejo, o que torna necessário um levante micropolítico e molecular para o atravessamento das estruturas que estabelecem lugares fixados.

Por isso é que o conceito de devir-mulher aqui problematizado forja uma interpretação intencional na ação criadora dos movimentos da bailarina. Com isso tenho o propósito de apresentar uma perspectiva de reconfiguração do corpo histórico das mulheres, de deslocá-lo do espaço pontual que lhe é dado ocupar, o de ser um corpo reprodutor que é estabelecido pelas instituições patriarcais.

Nesse ponto, o propósito é chamar a atenção para os dualismos, mas não para demonstrar um modelo feminino em contraponto a um outro, de gênero oposto, nem tampouco desejo propor uma estrutura previamente configurada que encaixe a personagem tratada como indivíduo formatado a um quadro hegemônico de uma época. O sentido do tempo em uma perspectiva da diferença não indica modos de ser em tempo cronos, como se houvesse uma reserva de cotas a cada acontecimento atualizado do passado⁸. Como propõe Cunha (2019, p. 937) em sua elaboração sobre a pesquisa cartográfica pela filosofia da diferença: “Nada existe de forma pré-individual ou pré-formal”. O que importa é conseguir fazer um desenho cartográfico das relações e processos, ou como Virgínia Kastrup manifesta como

⁷ Afrânio Peixoto publica o livro *A educação da mulher* em 1936. Sobre a fabricação de uma pré-história para o feminino, nas primeiras páginas ele faz um panorama sobre sociedades antigas e toma referências em perspectiva etnocêntrica acerca dos povos nativos brasileiros para propor uma imagem de mulher em convívio “primitivo”. Peixoto afirma, então, que “as meninas ficavam permanentemente na domesticidade [...] Tinham estes selvagens ideia do papel somenos da mulher na procriação: uma semente na terra... O homem era essencial e o padre Anchieta traduz esse conceito dizendo que, para os nossos índios, as mulheres eram ‘sacos de meninos’, apenas [...] Nem pois o mérito da prole, tinha a mulher, animal de tração, trato, criação, sem educação outra senão a que lhe permitisse servir, anonimamente, e injustamente, a seu senhor, o homem: um animal de muitos préstimos” (PEIXOTO, 1936, p. 10-11). Ao longo da obra, a pedagogia reproduzida nos primeiros educandários femininos é apresentada como um recurso civilizatório e disciplinador.

⁸ Talvez essa proposição possa ser entendida como um eco do que Deleuze e Guattari propõe a respeito da caçada realizada na obra literária *Moby Dick*, nome de uma baleia cachalote que é perseguida pelos oceanos: “*Moby Dick* não é nem um indivíduo nem um gênero, é a borda, é preciso que eu bata nela para atingir toda a matilha, para atingir toda a matilha e passar através. Os elementos da matilha são tão somente ‘manequins’ imaginários, as características da matilha são apenas entidades simbólicas, só conta a borda – o anômalo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 28). A personagem aqui cartografada encarna, de alguma forma, essa borda, que ao mesmo que é individual reverbera a condição feminina. Investigá-la, no entanto, não trata de formular uma representação, mas ao contrário, perceber as nuances dessa existência.

pista-convite ao cartografar: “vamos ver o que está acontecendo?” (KASTRUP, 2009, p. 45).

Desse modo, a partir dos processos vividos por Eros Volusia em linhas destacadas de suas conjunções de mulher na relação com a dança e a criação, interessa elaborar sobre o que estava acontecendo e as tornaram possíveis: o que viabilizou uma carreira de mulher na dança na primeira metade do século XX? Como se deu o processo de formação desse corpo mestiço bailarino e de seu dançado, e como estes reverberam? Quais narrativas de Eros foram produzidas, por ela e sobre ela? Quais os processos podem ser invocados das relações de um feminino que, instalado em uma determinada época é convocado a expressar movimentos de um devir-mulher? E afinal, o que se passa ao atualizar Eros Volusia na presente investigação?

É importante ressaltar por essas pistas iniciais que esta busca não é por ensinamento moral, nem superioridade ou inferioridade a ser reclamada à mulher e ao seu coletivo. Também não se trata de reivindicar valores à carreira artística de Eros Volusia, nem tecer críticas sobre os conteúdos de suas danças ou representá-la como bailarina; em alguma medida isso está dado em pontos que estruturam narrativas biográficas e poéticas sobre Eros, como o que produziram Roberto Pereira (2004) e Soraia Maria Silva (2007). O que interessa é o devir possibilitado pela expansão da figura da bailarina, redimensionando os percursos de um tempo vivido em um tempo que se estende e se atualiza em questões sobre as mulheres; devir que “não é um nem dois nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular ao dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 96).

Busco a composição do aprendido e criado ao retomar esse vivido da mulher pela dança, uma arte praticada por um corpo em deslocamento, manifestação de território subjetivo em fronteiras bem estabelecidas, ao mesmo tempo em que é imanente nas atuações e relações existidas. Pela cartografia busco criar o contorno de um plano que abriga corpo de mulher e a educação de seus sentidos; esse corpo que é produto do entre dança mestiça e o palco erudito, do entre docência e criações artísticas e pedagógicas com que cria uma realidade na qual coloca suas produções em relevo. Essa realidade que Eros cria para si conforme elabora seu

corpo e dança configura um fora, que é delineado por acontecimentos, nos quais busco a construção de devir-mulher. Esse fora contém o corpo da bailarina em ação e produção de traços nômades. Uma realidade é inventada em zonas de vizinhança e de indiscernibilidade, e pela cartografia registro a configuração de planos que são múltiplos e sobrepostos (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

Os planos que constituem essa cartografia são formados pela relação entre linhas e pontos que delimitam uma espacialidade ou um mapa, pelo qual objetivo atualizar Eros Volusia. Nos planos organizados, as linhas obedecem a pontos fixados e se referem a eventos históricos, padrões educacionais de uma pedagogia tradicional, normas sociais, discursos institucionais. Percorro esses planos ao tratar das conjunções de Eros: todos são importantes conforme ofereça algo perceptível. Esse investimento reúne forças para percorrer o plano do devir que é plano do nomadismo, de não fixação aos pontos. O sentido é do que entra em deslocamento e cria um espaço de intersecção, destacadas pelas conjunções trabalhadas sobre Eros, que dizem da promoção de encontros. Nessa relação com os espaços, Deleuze e Guattari recomendam: “Faça linha e nunca ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga. Nunca suscite o General em você” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 48). Portanto, quanto mais deslocamento, mais aberturas de espaços e possibilidades de encontros de configurações micropolíticas.

MOVIMENTOS DA TESE: EM BUSCA DE UMA PEDAGOGIA DO ENCONTRO

Os movimentos da tese, apesar de associados aos movimentos de Eros Volusia, não estão dados automaticamente pela relação com a dança, tal qual o devir-mulher da bailarina não está dado pela sua condição de ser mulher. Os devires e movimentos precisam ser nomeados e arranjados entre os elementos abrigados nesse plano cartográfico de investigação.

Uma cartografia composta de territórios dinâmicos alude a fronteiras móveis, e fronteira é encontro de dois ou mais, que implicada em movimento, torna-se espacialidade de convergência e possibilidade de produção do novo. Em se tratando de pensar a fronteira entre dança e educação desde perspectivas da mulheres e a filosofia da diferença, que busca a singularidade das relações, proponho um arranjo que coloca em elaboração uma pedagogia em devir. As definições ligeiras dos

termos – pedagogia e devir⁹ – instalam a expectativa de uma condução não modelada de convergência dos elementos referidos, que requer a abertura de uma trilha na busca por alternativas ao que está colocado como caminho a seguir. Para tratar essa composição e movimento de modo mais específico, proponho uma pedagogia do encontro¹⁰ que diz da lida com as fronteiras móveis que emergem nesse cartografar, as tais zonas de indiscernibilidade (DELEUZE; GUATTARI, 2012b) que, no entanto, devem configurar substancialmente um território de subjetividade. Assim, o encontro traduz um lugar de composição que vislumbra o tornar-se por uma pedagogia que lhe é inerente.

O que proponho por pedagogia do encontro é um movimento da tese que converge os aspectos das conjunções [e...] da mulher Eros na filosofia da diferença. O encontro também é literal conforme a configuração cartográfica desenha a formação de fronteiras em planos vividos, traduzidos nos planos da escrita. Segundo Deleuze e Guattari (2011a), ao modo de uma planta rizoma, que tem em suas bordas a possibilidade de alongar, romper ou revezar por formas que fluem em acontecimentos; de acordo com os autores, trata-se de lidar com *n* dimensões e nelas

Conjugar os fluxos desterritorializados. Seguir as plantas: começando por fixar os limites de uma primeira linha segundo círculos de convergência ao redor de singularidades sucessivas; depois, observando-se, no interior desta linha, novos círculos de convergência se estabelecem com novos pontos situados fora dos limites e em outras direções (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 28).

É preciso destacar o processo de selecionar as conjunções da bailarina, pelas quais se estabelecem convergências que importam à configuração do encontro. Nesse sentido, o pensamento espinosista pela leitura de Deleuze aponta para o que

⁹ De origem grega, a pedagogia se refere a acompanhar um indivíduo; e devir, adaptada do francês *devenir* remete a tornar-se.

¹⁰ Na literatura disponível, um autor que tem trabalhos que cunham o termo “pedagogia do encontro” é Ernesto Martins (2015) que traz suas análises sempre ao lado da pedagogia intercultural: “É neste sentido hermenêutico que concebemos a existência de uma 'Pedagogia do Encontro' (comunitário, sociocultural, socioeducativo e pedagógico), não só atrelado à ideia de atividade na quotidianidade. Esta abrangência de aprendizagens, ao nível sistêmico, permite-nos incluí-la nas pedagogias de baixa densidade, que é uma nova forma de analisar o fenômeno da intergeracionalidade” (MARTINS, 2015, p. 786). Embora algumas questões se avizinhem, Martins tem suas referências teóricas distintas e o foco das proposições nas atividades escolares; assim estabeleço a proposição de uma pedagogia do encontro pelas vias que conversam com a filosofia da diferença e acontece no desenho da cartografia, além de propor relações que não são restritas aos processos escolares. Mais referências à construção que proponho sobre a pedagogia do encontro estão ao longo do texto.

diz respeito aos possíveis bons encontros. Deleuze elabora Espinosa invocando a imanência; a referência é de que

quando um corpo “encontra” outro corpo, uma ideia, outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das suas partes [...] mas nós, seres conscientes, recolhemos apenas os efeitos dessas composições e decomposições: sentimos alegria quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe, quando uma ideia se encontra com a nossa alma e com ela se compõe; inversamente, sentimos tristeza quando um corpo ou uma ideia ameaçam nossa própria coerência (DELEUZE, 2002, p. 25).

O encontro de corpos e ideias diz de territórios em fronteiras; nelas, o encontro se compõe em porosidade e troca, ou se inviabiliza em rigidez e autoritarismo. Ao longo desse trabalho, a questão se apresenta pela relação de corpos que o compõe em um grande território habitado, que coloca em relação superfícies em existência, que podem ser lidas como territórios de subjetividade; estes apresentam fronteiras mais ou menos porosas pelas quais passam códigos de relação e conexão (DELEUZE; GUATTARI, 2012b). Portanto, a pedagogia do encontro diz respeito ao avizinhamiento de territórios que se conectam em formas de transcodificação: ela está para uma dinâmica dos corpos, aqui tratados como territórios de subjetividade feminina e também territórios de saber.

A pedagogia do encontro é horizonte na elaboração dessa cartografia na medida em que ela diz respeito à abertura de zonas de cultivo de afetos para um ensinar e aprender, orientados pelo devir. As relações estão dadas, organizadas, mas guardam fluxos e sentidos potenciais de transgredir limites fixados em torno de pontos dispostos de modo linear, ou ainda subverter pontos que inibem o movimento e limitam a troca em processos unilaterais e impositivos.

Na relação com a educação das mulheres, a pedagogia do encontro movimenta no sentido de trilhar a expansão de fronteiras do feminino ao longo do século XX em busca de possíveis lugares de encontro e produção de modos de existência na perspectiva de uma subjetivação autônoma. O movimento segue sendo de deslocar os pontos e desenhar linhas como que na produção de novos espaços para o feminino, no sentido de uma nova aprendizagem sobre o corpo e potencialidade da presença feminina na gestão política da vida, individual e social.

Trata-se de uma reviravolta, uma nova perspectiva epistemológica de como o devir-mulher sustenta essa outra pedagogia e coopera na subversão da pedagogia

vigente, fundada no sistema da tradição disciplinar que articula os discursos e suas operações de força sobre os corpos (FOUCAULT, 2010; 1991). Uma pedagogia calcada no devir, e mais especificamente no devir-mulher, está em vias de tornar-se conforme possibilitar não mais a fragmentação e estanque de saberes e de definições de subjugação do feminino. Uma pedagogia do encontro tem lugar demandado pela necessidade de reconfigurar as formas de relação com toda a geografia que nos compõem. Tal encontro deve se estabelecer literalmente no encontro de corpos de todas as espécies em busca de fazer devir vitalidade.

Nesse sentido, empenho-me para abranger os encontros de Eros Volusia, atualizando o potencial pedagógico deles na sua formação e atuação. E aqui, de alguma forma bem objetiva, tais encontros dizem de um corpo em jogo, tal como a topologia observa a disposição e importância do modo como as coisas se dispõem no espaço. Os aspectos dos encontros, assim como seu potencial enquanto pedagogia, colaboram no sentido de cartografar a trajetória de bailarina e endossa a busca de elaborar o que passa a esse corpo da mulher em conjunções? – entendendo que não se sabe ao certo o que passa a esse corpo dançante especificamente, mas se pressupõe a ele acontecimentos que são ao seu modo singular e compartilhado a cada corpo em seu processo de existência e demanda de vitalidade.

A propósito, em se tratando de corpos concretos, o tempo cronológico da bailarina, mais exatamente das primeiras décadas do século XX, é considerado pela historiadora Michelle Perrot como o período no qual “as mulheres se atrevem a outro discurso acerca do corpo feminino” (PERROT, 2003, p. 24), portanto, criando novas possibilidades de expansão e encontros.

A respeito desses outros discursos, eles despertam a atenção e motivam pensar o que está acontecendo nesse século XX para essa virada na elaboração dos próprios corpos pelas mulheres. Interessa pensar que outros desenhos se inauguram em topologias que emergem. As concepções de corpo que por aí se instalam compõem exterioridades que se instalam ora em ponto fixado, ora atingindo velocidades que deixam zonas de indiscernibilidade no tempo. Os movimentos são diversos, desde o corpo roubado, silenciado e minimizado – quando se trata da produção de discursos e processos sociais e educativos, de governos e aspectos de práticas ascéticas institucionais – até o corpo redefinido em múltiplas linguagens

artísticas, profissionais, educacionais, de fissuras em barreiras de práticas racializantes e discriminatórias.

Não se trata de afirmar que os corpos femininos não sejam incluídos nas dinâmicas de poder institucional e de gestão social, a questão é quais os lugares que lhe são autorizados ocupar, ficando restritos muitas vezes às tarefas não reconhecidas socialmente, de reprodução e cuidado com a vida (FEDERICI, 2017). Tais funções remetem a dispersão de uma energia que pode se intensificar no caso do enfrentamento e reivindicação para ocupação de lugares na gestão social da vida. Lapoujade, ao analisar sobre o que pode um corpo, coloca em questão o sentido que a pergunta leva, e rebate o próprio argumento de que não se tratava do corpo em deslocamento, e elabora outra questão: “podemos invocar a potência do corpo sem invocar o ato que exprimirá essa potência?” (LAPOUJADE, 2002, p. 81). E sob o anúncio de que o corpo não aguenta mais a organização e a imposição do sujeito que lhe implanta uma alma, reflete que “a verdadeira doença não é estar doente, mas, na cura, possuir remédios que pertencem ainda à doença” (LAPOUJADE, 2002, p. 83). Corpo doente é corpo desencorajado do ato, é corpo restringido. Ao corpo da mulher só resta devir para livrar a potência da condição de apartada do ato de efetivar o exercício político de não só operar o cuidado, mas também de cuidar das estratégias para compartilhar das formas de governo.

Assim é que, ao enunciar zonas de indiscernibilidade, componho esta tese com Eros Volusia, no intuito de movimentar a história sedentária (DELEUZE; GUATTARI, 2010). O corpo bailarino em criação de danças inspira pelos deslocamentos e práticas de si que provocam novos olhares para as referências de linhas de uma história das mulheres que precisa se reconhecer e se criar mais diversa.

A DIFERENÇA E A EXPANSÃO NAS FRONTEIRAS DA TESE

Na tentativa de uma história que compreenda o nomadismo (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 48), a estrutura que delimita a condição das mulheres precisa ser problematizada para então liberar seus corpos da fatalidade de uma trama histórica que as condena à objetivação desde sua existência topológica. Mediar essa possibilidade de reconfiguração histórica precisa se pautar no acontecimento e na geografia de um corpo singular.

Nesse sentido, é interessante tomar a topologia pelo que parte dos estudos da geografia cartográfica, a qual se ocupa da topografia de territórios físicos. Pela etimologia grega, topos tem o sentido de lugar; como objeto de estudos, topografia ainda “é dividida em Topometria e Topologia. A Topologia tem por objetivo o estudo das formas exteriores do terreno e das leis que regem o seu modelado” (NUCCI; MOREIRA; LOPES, 2017, p. 11). Na topologia desta cartografia, adaptada à leitura educacional e social, importa o acontecimento da mulher Eros que se reconhece em formas exteriores, o que está colocado na fronteira dinâmica do fora. É aí que se experimenta a “intensidade da vida [que] reside justamente no ponto em que ela se choca com o poder, e é na linha do fora que isso acontece, é aqui que as forças escapam das armadilhas do poder” (LEVY, 2011, p. 89).

Nesta cartografia não se trata de repetir ou decalcar mapas, mas desenhar, inventar novos mapas, como uma cartografia que inaugura perspectivas sobre um território de fronteiras que escapam na transgressão de limites estabelecidos; e essa é a proposta do devir-mulher: criar novas fronteiras. A questão não é negar a estrutura existente, mas revelar nela os planos restritivos das categorizações de gênero para então localizar e/ou criar fluxos de produção dos corpos e subverter o que o condiciona historicamente as mulheres, intuir uma linha de fuga; ou como é explorado desde a perspectiva cartográfica, trilhar os movimentos de desterritorialização, de transgredir territórios que se impõem por fatores que não são elaborados por um desejo próprio; desterritorializar é buscar uma “autonomia da expressão” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 131).

Nesse sentido, pelo movimento de novas linguagens artísticas e corporais, forjo uma análise de restituição do corpo à mulher bailarina ao examinar as formas de autonomia desenvolvidas por Eros e sua linhagem. E é nisso que a bailarina é objeto desta cartografia, pois ela se coloca em jogo por um corpo dançante e em conjunções, que ocupa palcos e escolas, além de registrar a criação de movimentos e concepções sobre a dança, indo além da reprodução dos elementos aprendidos. E assim como um lugar singular e topológico ocupado por Eros em suas relações, ela toma também um lugar simbólico na recriação de imagens do feminino, na reformulação dos saberes calcados na estrutura do conhecimento ocidental que representa o feminino no lugar da passividade e neutralidade de gestos e atuações.

Pela elaboração da trajetória de Eros, busco compor uma história da educação feminina pela diferença, intento que vai ao encontro da questão lançada pela historiadora Michelle Perrot em suas pesquisas: “Mulheres enclausuradas, como chegar até vocês?” (PERROT, 1988, p. 186). Nesta narrativa, a pergunta ganha um sentido que se enlaça com o meu próprio percurso e com o percurso de todas as mulheres que têm sido excluídas da função de historiadoras e de tantas áreas de institucionalização do saber, desde a primeira metade do século XX (PERROT, 1995). Segundo Perrot, seus estudos sobre o feminino só foram inaugurados a partir do maio de 1968¹¹ na França, quando conseguiu abertura e autonomia para pesquisar o tema¹². Em entrevista, a historiadora conta sobre como e o porquê da sua entrada nessa temática:

Foi muito simples, foi o movimento feminista. É necessário não esquecer também que houve maio de 68 e eu participei bastante, mesmo como professora. As estudantes estavam muito chocadas vendo que as mulheres eram sempre secundárias no que acontecia. Como se dizia na época, os rapazes pediam a elas que trouxessem o café. No início dos anos 70, entrei para uma nova Universidade, Paris VII, criada justamente a partir das críticas de maio de 68. É neste momento também que surge o MLF - Movimento de Liberação da Mulher. Com minhas colegas decidimos em 1973 propor cursos sobre a História das mulheres. Fomos tomadas por um movimento que nos concernia diretamente. Num certo sentido trabalhar sobre mulheres era trabalhar sobre mim mesma, reencontrar meus próprios problemas (PERROT, 1995, p. 33).

As experimentações político-acadêmicas de Michelle Perrot dizem de um corpo feminino em trabalho de abrir espaços institucionais antes negados, e

¹¹ Maio de 68 é como ficou conhecida uma série de eventos ocorrida em Paris e de repercussão internacional no sentido de que, o momento pode ser considerado uma revisão do que foi a instituição democrática da república na Revolução Francesa. O movimento foi popular e incluiu trabalhadores, mas é inegável que teve forte embate de agentes universitários na sua articulação. É o que diz esse relato que descreve que “a Sorbonne [a principal universidade francesa] foi repentinamente transformada de um antiquado recinto onde o capitalismo francês selecionava e moldava seus hierarcas, seus tecnocratas e sua burocracia administrativa, em um vulcão revolucionário em plena erupção, cuja lava se espalharia longe e amplamente, cauterizando a estrutura social da França moderna. A ocupação física da Sorbonne foi seguida por uma explosão intelectual de violência sem precedentes. Tudo, literalmente tudo, foi repentinamente e simultaneamente posto em discussão, em questionamento, em objeção. Não havia tabus” (SOLIDARITY, 2008, p. 38)

¹² Em entrevista, Perrot relata sobre a experiência como historiadora, quando teve frustrada sua primeira tentativa de pesquisar sobre história das mulheres, em 1949: “Quando este problema se colocou para mim, as mulheres e o feminismo não eram importantes nas sociedades ocidentais enquanto os problemas sociais, a questão operária sim. Na realidade, se propus este tema ao professor Labrousse é que li e me interessei pelo ‘O segundo sexo’ de Simone de Beauvoir. Mas eu esperava pela sua resposta negativa. Fiz uma proposição provocativa de jovem estudante que o faria rir porque, francamente estava muito distante de sua perspectiva e também da minha, pois eu pertencia a uma geração de estudantes em sua maioria confrontada mais aos problemas sociais, do que aos problemas de sexo” (PERROT, 1995, p. 30).

inaugura também uma história singular da pesquisadora, ressaltado por ela quando diz reencontrar seus próprios problemas no trabalho sobre mulheres¹³; e no sentido da convergência com outras mulheres em movimento e estudo sobre a temática do feminino, experimenta o que defendo como pedagogia do encontro, que se delineaia também feminista¹⁴. A brecha para transpor os limites institucionais acontece pela abertura política ocasionada pelo momento histórico francês, mas como a própria Perrot relata, o correr juntas pelo desejo de colocar corpo e temática em questão parece tão definitivo quanto o contexto para a concretização do propósito.

Essa breve e específica passagem pela história das mulheres tem ainda outros avizinhamentos. Nesse mesmo contexto universitário francês, que se pode chamar de revolucionário, que dá vazão aos estudos do feminino por Perrot e suas colegas de Universidade, outros encontros aconteciam.

E entre esses eventos se deu o encontro entre Deleuze e Guattari (DOSSE, 2010), os autores que apoiam a percepção dos devires desta análise. Foi no maio de 68, na Sorbonne, que eles se conheceram e iniciaram uma parceria que resultou na criação de novos conceitos na sobreposição dos campos da filosofia e da psicanálise, algo que se fez em diálogo com vários outros campos, resultando em obra explosiva que frutificou em publicações¹⁵ e em elaborações que deslocaram a centralidade da tradição do pensamento.

¹³ Nesse ponto é interessante trazer Guacira Lopes Louro (2002) ao diálogo, e vale destacar seu relato de ter se encontrado com as problematizações da temática de gênero na prática docente no curso de Pedagogia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desde a década de 1970, quando diz ter sido atraída para o tema da história da educação feminina em função das ausências e silêncios percebidos no contraste com número significativo de mulheres no trabalho com a educação. A perspectiva da pesquisa se consolidou na década de 1980 no curso do doutorado com temática específica em história da educação feminina (LOURO, 2002, p. 12).

¹⁴ Em seu livro *O feminismo é para todo mundo – políticas arrebatadoras*, mais precisamente no terceiro capítulo, em que afirma que a *sororidade ainda é poderosa*, bell hooks (2018) defende corrobora com a importância do encontro entre mulheres, promovido pelo feminismo. Seu relato também passa pela experiência universitária, e nesse trecho específico, fala de quando era estudante. Ela narra sobre a crença na superioridade masculina frente ao feminino, que começou a duvidar de sua capacidade tal era a atmosfera de hostilidade ao feminino e o impulso de que as mulheres internalizassem um auto-ódio feminino. Nesse sentido, ela observa que o patriarcado inviabilizava a ligação entre mulheres, gerando sentimentos de mais desconexão interna e externa, ao que, a sororidade, ou a luta conjunta contra as injustiças do patriarcado é que a impulsionou naquele contexto. A sororidade, segundo bell hooks, tem muita relevância para o feminismo, com potencial de configurar a solidariedade necessária para construir quadros que movimentem mulheres ao encontro e atuação conjunta nas pautas de classe e raça, por exemplo.

¹⁵ As obras conjuntas de Gilles Deleuze e Félix Guattari são, em ordem de publicação: 1. *L'Anti-Edipe: capitalismo et schizophrénie 1* (1972); 2. *Kafa: pour une littérature mineure* (1975); 3. *Rhizome* (1976 – incorporado em *Mille Plateaux*); 4. *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie 2* (1980) ; 5. *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991).

Talvez uma esfera de devires estivesse presente nos acontecimentos daquele momento e nos anos seguintes, talvez o germe de uma pedagogia do encontro se fizesse ali, nos deslocamentos dos pontos fixados, que resignavam as linhas rígidas e lineares aos novos contornos micropolíticos, alguma coisa de revolucionário. Segundo o relato ocular e sem assinatura, publicado em nome do grupo inglês Solidarity, no exato momento do maio de 1968, no contexto universitário da hierárquica Sorbonne

uma tremenda onda de comunidade e coesão apanhou aqueles que anteriormente se achavam impotentes e isolados como se fossem marionetes dominadas por instituições que eles não poderiam compreender nem controlar. As pessoas simplesmente apareceram e começaram a conversar umas com as outras sem o menor sinal de constrangimento (SOLIDARITY, [1968] 2008, p. 39).

Esses elementos destacados são para enfatizar que a emergência desse encontro de corpos causou efeitos que povoam este estudo, efeitos que se dão desde as tramas do conhecimento, das (micro)políticas da filosofia da diferença e dos estudos sobre mulheres. Apesar de se passarem em contexto Europeu, repercutiram no ambiente de produção de saberes no qual se problematiza a realidade brasileira. Mais uma vez, o que interessa é o movimento de ver o que está acontecendo e em que medida esses acontecimentos disparam linhas de expansão das fronteiras que circundam as existências e as relações às quais estão expostas. A questão não é replicar os mapas de saberes mencionados, mas situar possibilidades e reverberações na leitura da condição feminina frente aos saberes e por entre suas malhas.

No entre dos contextos acadêmicos francês e brasileiro, há questões peculiares a cada um; o diálogo muitas vezes aconteceu em uma condição de colonialidade e de atraso no que diz respeito à história das instituições de ensino superior brasileiras¹⁶. As rupturas e expansões tal qual ocorreram na França de 68 e

¹⁶ As primeiras universidades brasileiras são do século XX, até então havia apenas faculdades isoladas e escolas profissionalizantes e de formação de bacharéis; enquanto isso, a América Espanhola já havia iniciado esse processo desde o século XVI e a América Inglesa teve sua primeira instituição no século XVII. Segundo o estudo de Barretos e Filgueiras (2007), apesar das tentativas logo na promulgação do Império Brasileiro na primeira metade do 1800, os processos não foram articulados de modo eficiente e só aconteceram de fato no 1900. A Universidade Federal do Paraná fez parte dessa história; foi fundada em 1912. Devido a Reforma Maximiliano, de 1915, que retomava as restrições de autonomia que imperava anteriormente. Por esse motivo, passou a funcionar como escolas superiores isoladas. “O esforço em reviver a Universidade não esmoreceu até que, finalmente, em 1946, as escolas superiores de Curitiba foram reunidas na nova Universidade do

nos anos seguintes eram improváveis em um contexto brasileiro naquele momento; no entanto, em seu ritmo e possibilidade, a universidade brasileira já abrigava eventos e intelectuais importantes para a sociedade nas temáticas que demandam revolução por aqui¹⁷.

Essas idas e vindas, espaciais e temporais, e esse jogo de interação de temáticas e sujeitos de conhecimento são dados que fazem parte da elaboração deste estudo. Convenientemente é que a escolha metodológica para lidar com eles é a cartografia, pois além dela tratar a topologia e avizinhamentos de elementos de um território – nesse caso, da educação feminina pelo curso da vida de Eros Volusia – essa ferramenta metodológica pede as fronteiras e relações também do pesquisar. O convite de Kastrup (2009) a “ver o que está acontecendo” se estende também para o processo da investigação, de compreender as tramas do conhecimento que abrigam e orientam as análises e relações neste presente da tese.

Nesse sentido, os territórios do estudo vão sendo criados e agregados; e em referência à cartografia e às escolhas que a desenham, habito o território da pesquisa em educação, de onde narro e apresento os processos da escrita nela mesma e os encontros que a viabilizam, alguns efêmeros, de indicações pontuais, e outros tantos que se fazem perenes, sempre à mão e a assistir os atos de pensar que aqui se dobram e desdobram. Encontros biográficos, bibliográficos, com fontes históricas, historiográficas e dialógicas¹⁸, que se instalam trazendo à tona contornos e fronteiras de territórios que emergem conforme a problematização se desenrola.

Paraná, cuja Reitoria foi novamente confiada ao fundador da universidade de 1912, Vitor Ferreira do Amaral⁵⁷. Desta maneira, é legítimo dizer que a atual Universidade Federal do Paraná remonta a 1912, estando, portanto, entre as mais antigas do país, de acordo com a contagem de tempo usada aqui” (BARRETO; FILGUEIRAS, 2007, p. 1788).

¹⁷ Lélia Gonzalez (1935-1994), intelectual, autora, política, professora, filósofa e antropóloga brasileira que tem muita relevância na consolidação do Movimento Negro das décadas de 70 e 80 instrumentalizou-se a partir de sua atuação acadêmica para o combate ao racismo – ainda que tenha sido sofrendo as consequências dele de alguma forma. Percebidas as barreiras, Lélia foi propositora do debate de temas raciais não só na universidade, mas principalmente nela.

¹⁸ Além do lugar comum da pesquisa bibliográfica que invariavelmente compõe os trabalhos acadêmicos, considero importante destacar que a biografia de mulheres, a começar por Eros Volusia, são elementos importantes nesta escrita; ainda é importante destacar, não se trata de produzir uma biografia, mas consultar biografias femininas para expandir as fronteiras sobre percursos femininos na cartografia da educação feminina. Sobre as fontes históricas, elas vêm a reboque da tarefa de ter um objeto de estudos no tempo passado; elas são encontradas em jornais e revistas consultados principalmente na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, em livros de publicação datada no momento histórico que interessa, que retratem o pensamento e fatos de dado período e vídeos como os que registram Eros em entrevistas e participações no cinema – Rio Rita (1942) e Romance Proibido (1944). As referências historiográficas são os estudos que discutem os processos e fontes históricos.

Os encadeamentos nas suas ligações espontâneas e temporárias podem produzir devires que tendem a conectar e fazer desejar reencontros e reconexões, repetições que não acontecem em busca do mesmo, mas fissuram o dado até a diferença.

Assim é que os traços do dançado e vivido por Eros Volusia vão se constituindo em devir-mulher, pelo movimento de articular encontros que são, sobretudo, oriundos da percepção e seleção do que compõe um corpo feminino em processo de contínua criação de suas linguagens e de seus modos de existir e compor o que forjo como se devir-mulher. A busca é por uma composição que restitua os corpos roubados por uma organização social e institucional que nega a diferença. E não se trata de restaurar esse corpo na história ou resgatá-lo do passado, mas restituí-lo ao presente. Nesse sentido é que justifica evocar o passado de um corpo bailarino no qual seja possível ler processos de liberação do movimento que precisa acontecer no presente.

No momento presente da educação, corpos são organizados e disciplinados para a reprodução de saberes e posterior exploração da força de trabalho; corpos femininos são confrontados com um destino traçado pelo medo do abuso sexual ou da exploração desigual nos processos de produção e reprodução da vida, em atividades reconhecidas como trabalho ou às que se designam “naturalmente” ao feminino. Em um momento de forte investida e ameaça de opressão e morte aos corpos de forma quase generalizada – mas muito mais sobre os corpos racializados e os desfavorecidos social e economicamente, também os da fauna e da flora – o devir-mulher faz sentido e se mostra urgente diante do que se estrutura e se sustenta no patriarcado-capitalista-racializante.

DESENHO DE MAPAS: O CORPO EM TOPOLOGIA

Os movimentos propostos e as relações que estabelecem entre elementos variados podem parecer a proposição de um percurso destituído de lógica; no entanto, trata-se de uma desobrigação à racionalidade estrita do que se encadeia por semelhança direta, como na “maior parte dos métodos modernos [que] para fazer proliferar séries ou para fazer crescer uma multiplicidade valem perfeitamente numa direção, por exemplo, linear” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 21). Como se trata de pensar a cartografia por uma filosofia da diferença, dialogo com Cunha

(2019, p. 937) que, ancorada em comentadores e nos próprios Deleuze e Guattari, elabora que

Os princípios da cartografia estão a serviço de uma lógica irracional, na qual o mundo perdeu seu pivô e o sujeito já não pode fazer sequer dicotomia, embora acesse uma alta unidade de ambivalência e sobredeterminação na dimensão suplementar que implica seu objeto (CUNHA, 2019, p. 937).

Na contramão dos modelos de pensamento, Deleuze e Guattari (2011a) tratam dos planos que se desdobram em conjunções. A forma do rizoma também é um exercício de elaborar sobre a dinâmica da realidade, de reconhecer entradas e saídas, sobreposições, etc. Em linhas gerais, orientar-se pelo rizoma obriga “a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 23]), muitas vezes traduzida em dogmas e ideais. No aprofundamento dessa perspectiva, os autores formulam seis princípios do rizoma¹⁹, entre os quais o quinto é o da cartografia. O argumento é de (re)colocar as dinâmicas da existência para que os territórios subjetivos – no caso deste estudo – não se fechem em si mesmos (DELEUZE; GUATTARI, 2011a); e no caso da cartografia do feminino, a busca é por fluxos dos (des)territórios femininos, de modo a elaborar encontros e barreiras colocados na fronteira dos corpos de mulheres, social e individualmente, temporal e espacialmente.

No enalço de relações de forças que abrem fissuras nas fronteiras, os autores da diferença tratam das dimensões da territorialidade pela proposição de pensar pelo desenho de mapas em configurações novas. Por isso, ao quinto princípio do rizoma, à cartografia, antagonizam a elaboração do sexto princípio, a decalcomania. Esses dois princípios têm sentidos opostos, sendo que a decalcomania obedece à necessidade de um modelo para reproduzir o funcionamento de uma estrutura, decalque de coisas que se apoiam em um eixo padrão para sua sustentação e que sejam reprodutíveis ao infinito. O contrário é o

¹⁹O primeiro e o segundo princípios do rizoma são, respectivamente, princípios de conexão e de heterogeneidade que remetem à possibilidade do rizoma de desenvolver-se em qualquer direção; o terceiro princípio é o de multiplicidade que é a negação de uma unidade ou pivô que faça identificar o modelo de supremacia do sujeito sobre o objeto; o quarto princípio é de ruptura assignificante que se refere à condição de desterritorialização ou da condição da fuga, do abandono do modelo arbóreo que carrega a forma da descendência organizada (DELEUZE; GUATTARI, 2011a); o quinto e o sexto princípios são da cartografia e do decalque, respectivamente, que são tratados na sequência do texto.

mapear pela cartografia, que retira o começo e o fim e também toda condição de superioridade ou inferioridade: já não interessa sujeito e objeto em suas relações supostamente bem arrançadas em pólos diferentes, mas criar e permitir novas relações (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

Orientada por esses princípios, exponho nessa narrativa uma cartografia que pretende articular alguns planos de Eros, os quais são remetidos das realidades topológicas de suas conjunções de mulher [e] artista [e] bailarina [e] coreógrafa [e] professora [e] mestiça [e] criadora do bailado nacional. A proposta dos planos nesta investigação é como os mapas, que representam toda sorte de dimensão, desde a planta de uma edificação ou o mapa *mundi*, que planifica o globo terrestre que representa o Planeta Terra.

Entretanto será que nós não restauramos um simples dualismo opondo os mapas aos decalques, como um bom e um mau lado? Não é próprio do mapa poder ser decalcado? [...] Mas o inverso é também verdadeiro, é uma questão de método: é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa. E esta operação não é de forma alguma simétrica à precedente, porque, com todo o rigor, não é exato que um decalque reproduza o mapa. Ele é antes como uma foto, um rádio que começaria por eleger ou isolar o que ele tem a intenção de reproduzir, com a ajuda de meios artificiais, com a ajuda de colorantes ou outro procedimento de coação. É sempre o imitador quem cria seu modelo e o atrai. O decalque já traduziu o mapa em imagem [...]. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus [...] o decalque já não reproduz senão ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 31)

Diferente da tradição ocidental que privilegia o abstrato, ideal e, por consequência, a representação que se faz do real, o processo de pesquisa cartográfico se desenha demarcando pegadas em solo, emana de um chão, conecta com a terra e com as experiências que se vive sobre determinados terrenos e contextos. O solo desse processo cartográfico diz respeito ao vivido por Eros, e ao torná-lo em planos de linguagem que singulariza a bailarina, são experimentações que são planificadas, não em representação, simplesmente, mas em encontros, em desejo de devir-mulher. Entre outros artifícios, quer fugir ao decalque, pois convém adotar o que da “cartografia se oferece como trilha para acessar aquilo que força a pensar, dando-se ao pesquisador, como possibilidade de acompanhamento daquilo que não se curva à representação” (AMADOR; FONSECA, 2009). Em outras palavras, a proposta de produzir uma *geohistória* da educação das mulheres é para (re)criar-lhes um corpo pelo devir-mulher, um corpo sobre o qual busco destacar

capilaridades plurais, sem modelos pré-estabelecidos mas em acontecimento. Eros inspira essa empreitada não somente por emprestar sua trajetória de movimentos mas sobretudo pela composição de um bailado brasileiro pelo mapeamento de ritmos nacionais e pelo devir de movimentos autorais de um corpo mestiço.

Para estender a outras relações que interessam a essa cartografia, destaco que o mapa é desenhado e construído conforme o “desbloqueio dos corpos sem órgãos. É aberto, conectável. Múltiplas entradas, é uma questão de performance. Recusa da fatalidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 30-35). Deleuze e Guattari tomam de empréstimo de Antonin Artaud (1896-1948) o conceito de corpo sem órgãos para dizer de uma liberação do decalque e da reprodução de uma organização imutável, de um organismo no qual tudo está em um lugar prévio e inalterável.

Sobre a consideração acerca do corpo em uma ordem estabelecida e natural, a pesquisadora e filósofa Judith Butler contribui para o empenho de examinar o modo como se impõem modelos de masculino e feminino antes mesmo do gênero. Butler (2019) problematiza os modos como se denominam os sexos, fundados nas diferenças materiais entre corpo feminino e masculino, de forma que há dados biológicos, mas estes passam por um processo de produção ideal, tanto quanto o gênero. Segundo a autora, é o caso de analisar a materialidade dos corpos envolta em normas regulatórias de governo. Não se trata de questionar a diferença de organismo em si, mas examinar que “há uma ligação entre esse processo de ‘assumir’ um sexo com a questão da identificação e com os meios discursivos pelo qual o imperativo heterossexual permite certas identificações sexuais e exclui ou nega outras identificações” (BUTLER, 2019, p. 17-18). Pela chave da heteronormatividade é que os corpos se validam socialmente, e nessa linha é que o devir-mulher emerge, trazido à tona por quem porta um corpo secundarizado em uma relação dual.

A teoria feminista da diferença avança sobre esses aspectos ao questionar o dualismo no intento de extrapolá-lo. Nesse sentido, Rosi Braidot (2002) trabalha na noção de nomadismo em referência à ocorrência simultânea de muitos eixos de diferenciação como classe, raça, etnia, gênero, idade, entre outros, compondo o que chama de “subjetividade nômade [que] tem a ver com a simultaneidade de identidades complexas e multi-dimensionadas. Falar como uma feminista acarreta o

reconhecimento da prioridade de gênero, em estruturar essas relações complexas” (BRAIDOT, 2002, p. 10). Embora inicialmente contraditória à proposta de Butler em relação à consideração acerca do gênero, a atenção é para a estrutura e o modo como estão colocados eixos paralelos, isolados e em sobreposição; a diferença é para estabelecer as relações e provocar a criação de novas perspectivas não limitadas.

Entre o questionamento da ordem naturalizada do corpo e a proposta de se estabelecer o nomadismo, o corpo feminino é colocado em deslocamento. No entanto, não deve se esgotar nesse corpo apenas, pois o intento é questionar toda a oposição que privilegia uma organização hierárquica, por isso associo aqui o corpo sem órgãos. Proposta literalmente impossível de se efetivar em uma ordem biológica – um corpo não se sustenta sem os órgãos – chama a atenção para os limites que nos cabem, da concepção do que nos é determinado e imposto; provoca a pensar o que cabe ao corpo que se destitui da organização social que se impõe independente dos desejos singulares? Também envolve pensar quais planos e mapas posso habitar quando em fuga dos determinismos ou ao que já está representado previamente sobre o corpo, o que o pressupõe mesmo antes que esse se manifeste e se torne existência em relevo. O corpo sem órgãos é a via do meio, da fissura, da ruptura, que apesar de se constituir em uma interpelação, não se desloca dos elementos que o constitui, pois ainda que o faça repelindo, o plano é unívoco e convoca a convergência à estrutura. A demanda é de recriar as formas de habitar o plano, e para valer o movimento que é de desterritorializar, a reterritorialização deve engendrar novas dimensões imanentes²⁰, de modo que o processo de subjetivação reinvente aspectos dos modos de existência.

Seguido dos desbloqueios, tudo está em construção na diferença. Nesse processo de diferenciação, “o corpo sem órgãos é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco...)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 18). Talvez a investida sobre o

²⁰ Conforme sugere a definição de Deleuze e Guattari, a imanência é uma composição das relações no processo de subjetivação, é a elaboração das fronteiras do Eu; nas palavras deles, “o campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram” (DELEUZE E GUATTARI, 2012a, p. 21).

corpo histórico do ser feminino tenha sido de torná-lo esse corpo oco, pois instituições que ditam saberes e costumes lhe impuseram o desejo calcado na falta, e ainda insistem em impor-lhe tal perspectiva²¹; um desejo orientado pelo dual que demanda de complemento pelas relações de gênero, pois no caso das mulheres, e aqui retomo o que propõe Deleuze e Guattari (2012b, p. 72), o corpo roubado da menina é como objeto para o desejo masculino, o que pode ser estendido e entendido como um corpo que serve de objeto a uma sociedade patriarcal-capitalista-racializante como um todo. Em linhas gerais e a serem melhores desenvolvidas, ou desbloqueadas é que a elaboração da existência está relacionada à dinâmica de corpos, o quanto um corpo se afirma e se potencializa pela negação do que percebe não lhe compor, tal qual corpo sem órgãos, que para devir precisa se destituir das referências impostas por um organismo rígido e assim (re)criar-se.

O processo de reinventar o feminino passa por uma dinâmica cartográfica entre territorialização e desterritorialização, fuga e captura, movimentos que não são lineares nem correspondem a uma evolução dos planos no processo de cartografar. “Então, o plano, plano de vida, plano de escrita, plano de música, etc., só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel; mas os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decresce com as dimensões daquilo que ele envolve a cada vez” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 62); portanto, no limiar do fracasso da linha de fuga também está a realidade em deslocamento. Esse movimento se dá ao modo do processo de desterritorializar-reterritorializar, que é uma conjugação de forças de criação do impulso e do lugar do pouso, processo que precisa lidar também com as forças que buscam interditar esse movimento autônomo em prol do movimento linear padrão. Fracassar nessa empreitada é tornar visíveis os limites impostos, é possibilidade de realce e percepção acerca dos pontos que arranjam os processos de subjetivação pela submissão de linhas de uma existência.

²¹ Atualizando para uma maior abertura e abrangência do mercado de trabalho às mulheres, a falta parece ter sido direcionada aos padrões de beleza que levam ao consumo de procedimentos estéticos, o que promete valores ao feminino e integração na sociedade. Segundo reportagem de Tainá Lourenço para o Jornal da USP, “somente nos últimos dez anos, houve um aumento de 141% no número de procedimentos entre jovens de 13 a 18 anos, segundo a SBCEP [Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica]. Entre as cirurgias mais procuradas estão os implantes de silicone, a rinoplastia e a lipoaspiração. Para o psicólogo Michel Simões, essa procura está muito ligada a um conflito entre aquilo que os indivíduos gostariam de ser e o que é exigido para que se considerem ajustados à sociedade. Diz que a insatisfação com a própria imagem vem da infelicidade causada por ‘dificuldades em se sentir capaz ou insuficiente para lidar com o mundo, a sociedade e a realidade de uma forma geral’” (JORNAL DA USP, 11/01/2021).

Pelas implicações que a dança demanda do corpo e pelas transgressões que a criação de um bailado brasileiro exige, Eros emerge na conjugação de forças e elementos que impulsionam a carreira artística, o que dá topologia à mulher que se integra à sociedade pela produção muito mais que pela reprodução de uma matéria. Nos palcos, e em alguma medida em suas escolhas pessoais, desfaz-se do corpo histórico do ser mulher contido e vestido com as regras sociais que limitam circulação e movimento feminino. Os elementos da conjunção da mulher [e] mestiça [e] bailarina [e] coreógrafa [e] professora [e] criadora do bailado brasileiro convergem e dão consistência ao território subjetivo Eros Volusia, território que resulta do n-1, que é processo de percepção do que interessa da história das mulheres. A diferença que busco elaborar é vislumbrada no devir-mulher que demanda passagem e movimento.

Mas entre os planos de Eros também há captura e territorialização, embaraços de um corpo de mulher que se torna arrimo de família, e que entre o cuidado e a estafa pela carga de trabalho reclamada exaustiva, diz interromper de forma prematura a carreira nos palcos (VOLUSIA, 1983). Ou porque, antes disso, talvez ocupasse uma borda do sistema instalado pela política nacionalista da Era Vargas (1930-1945), que em seus paradoxos, deixou pontas para a emergência de artes como a de Eros, que se compõe por elementos oriundos da cultura popular brasileira. E é assim que, no desenho cartográfico, é possível perceber enquadros e capturas de Eros Volusia pelas relações institucionais que ela estabelece na criação e divulgação de sua arte²².

Compreendida essa dinâmica dos estratos históricos, da tensão entre linhas rígidas que estabelecem relações de aprisionamentos, a diferença propõe linhas de singularidades que se movimentam de modo alternativo à estrutura dada, em fugas não lineares (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 63). Tal proposição encaminha este estudo em um sentido do que segue buscando o entre, conforme contribuições de Butler (2019), na esquiva dos pontos que fixam os indivíduos em estruturas duais, perspectiva que tem possibilidade de mais consistência ao ser associada ao

²² Um evento desses é de quando Eros faz temporada em Paris, em 1948, e tem oportunidade de seguir se apresentando pela Europa; no entanto, não consegue estender sua licença do trabalho docente no Serviço Nacional de Teatro, e opta por voltar ao Brasil; apresentou-se nos palcos até o começo da década de 1950 e encerrou essa parte da carreira, mantendo-se apenas no ensino, não sem se declarar frustrada nos projetos (VOLUSIA, 1983).

nomadismo de Braidot (2002). Ao longo do desenvolvimento do trabalho, esse debate recebe tratamento mais demorado e atento às relações do feminino nos encontros que fazem correr a perspectiva do devir-mulher, de que,

Se consideramos os grandes conjuntos binários, como os sexos ou as classes, vemos efetivamente que eles ocorrem também nos agenciamentos moleculares de outra natureza e que há uma dupla dependência recíproca, pois os dois sexos remetem a múltiplas combinações moleculares, que põem em jogo não só o homem na mulher e a mulher no homem, mas a relação de cada um no outro com o animal, a planta, etc.: mil pequenos-sexos (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 99).

Logo, não se trata de abolir a relação de gênero ou negar os sexos, ao contrário, o propósito é multiplicar as fronteiras para que deixem de ser única e sejam reconhecidas em múltiplas. Com isso, é possível pensar que a proposta de colocar Eros Volusia em planos implica em que esses se deem como um vislumbrar de fronteiras, de limites porosos entre o ser mulher histórico e o que dela se extrai de produção de movimento; suas conjunções provocam pensar molecularidades em interações por diferentes fronteiras pelas quais transitam partículas fecundas de novas topologias e encontros de um feminino em devir-mulher, de restituição de um corpo de desejo autônomo.

O DEVIR-MULHER OU A PRODUÇÃO DE INTENSIDADES

Por fim, importa que fique bem delineado o movimento e a diferença, ou a indicação de que a busca é por devires moleculares; Neste caso específico, trata-se do feminino em situação minoritária, assumindo a condição de partículas em deslocamento para transpor um sistema educacional, político, cultural, econômico que lhe reserva a condição secundária da reprodução. Por isso, essa tese se faz em desdobramento de percursos e, nesse sentido, delineia a cartografia de um território subjetivo que, pela produção de uma vida e arte, oferece linhas para a invenção de uma história das mulheres pelo passo dançado. Se pela via institucional os acessos se mostram muitas vezes bloqueados pela interdição²³ ao corpo feminino, a arte torna-se recurso para expandir encontros com propósitos estéticos de criação.

²³ As representações de autoridade, sejam elas de divindades ou governos, ainda estão associadas ao masculino de modo quase intransigente. Atualizado para o ano de 2020, o Mapa Mulheres na Política constatou que o “Brasil ocupa a posição 134 de 193 países pesquisados, com 15% de participação de mulheres. São 77 deputadas em um total de 513 cadeiras na Câmara, e somente 12 senadoras entre os 81 eleitos” (AGÊNCIA CÂMARA DE NOTÍCIAS, 29/03/2019).

A tarefa dessa investigação em crivar o devir-mulher se alia à tarefa de criar um corpo sem órgãos: ambos os propósitos se encontram e correm juntos no sentido da produção de intensidades de uma existência, única ou plural no sentido entre as construções individuais até o que reverbera no movimento coletivo de mulheres. O intuito é retirar o feminino de uma história única (ADICHIE, 2019), de perspectiva de poder unilateral para uma perspectiva plural; nesse sentido, Perrot afirma que é preciso considerar a polissemia do termo poder: “no singular, ele tem uma conotação política e designa basicamente a figura central” (PERROT, 1988, p. 167). Expandir para uma perspectiva plural ajuda a localizar as mulheres na história, em seus fazeres políticos deslocados da lógica hegemônica. Um caminho é tornar presentes configurações passadas em uma noção de tempo em que os horizontes se expandam no reconhecimento de potências não condicionadas a narrativas colonizadoras dos corpos femininos.

Para isso, o percurso vai do corpo histórico em topologia ao corpo sem órgãos; do corpo feminino dançante de Eros Volusia, do qual interessa extrair a intensidade do movimento que o corpo feminino conquista ao longo do século XX, velocidades que encontram uma variação de elementos que se atualizam em fugas e capturas, retomando e destacando a não linearidade destas interligações ou entre-lugar que configura o tear desta análise. Para isso, compartilho das questões de Deleuze e Guattari, (2012a, p. 23) de interrogar “não somente como criar para si um CsO [corpo sem órgãos], mas também como produzir intensidades correspondentes sem as quais ele permaneceria vazio?”; ou seja, não bastam os contornos e as formas, é preciso os meios que o sustente. Nesse ponto, território subjetivo feminino e corpo sem órgãos convergem nos aspectos do que interessa cartografar, conforme a definição de território dada por Deleuze e Guattari:

Um território lança mão de todos os meios, pega um pedaço deles, agarra-os (embora permaneça frágil frente a intrusões). Ele é construído com aspectos ou porções de meios. Ele comporta em si mesmo um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retráteis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 127)

Reconhecer e narrar os meios exige a percepção do dentro e fora, e principalmente do que está entre, que é fronteira do que é prenhe de devir; buscar

reservas energéticas que ativam e fazem correr o propósito de movimentos de tornar-se. É possível referenciar essa composição também pelos platôs, que são “componentes de passagem” do mesmo tipo que compõe um corpo sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 23). E assim vão se apresentando elementos que, apesar de variados convergem para uma elaboração da educação feminina. A variação de elementos reflete, em partes, a variação do tempo cronológico, pois no deslocamento histórico implicado na pesquisa emergem novas formas e composições sociais, contextos que ao longo do século XX tiveram dinâmicas de transformações profundas²⁴.

ENTRE ATUAL E VIRTUAL: UM BAILADO NO TEMPO

Para elaborar as relações entre acontecimento e tempo, proponho um último arranjo teórico-metodológico para o problema de formular uma composição do devir-mulher, desde a circulação de Eros Volusia até esse momento em que atualizo sua trajetória e sentidos para a educação feminina. Trata-se de estabelecer os movimentos da cartografia nos termos do atual e virtual, ou seja, mapear territórios entre tempo passado e presente.

Imagens do contorno de um território, da fronteira que se desloca ao longo dos anos, de platôs que se propagam em passagens topológicas, ou em camadas de profundidade de um terreno, servem a esse momento de elaborar a relação temporal entre atual e virtual. Para isso, tomo a elaboração que Deleuze (1999) faz de Bergson em sua proposta acerca da intuição filosófica, que nada teria de

²⁴ A intelectual Lelia Gonzalez (2020) faz um balanço dos movimentos sociais tendo por base sua experiência de militância antirracista e feminista. Quando mulheres não brancas sentiram o sexismo no movimento negro, encontraram o racismo por omissão do movimento de mulheres. Essa realidade, mais forte até a segunda metade do século XX devido à perspectiva eurocentrada e neocolonialista foi sendo alterada à força do movimento de mulheres organizado dentro do movimento negro, pois segundo Lélia, a rebeldia e “espírito crítico se dão num clima de maior familiaridade histórica e cultural” (2020, p. 49). Assim, ao longo das décadas de 70 e 80, o Movimento de Mulheres Negras foi se fortalecendo em encontros e observando também a união de mulheres ameríndias. O relato de Lélia nesse texto é para expor alguns avanços na associação e construção de um movimento de mulheres mais plural. Assim é que Lélia declara que “as relações dentro do Movimento de Mulheres não estão feitas só de desencontros e ressentimentos com as latinas. Já nos anos 1970, umas poucas se aproximaram de nós em um efetivo intercambio de experiências, conseqüente no seu igualitarismo. O seu entendimento e a solidariedade se ampliaram nos anos 1980, graças às próprias modificações ideológicas e de conduta dentro do Movimento de Mulheres: um novo feminismo se delineava nos nossos horizontes, aumentando nossas esperanças pela ampliação das suas perspectivas” (GONZALEZ, 2020, p. 49).

abstrato; conforme o próprio Bergson (2006, p. 145), o papel da filosofia é fazer “seguir o movente, adotar o devir que é a vida das coisas”.

Inspirada por essa filosofia do movente, assumo a tarefa de intuir devires do feminino, aqui encarnada pelo corpo dançante. Para tal, o percurso de Eros Volusia é objeto-atual que se faz presente, não no que corresponde ao palpável, mas naquilo que se figura no tempo atual, que apesar de não ser concreto, é real. O movimento de atualizar é quando se recorre à imagem-virtual, que corresponde às experimentações vividas, que por ser oriunda de um tempo passado, chega elaborado em virtual e lembrança (BERGSON, 2006; DELEUZE, 1999).

Conforme um uso dos planos temporais que Deleuze faz do pensamento bergsoniano, a atualização de Eros Volusia é algo que narro pela “adaptação do passado ao presente, da utilização do passado em função do presente – daquilo que Bergson chama de ‘atenção à vida’” (DELEUZE, 1999, p. 55), que no caso da bailarina é atenção ao movimento e busca pelo devir. A proposta de Deleuze sobre a atualização constitui em indicar cinco momentos: o **primeiro** é o encontro entre passado e presente para promover ponto de contato entre eles – passado que emerge no presente e presente que se desloca ao passado; no **segundo** momento, o passado se expande no presente, mantendo-se ambos distintos pelas imagens-lembranças deslocadas do passado e que traduzem materialidades diferentes entre um tempo e outro; no **terceiro** momento, a dinâmica do corpo deve cuidar de equacionar os dois primeiros momentos, reconhecendo a experiência e materialidade que se exteriorizam no presente, o que nos encaminha para o **quarto** momento; neste, a elaboração da “lembrança pura”, que é própria da memória e que aparece como uma imagem, não deve simplesmente se duplicar nesse novo presente, mas deve se encarnar, não por reprodução, mas por diferenciação (DELEUZE, 1999, p. 55-56). Aqui vale recorrer ao plano em expansão, identificado também na expressão do rizoma, no qual passado e presente permanecem fundidos, unívocos, porém múltiplo conforme suas dimensões se reconfiguram (DELEUZE e GUATTARI, 2011a). E com esse percurso, já nos encontramos no **quinto** momento da atualização nesse esquema temporal: “uma espécie de deslocamento, pelo qual o passado só se encarna em função de um outro presente que não aquele que ele foi” (DELEUZE, 1999, p. 55-56).

Nessa perspectiva, tomo Eros Volusia para além da personagem histórica que consta nos anais da dança brasileira: ela é elemento que orienta a composição de um feminino que vai do secular ao devir, rumo a uma intensidade de elaboração de novas perspectivas.

Para esse movimento, convém aliar cartografia e processo de atualização, o que remonta a planos temporais distintos: o primeiro é datado aproximadamente entre as décadas 1920 e 1950, quando ela reúne referências e elementos na formação de bailarina, tramando sua expressão artística e ocupando palcos e funções no exercício da dança. Eros convive com diversos artistas em sua genealogia, como mãe e pai poetas, a avó materna atriz de rádio novela, entre outros, e toda a sorte de encontros artísticos que estes a expõe. A dança afirmada como movimento intuitivo e concreto desde a infância, associada à cultura popular experimentada no subúrbio carioca e às relações com os estudos de dança clássica na adolescência, levaram Eros à composição de uma carreira profissional pautada em pesquisas de estilos, das quais reúne elementos diversificados, que historicamente, ou naquele momento atual, levou-a à construção de um corpo e bailado mestiço.

O que seleciono como segundo momento da duração de Eros é o plano decorrente do primeiro, que trata da narrativa autobiográfica, publicada sob o título *Eu e a dança* (1983). O argumento é de realizar, nas palavras dela, um “retrospecto para os que ainda se lembram de mim e que se interessam pelas minhas opiniões sobre a dança e as minhas realizações artísticas” (VOLUSIA, 1983, p. 9). Nesse sentido, ao narrar-se, Eros atualiza seu passado, expandindo-o no presente ao invocar os virtuais produzidos nas experimentações de bailarina, e assim expande a memória no presente da escrita autobiográfica, tornando-a texto e renovando os “círculos de virtualidade” (DELEUZE, 1998), ou seja, produzindo e liberando mais virtuais que se tornam disponíveis para outras atualizações. A relação é de elaboração de novas temporalidades de uma existência.

O atual e o virtual são versões temporais que se configuram em camadas cronológicas que, antes dispersas, fundem-se em uma composição mútua que abole a condição linear, pois assim como o atual absorve o virtual para sua composição, ele também emite constantemente novos virtuais (DELEUZE, 1998). Assim que, no exato momento de criação de um corpo bailarino e de um bailado, Eros absorve

virtuais disponíveis em suas lembranças feitas de referências, como os sons dos tambores dos arredores de sua casa da infância e a poética de sua árvore genealógica, tornando-os atuais no momento presente da produção de uma dança, ao mesmo tempo em que cria as virtualidades que acessa posteriormente, na escrita autobiográfica, e assim sucessivamente enquanto houver memória.

As temporalidades de Eros Volusia, atual e virtual, são produzidas pela bailarina em seus âmbitos particulares e também na esfera pública, em função da emergência de sua figura como artista. Assim é que ela, como objeto em atualização, ganha camadas virtuais mais ou menos profundas, conforme atravessada pelo tempo de outros corpos e narrativas (DELEUZE, 1998). É o caso das atualizações elaboradas por ela mesma na sua autobiografia, outras pela imprensa que a noticia e a representa, pelos críticos que analisam suas danças, seus movimentos, seu corpo, sua imagem artística – muitas vezes distópicas – e, mais recentemente, Eros vem sendo atualizada através de trabalhos acadêmicos que se detêm sobre seu legado, sua pessoa e sua arte; são estudos que elaboram algo como o que se apresenta por aqui, variando área de estudos e perspectiva.

É neste último plano temporal de Eros Volusia em atualização que o presente da tese se encontra, no empenho em compor novas camadas de tempo, novos atuais da bailarina que expandem as configurações possíveis de um devir-mulher da bailarina. Assim, atualizar Eros Volusia tem movimentos de cartografar seus virtuais, de traçar planos do feminino a partir da relação de uma carreira profissional que captou e emitiu virtuais de criação de um bailado brasileiro, e ao mesmo tempo, propaga lembranças sobre a bailarina e a instala no presente como uma mulher que reúne a diferença em relação ao corpo histórico feminino, do ser mulher apresentado majoritariamente como corpo enclausurado e silenciado.

Os deslocamentos cartográficos, os planos apresentados como propostas para pensar as experimentações de Eros Volusia, nada mais são que uma proposta de jogo entre os virtuais e atuais, que na perspectiva do devir-mulher, atualizam a bailarina como o corpo feminino que se constitui em criação, de uma arte e de narrativas de si.

Esses últimos parágrafos dizem da organização da análise, que faço em três planos; neles percorro os processos de atualização da bailarina, movimentados, dinâmicos. A cada plano retomo os materiais coletados sobre a vida e obra de Eros:

O primeiro é o plano de formação e atuação profissional de Eros Volusia, um tempo atual em que ela recorre a virtuais emitidos das referências artísticas do seu contexto familiar, da expressão cultural difundida na efervescência do subúrbio carioca nas décadas de 1910 e 1920, mais aqueles produzidos pelos estudos de dança clássica da Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ao longo das primeiras décadas de existência de Eros Volusia, traçados virtuais atravessam suas experiências, imprimindo relevos específicos ao território subjetivo em que ela se constitui; relevos que não são da ordem do concreto, mas são reais (DELEUZE, 1999); emergem em atual no sentido do que se enlaça com as possibilidades de um vir a ser, manifesto por relações que a integram ao presente, e mais que isso, possibilitam a criação de um presente – o presente em duração de Eros Volusia: a mulher e seus bailados.

No segundo plano da tese, o vivido pessoal e artístico de Eros é virtual atualizado na seleção de lembranças para uma escrita autobiográfica (VOLUSIA, 1983). Nesse ponto, o virtual compõe-se por tempos mais diversos, tempos traduzidos em imagens de um corpo que se elaborava em palcos e no ensino da dança, e que nesse plano temporal, em outra duração, rememora tais imagens e registra em palavras o que foi movimento. Virtuais são selecionados e convergem ao atual, ambos em alinhamento em um tempo marcado pela elaboração de uma vida que se atualiza naquele presente. Impressões sobre a dança em aprendizado, pesquisa, ensino e palco, a dança em relação a outras artes, em suma, a atualização da experiência de uma mulher na relação com a dança é o narrado autobiográfico de Eros Volusia (1983).

E no terceiro plano, presente em elaboração, é quando o atual invoca o virtual do devir-mulher a ser localizado em fluxos que correm entre as camadas temporais dos planos anteriores, explorando fissuras deixadas em uma estrutura que não consegue conter potências de vida e desejo de criação. Selecionar os movimentos do feminino na história de Eros Volusia é tarefa de ler o que se apresenta entre a adequação aos territórios pré-determinados e a desterritorialização empreendida em fuga do limite imposto ao desejo de criar a si e a uma matéria de expressão. Apesar de toda a tese cruzar os territórios da arte e da educação, esse terceiro plano desloca de modo mais acentuado para os sentidos de uma cartografia que se funda, antes de tudo, no território da educação.

E apesar de todo o esforço em distinguir planos, organizados pelas temporalidades que expressam os virtuais do entorno de Eros Volusia, esta cartografia pretende diluir esses mesmos planos que propõe. Afinal, se o que persigo é o devir, cabe questionar sobre como arranjá-lo, como planificá-lo? E aí o plano fracassa, pois se há o devir, não há como representá-lo. E assim, os planos de linguagem em que forjo esta cartografia entram no ciclo da fuga e captura em

plano de consistência [que] poderia ser nomeado de não-consistência. É um plano geométrico, que não remete mais a um desenho mental, mas a um desenho abstrato. É um plano cujas dimensões não param de crescer com aquilo que se passa sem nada perder de sua planitude. É, portanto, um plano de proliferação, de povoamento, de contágio; mas essa proliferação de materiais nada tem a ver com uma evolução, com o desenvolvimento de uma forma ou a filiação de formas. É menos ainda uma regressão que remontaria a um princípio. É, ao contrário, uma involução, onde a forma não para de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades. É um plano fixo, plano fixo sonoro, visual ou escritural, etc. Fixo não quer dizer aqui imóvel: é o estado absoluto do movimento tanto quanto do repouso no qual se desenha todas as velocidades e lentidões relativas e nada além delas (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 58).

Assim é que, entre o empenho de comunicar movimentos e a complexa sujeição própria das relações instaladas em processos educacionais, sociais, políticos e culturais, sigo com essa proposta de cartografar um território protagonizado pelo feminino, pelo minoritário, pela diferença, ainda que arranjada em espaços e relações de poderes integrados em majoritários e minoritários. Na interação desses planos temporais, a proposta é do esgotamento das fronteiras entre eles. Aqui não se trata meramente de relativizar o tempo, mas conjugar espaços e velocidades em busca de convergências para a propulsão que uma filosofia da diferença deve ter: a de ser e tornar-se cada vez mais uma filosofia que faça devir pensamento em ação e filosofia vitalista, de vida em exercício e direção a si mesma (ZOURABICHVILI, 2004, p. 59-61).

1 ADENTRANDO OS PLANOS DA TESE

Cada movimento percorre todo o plano, fazendo um retorno imediato sobre si mesmo, cada um se dobrando, mas também dobrando outros ou deixando-se dobrar, engendrando retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada (curvatura variável do plano). Mas, se é verdade que o plano de imanência é sempre único, sendo ele mesmo variação pura, tanto mais necessário será explicar por que há planos de imanência variados, distintos, que se sucedem ou rivalizam na história, precisamente segundo os movimentos infinitos retidos, selecionados (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 49).

FIGURA 1 . PLANO E LINHAS DE EROS VOLUSIA



Fonte: Arquivo da autora.

Colagem produzida para o Zona de Intervenção Poética, atividade entre o Grupo Rizoma/UFPR e os grupos de orientandos dos Professores Luciano Bedin da Costa (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Eduardo Guedes Pacheco (Universidade Estadual do Rio Grande do Sul) e Édio Ranieri (Universidade Federal de Pelotas).

Esta tese é um plano único, que abriga deslocamentos e conexões, e com isso (des)faz-se em planos variados, em desafio de lidar com paradoxos e superar o modelo de consistência promovido pela linearidade. A opção de operar nessa pesquisa pela filosofia da diferença é por estabelecer relações entre planos, o que institui um puro plano de imanência, ao mesmo tempo unívoco e em composições diversas (DELEUZE; GUATTARI, 2010; 2012b).

Uma dobra no pensamento é necessária no sentido de não compreender pela conformação a modelos de ângulos retos, cuja disposição retilínea reduz as formas

e complexidades. Dobrar, provocar sobreposições, contorções, avanços e recuos por voos para os processos que se constroem no movimento próprio do “plano de consistência povoado por uma matéria anônima, parcelas infinitas de uma matéria impalpável que entram em conexões variadas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 42). Nesse sentido é que pensar os planos da educação feminina nas suas demandas de movimento e devir – em detrimento da forma dada e replicada de uma pedagogia tradicional – encontra Eros Volusia em uma perspectiva da diferença pelo movimento e criação.

Além de dobrar a pedagogia, dobrar também a linha histórica, dobrar o ser mulher de configuração linear, todos seriados pela estrutura patriarcal. Para isso, os planos desta tese são arranjados geofilosoficamente na busca de exceder as condições designadas pela tradição do pensamento, abrindo o desvio “para um devir, isto é, para criarmos algo de novo” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 115-116). E a propósito dos deslocamentos geográficos, elaboro o tempo passado pela geo-história, que busca articular os elementos de uma paisagem em conjunção física, humana e mental, tal qual a filosofia demanda para nascer²⁵: pensar pela relação com a terra buscando imanência.

Da confluência dessas matérias importam os traços que elas liberam na cartografia da bailarina para a possibilidade de devir-mulher, desviante da totalidade e sustentado pelo que é fragmentado e molecular. Desfazer o plano organizado para torná-lo plano de expansão e invenção de problemas; valho-me da geofilosofia para criar interstícios co-habitados por corpos femininos, os quais elaboro na atualização em plano temporal múltiplo. Ou como observa Pelbart (1998, p. 19), assumir que se trata de uma “distância entre dois acontecimentos [que] é refeita sem cessar. Uma perpétua mistura vai tornar próximo o que estava afastado e longínquo o que era próximo”. Nesse processo, “os conceitos são centros de vibrações, cada um em si

²⁵ Deleuze e Guattari, na obra *O que é Filosofia?*, defendem a filosofia como uma geofilosofia e a história como uma geohistória sob o argumento de que a geografia desloca essas matérias de conhecimento da estrutura e propicia linhas de deslocamento. A filosofia grega resultou de convergências em um território, e toda filosofia assim se pratica, articulada a um solo. Eles citam também o historiador francês da Escola dos Annales, que nas suas pesquisas registrou as relações dos fatos históricos e os territórios que os abrigavam, e mais, seus movimentos em termos de constituição: “Como mostra Braudel, o capitalismo partiu das vilas-cidades, mas estas levaram tão longe a desterritorialização que foi necessário que os estados modernos imanentes moderassem a loucura delas, as recuperassem e as investissem, para operar as reterritorializações necessárias como novos limites internos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 119)

mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de seguir ou de se corresponder” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 31).

Para esse processo é preciso antes expor terreno para então subtrair o que ressoa, e com isso compor os planos que interessam. Ao propor as linhas de Eros Volusia, percorro sua biografia no exercício de uma leitura intensa que acarrete em dimensões crescentes de conexões (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 24). Mas o exercício é de ultrapassar a biografia do ser mulher rumo a planos abertos e em conjunto: blocos de devir-mulher. Esses planos compõem um território de subjetividade, que ao modo do rizoma se expandem de uma trajetória na dança à extensão na qual persigo impulsos de devires, e os forjo na extensão da educação feminina.

Os planos que componho são tramados sempre em relação com o tempo; estão para o presente em imagem-lembrança, que tornada virtual, invoco a se atualizar. Do acontecimento passado de Eros realizo capturas, subtraindo o que ela compôs em movimento manifestado no fora, em partes dobradas do ser em duração, o que passa a compor a unidade ontológica, que ao invés de se fixar em ser, segue linhas de deslocar a mulher a outros presentes. Desse modo, a subjetividade se faz “por sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito, e contraí-las, não ao infinito, mas até o grau de extensão atribuído a sua categoria” (DELEUZE, 1988b, p. 13, tradução livre²⁶), ou seja, até o que ela favorece o movimento do devir-mulher. Pela inspiração na filosofia da dobra de Leibniz, Deleuze observa que o processo de subjetivação se faz na condição de projetar a existência ao fora, à imanência do múltiplo de convergência temporal.

Os contornos de um território subjetivo, sob efeito da dobra, integram-se à duração presente a experimentar novas extensões em atual, para em seguida tornar-se imagem-lembrança, virtual, diferenciação do ser que escapa em velocidade temporal, mas não se esvai, pois passa a orbitar a existência em virtuais disponíveis ao acontecimento novo. O que se apresenta como unidade ontológica é composição entre tempo e espaço: ela os percorre em possibilidade infinita, tramando relações de imanência, costurando materialidade e linguagem, convergindo ao em-si, não sem antes criar rastros de existência. Trata-se de um ser

²⁶“L’organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l’infini, et de les déplier, non pas à l’infini, mais jusqu’au degré de développement assigné à l’espèce” (DELEUZE, 1988b p. 13).

em devir, e o “devir não produz outra coisa senão ele próprio” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 19).

O território subjetivo Eros adquire consistência conforme se expande em processos de criação de modos de existência e da arte; e tomado em uma cartografia, esse território colabora para forjar novas fronteiras no plano histórico das mulheres e diz respeito a modelos femininos em convergências temporais. A bailarina, com seus acontecimentos, topologias, dimensões, expõe uma cartografia concreta da mulher artista. O plano da tese é dimensionado conforme o território subjetivo se expande sobre ele em demarcações que revelam toda sorte de relevos e camadas. O plano aqui é único e múltiplo ao mesmo tempo, de acordo com as conjunções de Eros nos movimentos da investigação de captar o corpo vibrátil feminino em seus acontecimentos (ROLNIK, 2016).

Nesse ponto provooco para recolocar as conjunções [e] de Eros e os sentidos que elas atribuem ao território bailarino, destacando percepções de uma multiplicidade. Os conjuntos binários podem ser vistos cada qual em blocos de seres em existências homogeneizadas; mas os mesmos conjuntos podem ser considerados de forma molecular, singularidades em conjunções. Quando traço a condição estrutural do plano organizado, os conjuntos binários de gênero, por exemplo, percebo que esses constituem blocos e a figura masculina adquire a forma do patriarcado, sem contudo, designar generalizadamente o homem molecular ao lugar único do sistema sexista que reprime o feminino. Da mesma maneira, o plano organizado que atribui ao bloco mulher o lugar da subjugação, sem espaço para conjunções, reserva-se aos dogmas. Dando atenção a esses limiares, importa destacar que, de todo plano escapam molecularidades e potências de criar novos corpos, novas formas, novos territórios do feminino em “devir microagenciamentos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 102).

Essa ambiguidade forja um outro lado, o ser mulher. E junto a essa concepção de ser feminino vem o habitar o conjunto binário estabelecido pela identificação do sexo feminino, que não instala automaticamente nenhuma de nós no devir-mulher, pois “não é uma questão de modelo, todos os modelos são molares: é preciso determinar as moléculas e as partículas em relação às quais as ‘vizinhanças’ (indiscernibilidade, devires) engendram-se e se definem” (DELEUZE;

GUATTARI, 2012b, p. 85). Assim, conjunções são projetadas pela diversidade, pelo n-1 captado pela percepção (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

Desenho, então, territórios e linhas em planos que se projetam para o devir-molecular, de partículas que se desprendem do bloco territorializado homogêneo para se reorganizarem de acordo com os códigos que carregam: desterritorializar e reterritorializar. E se toda investigação requer inventar um problema, tomar o que talvez não fosse colocado na história (DELEUZE, 1999, p.9) a não ser no estrato de linhas rígidas, então invento o problema do devir-mulher nesse plano de investigação.

A condição molecular é via e horizonte para tratar o feminino na perspectiva da diferença, pois trata de partículas que têm apelo a não se territorializarem no plano dual e sexista, mas de movimentar-se. E assim como Deleuze e Guattari (2012a) propõe acerca do devir-mulher, na relação com a condição feminina em topologia de um corpo específico, Verônica Gago (2020) também afirma tal materialidade, mas o faz ressignificando o uso político desse corpo, invocando-o coletivamente no contexto de sua obra *Potência Feminista*:

O que importa é a materialidade do corpo que se enraíza e se exhibe com outros [...] Para além dos enunciados linguísticos, surge uma enunciação de outro tipo. Pôr o corpo é dizer, mas dizer de outro modo. Performar, então, significa atuar com força comum – e também usá-la politicamente (GAGO, 2020, p. 185).

Assim, importa perceber emergências, individuais e coletivas dos movimentos nos planos do feminino, e com isso acionar a percepção do fluxo do devir em acontecimento; fazer a cartografia entendendo como o caminho que se percorre leva ao acompanhar esses processos, fugindo à representação estática e presa aos pontos da estrutura (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 36).

Por ora, as relações são relativas especificamente aos planos de criação e expansão da bailarina, planos em composição e movimentos de pensar pela dança, projetados talvez por desejos específicos de existência e expressão elaborados em bailado.

O pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. Este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras mas, antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar (LABAN, 1978, p. 42).

Sem querer determinar marco inicial do movimento, compartilho a elaboração do teórico da dança Rudolf Laban (1978) no sentido como ele aborda o processo do dançar, desde a reunião de referências em um conjunto de impressões de acontecimentos até o transbordar em gestos. Dança e pensamento, planos de experiências em formas corporais distintas e interligadas, em expansão dos sentidos, cada qual com suas partes indispensáveis para o alargamento dos limites que demarcam a orientação dos impulsos que conectam à imanência.

Nos planos da criação de novas realidades, a convergência de linhas de elaboração da existência está relacionada à dinâmica de corpos em afirmação e potencialização. Este movimento se dá ao modo do processo de desterritorializar-reterritorializar, que é uma conjugação de forças de criação do impulso e do lugar do pouso, processo que precisa lidar também com as forças que buscam interditar esse movimento autônomo em prol do movimento linear padrão.

Eros Volusia, corpo-pensamento, um conjunto de linhas transversais à estrutura em reverberação de movimentos de devir; corpo em vibração, exposto às relações duais de correspondência aos ideais, e em movimento de inaugurar novos horizontes na dança. A criação de novas linhas viabiliza desvios e rompe com a correspondência estrita aos pontos que operam as verdades de um tempo linear; no caso do bailado brasileiro, compartilha do plano da política nacionalista e autoritária da Era Vargas (1930-1945), envereda-se pelo possível e faz dos recursos disponíveis ferramentas para assinar uma autoria. E ao sabor da instauração de sentidos, novas imagens são possibilitadas, imagens eventualmente rechaçadas e marginalizadas que, no entanto, são referentes a relevos de corpos reais; ou seja, a ruptura é com a representação do ideal. Em seu contexto de produção, Eros afirma se tratar de um “velho hábito nacional descrever da capacidade de quem não se apresenta como aluno desta ou daquela pseudo celebridade estrangeira. Valemos pelo que adquirimos dos outros, não sabemos distinguir ignorância de diferença, escola de personalidade” (VOLUSIA, 1939, p. 19).

Uma primeira condição é observar que há elementos heterogêneos nos agenciamentos da bailarina, os quais “não constituem inicialmente mais do que um conjunto vago, um conjunto discreto, que tomará consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.140) no plano conforme se mobilizarem as intersecções entre

problemas, tempos e modos de subjetivação. Assim, o problema inicial que me mobilizava na pesquisa sobre mulheres, que era o silenciamento histórico feminino²⁷ encontra seu contraponto na criação da arte e do corpo da mulher bailarina, um meio para novas composições e consistências de um poder plural que foge à história maior e exclusivamente institucional e quer encarnar-se (PERROT, 1988). Desse modo, ainda que agenciada em uma sociedade patriarcal, a arte provoca em Eros a experimentação do corpo, o que abre espaço para dizer mais de processos de criação e mobilização de saberes e composição de territórios femininos consistentes e imanentes.

1.1 EROS VOLUSIA: PLANOS DE UMA VIDA EM PASSOS DE DANÇA

Ninguém dança sozinho! Dança com, dança para, dança junto... Dança é encantamento, é resistência, é movimento de dentro anunciado no corpo, esse parceiro que nos permite dizer quem somos. Dança é expressão de que há algo vibrando, sendo. O viver é um dançar tão bonito. Embalado por uma música sentida, mas não tocada por nós. Por isso, misteriosa. E nos cabe dançá-la livremente, abraçando os que entram na roda, acolhendo seus ritmos, inventando passos. E ela, assim, vai ficando ainda mais bonita. Certa tarde, na vida que dança ou na dança que vive, ouvi um tambor, segui seu chamado e fui encantada. O encanto veio das letras que brotam das pedrinhas miudinhas, que constituem o chão de um viver atento, vibrante, agradecido, que sabe ouvir o que é e o que já foi, que sabe agradecer os que já viveram e que, por isso, ainda vivem. O encanto veio das palavras atuantes que geram vida porque tocam pessoas. Palavras parideiras de pensamentos bagunceiros, daqueles que viram a casa de cabeça pra baixo fazendo aparecer a joia perdida... as coisas não pensadas e não sentidas antes deles. Que bom que ouvi o tambor e segui seu chamado. Que bagunça boa virou minha cabeça depois daquela tarde. Que barulho bom as pedrinhas fazem ao rolar (LARA SAYAO, Prefácio de Filosofias Africanas, 2020).

Esse escrito da pesquisadora Lara Sayao (2020) no prefácio de Filosofias Africanas traz a imagem que faz eco com o que se percebe nos percursos de Eros Volusia na dança. Isso porque a bailarina narra que suas primeiras experiências dançando aconteceram no terreiro de ritual de matriz africana, vizinho a sua casa no

²⁷ Na dissertação, de título A revista Careta e a educação das mulheres: uma dispersão discursiva para a normalização feminina no contexto urbano (1914-1918) (FRAZÃO, 2012), discuti os efeitos históricos da institucionalização das esferas da vida social sobre a participação pública feminina na sociedade. A pesquisa teve como fonte a revista carioca Careta pela qual pude elaborar, sob a perspectiva foucaultiana, o alcance dos modelos institucionais sobre a elaboração de discursos pelo feminino; a constatação para esse recorte é de que existe um silenciamento feminino, pois a produção de discurso por mulheres era inviabilizado naquele começo de século, e continua ainda hoje em algumas instituições religiosas, por exemplo.

subúrbio carioca; ela conta que foi atraída pelos sons dos tambores: “com quatro anos de idade fugia de casa para ir dançar no Terreiro do Pai João. E foi lá que iniciei os meus primeiros passos na dança. As primeiras impressões nunca mais se apagaram da minha memória” (VOLUSIA, 1983, p. 132). A sonoridade e ritmos daquele território em códigos musicais marcaram o corpo e as danças volusianas e o que viria a se tornar o bailado brasileiro.

Na fronteira entre o corpo da criança e o terreiro em sons de tambores forma-se um interstício, lugar de encontro pelo qual passam formas e conteúdos que são elaborados em processo de criação. O território sonoro do terreiro faz exceder sentidos em direção às dimensões de um encontro entre corpo e cultura negra, um encontro estético, em alguma medida antropofágico, conforme se torna uma fusão de forças. O evento narrado por Eros expõe a condição da miscigenação no seu cotidiano de criança moradora do subúrbio carioca, entre o Bairro São Cristóvão e o Morro da Mangueira.

O episódio interessa para pensar os processos de composição do corpo da bailarina, corpo ainda criança a experimentar sentidos diversos, a diluir-se em sons e movimentos, tal qual corpo vibrátil, que segundo Suely Rolnik (2016) é um estado corporal que dissolve “as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo” (ROLNIK, 2016, p. 12). Naquelas danças, Eros se integra ao cotidiano pela via ritualística de matrizes que promovem formas de outras epistemes (ARROYO, 2014)²⁸, com atenção na conexão ética e estética do corpo, com fronteiras porosas entre o que diz respeito aos processos espirituais e físicos. Nesse sentido cabe perguntar sobre o que pode um corpo em um ritual sagrado? No caso dos rituais de matriz africana praticados no Brasil, a pesquisadora e bailarina Denise Zenicola diz que “o corpo, ao dançar, e principalmente ao dançar em estado de transe, passa a ter movimentos não econômicos, gastando mais energia do que em movimentos e gestuais cotidianos, mantendo-os em estado de prontidão para a

²⁸ Miguel Arroyo (2014) faz distinção entre saberes pela forma hegemônica com que são tratados socialmente. O pesquisador nomeia de “outras pedagogias” aqueles baseados em epistemes não hegemônicas sob a condição de que “ao buscar essas Outras Pedagogias nos Outros Sujeitos em ações coletivas e movimentos está reconhecendo que estes são sujeitos de outras experiências sociais e de outras concepções, epistemológicas e de outras práticas de emancipação” (ARROYO, 2014, p. 28). Com isso, a questão vai além da divulgação de danças e estéticas afro e indígenas e abre o debate para uma questão importante, de que não basta fazer alegoria dessas epistemes, a demanda é pelo reconhecimento e não discriminação dessas outras concepções como saberes legítimos que demandam respeito e autonomia.

ação” (ZENÍCOLA, 2014, p. 63). Seria esse o estado despertado no corpo de Eros, de não economia dos movimentos e prontidão para a ação? O fato é que o terreiro, suas danças circulares de movimentos intensos e seus tambores são termos que atravessam todo o dançado que posteriormente ocuparia palcos de relevância político-social.

As pistas sobre a composição desse corpo estão dadas desde antes da considerada primeira apresentação, realizada no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em outubro de 1929. Em fevereiro do mesmo ano, Heros, ainda com o nome escrito com H, já estampava a revista *Cruzeiro* com fotos e notícias de um devir-bailarina pelo anúncio de uma transfiguração do corpo:

Heros, a bailarina tanagriana, nasceu de dois poetas: Rodolpho Machado, o atormentado lírico de *Divino Inferno*, e Gilka, a alta cantora, que é uma das glórias mais puras da nossa poesia. Mas a vertigem do sonho e a volúpia das imagens luminosas de Rodolpho e Gilka se transfundiram, no seu sangue, em euforia de movimento musical e em cadência de gesto. É pequenina e delgada. Frágil como uma rosa morena, que se vai esfolhar ao primeiro leve sopro de brisa. Mas quando vem a onda de arrebatamento, passa um ritmo de fogo por aqueles músculos adolescentes. E a bailarina, quase criança, por um milagre de intuição maravilhosa, como que descobre novamente a beleza aos nossos olhos, na sinfonia ardente do pequeno corpo transfigurado (O CRUZEIRO, 23/02/1929, s/p).

FIGURA 2 – HEROS, A BAILARINA TANAGRIANA



FONTE: O CRUZEIRO, 23/02/1929, s/p

O “milagre de intuição” que a revista atribui aos movimentos de Eros sugere o rebentar de um corpo que se apresentava em potência de devir, na expectativa de novas configurações para a dança. Os elementos referidos como o fogo, fazem pensar no ímpeto do que se instala pela perspectiva da transformação, tal qual proponho uma relação antropofágica de Eros e os elementos capturados para a composição de suas danças.

Uma década depois dessa aparição, com estilo ainda mais definido, Eros se tornou pontualmente reconhecida como aquela que dava corpo e conteúdo à dança brasileira:

Eros Volusia, estilizando as danças populares, os batuques dos nossos terreiros, os poracés de nossos brasileiros, está fazendo uma obra de grande mérito e de patriotismo. E, assim, vai a dança brasileira, aos poucos, com seu tropicalismo moreno, se fazendo conhecida de outros povos, mostrando-lhes os grandes tesouros coreográficos, agora acordados pela varinha mágica de Eros Volusia (DOM CASMURRO, 17/08/1940, p. 9).

Ao longo do trabalho, conforme a trajetória da bailarina vai sendo apresentada, mais elementos da cultura popular, que se pode chamar de minoritária²⁹, vão se revelando na composição e divulgação de uma dança brasileira por Eros Volusia. Além das referências afrobrasileiras, há componentes indígenas experimentados também na infância, de quando a bailarina relata o encontro com integrantes de uma tribo das margens do Rio Araguaia, levados ao Rio de Janeiro pela professora Leolinda Daltro³⁰. Eros relata ter conhecido os ritos na ocasião:

²⁹ Na filosofia da diferença, o minoritário não se refere a um menor valor, seja quantitativo ou qualitativo. A questão, nesse caso, é pela perspectiva hegemônica que estabelece padrões, aquela situação normalizada quem nem mesmo precisa se declarar. É o que Deleuze e Guattari articulam na questão sobre o devir que tem relação direta com o minoritário: “Porque há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir minoritário. Por maioria não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o contrário” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 92).

³⁰ Leolinda Figueiredo Daltro (1859-1935) foi uma professora, sufragista e indigenista brasileira que lutou pela autonomia das mulheres. Em 1910, juntamente com outras mulheres, inclusive Gilka Machado, Leolinda fundou o Partido Republicano Feminino. Sobre a relação de Leolinda Daltro com os povos indígenas, reproduzo o trecho da pesquisa de Jardimino (2016, p.8): “No campo do indigenismo, temos pistas em sua bibliografia que, tendo ascendentes nesta etnia, seu lugar de pertencimento, pode ter sido um forte sensibilizador com a causa dos povos originários do Brasil. A fundação de uma associação protetora desses brasileiros, sem voz desde os primórdios da colônia e dizimados como povos pelos colonizadores, respaldam a validam sua empresa missionária. O mais notório é sua condição de gênero, que lhe permitiria pouca mobilidade para realizar sua

“Com eles aprendi e pude estilizar toda a beleza das suas danças, completamente diferentes dos ritmos negros, mas possuindo, também, aquela nostalgia, aquele misticismo, aquelas impressões que tanto me embriagavam” (VOLUSIA, 1983, p. 133).

Eros seguiu estilizando bailado e abarcando toda a estética desses povos. Pode se dizer que ela extrapolou os movimentos comuns e teve efeito para além do que foi alcançado no gozo de sua arte propriamente dita ao estilizar também os figurinos, o que reverberou nos comentários dos críticos de suas danças, quando na ocasião de um festival no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1943; críticos consideravam o arranjo entre dança e roupas de Eros como o que havia de mais representativo das culturas nativas brasileiras (PEREIRA, 2004). Infelizmente essa consideração parece permanecer em pauta quando a cultura indígena brasileira ainda hoje é reduzida a alguns símbolos formais, como a redução de sua cultura às vestes elaboradas em materiais naturais, ao mesmo tempo em que avança a negação dos saberes e do direito à terra desses povos³¹.

No que diz respeito às danças brasileiras, Eros parece acreditar ter contribuído para colocar em pauta os elementos das matrizes africanas e indígenas. O seu objetivo era de que o Brasil tivesse um estilo próprio para disputar espaços em palcos pelo mundo, a começar pelos principais palcos do próprio país.

O bailado brasileiro, com seu aspecto revolucionário de desafio, de libertação, com sua irreverência de instinto jovem, com sua conduta de desabrochamento racial, tinha de suscitar controvérsias mas tinha de vencer, porque era mais uma revelação forte da personalidade artística do País; não deslizava nas pontas do pé, porque devia caminhar com a energia indispensável aos desbravadores dos novos horizontes geográficos e marcha agora, celeremente, para um grande concerto universal (VOLUSIA, 1983, p. 146-147).

empreitada. Em sua empresa missionária há um sentido salvífico desses povos, aos quais pertence. O ensino (alfabetização) é um componente forte em sua luta, pela restauração da dignidade e da cidadania desses povos. Pois numa sociedade de letrados, somente por meio da palavra, se consegue dignidade e cidadania. Ainda que pareça anacrônico - Leolinda Daltro buscava não civilizar, como o fizera as missões católicas, mas dar dignidade por meio da Palavra (dita e escrita). Ensinar o índio a ler e escrever era dar-lhe possibilidade de ser brasileiro”.

³¹ No momento dessa escrita, em julho de 2021, corre a notícia recente da invasão de garimpeiros em terras indígenas Yanomami, no estado de Roraima; deflagrando conflito violento mais os problemas ambientais que a atividade ilegal provoca, Ministério Público Federal aponta risco de genocídio desses povos (AGENCIA BRASIL, 2021). Essa é a maior reserva indígena do Brasil, e ao pesquisar a respeito do problema, as notícias revelam que o registro do histórico do conflito existe desde a redemocratização do Brasil, quando algumas garantias legais foram enfatizadas pela Constituinte (FIOCRUZ – MAPA DE CONFLITOS, 2020).

O tom poético da fala de Eros parece atribuir apenas as demandas estéticas desses povos minoritários, dissociando as demandas por reconhecimentos além desse aspecto. Talvez capturada pelos palcos famosos e uma aparente crença de cumprir com um papel nacionalista pelo que chama de estilização, o que em último caso, pode ser que se trate de uma ausência de debates de política de território indígena no período, por exemplo. Naquele momento ainda se guardava uma romantização da figura do indígena brasileiro, apartado da realidade das cidades em consolidação do eixo sudeste do Brasil. O que essas manifestações parecem ter reforçado é um estilo a nível representativo, algo que parece ter ficado restrito a esse período e atuação de Eros.

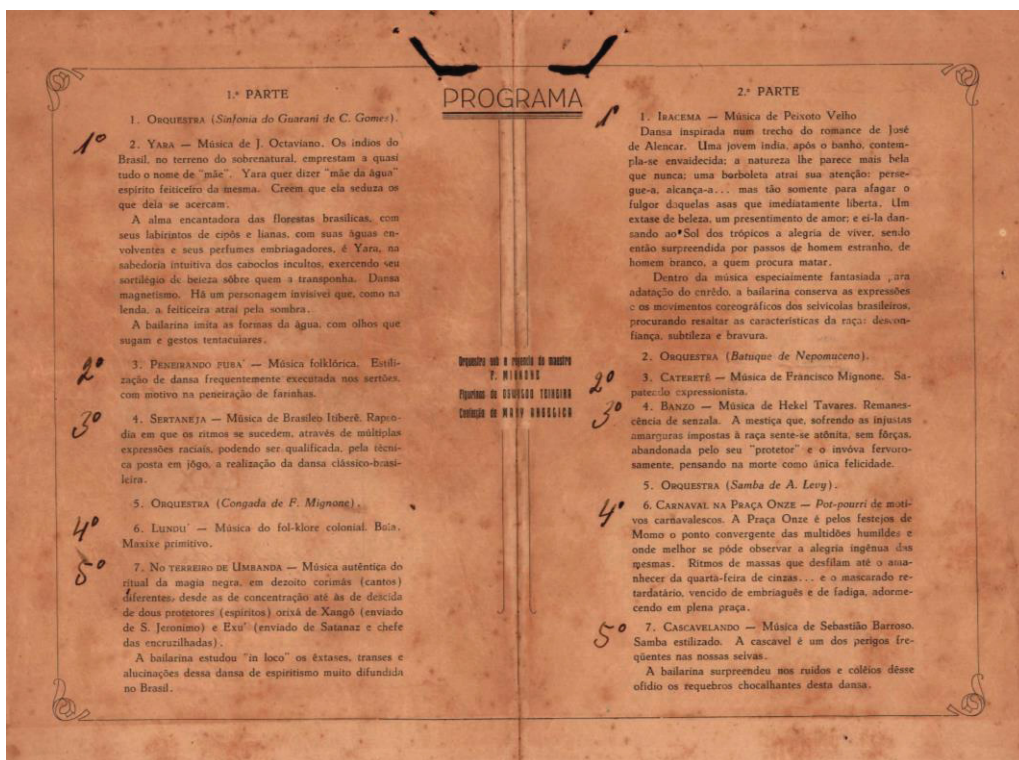
Entretanto, ao dar ênfase a uma dança brasileira, um terceiro elemento ainda se soma às referências afro e indígenas, e parece definitivo para a construção de uma dança mestiça, considerando as três raízes entre povos originários, africanos e europeus. Trata-se dos estudos realizados na Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na qual Eros ingressa em 1928, aos 14 anos, e adere às técnicas do balé clássico e ao universo de palcos em evidência e relevância social. No entanto, desde sua primeira apresentação no palco do Municipal, em 28 de setembro de 1929, Eros marcou suas atuações pela via dos ritmos brasileiros. Sua estreia foi com um “[...] ‘samba típico baiano’ de autoria de Aníbal Duarte de Oliveira: ‘Oia a foia no a’. Eros aparecia dançando, descalça, acompanhada por violão e batucada” (PEREIRA, 2004, p. 27). Era a Festa da Primavera, em homenagem ao então Presidente Washington Luiz. O biógrafo de Eros, Roberto Pereira (2004), conta que houve um silêncio em seguida à apresentação fora das tradições elitistas do Teatro Municipal; precisou que o próprio presidente, de pé de seu camarote, puxasse os aplausos. E ao fim, segundo a própria Eros Volusia, “[...] o quadro foi um sucesso. O Presidente fez questão que me levassem ao seu camarote para dar-me o seu abraço” (VOLUSIA, 1983, p. 37).

Apesar de naquele momento já haver músicas e bailados com temática brasileira, a estreia da bailarina não poupou elementos marginalizados, como o samba e os instrumentos que a acompanharam na apresentação. A obra “O Guarani”, de Carlos Gomes, era interpretada com acompanhamento de bailado, mas segundo afirma a própria Eros, era apresentado por “bailarinos vestidos de penas em forma de espanador, exibindo-se em piruetas, saltos e variações clássicas sem

nenhuma característica indígena” (VOLUSIA, 1983, p. 40). É possível que a estilização e performance mais próxima ao clássico do que às danças originais, consideradas aquém da estética das danças dos povos originários, amenizassem o choque do contato com o que se considerava não civilizado daqueles povos.

Sobre a aproximação e elaboração do bailado brasileiro pela base da dança clássica, além de emblematicamente apoiar a arte em criação como fruto da mestiçagem brasileira, em referência às matrizes que compõem o país, ela também parece garantir o acesso e duração da bailarina em atuações de destaque. É o caso do espetáculo que leva seu nome, Eros Volusia – Bailados Brasileiros (FIGURA 3 – PROGRAMA DO ESPETÁCULO EROS VOLUSIA – BAILADOS BRASILEIROS) apresentado no Teatro Municipal em 03 de julho de 1937, e ainda sua nomeação em 1939 para dirigir e ensinar no Curso de Coreografias do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura. Não que seja possível afirmar que os estudos clássicos tenham sido condição única, mas talvez definitiva para o alcance de palcos, apresentações e trabalho; e de todo modo serve à composição de uma dança mestiça.

FIGURA 3 – PROGRAMA DO ESPETÁCULO EROS VOLUSIA – BAILADOS BRASILEIROS



FONTE: ARQUIVO DIGITAL DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.

Os estudos clássicos na Escola de Bailados têm fim no ano de 1931, e como já mencionado, não deixou de fazer parte da carreira: Eros afirma que seguiu com as matérias clássico-acadêmicas buscando “todas as formas de coreografia universal, pois só assim (resumindo conhecimento e cultura) teria autoridade necessária à defesa de minhas criações” (VOLUSIA, 1983, p. 41). Criações essas declaradamente dedicadas em configurar uma dança que representasse o Brasil quando se tratava de palcos nos quais convergiam danças de nacionalidades reconhecidas internacionalmente.

A empreitada exigiu de Eros um trabalho de pesquisa acerca de ritmos e gestos dançados em terras brasileiras. Por ocasião de seu ingresso no Serviço Nacional de Teatro em 1939, Eros produziu uma conferência pronunciada no mesmo ano, a qual ganhou uma edição única impressa, sob o nome de Dança Brasileira (VOLUSIA, 1939). Na escrita são justificados os usos dos estudos clássicos como forma de afinar o corpo, com a ressalva de que tal técnica por si só não consegue expressar emoções intensas. A partir disso, ela discorre sobre seu processo de pesquisa e criação:

Arte nacional não se inventa, nem pode ser praticada por simpatia a esta ou àquela influência racial. Forçar o relevo das contribuições africanas ou européias em nossa coreografia é fazer arte estrangeira. Não é também imitando o academicismo de velhas civilizações que pôde um país realizar sua arte, mas sim estilizando as manifestações espontâneas do povo através de criações individuais.

Assim como a dança clássica encontrou suas principais bases técnicas nas danças características européias e indú, a dança brasileira reflete em suas expressões e seus movimentos os espectros originários do entrelaçamento amoroso de três raças dissemelhantes (VOLUSIA, 1939, p. 23).

O empenho de Eros se revela então em fazer convergir técnicas e expressões nas danças que estiliza. Ela recorre às diferentes matrizes culturais brasileiras para compor suas danças e conta com um momento histórico político do nacionalismo acentuado na Era Vargas (1930-1945), o que faz sugerir a construção de suas trilhas no rastro do movimento modernista da década de 1920. Assim pode-se dizer que a constituição de um bailado nacional tinha terreno favorável, pois era desejado que elementos brasileiros ganhassem composição para fazer parte dos símbolos do país. Nessa confluência, algumas fronteiras entre saberes hegemonicamente estabelecidos e outros marginais puderam se estabelecer em conjunto; o momento

propiciou pontualmente a arte, tendo em vista que os aspectos estéticos e culturais da mestiçagem no Brasil saltavam aos olhos e dificilmente poderiam ser recusados (GONZALEZ, 1988). E assim, apesar de uma estilização pautada em experimentações e pesquisas, com muitos elementos até originais das danças apresentadas, a ocupação de palcos acontece de modo emblemático e de alguma forma embranquecido na junção entre erudito e popular.

Desse modo, olhar para a produção de Eros Volusia exige contextualizar seu momento. Retomo então a pista-cartográfica deixada por Kastrup (2009) que provoca perguntar “o que está acontecendo?”, o que pode ser associado ainda à proposta da geohistória que defendem Deleuze e Guattari (2010): que brasilidade é essa que Eros tenta performar em suas danças? E por que a possibilidade desses elementos?, já antecipando na pergunta a afirmação de que havia abertura para eles, tendo em vista a brecha nos espaços políticos e institucionais para a produção e circulação de uma dança nacional.

Outra questão que é bem singular a esta investigação e direciona mais uma vez para os acontecimentos é sobre esse corpo em processos de criar, coreografar, ensinar. Corpo que antropofaga referências no desenvolvimento de narrativas coletivas, mas também produz narrativas próprias que repercutem em uma carreira profissional na dança. Corpo de mulher artista, à mostra e em movimento, a lançar imagens que vão de encontro às expectativas de representação do feminino recluso e de movimentos devidamente configurados.

Neste ponto retomo a proposta de pensar os virtuais e atuais relacionados a Eros Volusia, num experimento de torná-los uma leitura das intensidades que a cercam, elaborando topologias para seguir com o desenho dessa cartografia. Como anunciado na apresentação, os virtuais e atuais são correspondentes a planos temporais que, adaptados à cartografia, inspiram a pensar no momento da convergência de forças virtuais que compõem um acontecimento em espacialidade atual de contornos e fronteiras. Por essa relação com o tempo, ressalto que um virtual não se opõe ao real, mas ao concreto (DELEUZE, 1992), não é forma, mas é a força e a referência que mobilizam corpos nos acontecimentos presentes. Por isso a conveniência dessa junção à cartografia quando se trata de promover o impulso das criações de Eros em forma de devir-mulher.

Também não se trata de modelos, pois desse modo seria representação e decalque (DELEUZE; GUATTARI, 2011a), e não é disso que se trata. A questão é de mapear processos de criação no rastro do devir que passa entre e consolida o novo; “a consolidação não se contenta em vir depois, ela é criadora [...] A consistência é precisamente a consolidação, o ato que produz o consolidado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 148). E considerando que a proposta em relação à trajetória de Eros Volusia é observar principalmente seus movimentos de invenção de uma vida e arte, seus virtuais são considerados como o que vai implicando nela a consistência que vai reunindo impulso rumo a criação presente de cada momento de atualização, que no momento de produção artística tem resposta no arranjo de estilos, técnicas, motivos e experimentações na dança.

A cada momento de atualização da bailarina são virtuais que se consolidam na composição dos acontecimentos. E em um ciclo, o atual produz virtuais, toda experiência emite virtualidades em potência de se atualizar, o que acontece na elaboração das danças nas quais Eros Volusia aciona lembranças e registros. No caso das danças da infância, no Terreiro do Pai João, os virtuais que emanam dessa experiência parecem compor, talvez, uma memória corporal. Ao menos é o que considero possível elaborar a partir da definição de Zenicola (2014, p. 63), quando afirma sobre os “movimentos não econômicos” e o “estado de prontidão para a ação” que a dança de ritual de matriz africana exerce sobre o corpo. Do mesmo modo, Eros declara ter sido marcada na infância por tal dança, gerando em seu corpo a consistência que a preparou para encarnar a tarefa de reunir em si mesma os elementos de uma brasilidade.

Essas indicações estão expostas em nível de dar contornos às buscas que seguem, de perseguir os virtuais que se atualizam e compõem os espaços de experiências de Eros Volusia: quais virtuais ela atualiza em seus acontecimentos?

Algumas pistas, como as lembranças dos sons de tambores que se imprimem no corpo infantil são virtualidades instituídas em seu campo individual, que se juntam aos virtuais de um período de busca de uma identidade nacional que arranjassem referências próprias da miscigenação brasileira. A trama que se forma é composta de planos variados que se cruzam entre a individualidade de Eros e a condição de circulação de seu corpo, ora anônimo, vivendo a experiência particular de corpo feminino em seus contextos pessoais, ora no exercício da profissão, seja nos

bastidores de pesquisa, criação e ensino, seja como corpo bailarino em atuação e evidência nos palcos e em aparições na imprensa, um corpo artista feminino em exposição e circulação topológica.

Na atualização de um corpo em trajetória de uma vida de mulher, artista e bailarina, Eros produz relação com a memória, de tempo passado, e a duração presente. Esses movimentos provocam a diferença pela repetição³² ao delinear planos que se conectam e se irrompem na formação de planos materiais em imanência. Em movimentos de perseguir os fluxos de uma sujeita nômade, atualizo o feminino desde o silenciamento institucional que lhe é imposto, para materializar a produção discursiva feminina na fabricação de uma experimentação, o que faço pela afirmação de uma reviravolta³³.

Esse movimento de atualizar provoca considerar as relações que a arte exerce nos planos de Eros Volusia, pois ela se liga ao presente e passado da bailarina, e o faz de modo heterogêneo. Nos sentidos em que a dança movimenta as conjunções de mulher [e] mestiça [e] professora [e] coreógrafa [e] pesquisadora [e] conferencista [e] artista filha de uma linhagem artística, ela serve ao desenraizar da bailarina; em novos atuais, Eros rememora essas conjunções na escrita de memórias, sem deixar de ser a mesma Eros Volusia, porém tendo a dança em novos espaços de subjetivação. E no terceiro plano de atualização da tese, a mesma bailarina é invocada no jogo temporal que avança pelo presente de consolidar seu

³² Em suas alianças filosóficas, Deleuze recorre ao filósofo Henri Bergson, que discute memória e duração em termos de experiência através da operação de resolvê-la entre seu estado espontâneo de experimentação e a elaboração das condições de acontecimento pelo que chama de método intuitivo (DELEUZE, 1999). Entre movimentos e acontecimentos, as viravoltas são como fatos cotidianos e/ou aleatórios, em estado espontâneo, que passam à reviravolta quando retirados da aleatoriedade para serem elaborados como acontecimento. A reviravolta apresenta a forma cambiante da diferença: o que importa não é uma imagem final, o que se forma ou se reproduz de modo isolado, mas o modo como ela se delineia, as relações que se dão no processo.

³³ A reviravolta é elaborada a partir da aliança filosófica que Deleuze faz com o pensamento de Henri Bergson (1859-1941). A discussão se situa entre memória e duração, em uma operação de analisar os estados da experiência, a começar pela ocorrência espontânea da experimentação, seguida pela elaboração das condições de acontecimento, o que os filósofos chamam de método intuitivo, que se ocupa da diferenciação entre pensamento e matéria: ele cumpre redimensionar a condição da experiência (DELEUZE, 1999). As viravoltas são como fatos cotidianos e/ou aleatórios, em estado espontâneo, que passam à reviravolta quando retirados da aleatoriedade para serem elaborados como acontecimento. A reviravolta apresenta a forma cambiante da diferença: o que importa não é uma imagem final, o que se forma ou se reproduz de modo isolado, mas o modo como ela se delineia, as relações que se dão no processo.

devir-mulher no território da educação, um deslocamento que busca reafirmar a consistência do potencial criativo da mulher artista em diferenciação.

A mulher bailarina mantém-se em unidade ontológica, mas de subjetividade nômade (BRAIDOT, 2002), diferenciada pelas suas atuações que a expandiram. Já a matéria possui graus (DELEUZE, 1999): a dança, antes presente em palco passa a narrativa de memória escrita, e em outro platô, forjo ainda seu encontro com o ato de pesquisar. O deslocamento é o sentido e o que possibilita vislumbrar o devir-mulher por um devir-molecular que converge em encontro de matéria e subjetividades em desejo de criação.

Entre todos esses movimentos, a unidade ontológica Eros Volusia constituída, mas sempre em composição, não cessa seu movimento de duração na dança por estar fora dos palcos e da criação de coreografias. E como proponho fugir do movimento linear, ao mesmo tempo em que a bailarina segue em outros voos por sua dança, ela se coloca em um entre a “estrutura [que] é assombrada por um desejo de eternidade [e] a máquina³⁴, [que] ao contrário é atormentada por um desejo de abolição” (GUATTARI, 1992, p. 49). A dança, que antes era corpo em movimento passa a corpo em narrativa de imagens-lembranças, da arte da dança à arte da escrita, movimentos que garantem a criação de uma linha de voo e é capturada pela tradução que a estrutura pede para inscrevê-la na história, e assim deslocar-se do passado ao presente. Dou sequência a esse jogo de fuga e captura ao propor dar corpo e movimento às configurações da educação feminina, dispondo da estrutura acadêmica, o que esbarra na captura do desejo quando há a demanda por traduzi-lo, no controle da escrita em critérios a cumprir-se tese.

Esse vai e vem pelos planos de Eros, planos de tempo e de realizações individuais, instalam a busca do deslocamento e de uma permanente diferenciação do feminino coletivo. Essa é a proposta mais ampla de movimento da tese, pela qual busco reunir os movimentos de Eros, para então elaborar as diferenciações que

³⁴ A oposição entre máquina e estrutura é complementar, pois travam uma dinâmica em que se constituem uma a outra. Enquanto “os estruturalistas se regozijaram em erigir o Significante como categoria unificadora de todas as economias expressivas: a língua, o ícone, o gesto, o urbanismo, o cinema etc” (GUATTARI, 1992, p. 49), a máquina dedica-se à diferença que é “fundada sobre o desequilíbrio, a prospecção de Universos virtuais longe do equilíbrio formal, mas de uma radical reconversão ontológica. A máquina depende sempre de elementos exteriores para poder existir como tal. Implica uma complementaridade não apenas com o homem que a fabrica, a faz funcionar ou a destrói, mas ela própria está em relação de alteridade com outras máquinas, atuais ou virtuais, enunciação ‘não-humana’, diagrama proto-subjetivo” (GUATTARI, 1992, p. 49-50).

compõem o presente desta tese pela educação feminina. Momentos da atualização em planos ou platôs, em zoom e dedicação a movimentos localizados; ou como nesse trecho do texto no qual nos encontramos, em panorama de perspectiva mais ampla, de fazer emergir o horizonte da educação feminina.

Exposta a forma e o sentido da atualização, sigo a proposta de conferir os movimentos de Eros entre os atuais e virtuais localizados em seus acontecimentos, atenta à elaboração de mais virtuais a cada momento de atualização. Passo mais detidamente às raízes da artista, dedicando a narrativa aos virtuais produzidos a partir de sua genealogia, destacadas em um histórico de encontros estéticos e poéticos.

1.2 “MINHAS RAÍZES” – A ARTISTA EM GENEALOGIA

“Minhas raízes” é como Eros Volusia (1983, p. 17-30) nomeia a primeira parte do seu livro de memórias em que narra sua árvore genealógica e o entorno dela, composta de muitos artistas ao longo das gerações que a antecede. Apesar desse livro de memórias ter destaque no segundo plano da atualização de Eros, quando trato da bailarina evocando seu passado pessoal e de produção na dança, não me limito a localizar a obra apenas naquele plano, tendo em vista a conveniência de ter a apresentação da artista por ela mesma.

Além da narrativa não ser de vivências diretas de Eros, ela é composta por personagens e situações às quais a bailarina se refere como imagens-lembranças (DELEUZE, 1999). Com essa imagens-lembranças invoca uma genealogia de seu tornar-se artista. Esses virtuais são composições que se tornaram disponíveis a ela pelas histórias contadas e por experiências que ela mesma teve em conhecer e conviver com parte dessa linhagem. Desse modo, entre as linhas cartográficas da bailarina, situo as mencionadas raízes sem pretensão linear, mas compreendendo nessa genealogia um valor de aliança (DELEUZE; GUATTARI, 2012b) que Eros atribui à sua formação de mulher artista. Ela parece sugerir encontros ancestrais que ela considera lhe constituir e os atualiza se deslocando ao seu passado e ao mesmo tempo estendendo-o ao seu presente (DELEUZE, 1999).

Como mencionado, essa história tem início algumas gerações antes de Eros, contada mais precisamente a partir do repentista baiano Francisco Moniz Barreto, seu tataravô. Entre os quatro filhos do seu segundo casamento, três foram artistas,

dos quais interessa mais diretamente a história de Cândida Moniz Barreto, bisavó da bailarina. Cândida era cantora lírica, e já com alguma projeção nos salões baianos, tinha desejo de aperfeiçoar seus estudos: “Essa oportunidade deu-se quando em Salvador surgiu uma companhia lírica, cujo empresário, entusiasmado com sua voz, contratou-a para ingressar na sua companhia, que iria excursionar pela Itália” (VOLUSIA, 1983, p. 18).

Com o consentimento do pai, Moniz Barreto, Cândida partiu na excursão, isso em meados do século XIX. Nessa viagem conheceu o português Francisco Pereira da Costa, violinista, que estudava no Conservatório de Paris e também excursionava em concerto. Apaixonaram-se, mas não tiveram o consentimento da família de Pereira Costa para o casamento. Ocultaram-se então até que ele atingisse a maioridade e então se apresentaram em Portugal em 1867. Porém, a família dele, que era abastada, não aceitou a união e negou-lhes reconhecimento. Eros conta que Pereira buscou apoio do *El-rei D. Luiz*, o qual apreciador de música que era, tornou-se protetor do jovem violinista, que era bastante premiado e passou a dar muitos concertos.

Fez carreira em Portugal, mas acabou sendo a ele atribuído o serviço no Regimento de Infantaria, do qual foi liberado pelo mesmo El-Rei D. Luiz, que deu a ele apoio para viajar para o Brasil em 1870, quando fixaram moradia na cidade do Rio de Janeiro, dando sequência à carreira de músico e professor, dando aulas para os filhos de D. Pedro. Além disso, dava concertos e chegou a ser nomeado professor da cadeira de violino e violeta na Escola Nacional de Música em janeiro de 1890, mas adoeceu e faleceu em junho do mesmo ano, não exercendo a função como catedrático. Apesar de bons ganhos, a prole de 15 filhos era numerosa, além de ter a casa sempre cheia em constantes festas lítero-musicais, pois contava com muitos artistas em sua rede de amigos, como Carlos Gomes, Olavo Bilac, entre outros. Assim, “morreu pobre, deixando a família em grandes dificuldades” (VOLUSIA, 1983, p. 19-22).

Nesse sentido, a herança que deixa é artística e cultural, ou as imagens-lembranças (DELEUZE, 1999), ou os virtuais que sua genealogia lhe produziu são da esfera da arte. Nos registros que Eros deixa sobre a casa dos bisavós, a retomada das histórias que lhe chegaram conduz a que chame o local de “ninho de poetas” (VOLUSIA, 1983, p. 25). Pelas viagens de intercâmbio e círculo social

construído, Cândida Moniz Barreto trabalhou dando aulas de francês e italiano e vendendo bordados para garantir renda à família. Com a bisavó, tem início uma sequência de histórico de viuvez na genealogia mais direta de Eros; mais tarde a avó Thereza Costa também viveu a mesma situação e Gilka Machado, mãe de Eros, enviuvou-se aos 30 anos de idade. Cândida, Thereza e Gilka, com as demandas de ganhos e com condições cada qual a seu modo de buscá-lo, sustentaram-se por uma rede social e cultural que lhes possibilitaram alternativas para a condição de arrimo de família.

Sobre o começo da carreira de poeta de Gilka Machado, ela diz ter tido impulso pelas demandas financeiras que se apresentaram. Gilka conta à filha Eros em entrevista publicada como parte das memórias da bailarina:

Como você sabe sua avó Thereza ficou viúva e sem recursos. Trabalhava muito para ganhar o sustento da casa e eu como filha mais velha procurava ajudá-la de todas as maneiras. Um dia li no jornal “A Imprensa”, dirigido pelo filho de José do Patrocínio, que faziam um concurso de poesia, com três prêmios em dinheiro para o 1º, 2º e 3º lugares. Enviei três poemas: um com meu nome chamado “Falando à Lua”, que mais tarde publiquei no meu primeiro livro de versos, “Cristais Partidos”, e os outros dois “Rosa” e “Sândalo” com pseudônimo. Tinha eu então 13 anos. Ganhei todos os três prêmios. Quando fui receber os prêmios, acompanhada de sua tia Selika, foi uma sensação na redação do jornal, quase todos os redatores vieram fazer-me perguntas para se certificarem de que os versos eram mesmo meus (MACHADO, 1983, p. 160).

O efeito desse primeiro evento da carreira da poeta foi seguido de mais escritos, e anos depois de publicações e conferências literárias, especialmente na segunda metade da década de 1910, ao enviuvar-se em 1923, Gilka não pode sustentar a família com o ofício na literatura, como aliás não havia tido ganhos significativos antes com suas publicações. Apesar do pioneirismo de sua poesia simbolista desde o pré-modernismo, ela carregava a alcunha de escrever poemas eróticos, o que para o Brasil do início do século XX acarretou em consequências de ter sua obra enviesada pela suspeição moral. Segundo a própria Gilka Machado, “viúva sem herança e sem montepio urgia procurar trabalho. Saí em busca do mesmo. A má fé é indelével. Todas as portas se me fecharam” (MACHADO, 2017, p. 15).

Sem contar com as credenciais de uma educação formal, Gilka dividia seu tempo entre a escrita e o ofício de diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil desde antes do casamento, permanecendo nele, entre uma maternidade e outra

(DALL FARRA, 2017). No Prefácio à Poesia Completa, a pesquisadora Maria Lucia Dall Farra (2017) observa que a viuvez foi um desenlace fatal em relação à sua rotineira condição de crise financeira; e

cansada de mendigar trabalho publicando aqui e ali crônicas ou poemas, Gilka toma a resolução de cuidar de uma pensão no Rio de Janeiro [...] na altura de sua viuvez, Gilka, de poetisa, se converte em cozinheira, trabalhando para os poetas simbolistas seus colegas de profissão, servindo comida de pensão para Tasso da Silveira e para Andrade Muricy, tornados seus clientes. Reparo que nessas circunstancias adversas desloca-se o eixo de suas atividades: Gilka não é mais nem a colega nem a musa dos simbolistas: é aquela que, para sobreviver, os serve – e ainda bem que é assim, visto que os colegas devem ter-se empenhado em solidarizarem-se muito com ela nessa fase (DALL FARRA, 2017, p. 29-30).

Assim como a mãe, Eros diz ter se iniciado cedo profissionalmente, no seu caso como professora de dança. As aulas aconteciam no estúdio montado na pensão administrada pela Gilka e a avó Thereza justamente para a renda da família. Nesse caso, Eros não menciona a demanda financeira, o que é possível deduzir pelo momento da família. Segundo Eros, a atividade se iniciou cedo porque sempre teve “tendência para ensinar. Gostava de transmitir todos os meus conhecimentos, por isso talvez tenha começado a lecionar muito cedo” (VOLUSIA, 1983, p. 121).

Apesar do tipo de família matrimonial ser modelo considerado padrão no Brasil, na prática é muito comum o arranjo como o que se tornou a família de Eros, monoparental, com a junção de mais de duas gerações, e principalmente o fator de ser um lar chefiado por mulheres. Eros teve um irmão, Hélios, que não seguiu carreira artística; ele trabalhava no serviço público³⁵ e teve também uma morte prematura em relação às mulheres da família³⁶.

O trio de mulheres que finda esse conjunto de gerações, Thereza, Gilka e Eros, formou o que foi chamado em título de uma reportagem da Revista da Semana de 1945 de “A casa das três artistas³⁷” em referência ao convívio da atriz de teatro e

³⁵ A educação formal parece ter sido reservada ao filho, embora não tenha mais detalhes a esse respeito. Gilka comenta que o filho, “[...] desde estudante fazia parte do quadro de trabalhadores da Prefeitura, formou-se em Direito e mais tarde alcançou o cargo de assessor jurídico do Estado da Guanabara” (MACHADO, 2017, p. 15).

³⁶ Em um trecho das memórias, Eros menciona a casa na Rua Pedro Guedes, comprada após o retorno de seu contrato nos Estados Unidos em 1942; ela menciona que além da mãe, ali viveram “o irmão Hélios, Lourdes, sua primeira esposa, minha avózinha Thereza e suas filhas Yvonne e Magdalena, Amaury, meu sobrinho (então garotinho)” (VOLUSIA, 1983, p. 177).

³⁷ Na biografia de Eros Roberto Pereira (2004) traz a reportagem que, segundo ele, foi feita acompanhando parte do dia de Eros; “o relógio já marcava dez horas da noite: Eros precisava deixar sua casa e partir para o cassino. Professora, coreógrafa, bailarina, pesquisadora. Mas também, filha

radio novela, poeta e bailarina, respectivamente; elas viveram juntas, desde esses contextos de perdas e rearranjos familiares.

Além dessa acomodação familiar diversificada, com ares de comunitário, é interessante notar o destaque com que Eros se refere aos modos de convivência artística constituídos em seus planos de virtuais, relativos ao processo de tornar-se artista. Desde a narrativa intitulada “Minhas raízes”, há referências aos agregados no contexto familiar pelos vínculos artísticos; é o caso de quando ela se refere à sua quinta geração. O tataravô Francisco Moniz Barreto ela diz ter sido amigo e parceiro de criações do poeta Castro Alves em encontros de “horas de arte” promovidas na casa do repentista baiano. Essas práticas tiveram sequência na casa de Cândida Moniz Barreto e Pereira da Costa, os bisavós, com parceiros conhecidos e anônimos da poesia e música brasileira. Olavo Bilac mereceu uma menção devido a um romance e noivado frustrado que teve com uma das filhas do casal anfitrião, a jovem Selika. Afora os encontros e desencontros amorosos, interessa destacar a prática coletiva da arte, o cultivo do que Eros diz formar um “ninho de poetas” (VOLUSIA, 1983, p. 21).

A prática se manteve nos círculos das gerações seguintes. Gilka era assídua frequentadora de saraus, desde os intimistas até os salões com sessões de comunicação de conferências (CASTRO, 2019), tipo de reunião literária comum, que lhe rendeu inclusive a publicação do livro *Estados d'alma* (1916), fruto de uma conferência.

As vivências de Eros nesses espaços são registradas por ocasião das horas literárias que elas mesmas promoveram no Estúdio que Eros teve anexo à pensão de Gilka e Thereza, no centro do Rio de Janeiro, à rua São José. Segundo Eros conta, o local era propício para pequenos eventos e reuniões, porque a vizinhança

[...] era frequentada por artistas e intelectuais, pois ali se reuniam na Editora e Livraria Jacinto muitos escritores e havia várias lojas de quadros onde também se encontravam os pintores da época. Em frente ao meu Estúdio havia um café, que a exemplo do Café Nice³⁸, também era ponto de convergência de artistas (VOLUSIA, 1983, p. 144).

e neta. O repórter termina seu texto fazendo menção àquela casa, que abrigava três grandes mulheres e duas hospedes ilustres, que não se abrigam sob qualquer teto – a Arte e a Inteligência” (PEREIRA, 2004, p. 95-96).

³⁸ O Café Nice foi inaugurado em 1928 no número 179 da Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro e recebeu nomes da chamada Época de Ouro da música brasileira como Ataulfo Alves, Cartola, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Ary Barroso, Francisco Alves, Aracy de Almeida. O local era boêmio mas também profissional, pois canções eram compostas e negociadas ali. Uma dessas

Sob esse aspecto, reforço a proposição dos movimentos de considerar uma pedagogia do encontro, dessa vez na perspectiva da arte no contexto da formação do artista e de uma composição que se efetiva para o fora, uma vez que se estabelece no interstício que defendo como local inaugurado no entre dois, que é deslocamento de individuais ao encontro e então para o que corre junto, tornando-se linha que produz o novo. A criação na arte é criação de novas topologias, é emergência de elementos que configuram a estética e a realidade de uma paisagem.

Apesar de uma narrativa em que a relação com a dança tem ares de transcendental, ao contrário disso, ela era realizada no corpo e de modo intenso. No trânsito pelos lugares de formação, que foram diversos, Eros ajuntava virtuais que se encaminhavam para atualizações em criações. Eros é corpo que agrega elementos diversos desde a poética, passando pelas danças do Terreiro do Pai João, quando relata que “as primeiras impressões nunca mais se apagaram da minha memória” (VOLUSIA, 1983, p. 132), até seu encontro com a dança clássica e moderna que viabilizou o acesso a grandes palcos e plateias. Nesse ponto é preciso considerar que hoje Eros se encontra em um limbo na história da dança, pois não é considerada nem uma bailarina de dança clássica nem de dança moderna, tendo, no entanto, se projetado no rastro de ambas.

1.3 “O NASCIMENTO DA ARTISTA”

Ainda considerando a apresentação que Eros faz de si mesma em seu livro de memórias *Eu e a dança* (1983), sigo com as imagens-lembranças elaboradas pela bailarina, passando ao tópico denominado Depoimento – O nascimento da artista (VOLUSIA, 1983). A sequência entre o que Eros intitula de “Minhas raízes” e que trato aqui é definida pelo conteúdo de cada parte – a primeira diz respeito às histórias que lhe antecedem na sua genealogia, e a segunda é desde seu nascimento e sua iniciação à dança. Em uma relação direta com a análise que proponho acerca dos virtuais, é como se toda a história contada por Eros sobre a parte de sua árvore genealógica mais distante fosse a formação de um repertório de

canções recebeu inclusive o nome do estabelecimento, Café Nice, de autoria de Jorge de Castro em parceria com Wilson Batista (RADIO SENADO – 90 ANOS DO CAFÉ NICE, 2018).

imagens-lembranças, que são disponibilizadas a ela como recurso para se consolidar no presente do desenvolvimento pessoal e da carreira artística. A despeito de ela recorrer a esse passado pela imagem de raízes genealógicas, é possível ler seu percurso em um desenrolar mais no sentido das alianças rizomáticas, ou da consolidação de um território de mapa em expansão (DELEUZE; GUATARRI, 2011a). Assim, no que segue nesse tópico, sobre o depoimento do nascimento da artista, leio como se ela narrasse o momento da invocação dessa genealogia como uma seleção de virtuais em possibilidade de compor o atual de artista em uma nova geração.

Ao modo do virtual e atual, a árvore genealógica de Eros excede os aspectos físicos e se instala como uma relação de forças e possibilidades que se atualizam através de artes e corpos distintos. Esse movimento é uma proposta para fabricar uma atualização, indicando que não se trata de uma materialidade propriamente dita, mas daquilo que um material é cercado. E nesse caso, em se tratando de uma corporeidade, a articulação é sobre os elementos temporais que a consolida. Cartograficamente, a cada momento emergem novos dados para o mapa da mulher artista, da qual formulo processos de atualização que se estendem tanto quanto forem desejados e colocados em exercício. Esse é um movimento que se repete por diferenciação ao longo da investigação, e conforme movimento presente a que se refere à análise instalada, apresentam-se novas possibilidades de mapas em fronteiras, conexões e territorialidades.

Nesse tópico, especificamente, considerando a atualização de Eros por ela mesma, no encontro entre passado e presente no momento de seu nascimento, no contexto de seus primeiros anos de vida, formação e atuação artística. Os planos passados tornados virtuais se atualizam em atravessamentos que inauguram o corpo no jogo de equacionar forças (DELEUZE, 1999), oferecendo terreno para a configuração de um novo território e de um novo mapa a cada presente em acontecimento e movimento.

Quando Eros depõem sobre seu nascimento de artista, ela está dizendo do presente entre as referências ancestrais agregadas como herança e as posteriores que seleciona por intuição ou convicção. Na abertura de espaço de encontros que a constitui, seu plano subjetivo artístico diz do que ela produz e pelo que é produzida. Na reunião de argumentos sobre a sua consistência de mulher artista em

perspectiva do atual, a bailarina narra o que se passa no entorno do seu nascimento:

EROS VOLUSIA é meu verdadeiro nome.

Sendo filha de dois poetas, era natural que eles imaginassem que eu me tornaria artista algum dia, procuraram assim me livrar do nome de família que seria muito material para qualquer ramo da arte. Eu sou HEROS VOLUSIA MACHADO só para a parte burocrática da vida (VOLUSIA, 1983, p. 35).

O pai, Rodolpho Machado, faleceu quando Eros tinha 8 anos de idade e pouco participa de suas narrativas, ao passo que a mãe, Gilka da Costa de Melo Machado é presença constante em todos os seus passos pessoais e artísticos; sobre essa relação ainda tratarei de modo mais demorado e em sessão específica, apropriando-me do título do estudo de Soraia Silva (2007) sobre a relação entre as estéticas de mãe e filha: *Poemadançando*.

O caso é que o corpo nomeado pelo casal de poetas para ser artista assim se concretiza e vai afirmando os elementos que se tornam as conjunções de **mulher [e] mestiça [e] bailarina [e] professora [e] coreógrafa [e] pesquisadora de ritmos [e] criadora do bailado nacional**. O biógrafo Roberto Pereira abre seu livro sobre a bailarina preconizando a convergência a que seu nascimento estava envolto, mencionando que

Em 1916, nascia o primeiro samba – Pelo Telefone [...] Dois anos antes, mais precisamente às quatro horas do dia 1º de junho, no nº 132 da rua Bonfim no bairro carioca de São Cristóvão, nascia aquela que daria corpo a esse samba: Eros Volusia. O Brasil e sua cultura mestiça ganhavam sua tradução em som e movimento (PEREIRA, 2004, p. 11).

Um nascimento no mapa aberto da recém República Brasileira, mais precisamente no subúrbio da então Capital Federal, parte da cidade que é possível afirmar que recebeu boa parte do aumento populacional que o Rio de Janeiro teve desde 1880, quando dobrou sua população em uma década – de 250 mil para 500 mil – repetindo o feito até 1920, quando passou a aproximadamente 1.157.873 de habitantes (FRAZÃO, 2012, p. 108). O rápido crescimento do Rio de Janeiro obedeceu principalmente à “[...] migração dos escravos libertos da área rural para a urbana e à imigração de origem européia, principalmente portuguesa, constituída em sua maioria por adultos do sexo masculino” (FIGARI, 2007, p. 238). Eros é contemporânea à essa efervescência numérica que acarretou em outras de aspecto cultural, social, política e artística do grande centro urbano que surgia – da qual

inclusive a família materna participou, quando a bisavó baiana regressou ao Brasil na companhia do bisavó português, dessa vez com destino ao Rio de Janeiro (VOLUSIA, 1983).

Nessa geografia, entre a cidade e seus círculos de convivência, os processos de compor as conjunções da bailarina se fazem por fronteiras específicas, que começam pelo corpo assinalado de mulher mestiça, com traços de destino artista, mais precisamente corpo dançante. Assim Eros relata: “minha atração pela dança penso que foi hereditária já que meus pais ambos nutriam grande admiração pelo bailado” (VOLUSIA, 1983, p. 35). A mãe, poeta, dedica vários escritos ao gesto da dança, além de afirmar ter sonhado em ser bailarina, o que declara que não lhe foi possível realizar sem revelar precisamente o motivo (MACHADO, 1983). A esse respeito, é possível supor que o momento não tenha sido favorável, tendo em vista que a condição social e econômica certamente contaria para a formação de uma bailarina em um contexto em que não havia cursos³⁹ ao público e possivelmente seria necessário um investimento financeiro em aulas, e como visto acima, esse não era o quadro da infância de Gilka Machado. Para se pensar a incipiência do ramo, a escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, frequentada por Eros Volusia, teve início no ano de 1927. Segundo Roberto Pereira (2002; 2004), essa foi a primeira escola oficial do Brasil e, portanto, era ainda uma novidade na então Capital Federal e no Brasil.

Além do mais, o contexto sobre o corpo feminino sugere algumas restrições mais formais, sendo que algumas alterações mais pontuais ocorreram durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), conforme verifiquei em estudo anterior (FRAZÃO, 2012). É o caso do encurtamento das saias do vestuário feminino, que antes deveriam necessariamente ter o comprimento longo, sem deixar nenhuma

³⁹ “A dança teve suas raízes fincadas no Brasil com a vinda da família real em 1808. A partir desse ano, primeiro na Bahia com a Casa da Ópera, e depois no Rio de Janeiro, com a construção do Real Teatro de São João (1816), as companhias estrangeiras começaram a se apresentar na corte. Entre elas, as óperas e seus balés. Mas foi somente quase um século depois (1909), com a fundação do Teatro Municipal, que a preocupação em transformar o Rio de Janeiro em uma verdadeira metrópole passou a tomar conta da mentalidade dos brasileiros. Após a inauguração do Teatro Municipal, as companhias tiveram, finalmente, uma casa à altura para suas grandes performances. Cabia à cidade anfitriã fornecer, tal como acontecia nas grandes capitais d’além mar, os bailarinos para as apresentações dos balés de ópera. Em 1913 tentou-se criar a primeira Escola de Dança Oficial do Teatro Municipal. Sua finalidade seria atender à temporada lírica do Rio de Janeiro. Professores particulares de dança já os havia, sendo o primeiro deles Louis Lacombe, um espanhol chegado ao Brasil em 1811. Eram professores para atender a nobreza e a aristocracia em suas piruetas pelo salão” (CHADE, 2009, p. 4).

parte das pernas à mostra⁴⁰. A guerra trouxe dois fatores pontuais para essa alteração: primeiro, a demanda pela mobilidade feminina nos países diretamente envolvidos no conflito, em que as mulheres tiveram que assumir postos de trabalhos antes masculinos, e outro por causa dos investimentos de matéria prima e manufatura prioritariamente para atender às demandas do conflito (FRAZÃO, 2012).

A mudança foi percebida nas ruas do Rio de Janeiro a partir de 1917, conforme a imprensa comentava sobre a alteração e mostrava em fotografias as mulheres inaugurando o novo modelo, chegando aqui aparentemente mais como tendência de moda europeia (FRAZÃO, 2012; 2017). Apesar de ser um dado aparentemente apenas formal, o caso é que os padrões sociais intensificariam alterações a partir de então. Marcas deixadas pelo conflito fizeram oscilar algumas dinâmicas sociais do século XX, que segundo as análises do historiador Hobsbawm (1995), teve seu marco inaugural só a partir de 1914, justamente em decorrência do que o evento, somado à Segunda Guerra (1939-1945) significaria para a posteridade⁴¹.

O ponto que gera esse movimento, de trazer as convergências globais para o feminino das personagens dessa tese, é relativo ao aspecto geracional entre Gilka Machado e Eros Volusia. A relação é favorável para pensar em viradas na história das mulheres tanto quanto a importância dos vínculos e construção de uma memória em movimento de compor e consolidar processos femininos de subjetivação mais autônomos.

⁴⁰ Em estudo sobre a moda no século XIX, Gilda de Mello e Souza (1987) observa que há um traço comum de períodos de grandes crises sociais serem precedidas por um afrouxamento moral no que diz respeito ao vestuário e reconhece que o conflito de 1914 foi um desses momentos. No entanto, a pesquisadora ressalta que ter o corpo mais coberto, com mais volume nas peças apenas desloca a “acentuação simbólica das características sexuais. Pois se agora o corpo se revela mais, libertado através dos véus tenuíssimos da Regência, como que houve um deslocamento dos interesses exibicionistas do corpo nu para a vestimenta. E se a roupa cobre, conscienciosamente, o corpo da mulher, nem por isso deixa de acentuar-lhe as características sexuais, aumentando-lhes os quadris, primeiro pela grande quantidade de anáguas, folhos e babados depois pela crinolina, contraindo-lhe a pequenez através do contraste das mangas excessivas. Ou, transformando-a com o acréscimo da anquinha, numa Vênus calipígia, monstruosa. O ritmo erótico, portanto, que consiste em chamar a atenção, sucessivamente, para cada parte do corpo, mantendo o instinto sexual sempre aceso, relaciona-se aqui, principalmente, com a parte que a vestimenta acentua e não com a que desnuda” (SOUZA, 1987, p. 93).

⁴¹ As duas Grandes Guerras Mundiais da primeira metade do 1900 podem ser considerada como de uma política capitalista exercida pelo modelo patriarcal em vias de expor ainda mais a violência e falência de um sistema, baseado no conflito e autoritarismo, que no entanto, por renovar o domínio dos pontos estratégicos para a manutenção e descarte da vida, teima em exercer seus domínios.

Vincular o nascimento da artista ao contexto global é uma tentativa de expandir seu mapa ao propósito do devir-mulher, de mapear linhas minoritárias que se dispõem a partir de um corpo feminino que se contrapõe na relação com o domínio patriarcal, que de alguma forma é o lugar da economia, da política institucionalizada, da guerra, do direito. E nesse ponto, retomo o contexto de Eros para observar seus passos de vida e de dança, a formação de sua arte, e mais ainda em função de delinear o que estava acontecendo e de alguma forma determinando as relações da bailarina. Assim, o cruzamento de pontos históricos sugere movimentos e situa Eros nos deslocamentos que de alguma forma se comunicam com os de seu bailado.

Em âmbito mais restrito geograficamente, o Brasil passava por um processo de fundar uma identidade nacional nas primeiras décadas do século XX, e a dança foi considerada uma forma de estilizar elementos da cultura popular (CARLONI, 2013). Ao encontro disso, como já exposto sobre a dança de Eros, ela é atravessada pela miscigenação que é própria do processo colonial de formação do Brasil. A elaboração do bailado brasileiro faz parte do momento em que, implantada a República Brasileira algumas décadas antes, tendo estabelecido seu intento de nação inserida no contexto moderno, era necessário implantar alguma coesão interna em termos culturais e políticos.

Disso é importante destacar que esse processo foi feito em um movimento de reunir o que era popular, como a própria Eros diz ter recolhido de suas experiências pelo subúrbio carioca e rituais afrobrasileiros, e posteriormente pelo interior do Brasil; portanto, trata-se de levar para os palcos o que estava disperso no cotidiano brasileiro. Neles, “Os espectadores eram, em sua maioria, membros da elite política e intelectual da época, como o próprio presidente Getúlio Vargas” (CARLONI, 2013, p. 1).

A vitrine de país que se propunha ser uma extensão europeia, em função da colonização portuguesa, não se sustentava além dos esforços falaciosos da empreitada colonialista⁴² e eugenista⁴³. Assim, ao longo da Primeira República, os

⁴² A despeito do histórico da inclusão de negros e indígenas como portadores de direito de acesso a bens como a educação no Brasil, menciono a obra produzida ainda nos resquícios do Império, já em transição para a República Brasileira, pelo médico e escritor José Ricardo Pires de Almeida, que elaborou a obra *Instrução Pública no Brasil (1500-1889): história e legislação* (2000) para participar na exposição de Paris de 1890. Com referência ao ano de 1886, o número de alunos no Brasil era de

elementos visivelmente nacionais excediam à pretensa validação de uma origem única da cultura, arte e tecnologia produzida no Brasil e a produzi-lo. Desde então, ainda praticamos o que Lélia Gonzalez (1988) chama de “racismo por denegação” na ênfase da prevalência da miscigenação, assimilação e da chamada “democracia racial”, que não passa de um mito; de tal modo formalista, “o racismo latinoamericano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento” (GONZALEZ, 1988, p. 73).

Assim, para toda a defesa feita por Eros, de que a sua criação de um bailado brasileiro é parte de se fazer reconhecer a legitimidade dos povos africanos e indígenas na construção do Brasil, muitas vezes não passa de mais uma linha minoritária na atuação da bailarina. E ainda, uma linha menor capturada pela molaridade do poder político e hierárquico, que insiste em estabelecer seus pontos de dominação e colonização, de modo que o desfecho da carreira de Eros parece dizer de mais um capítulo dessas formas de assimilação de saberes de modo alegórico e simbólico. Nesse sentido, o substancial do reconhecimento e reparação histórica permanece na pauta como disputa, na demanda pelo bloco de devires que se estabeleça em contornos fortes.

248.396, o que representava uma proporção de 2% da população de 14 milhões de habitantes. No entanto, tais números são relativizados por Almeida ao considerar que estão incluídos nesta soma a população indígena e dos negros. Nas palavras do autor, “para fazer uma **comparação justa**, seria necessário reduzir mais da metade da população do Império, a fim de se determinar, com segurança, os cálculos estatísticos, porque, talvez não haja seis milhões de **habitantes aptos** para frequentar as escolas primárias públicas ou privadas” (ALMEIDA, 2000, p.18, grifo nosso).

⁴³ Souza (2016) contextualiza a eugenia na realidade brasileira; segundo o autor, por exemplo, “o interesse de Roquette-Pinto [em início de século XX] pela eugenia deriva tanto de sua convicção no poder das ideias eugênicas em auxiliar no processo de melhoramento biológico da humanidade, crença bastante difundida naquele período, quanto em seu interesse em compreender o funcionamento da hereditariedade humana. Como um antropólogo dedicado aos estudos sobre a constituição fisiológica dos ‘tipos raciais’ brasileiros, Roquette-Pinto entendia que a eugenia poderia trazer ferramentas importantes para pensar o funcionamento da herança genética nas ‘raças humanas’, sobretudo quando se levasse em consideração as contribuições das teorias mendelianas. Vale lembrar que no início do século XX, conforme explica Olivia Maria Gomes da Cunha (2002, p.242), ‘raça e eugenia, mais do que enunciados, passaram a ser distintas dimensões temporais a partir das quais a sociedade brasileira poderia ser conhecida’. Enquanto o termo “raça” era empregado para se referir à história, ao passado e à herança, a ‘eugenia’ era vista como realização de um projeto futuro de modernização e melhoramento da nação brasileira” (SOUZA, 2016, p. 97).

Assim, em sua molecularidade de mulher mestiça e a experimentar a realidade da condição de brasilidade, Eros procurou reunir em sua dança os virtuais que ela produziu na relação com as manifestações estéticas ao seu redor.

Para a realização artística da dança brasileira eu tinha comigo dois coeficientes poderosos: o sangue e a convivência com os miseráveis. Não fosse o meio humilde em que nasci e me desenvolvi, entre as capoeiragens quotidianas do “Morro da Mangueira” e os batucages nostálgicos de Cascadura, jamais poderiam meus membros fixar em seus movimentos o múltiplo, o sucessivo e imprevisível da coreografia do nosso povo.

Eu não danço por informação, nem aparecera antes de mim quem me pudesse orientar quanto ao aproveitamento da beleza dos nossos estranhos motivos. Não aparecera quem me exibisse escolhidos, encadeados, enriquecidos, os movimentos e as expressões mais características da alma e do corpo de nossa raça.

Eu venho ensinando em minutos o que me tem custado anos de investigação e de criação. Ninguém medita, ao contemplar um adorno de pedrarias raras, no trabalho do artista que facetou as gemas e montou a jóia (VOLUSIA, 1939, p. 19).

Esse corpo em experimentação e o desejo de criação, alinhados a um pontual projeto político de nação brasileira, culminam no bailado nacional. Segundo Carloni (2013) apurou em suas pesquisas bibliográficas, Gustavo Capanema, que esteve à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública durante o governo nacionalista e autoritário de Getúlio Vargas, gozou de flexibilidade nos trabalhos pela pasta por dialogar bem com os propósitos do Estado Novo⁴⁴, pois estava de acordo com o “ideal de construção das bases de um Estado” e o fazia com ares de “valorização da cultura popular, mesmo que estilizada e idealizada” (CARLONI, 2013, p. 2).

Eros Volusia, desterritorializando-se do lugar de reproduzir e a reterritorializando-se na criação de uma arte, instalou-se nesse projeto político com o qual seus movimentos convergem. Ao final da década de 1930, ao longo da qual Eros se dedica a pesquisas e elaborações sobre danças e ritmos brasileiros, ela passa a integrar o serviço público na direção do Curso de Coreografias do Serviço Nacional de Teatro a convite de Capanema.

Seguindo uma disposição de intervenção republicana social, urbanística e sanitária desde a Primeira República (1889), o Estado Novo acentua ainda mais essa gestão na década de 1930. “O Estado agora, entendido também como ‘corpo’

⁴⁴ Mesmo com esses dados sobre a pasta de Capanema e a absorção e valorização da cultura popular, há um relatório que Eros em 1945 em que ela solicita melhorias na estrutura de suas aulas de danças pelo Serviço Nacional de Teatro, o que sinaliza que os esforços fossem mais formais que efetivos na manutenção desse propósito.

social, fagocitará o indivíduo. As políticas sociais, entretanto, tentarão compensar as posições de setores mais desfavoráveis no processo de produção capitalista” (FIGARI, 2007, p. 344). Assim, corpo social e corpos individuais em interação de territórios se traduzem no movimento entre territorializar e desterritorializar. O Estado Novo, em processo de se compor autoritário e paternalista instaura a ordem pelo estabelecimento de modelos, territorializando os corpos individuais, fazendo-lhes caber na justa medida da troca entre o condicionamento e a compensação pela atribuição de políticas sociais.

O mesmo Governo que concedeu o voto feminino em 1932 suspende o Congresso Nacional e o Senado em 1937, isso conforme seus critérios vão se adequando à manutenção do poder. Corpos que se desterritorializam dos limites estreitos que não lhe cabem recebem o extremo autoritarismo da tortura.

Há também corpos que gozam de saúde e servem de exemplos de serviço à nação. Tal colocação não significa forjar a adesão de Eros Volusia ao projeto autoritário, atribuindo a ela alguma função totalitária. Talvez seu lugar nesse projeto seja de uma desterritorialização em outras direções, num movimento na profissionalização e gestão de uma carreira artística, como não foi viabilizado às gerações de mulheres que a precederam. Concomitante, simboliza uma captura, uma territorialização de seus objetivos com a criação do bailado brasileiro.

Nesse intento, ela consolida o corpo de mulher mestiça ao mesmo tempo em que é inventada como parte dos símbolos nacionais. Subverte a seu modo tais imagens que, de decalques passam a mapas de planos complexos, que são seus processos de composição de existência e arte. O que se poderia concluir, com Deleuze (2002), é que nas dinâmicas de vida que se torna, é possível identificar a potência do corpo aumentada ou diminuída conforme é *afectado*. Uma chave para a leitura da arte e experimentações de Eros está no seu corpo mestiço, na maneira como ele é um adutor decisivo para a realização do bailado brasileiro. Observar o alcance que sua arte tem é apurar a relação entre corpo e dança brasileira por aquilo que ambos fazem convergir em termos de criação, o que guarda a potência do corpo bailarino e do corpo coletivo de manifestação estética de resistência de culturas subjugadas.

1.3.1 Poemadançando: convergência entre poesia e dança

Eros Volusia Labareda

E os cérebros fecundos, a almas predestinadas, procuram pela palavra e pelo movimento, pelo som ou pela cor, comunicar-se com a luz ao ritmo próprio de sua inspiração. Gilka Machado obedeceu ao imperativo de seu inter-ego. Cantou em versos as emoções sentidas por si e adivinhadas nos outros. Por isso chegou à realização plena da poesia. Eros Volusia é bem a sua continuadora. Há nos movimentos rítmicos de seus bailados a expressão sincera de uma angustia latente “menina e mulher”, sem ter mergulhado no redemoinho das paixões, estas lhe brotam da sensibilidade emotiva, enchendo o ambiente que ela transfigura. Ela corporifica o amor, a saudade, o pavor, e o seu bailado “Cascavelando” nos sugere a tentação de Eva, e ficamos na dúvida se Eros ali é mulher ou a serpente, ou se as duas ao mesmo tempo (GAMA, Almerinda, Diário de Notícias (RJ), 1932, p. 14).

Poemadançando é como Soraia Maria Silva (2007), bailarina e pesquisadora, nomeia seu estudo sobre a relação artística entre Gilka Machado e Eros Volusia, mãe e filha, poeta e bailarina, respectivamente. Na pesquisa, Silva (2007) aplica o conceito de dansintersemiotização⁴⁵ para falar de uma escrita ritmada e um bailado poético e assim explorar a mescla das linguagens artísticas em um movimento de criação que se traduz uma na outra:

Eros Volusia, ao dansintersemiotizar os poemas de Gilka Machado, também utiliza princípios claramente influenciados pela estética simbolista. Observando-se a poesia de Gilka, encontram-se, em vários momentos, alguns princípios de expressões que podem ser percebidos na poesia em movimento da dança de Eros (SILVA, 2007, p. 95).

Esse sentido das análises de Silva (2007) favorece forjar relações para os cinco momentos de atualização propostos por Deleuze (1992) inspirado pela filosofia de Bergson. A proposta para isso é associar a interação entre passado e presente no aspecto geracional entre Gilka e Eros e da produção artística de cada uma, que tem aspectos de se atualizar uma pela outra.

⁴⁵ Soraia Silva (2007) afirma que o processo da dansintersemiotização, analisado por ela “sob o ponto de vista da literatura e da dança, teve sua origem basicamente relacionada com o aparecimento da dança/teatro na Alemanha, surgida a partir dos estudos de Laban (início do século XX) e de outras grandes personalidades da dança e do teatro, como Isadora Duncan, Stanislávski, Mar Wigmam, Kurt Jooss, Nijinsk. Na nova estética, a organização cênica espaço-temporal por meio do movimento passou a priorizar a teatralidade corporal. Essa teatralidade corporal procurava evidenciar o gesto expressivo que busca, na figura metafórica cênica criada, uma resposta corporal (mais concreta ou abstrata, ligada à sensação, ao sentimento ou à emoção) provocada pela interação imagética com outras linguagens.

Ao mesmo tempo em que se trata de duas figuras distintas, com produções em áreas diferentes, tal como Silva (2007) propõe, há uma *dansintersemiotização*, ou como considerou Roberto Pereira, “o trabalho de ambas, mãe e filha, parecia mesmo mesclar essas duas linguagens artísticas” (PEREIRA, 2004, p. 19).

Para os aspectos da relação parental, os momentos da atualização em passado e presente não se resumem a atribuir passado à mãe e presente à filha, mas sim uma relação de encontro em que a arte de uma dá corpo à arte da outra. É o segundo momento da atualização no esquema que Deleuze (1992) propõe, da expansão do passado no presente, e nele o corpo a equacionar a relação temporal; trata-se de presente, e “ele seria sobretudo puro devir [...] ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil” (DELEUZE, 1992, p. 42). É o caso de Eros coreografar poemas da mãe e dar corpo ao seu confessado desejo de ser bailarina, ao passo que Gilka dedica-se à carreira da filha, viabilizando-a como acontecimento.

Desse modo, os momentos da atualização, colocados nos termos da relação entre as duas artistas, começam nos encontros entre elas, no deslocamento de Eros em apropriar-se de suas raízes na genealogia artística e de Gilka em projetar o verso a ser encarnado. E apesar da mescla, cada qual se mantém na diferença de sua materialidade: elas expandem passado no presente, cada qual em seu acontecimento. Assim é que ambas seguem em suas produções, diferenciando-se uma em relação a outra e em relação a si mesmas, conforme criam outro presente (DELEUZE, 1992, p. 55), atravessando espaços com suas criações, sobre as quais seguem investindo.

Enquanto Gilka se dedicava à preparação da publicação do livro *Meu glorioso pecado* (1928), a filha, Eros Volusia, estava perto de realizar sua primeira apresentação no Rio de Janeiro, “numa vespéral do dia 28 de setembro de 1929, no Teatro Municipal. Um ano após iniciar seus estudos de balé, sua estréia naquele palco nobre seria com um samba” (PEREIRA, 2004, p. 27). São passos de dança estimulados por Gilka, pois Eros relata que a mãe sempre acompanhou sua carreira muito de perto⁴⁶. A dançarina comenta: “Foi nos versos de minha mãe que criei

⁴⁶Gilka acompanhou Eros em suas viagens ao exterior e pelo Brasil também (VOLUSIA, 1983), além de ser citada em depoimentos sobre o curso de dança de Eros no Serviço Nacional de Teatro em pelo menos duas situações: no documentário Eros Volusia e a dança mestiça, a atriz Marquita

bailados como: 'Ansia de Azul', 'Noturno', 'Agonia da Saudade', 'Cascavelando', 'Movimento', 'Última Folha do Outono', 'Oração'" (VOLUSIA, 1983, p. 151).

Essa característica é um cruzamento das biografias entre mãe e filha, a de reinventar a linguagem artística que expressam a criação de estilo. É interessante a interação entre linguagens artísticas na produção da arte de ambas, ao mesmo tempo tão distintas; ainda assim, é possível observar um intercâmbio a mais entre elas. Nos estudos biográficos da bailarina, em fontes e relatos em geral que apresentam os passos dançados, não há referência a nenhum produtor da sua carreira, ao passo que há várias pistas de que Gilka fazia esse papel de agenciadora, tal qual o fato de acompanhar Eros nas viagens internacionais aos Estados Unidos (1942) e Paris (1948), ou como sugere o relato que segue:

Desde criança eu fazia improvisações sobre qualquer música que me agradasse aos ouvidos e procurava ficar na pontinha dos pés numa ânsia de ascensão! Minha mãe não desejava que eu seguisse uma carreira artística. Ela achava que no Brasil, principalmente para a mulher, a arte como profissão trazia grandes aborrecimentos e muitos espinhos, dado o preconceito existente na época. Observando, no entanto, minha tendência para a dança e sentindo que a mesma estava em mim enraizada procurei matricular-me na Escola de Danças do Teatro Municipal, dirigida por sua fundadora Maria Olenewa(...) Minha mãe passou a dedicar-se a minha formação artística e acompanhava-me em todas as minhas atuações (VOLUSIA, 1983, p. 36).

Essas duas trajetórias diferentes que fundem suas experiências artísticas em uma relação geracional. Pela declaração em subcapítulos anteriores, sobre o nome de Eros ter sido dado com a expectativa de ela tornar-se artista (VOLUSIA, 1983), chama a atenção essa ressalva atribuída a Gilka, sobre não querer que a filha seguisse tal carreira, mas talvez, por ser a arte seu modo de expressão, ela cede à intuição anterior; e conforme Roberto Pereira analisa, "mais do que inspiração artística, Gilka Machado representou para a filha a vontade de inovar, de romper com as barreiras que cerceavam o destino das mulheres em pleno início do século XX" (PEREIRA, 2004, p. 19).

Alguns indícios do que Pereira afirma podem ser lidos na poesia de Gilka Machado, quando ela fala sobre o corpo feminino e indaga poeticamente: "De que vale viver,/Trazendo na existência emparedado o ser?" (MACHADO, 1915, *Ânsia*

Romero fez depoimento sobre ter sido aluna de Eros: "A Gilka Machado falou: 'Você, vá fazer o balé folclórico com minha filha, você tem um corpo maravilhoso, então vá fazer o balé folclórico com ela'. Então meu pai conversou com ela, e fomos eu e minha irmã pro Ginástico Português fazer a academia de balé que funcionava na Esplanada do Castelo" (VOLUSIA, 2004)

Azul). A respeito desse poema, Maria Lucia Dall Farra (2017) observa que ele foi dedicado a Francisca Júlia (1871-1920), que juntamente com Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) é considerada precursora da literatura feminina no Brasil,

ambas incluídas (de forma inaugural) no cânone masculino. Todavia, é fato que nem uma nem outra buscam se identificar como poetisas-mulheres. Francisca Julia, desenvolve uma poesia de índole parnasiana e impessoal, onde não há traços de gênero. Aliás, o poema que Gilka lhe destina confirma que ela se dá conta dessa condição de impassibilidade neutral trilhada pela precursora. E parece-me que o poema de Gilka questiona, em Francisca Júlia, essa mesma feminilidade interdita, a necessidade de sua alforria, de liberdade, de asas a pairar acima da sociedade – como se a convidasse a partilhar consigo as intempéries dessa determinação de gênero (DALL FARRA, 2017, p. 26).

A análise de Dall Farra (2017) sugere que a poeta manifesta questões que dizem respeito diretamente à percepção acerca dos processos femininos, procurando elaborar pela linguagem, reverberações que dão ciência dos processos femininos de subjetivação, e em vias de explorar modos de devir-mulher. Mas nesse sentido de fazer interagir a vida e a literatura, replico a pergunta de Blanchot: “o que pode um autor” quando impelido a reclamar em seus escritos pela condição de existência agrilhada?; a questão é que, “assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é (BLANCHOT, 1997, p. 304).

Em sua voz poética, Gilka dá a entender sua compreensão sobre as estruturas de poder, identificando as articulações no plano material para a manutenção de uma condição menor ou subalterna para as mulheres. Deste lugar, cria versos que tecem uma superfície e sobre a qual projeta novas formas de existência. As tensões encontradas na poesia de Gilka podem ser entendidas como expressão de uma linha de fuga, como nessas estrofes do poema *Ânsia de azul*:

Eu, como as coisas, sinto indefinidas ânsias,
A atração do ignorado,
A atração das distâncias,
A atração desse azul,
Ao qual meu pobre ser quisera transportado
Ver-se, da Terra êxul.

E que gozo sentir-me em plena liberdade,
Longe do jugo atroz dos homens e da ronda
Da velha sociedade
– a messalina hedionda
Que, da vida no centro do carnaval,
Se exhibe fantasiada de vestal! (MACHADO, 1915, p. 19)

Poeta conhecida como representante do simbolismo na literatura modernista brasileira, Gilka explora imagens da natureza mas também descreve a rotina patriarcal da sociedade na qual as mulheres enfrentam os estereótipos de “messalina hedionda” e “vestal”. Segundo Nunes, a poeta o faz pela realização de “[...] mergulhos mais profundos em direção ao interior do ser através do poder sugestivo dos símbolos” (NUNES, 2007, p. 15), que ao cabo elabora suas contestações à ordem patriarcal, identificando a condição feminina como algo forjado culturalmente para manutenção de práticas culturais repressivas. E assim ela reclama: “ter ímpetos de voar/mas preza me manter no ergástulo do lar/sem a libertação que o organismo requer;/ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta (MACHADO, 1915).

No poema *Possa eu, da phrase nos absonos sons*, o primeiro do seu livro intitulado *Estados de alma* (1917), Gilka segue falando de seus anseios de expressão: “Gelar minha alma de paixões accesa \ porquê? Si desta forma ao Mundo vim; \ se adoro filialmente a Natureza \ e a Natureza é que me fez assim” (MACHADO, 1917). Ela continua então afirmando sua relação com a natureza nesse sentido de libertação dos conceitos culturais, ao mesmo tempo em que essa estratégia lhe confere manifestação de enfrentamento às estruturas territorializantes, de captura pelo desejo de constituir-se e narrar-se.

Com isso, é possível compreender que o registro de sua arte foi também o registro de sua experiência, de seus anseios, da construção histórica de seu ser mulher para a reunião de elementos suficientes para compor seu plano de imanência em linhas de fuga. A mulher contestadora na poesia, por um corpo liberto, passou também pela militância política, o que vem ao encontro dessas atribuições de reivindicação, de resistência e legado feminino. Gilka Machado foi uma sufragista atuante no momento da fundação do Partido Republicano Feminino⁴⁷, mas sua biografia não apresenta sequência nessa atuação. Nesse sentido, considerando a produção de virtuais por todo atual em acontecimento, Gilka torna-se um dos muitos elos na sedimentação necessária para sustentar a ocupação de mulheres que reivindicam a oportunidade de participação na vida política. No entanto, ela parece

⁴⁷ O Partido Republicano Feminino foi fundado por Leolinda Daltro em 1910. O movimento, além da reivindicação pela participação política, tinha também o mote da emancipação feminina. Gilka Machado fez parte da fundação do Partido Republicano Feminino compondo a secretaria da organização (JORNAL O PAIZ, 27/10/1910, p. 2).

optar pela arte literária como forma de consolidar sua militância e criatividade, legado que imprime na trajetória da filha Eros.

Possivelmente, portanto, a bailarina seria conhecedora dos ideais da poeta, marcados pelo apelo às sensações de cheiros, paisagens e cores quanto pelas temáticas de reivindicar os aspectos de mobilidade e possibilidades na existência. Ao observar as experimentações artísticas de Gilka, convém apreciar os impulsos de expressão da escritora, considerando, como destaca Blanchot, que

A literatura não é o nada. Os que a desprezam erram quando pensam condená-la considerando-a como nada. “Tudo isso é apenas literatura.” Assim, opõe a ação, que é intervenção concreta no mundo, e a palavra escrita, que seria a manifestação passiva na superfície do mundo, e aqueles que estão do lado da ação rejeitam a literatura que não age, e aqueles que buscam a paixão se fazem escritores para não agir (BLANCHOT, 1997, p. 302).

Com aspecto de micropolítica, de fazeres que se instalam entre a escrita de versos, as articulações com artistas e os cuidados da família, tudo abrigado em corpo feminino que busca a sobrevivência e o registro de uma vida; nessa condição, Gilka elabora na linguagem e conteúdo temático de seus poemas o que sugere cursos do devir-mulher, principalmente ao questionar a condição feminina idealizada e reclamar da condição de existência do “[...] corpo exausto e abjeto,/ há tanto acostumado a pertencer à Vida/ como um traste qualquer, como um simples objeto,/ sem goso, sem conforto/ e indiferente como um corpo morto” (MACHADO, 1915, p. 19). Reconhecida sua condição, Gilka cria seus planos, desterritorializa-se e reterritorializa-se por meio da literatura, para mais tarde incentivar a reterritorialização de Eros Volusia pela arte da dança, processo bastante emblemático tendo em vista o que diz a voz poética sobre o corpo feminino, um corpo sem vida na condição pela qual a sociedade territorializa o corpo das mulheres. A criação poética de Gilka parece projetar o devir-mulher exatamente no lugar de emergir a novas formas de existência criada em movimento e estilo na dança por Eros.

1.3.1.1 A genealogia de mulheres artistas

“Têm vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres em um ano? Têm alguma noção de quantos são escritos por homens?”

Estão cientes de serem, talvez, o animal mais discutido do universo?” (WOOLF, s/d, p. 35).

Essas indagações são elaboradas pela escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), por ocasião de uma conferência, realizada em 1928, proferida a um público predominantemente feminino na Sociedade das Artes, em Londres, sob o título “As mulheres e a ficção”, posteriormente publicado como “Um teto todo seu” (s/d). Para a conferência e futura publicação, Woolf realizou uma pesquisa acerca da história de mulheres e a escrita literária, sobre a qual ela narra os conteúdos pesquisados e também o processo de fazê-la. Apesar de específico quanto à literatura, o que Woolf elabora diz respeito à produção discursiva de mulheres e à circulação de enunciados e dos corpos femininos pelos espaços, desde os privados até os institucionais.

A esse respeito e sobre o processo de sua pesquisa, Woolf relata que, para sua surpresa, em seu trabalho de campo, não pode acessar a biblioteca da Universidade Inglesa Oxbridge desacompanhada de um homem ou sem autorização de algum: “Pensei nas portas fechadas da biblioteca; e pensei como era desagradável ser trancada do lado de fora; e pensei que talvez fosse pior ser trancada do lado de dentro” (WOOLF, s/d, p. 31). Esse efeito de pensar sobre a condição feminina no atual de uma interdição diz do tempo e espaço no qual se localizava a escritora, ao que ela, a partir do fato, discorre sobre o que estava acontecendo até ali na realidade de uma mulher com desejos de se expressar pela literatura, considerando portas fechadas e abertas, em uma alusão a possibilidades de circulação que passavam pelo corpo feminino enquanto presença efetivada ou não. Aqui vale lembrar o que afirmaram Deleuze e Guattari (2012b), de que o corpo da mulher é por onde começa a sujeição do feminino, e portanto, defendendo que o devir-mulher do feminino historicizado deve passar pela ressignificação desse corpo institucionalizado no patriarcado para um corpo molecular, que possa se estabelecer na expressão de seus desejos.

Nesse ponto instala-se uma ambiguidade ao olhar para os processos do feminino. A questão de Woolf, sobre se seria pior ser “trancada do lado de dentro”, atribui uma intensidade na elaboração sobre a relação entre a expressão feminina, por qualquer linguagem que seja, e os meios possíveis de efetivá-la. Explico pelo exemplo de Gilka Machado e outras escritoras mulheres, a respeito da interdição à

Academia Brasileira de Letras⁴⁸. A instituição, desde sua fundação, em 1987, até o ano de 1977 foi composta exclusivamente por homens, sendo que a primeira mulher a fazer parte foi Rachel de Queiroz (1910-2003). A entidade dos imortais – que é como são chamados os que ocupam uma de suas cadeiras – estava blindada⁴⁹ pela concepção de universalismo, que é o modo pelo que se subentende uma autorização naturalizada para o masculino em determinadas ocupações sociais, em que são conferidas ao homem o efeito de representar a totalidade – como no sufrágio dito universal, em que somente homens efetivavam o exercício político (VARIKAS, 2009).

O que considero importante destacar a esse respeito é que a ausência de mulheres em espaços de deliberação pela produção da palavra – seja ele literário, de discursos políticos, sociais, científicos ou religiosos – secundariza a relevância da presença feminina por essa implícita atribuição de uma totalidade à figura masculina. Mas quem se importa com a imortalidade de tais instituições? Talvez as linhas duras do conhecimento, dos saberes que vêm se reproduzindo desde que a história sedentária (DELEUZE; GUATTARI, 2010) se estabeleceu patriarcal, imperialista, à custa de guerras, tratados e gritos daqueles montados em seus cavalos a comandar tropas; e segue o governo do Estado, das terras, da ciência, a autoproclamada superioridade calcada sobre e acima de tudo e de todos. No DNA dos mitos que governam nossas sociedades sob o signo do cristianismo; um entre os reconhecidos discípulos homem do lendário Cristo, Pedro, foi pedra, sobre a qual se diz que Jesus

⁴⁸ E apesar de naturalizada como prática, a proibição não era velada. Na década de 1930 a revista carioca *O Malho* lançou plebiscito entre seus leitores para eleger nomes femininos para uma possível cadeira na Academia Brasileira de Letras. O título da divulgação do resultado foi “Levemos a mulher à Academia de Letras” (*O MALHO*, 21/01/1937, p. 26-27). Gilka Machado apareceu na lista em terceiro lugar. Sobre ela não havia menção sobre profissão além de poeta, diferente das outras mulheres – apesar de se saber que o ofício não lhe gerava renda suficiente para bancar sua posição de arrimo de família, assumida após a viuvez. Nas outras colocações, Maria Eugenia Celso, primeiro lugar, era jornalista, escritora e poetisa; o segundo lugar, Alba Canizaeres do Nascimento é apresentada como prosadora, poetisa, oradora, pedagoga e catedrática pela Escola Normal do RJ, Superintendente de educação municipal e membro da academia carioca de letras; Anna Amelia de Queiroz Carneiro de Mendonça, quarto lugar, era jornalista, poetisa, conferencista, representante brasileira em Stambul no Congresso Feminista e havia dirigido a página feminina no *Diário de Notícias*; e finalmente o 5º lugar, Henriqueta Lisboa: educada no Colégio Nossa Sra de Sion em Campanha (MG) representou seu estado no 3º congresso nacional feminino. Além dessa referência, Gilka havia sido eleita “Poeta do Ano” em 1933, em concurso promovido pela mesma revista (25/02/1933, p. 20-21), logo após ser traduzida para publicação na Bolívia, em 1932 (MACHADO, 2017).

⁴⁹ O trabalho de Michele Asmar Fanini (2009), *Fardos e Fardões: Mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)* é um estudo que dá um bom panorama acerca dessa afirmação, com o qual dialogo a partir da perspectiva de silenciamento que a autora emprega em suas análises.

fundou a primeira igreja cristã; Paulo, tornado apóstolo cristão nos primeiros séculos dessa era, foi herdeiro e enviado para a expansão de um reino que se diz de todos, mas do qual poucos usufruem no chamado plano terrestre. Antes disso, Zeus era o deus dos deuses da sociedade politeísta da Grécia Antiga, paradoxo com ares de etnocentrismo monoteísta.

E apesar de sistema analisado como organizado (DELEUZE; GUATTARI, 1997), os planos modernos lineares e institucionais coloca a sociedade global em dificuldades na compreensão e realização da vida na plenitude, de corpos minimamente saudáveis e potentes. Ordenar corpos, alinhar pensamentos, uniformizar a vestimenta, padronizar comportamentos, submeter a natureza. Ritualizar. Quanto custa desmistificar ritos e mitos? O quanto impacta a percepção de que raramente escolhemos nossos ritos? Passamos gerações reproduzindo a busca de um reino transcendental perfeito e ignorando os ciclos da natureza, movimentos circulares, vitais, que poderiam nos nutrir de bons encontros (DELEUZE, 2002).

Romper com o rito feito máquina, na forma do “cyborg” que pronuncia sobre si: “não é feito de barro e não pode sonhar com a volta ao pó” (HARAWAY, 1994, p. 46). Reconhecer-nos múltiplos e múltiplas, lançar o poder de relação para ampliar a perspectiva, nem de barro nem de costela alheia: mulheres no sentido do minoritário são mapas singulares em processo de se elaborar em territórios de fronteiras vitais que driblem a dominação imperialista masculina.

Outras possibilidades de história são possíveis, mas estão em outras intensidades, para as quais se deve inventar os sentidos e um novo corpo, redimensionar fronteiras e territórios para a criação de mapas. No movimento de cartografar o feminino em processo de devir-mulher, soa o apelo de pensar o que ressoa nessa estrutura molar, de interdição aos corpos e discursos femininos. Do século XX ouvimos muitas marchas de exércitos que não param de avançar e com eles a medicina, a autoridade divina e as legislações republicanas de ideais democráticos. Aí a presença feminina ressoa pouco ou quase nada, tem os corpos sob efeito dos ideais: estão anestesiados e não vibram⁵⁰: isso é história, e “ela

⁵⁰ Uma das etapas da noivinha, personagem de Suely Rolnik (2016), traduzem essa dimensão do “corpo vibrátil”: “em pânico, grudada na máscara da noivinha, nossa personagem insistia. Seguia tentando orientar-se pelas velhas cartografias, mas sem sucesso. Você se entrega de novo ao teu

sempre foi escrita do ponto de vista dos sedentários, em nome de um aparelho unitário de Estado” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 46a). Não que essa forma molar não ofereça material sobre o feminino, pelo contrário, muito se diz sobre o ser mulher, como elabora Virginia Woolf (s/d, p. 35), de talvez sermos, as mulheres, “o animal mais discutido do universo”. No entanto, o quanto temos possibilidade de dizer da própria condição, de modo autônomo e fora da reprodução automática dos padrões majoritários?

A atuação artística apresenta-se então como uma possibilidade de mobilidade ao feminino pela abertura à produção de discurso estético, minoritário em relação aos discursos legislativos que nos governam, destituídos de uma objetividade excessiva de controle dos corpos na sua produção. Como estratégia de confrontar os limites impostos pelas instituições modernas ao feminino, a arte é uma possibilidade na produção de discursos, de modo que atuar por ela é avizinhar-se da ação criadora, que é forma de afirmar a potência feminina e o corpo vibrátil; em suma, uma via ao devir-mulher.

Mas é preciso retomar o ponto anterior, que ressalva sobre as restrições não só ao discurso, mas de circulação feminina, ao que acrescento o sentido prático da hierarquia social que se soma à estrutura sexista e racializante como fatores para o acesso à produção artística. A esse respeito, vale destacar o que propõe a historiadora da arte e feminista Linda Nochlin:

Como todos sabemos, as coisas como estão, e como foram antes, nas artes e em centenas de outras áreas, são estuprificantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a boa sorte de nascer brancos, preferencialmente de classe média e, sobretudo, homens. A culpa não é dos astros, dos nossos hormônios, dos nossos ciclos menstruais, dos nossos espaços internos vazios, mas das instituições e da nossa educação – educação interpretada para incluir tudo

fator de a(fe)tivação: a intensificação da perda de potencia é incontestável. O corpo se contrai e se enrijece cada vez mais; o movimento de simulação de nossa personagem fica cada vez mais tímido, e a luz que dela emana é cada vez menos vibrante. O exercício do seu fator lhe auxilia a perceber que o território que está se criando não corresponde a nenhum plano de consistência de seus afetos; plano de consistência dos afetos da personagem. Você não está sendo tocado pela presença de nenhum campo magnético. A existência da personagem como um todo nesse momento vai empalidecendo: o estado de graça, ainda incipiente, minguando. E você sente: é como se ela não habitasse o espaço. Seu olho-retina confirma: o contorno dela está ficando cada vez menos nítido e, cada vez mais pálido, a sua luz. Você fica abismado. O que aconteceu, concluímos, é que, para evitar a terrível sensação de desorientação, essa personagem não conseguiu achar nada melhor do que anestesiá-la em seu corpo a sua capacidade de afetar e ser afetada, pois ela pensa que é o desejo, em sua atividade, o que a caotiza desse jeito. Por isso ela transforma, instantaneamente, todo e qualquer movimento de atração e repulsa em contramovimento, e toda e qualquer manifestação de força ativa em força reativa, usando para isso as mais variadas estratégias” (ROLNIK, 2016, p. 41-42).

que acontece conosco desde o momento em que entramos nesse mundo de símbolos, signos e sinais significativos. O milagre é, de fato, que dadas as esmagadoras adversidades que as mulheres ou os negros enfrentam, que tantos deles tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes (NOCHLIN, 2017, p. 19).

Com isso, há a oportunidade de destacar um debate que é sobre haver ou não uma arte – ou um fazer política, docência, ciência – feminina – ou negra, LGBTQIA+, ou socialmente marcada. Pelas argumentações que reúno, é preciso ponderar que, apesar de não haver uma defesa de uma arte feminina, um escrito ou uma dança feminina, no sentido de uma característica e identidade da produção se faz necessário admitir que o contexto de codificação é sexista, e invariavelmente afeta a produção de um enunciado. Por isso, defendo que a afirmação de uma arte por mulheres é a defesa de ocupação de espaço público, pois apesar de constituir um discurso minoritário entre as formas de produção de saberes, ela tem potencial de expressão dos elementos que constituem uma existência. E isso se estende não só à arte produzida por mulheres, mas por todos os grupos minoritários.

A transformação da realidade feminina de interdição se concretiza na transformação das palavras em versos, dos gestos em dança; e com isso, “na presença de outra coisa, eu me torno outro, mas por essa razão mais decisiva ainda: essa outra coisa [...] é justamente eu mesmo transformado em outro” (BLANCHOT, 1997, p. 303). A transformação é o processo de devir-mulher de Eros Volusia, que se estende desde antes dela, com a poesia de Gilka Machado, com a possibilidade de cruzamento de histórias de outras mulheres como Virginia Woolf e suas pesquisas povoadas de outras escritoras e suas personagens. Mulheres em deslocamento em seus presentes, que acionam o deslocamento desse estudo, que permitem expandir os quadros da existência por meio dos elementos estéticos de suas manifestações artísticas, um nomadismo para a possibilidade de abandonar territórios que não mais lhes promovem bons encontros.

No processo de atualização entre Gilka Machado e Eros Volusia, estendido à história de outras artistas, os virtuais vão se incorporando em atuais que se deslocam em práticas de si e práticas de liberdade, rumo a um outro presente cuja ética se dá na medida em que a vida é potencializada, o que pode ser traduzido na possibilidade de expansão do movimento. Assim, a relação entre a escrita e a dança

apura a existência e se contrapõe simbolicamente “à imobilidade das relações de poder e à sedimentação dos estados de dominação, visando resistir a elas, por meio do ensaio de novas relações e da experiência da recriação de si, por meio do cuidado para consigo e para com os outros” (PAGNI, 2011, p. 27).

Os devires seguem em fluxos do micro, molecular, de fragmentos à construção do movimento conjunto. Algo lateja isoladamente inflamado, ensaia supurar e supura na superfície do funcionamento das estruturas que não pode conter ocultas suas mazelas; rebenta em fissuras que o bloco estrutural, institucional, homogeneizante não pode conter de todo. Esse processo se delineia e configura um mapa do devir-mulher operado pela criação de um movimento que precisa ser conjunto. Virgínia Woolf, no ensaio sobre os processos de criação feminina na história da literatura observa que “[...] as obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada” (WOOLF, s/d, p. 82). Assim, tomar o corpo feminino como uma referência ao devir-mulher é forma de afirmar a emergência de um mapa de criação de modos de existência que se atualizam em presentes de intensidade. O movimento trata de pôr luzes sobre o corpo, descrito na poesia de Gilka Machado (1915, p. 19) como um “corpo exausto e abjeto” que passa ao corpo que dança os gestos que ele mesmo cria em Eros Volusia.

1.3.2 PESQUISAR E ENSINAR: O BAILADO BRASILEIRO PARA QUAL BRASIL?

Detenho-me, horas e horas, a sonhar com os líricos movimentos do protoplasto, nas claras manhãs edênicas, à sugestão das ondas, das franças e dos pássaros, dançando à música do vento (VOLUSIA, 1939, p. 11).

Com esse tom poético, de quem vê a vida sob a perspectiva do movimento, Eros Volusia abre seu escrito *Dança Brasileira*, de 1939. O documento é um compilado de pesquisas realizadas sobre coreografias dançadas em território brasileiro. A publicação aconteceu associada a uma “conferência-demonstração” realizada no dia 20 de julho de 1939, em função da nomeação de Eros para o ensino de Arte Coreográfica no Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro, a convite do então ministro da Educação Gustavo Capanema (1900-1985).

Demonstração porque, segundo Roberto Pereira, “logo em seguida a essa conferência, numa segunda parte da vespéral, Eros apresentou-se dançando quatro de seus números: Ânsia de azul, Dança selvagem, Batuque e No terreiro de umbanda” (PEREIRA, 2004, p. 46). O evento foi realizado no Teatro Ginástico Português, local onde funcionaria o curso, e tratou de comunicar “[...] sobre a sistematização da coreografia nacional. Essa conferência foi impressa e logo esgotada” (VOLUSIA, 1983, p. 43) – e ao que tudo indica, sem novas edições.

Uma cópia física da publicação da conferência faz parte da pasta do mencionado político Gustavo Capanema no arquivo do Centro de Pesquisa de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas (RJ)⁵¹. O acervo de Capanema é subdividido em várias séries, de acordo com suas atuações políticas e produções. Documentos relativos a Eros aparecem na série do Ministério da Educação e Saúde – Educação e Cultura. Além da conferência, há um folheto, também de 1939, nomeado *Eros Volusia através da crítica*, o qual suponho que tenha sido reunido pela própria bailarina como parte da justificativa da sua nomeação para o cargo no Serviço Nacional de Teatro. Há ainda uma carta de quatro páginas de Eros ao Ministro Capanema (VOLUSIA/MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, 1945), na qual ela faz solicitações em relação ao local das

⁵¹ A seguir um compilado da biografia de Capanema, disponível no site do CPDOC: “Gustavo Capanema Filho nasceu em Pitangui (MG), em 1900. Formou-se pela Faculdade de Direito de Minas Gerais, em 1923. [...] Em 1927 iniciou sua vida política ao eleger-se vereador em sua cidade natal. Nas eleições presidenciais realizadas em março de 1930 apoiou a candidatura presidencial de Getúlio Vargas, lançado pela Aliança Liberal - coligação que reunia os líderes políticos de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba. No entanto, Vargas foi derrotado pelo candidato situacionista, o paulista Júlio Prestes [...] Capanema foi designado pelo presidente para dirigir o Ministério da Educação e Saúde. Nomeado em julho de 1934, permaneceria no cargo até o fim do Estado Novo, em outubro de 1945. Sua gestão no ministério foi marcada pela centralização, a nível federal, das iniciativas no campo da educação e saúde pública no Brasil. Na área educacional tomou parte do acirrado debate então travado entre o grupo “renovador”, que defendia um ensino laico e universalizante, sob a responsabilidade do Estado, e o grupo “católico”, que advogava um ensino livre da interferência estatal, e acabou conquistando maiores espaços na política ministerial. Em 1937 foi criada a Universidade do Brasil a partir da estrutura da antiga Universidade do Rio de Janeiro. Imbuído de ideais nacionalistas, Capanema promoveu a nacionalização de cerca de duas mil escolas localizadas nos núcleos de colonização do sul do país, medida intensificada após a decretação de guerra do Brasil à Alemanha, em 1942. No campo do ensino profissionalizante foi criado, através de convênio com o empresariado, o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai). Na área de saúde foram criados serviços de profilaxia de diversas doenças. Outra importante iniciativa do ministério foi a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Capanema buscou, como ministro, estabelecer um bom relacionamento com os intelectuais brasileiros, tendo sido auxiliado nessa tarefa pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, seu chefe-de-gabinete” (CPDOC/FGV, Gustavo Capanema, s/d).

aulas, o qual ela afirma ser precário em vários aspectos, desde o espaço pequeno e sem estrutura adequada para os movimentos à falta de vestiários⁵².

Um aparte de nível emblemático que reafirmo a esse respeito é como Eros parece ter sido territorializada pela política do Estado Novo, e ao mesmo tempo, no referido acervo do CPDOC/FGV, consta uma lista de biografias de pessoas que atuaram junto ou paralelo ao Governo Vargas, e Eros Volusia não consta nela. E aqui não se trata meramente de reivindicar o nome da bailarina na história, mas vale a provocação em pensar em uma ausência de referência, mesmo em um lugar que foi ocupado por Eros; dessa forma, mais parece uma negação de uma dança e de um corpo bailarino mestiço, ambos representativos da brasilidade.

Ainda nesse sentido, realizei diversas buscas por uma cópia do documento Dança Brasileira (1939), e só o encontrei sob a referência do então Ministro da Educação do período, sendo que parece não haver nenhum local na cidade do Rio de Janeiro ou São Paulo – para citar os principais centros urbanos do país –, nem mesmo disponíveis na forma digital e on-line, que abrigue uma história dessa sistematização do bailado brasileiro ou da bailarina⁵³.

A questão aqui é como políticas de governo se desalinham na sucessão de mandatos, e sobre a fragilidade das políticas de Estado no que diz respeito à conservação de referências passadas. Até mesmo o material que está abrigado na pasta de Capanema não oferece muitas informações sobre o funcionamento dos

⁵² No documento Eros ressalta os feitos em sua atuação no cargo, as apresentações realizadas entre 1939 e o ano presente, 1945, as 344 matrículas de alunos realizadas até ali sem que, no entanto, seu curso tivesse condições adequadas para acontecer. Ao final, Eros faz uma proposta, a qual transcrevo os argumentos da bailarina: “Criar uma nova escola de dança de amplos ensinamentos técnicos, práticos e teóricos é uma das grandes necessidades artísticas do Brasil. Uma escola dividida em três cursos: primário, secundário e superior, onde sejam preparados elementos para o teatro musicado, o teatro erudito e o magistério” (VOLUSIA, 1945), que proporcionaria formação de novos professores. A proposta, datada de 10 de maio de 1945, chegou às vésperas do fim da Era Vargas, que aconteceu em outubro do mesmo ano e, portanto, não teve possibilidade de ser atendida naquele momento, e futuramente não teve aderência, ao que tudo indica.

⁵³ A professora Soraia Maria Silva instalou um espaço nomeado CDPDan - Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúcia–CEN/IdA/UnB, o qual leva o nome da bailarina como uma homenagem, apenas, no sentido de que não movimenta a memória em documentos ou estudos específicos. A descrição é a seguinte: “O CDPDan é um laboratório vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da UnB e registrado como diretório de pesquisa no CNPq, coordenado pela professora doutora Soraia Maria Silva, busca estimular e desenvolver diversas atividades relacionadas à dança tanto no sentido da cultura tradicional, valores contemporâneos, formas organizativas e expressões culturais próprias” (<http://cdpdan.blogspot.com/2010/05/sobre-o-coletivo.html>). Apesar desses aspectos sobre as fontes históricas, é preciso ressaltar que a imprensa da época guarda muitos registros e a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional possui um acervo com boas fontes para o trabalho da pesquisa histórica.

cursos oferecidos pelo Serviço Nacional de Teatro, questão que em partes é explicada pelo estudo de Angélica Camargo (2017), que se debruça exatamente sobre o acervo do órgão, o qual a pesquisadora relata estar integrado ao Arquivo Institucional da Fundação Nacional de Artes (Funarte), “[...] custodiado pelo Centro de Documentação, localizado no Rio de Janeiro. Encontra-se aberto para consulta [no momento da realização da pesquisa], embora não esteja totalmente tratado” (CAMARGO, 2017, p. 165).

E ainda por aludir a um aparelho designado ao teatro, da qual a dança era uma parte do processo, poucas são as referências à coreografia em trabalhos como o de Camargo (2017). Assim, a pasta de coreografia do Serviço Nacional de Teatro – que em última instância se referia a uma dança brasileira – não era devidamente reconhecida nem mesmo durante o governo nacionalista, segundo relato de Eros que reclamava da estrutura básica para o funcionamento do seu curso (VOLUSIA, 1945); no contexto geral do órgão, parece ter ficado à margem como uma atividade secundária.

Especialmente sobre as poucas referências ao bailado nacional, talvez não seja demais pensar no “racismo à brasileira”, como propôs Lélia Gonzalez (1988); segundo a pesquisadora, trata-se da denegação de negros e indígenas na formação histórico-cultural do Brasil e América Latina. Essa forma de operar de modo formal, como o que parece a política cultural de Capanema, eventualmente destaca algum elemento da cultura negra e indígena, porém sem o reconhecimento de sua relevância enquanto episteme, atribuindo uma formação latina exclusivamente européia. A partir da língua, Gonzalez constata que a importância da contribuição negra – e acrescento a indígena, que também está no radar dos seus estudos, e interessa trazer aqui – é minimizado, “encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêtricas do tipo ‘cultura popular’, ‘folclore nacional’” (GONZALEZ, 1988, p. 70).

Nesse sentido, passado o governo nacionalista da Era Vargas, a valorização da chamada miscigenação brasileira parece mesmo afirmar-se, em grande parte, apenas formal. Possivelmente tenha se tratado de mais uma tentativa de embranquecer tais elementos culturais e fazer uso deles em favor de uma política de governo, e não de reconhecer de fato a abrangência das epistemes que compõem a nacionalidade brasileira. A reboque disso é que Eros Volusia teve uma cadeira de

professora no Serviço Nacional de Teatro, aberta pela justificativa do trabalho e pesquisa com coreografias brasileiras, e no entanto, não contava nem mesmo com infra-estrutura adequada para o funcionamento do curso, conforme reclama no documento que direciona a Gustavo Capanema em 1945 (VOLUSIA/MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, 1945).

Como afirmo ao longo do trabalho, o quadro que se desenha pela atuação de Eros apresenta-se marcado pelos discursos da mestiçagem nos termos do braqueamento. Apesar de afirmar esse certo apagamento ou pouco reconhecimento ao bailado brasileiro de Eros Volusia, é importante destacar um possível desdobramento, ou no mínimo uma conexão com sua empreitada de criação de uma dança brasileira autoral e que tenha tido algum desdobramento ao encontro racial.

Mercedez Baptista (1921-1914) foi aluna de Eros no Serviço Nacional de Teatro no ano de 1945, e logo depois ingressou na Escola de Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde teve bastante destaque, vencendo o desafio de ser a primeira bailarina negra desse palco. A atuação e criações de Mercedez se destacam dos feitos de Eros por alguns aspectos específicos de sua dança que é denominada de ballet afro-brasileiro. Além disso, Mercedez Baptista não se limita ao estereótipo e problemática da mestiçagem, pois assume uma identidade negra que seu tempo de atualização e atuação tornam possíveis encontros com movimentos, como o Teatro Experimental do Negro. Assim a bailarina abre novas perspectivas para um bailado que recorta especificamente para o movimento de enfatizar a herança negra (XAVIER, 2011).

Ainda não há trabalhos que considerem a relação entre os dois bailados. O estudo que localizei, ao contrário, chega a afirmar que Eros cometeu discriminação racial com Mercedez no tempo em que foi sua professora (XAVIER, 2011), para o que não apresenta referência sobre a informação – se fosse o caso, seria mais coerente que não tivesse admitido Mercedez em suas aulas. Ouvi o relato que Mercedez (BAPTISTA, MUSEU DA IMAGEM E DO SOM) gravou para o Museu da Imagem e do Som; Eros Volusia é mencionada na mesa, a expressão era de que não havia parceria ou amizade, mas questionada diretamente se Eros havia agido com racismo, Mercedez não registra essa queixa. Talvez se trate de mais uma disputa – Eros em pouco se aposentou dos palcos, certamente já sentia estava por ser substituída.

1.3.2.1 A dança brasileira como objeto de pesquisa

A respeito da edição da Dança Brasileira (VOLUSIA, 1939), trata-se de uma encadernação simples, em papel jornal no formato 13x21. É possível acessá-lo mediante agendamento e também é permitido fazer registro digital, sem flash. O material tem 59 páginas entre textos e as 25 fotografias que demonstram figurinos e gestos das danças estilizadas pela bailarina. Àquela altura, no momento da conferência e publicação da mesma, já havia se passado uma década desde a primeira apresentação de Eros no palco do Teatro Municipal em 1929, data a partir da qual as notícias sobre a bailarina começam a circular pela imprensa de modo mais intenso, e desde quando ela afirma investir na sistematização do bailado brasileiro via pesquisas e elaboração de coreografias de motivos nacionais.

Seu escrito-conferência (VOLUSIA, 1939) traça esse percurso de bailarina desde seus estudos clássicos, pois ela inicia com a história dessa técnica aprendida na sua passagem pela Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Antes, uma breve abertura entre uma poética da dança e seus traços mais imanentes no corpo, quando Eros define que “dançar é viver a vida em sua plenitude de graça que é a saúde do corpo e da alma, é espiritualizar a forma dando formas eternas ao movimento” (VOLUSIA, 1939, p. 11).

A partir disso, é plausível destacar o rigor do movimento que parece orientar a concepção de dança de Eros. Ela expõe a respeito do método clássico comparando esse aprendizado à importância da técnica do desenho para um pintor, do solfejo para um cantor e da gramática para um escritor: trata-se de uma “afinação do corpo” (VOLUSIA, 1939; 1983). Além dessa questão da técnica, reafirmo minha hipótese de que, no rastro da política higienista que se praticava desde antes do governo nacionalista da Era Vargas, e que por ele se estende, Eros intui sobre uma condição desse elemento clássico como requisito para a inscrição de suas criações na história da dança brasileira, garantindo a essa política, em contrapartida, o embranquecimento desse bailado. E assim, apesar da defesa da técnica, ela afirma, por exemplo, que a “execução de uma boa ponta depende apenas de treino consecutivo e demorado, não requer do bailarino nenhuma emotividade muito ao contrário prejudica a mesma, quando, de fato, existe” (VOLUSIA, 1939, p. 12). Nesse ponto, a questão que deve sobressair é da expressão, que é destacada de

forma recorrente como elemento importante na formulação do seu estilo, é algo que ela ressalta a respeito dos elementos de que se apropria para a composição do seu bailado.

Rudolf Laban (1978), um importante teórico da dança moderna, considera que a expressão do corpo na execução de movimentos varia conforme a constituição individual, e também é determinado pela tendência da direção do movimento, o que ele denomina por “movimentador baixo”, “movimentador médio” e “movimentador alto”. A respeito do balé clássico – herdeiro das cerimônias de corte dos últimos três séculos – Laban constata a prevalência do movimento de dança-alta, e analisa que “[...] é surpreendente, porém, quantos bailarinos não têm realmente esta capacidade para dança-alta e como esta incapacidade faz de suas evoluções movimentos artificialmente estreitos e até ridículos” (LABAN, 1978, p. 205-206). Associado ao comentário de Eros, a respeito da execução da ponta no bailado, aparentemente trata-se de uma crítica que leva ao mesmo ponto, de que o movimento precisa ser coerente com o corpo que dança e com o conteúdo dançado.

Ainda em referência aos estudos de Laban (1978), é interessante trazer o que ele propõe como “estudo da expressão do movimento”, quando declara que “[...] o melhor meio de adquirir e desenvolver a capacidade de usar o movimento como meio de expressão no palco é executar cenas com movimentos simples” (LABAN, 1978, p. 194). A essa consideração, associo que Eros menciona as contribuições de Laban em sua conferência de 1939, demonstrando estar alinhada aos estudos dele sobre a dança. Nessa convergência, destaco que a bailarina registra que “a arte não se pode deter diante da vida que se modifica todos os dias na adoração do belo realizado, reproduzindo-o” (VOLUSIA, 1939, p. 15). Aqui, a relação pode ser feita entre o “simples”, proposto por Laban, e o cotidiano que está contido na defesa de Eros; proponho a relação entre ambos não em referência ao abreviado ou econômico, mas como o que viabiliza a comunicação ou a expressão desejada com o dançado.

A esse respeito, como já mencionado do estudo de Zenícola (2014) acerca das danças de rituais de matriz afro, as quais Eros também pesquisa e estiliza, nelas não há economia de movimentos. O mesmo parece acontecer com o frevo, dança pesquisada em seu local de origem, em Pernambuco, para compor o bailado brasileiro. Para os passos, alguns nomes de golpes de capoeiragem: “tesoura”,

“dobradiça”, “chá de costinha”, “chá de barriginha” (FIGURA 04 – FREVO). E Eros segue na descrição da dança, que acontece em

Quedas simultâneas e saltos contorcidos (de origem provavelmente indígena), executados quase simultaneamente, podendo constituir passos novos na coreografia universal; braços que se sacodem freneticamente e assumem atitudes imprevistas; caras em que olhos, nariz, faces, lábios, todas as feições, toda a fisionomia dança em caretas de expressionismo cômico, acompanhando as acrobacias das pernas que desafiam as leis da gravidade. Posições ridículas, gestos, simiescos, a dança enlouquecida ou a caricatura da dança, eis a primeira impressão visual do frevo (VOLUSIA, 1939, p. 21).

FIGURA 4: PASSO, MAIS CONHECIDO COMO FREVO



Fonte: Volusia, 1939.

Nesse ponto é possível abranger os argumentos de Eros a respeito da relevância do aprendizado da técnica clássica, o que daria uma plasticidade a mais ao corpo na efetivação do bailado nacional. As danças brasileiras, na prática cotidiana em que eram realizadas, eram executadas com intensidades, como a descrição acima demonstra; o movimento de corpos que circulam por territórios de acidentes naturais, de relevos variados entre o Brasil profundo e as emergentes periferias urbanas, ao ser territorializado em palcos, demandaria exercícios

extenuantes até mesmo para a resistência e expansão às quais um corpo urbano dificilmente teria habilidade atribuída por seu cotidiano.

A propósito dos espaços urbanos, aquele atribuído à infância de Eros contém exatamente a referência de imprimir em seu corpo criança os movimentos do ritual religioso de matriz africana, de movimentos pulsantes e sonoridade nada monótona⁵⁴ (VOLUSIA, 1983). E no escrito em que relata seus empenhos de pesquisa, ela é bem específica a esse respeito, quando declara que graças ao meio em que nasceu, nas proximidades do Morro da Mangueira, é que foi fixado em seus membros o movimento múltiplo, sucessivo e imprevisto da coreografia do povo brasileiro (VOLUSIA, 1939, p. 19). A narrativa pode soar alegórica, mas ao que tudo indica, é fato que o bailado criado por Eros, resultado de pesquisa e estilização, é da linha das referências absorvidas e praticadas por ela em seu cotidiano infantil. Para os saberes minoritários que compõem o bailado brasileiro, são necessários espaços ainda por serem criados, que se abrem nas fissuras de um encontro e se estabelecem por alianças não necessariamente seriais (DELEUZE; GUATTARI, 2012b) – o corpo declarado católico em memórias (VOLUSIA, 1983), mas que naquela duração infantil estivera a se profanar na dança imanente a explora o movimento à exaustão e à criação.

Conforme se desloca e multiplica suas fronteiras pelos deslocamentos que realiza, o corpo da mulher ainda criança se associa ao contorno nômade do que se faz por movimentos convulsionados e sons ritmados por tambores no terreiro do Pai João, seu vizinho na infância (VOLUSIA, 1983); disso ressoa um processo de criação de linhas lançadas à construção de novos contornos não determinados. Com isso, o que parece delinear o corpo da bailarina e do bailado é como o afirmado por Deleuze e Guattari (2012 mp4) quando os autores atribuem o processo do “devir [que] é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, ‘entre’ os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 19-20).

⁵⁴ Nesse ponto é interessante lembrar que a manifestação religiosa no Brasil é predominantemente cristã católica desde uma imposição hierárquica e colonial, o que se estende como prática cultural estabelecida mesmo quando o país é declarado laico na Constituição de 1891. O que ressalto com isso é a diferença de comportamento e relação com o corpo nos tipos de prática religiosa, que no caso dos ritos cristãos católicos, demandam do corpo movimentos bastante contidos.

Desse modo é que esses corpos minoritários – feminino [e] infantil [e] de cultura popular periférica [e] racializado [e...] – vão se encontrando e se compondo, ao mesmo tempo em que arranjam a abertura de espaços que recebam a convergência expressa e em deslocamento, o que resulta em demanda de alargamento das relações. O que Eros provoca com seu percurso de criação é a mediação de encontros, iniciada pelas pesquisas e produção da arte, aspecto reforçado ainda mais na docência, em que alarga ainda mais fronteiras do que ela produz, não só pelas exposições mas pela contaminação de seus saberes que serão impressos em outros corpos bailarinos por uma transcodificação dos conteúdos desse bloco de convergência, involutivo e em diferenciação (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 19-20).

Soraia Silva (2007) associa as etapas do modo de investigação de Eros aos processos intuitivos da bailarina Isadora Duncan e da poeta Gilka Machado. Silva (2007) analisa que as etapas investigativas comuns às três artistas afluem pelo modo “[...] icônico, de análise da estrutura e composição da obra observada; indicial, de apreensão do seu contexto histórico, referências anteriores; e o simbólico, nível interpretativo fundamental que precede o ato da dansintersemiotização⁵⁵” (SILVA, 2007, p. 100).

A esse aspecto de seu processo de estilização do bailado brasileiro, complemento com a fala de Eros, quando afirma não dançar por informação, mas pela experimentação. Ela argumenta que essas informações estavam dispersas, cada qual em seu contexto e espaço, e em decorrência disso, a autoria de uma sistematização do bailado brasileiro passaria pela reunião dessas referências que ela diz se manifestar em seu “corpo de mestiça orgulhosa da ancestralidade” (VOLUSIA, 1939, p. 19).

Os movimentos intensos que Eros descreve da observação do frevo, por exemplo, Silva (2007) lê no bailado brasileiro e oferece uma descrição sobre ele:

Volusia introduz na sua técnica erudita de balé, por ela estudada no início de sua formação, movimentos produzidos por combinações de esforços físicos não utilizados nas regras tradicionais da dança clássica de origem européia. Vibrar, sacudir os ombros e a cabeça, fazer movimentos de onda com os quadris e com os braços, percutir as plantas dos pés no chão,

⁵⁵ Dansintersemiotização é exemplificado por Silva (2007, p.100) como quando Isadora Duncan “empresta seu corpo ao exercício dos movimentos naturais associados aos movimentos de ondas circulares – que se propagam no universo físico –, presentes nos elementos da natureza: água, terra, fogo e ar”.

dançar sem sapatilhas e utilizando instrumentos musicais percussivos, como cachichi, como, guizos presos ao corpo foram algumas das inovações nas estilizações de movimentos que compõem o “balé brasileiro” de Eros Volusia (SILVA, 2007, p. 107).

Uma dansintersemiotização manifesta por uma dança que parece se decalcar em relação a uma realidade, mas que na prática se coloca a serviço de uma estética e de uma ética de um corpo que busca promover convergência e encontro – de movimentos, saberes, saúde, profissionalização.

Conforme pesquisava, Eros reunia formas e conteúdos nesses movimentos e os alocava em definições para suas coreografias: “dramáticas, simbólicas, recreativas, todas, no entanto, impregnadas de uma grande dose de expressionismo” (VOLUSIA, 1983, p. 45). Por essa ênfase dada pela bailarina ao expressionismo de suas danças, vale ressaltar o que está acontecendo em seu contexto de pesquisa e produção artística. No momento repercutia ainda o que foi chamado “genericamente arte moderna [que], refletindo outras atitudes análogas na sociedade, tornou-se uma força libertadora explosiva no início do século [XX], contra a opressão de pressupostos com frequência [indiscriminadamente] aceitos até então” (STANGOS, 1991, p. 6). Tal arte era feita com base na experimentação combinada com o enfoque sistemático. Apesar de essa definição conter o empenho realizado por Eros na sistematização do bailado brasileiro, pela adesão de elementos fora do enfoque tradicional da dança, o fato de ela não se desvincular da técnica clássica a deixa à margem do histórico da dança moderna.

No entanto, mesmo não figurando entre os nomes dos bailarinos modernos, alguns fatores provocam pensar em Eros às suas bordas. Um deles é justamente sua atitude de pesquisadora, motivada pela experimentação de movimentos e sistematização de um estilo. Na emergência do bailado que resulta desses deslocamentos, a autodenominação e caracterização de uma dança expressionista também a aproxima da arte moderna, que abriga entre seus conceitos o expressionismo, que conforme afirma Lynton (1991), não configurou propriamente um movimento artístico. A respeito, o autor argumenta que

Toda ação humana é expressiva; um gesto é uma ação intencionalmente expressiva. Toda arte é expressiva – de seu autor e da situação em que ele trabalha –, mas uma certa corrente artística pretende impressionar-nos através de gestos visuais que transmitem, e talvez libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas. Tal arte é expressionista (LYNTON, 1991, p. 24).

Talvez o modo de sintetizar a expressão que Eros deseja demonstrar com seus bailados seja apresentando parte do fechamento de sua conferência, quando ela caracteriza os bailados clássicos por um “aparente imaterialismo” em contraponto às

humaníssimas danças brasileiras, sangrantes ainda das tragédias do cativeiro e do exílio, quentes ainda do contato com a terra, é sem dúvida chocante à sensibilidade de qualquer público, principalmente quando este se encontra turbado por preconceitos de origem que deseja ocultar para esquecer, quando este age sugestionado pelo ‘nacionalismo cosmopolita’, quando este se encontra viciado à comodidade de assistir ou reproduzir as velharias importadas (VOLUSIA, 1939, p. 52).

Retomo o argumento de que, ao mesmo tempo em que Eros diz servir-se da técnica clássica em seus bailados por uma questão de alinhamento do corpo, tem também o aspecto de tornar suas coreografias toleráveis a um público cujo crivo era fundamental para que elas tivessem alguma projeção, tanto na criação coreográfica quanto para se tornar escola.

Apesar de o nacionalismo dos anos 30 e 40 manifestar desejo por uma brasilidade, ela deveria vir revestida de um progresso que “higienizasse” o passado colonial. Tal ideia já vinha sendo trabalhada e está emblematicamente traduzida na pintura *A redenção de Cam* (FIGURA 5), obra de 1895, que diz de um destino inevitável da mestiçagem pela condição da mistura racial de corpos, transformada em desejável pela crença que o brasileiro deveria progredir, ou “evoluir⁵⁶” pela neutralização das características indígenas e africanas.

⁵⁶ Retomo ao que Deleuze e Guattari (2012b) propõem, de que “ir em direção ao menos diferenciado” é regredir, definição que cabe a essa proposta na medida em que uma política eugenista tem por objetivo limitar as diferenças, homogeneizando as características físicas e também de comportamento; não por acaso tal manifestação é frequentemente exposta em governos autoritários que se empenham na massificação de comportamentos e pensamentos, uma investida de restrição para que o governo de mandos se estabeleça, o que caracteriza a forma da hierarquia.

FIGURA 5 - A REDENÇÃO DE CAM⁵⁷ (1895), DE MODESTO BROCOS (1852-1936)



(Fonte: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, s/d)

Essa “tese do branqueamento” é apresentada por Roberto Damatta (1987) como um projeto sustentado pelo que o autor chama de “mito das três raças”. Tal estruturação serve à replicação de um sistema político português altamente hierarquizado, mas que a partir da instalação da Coroa Portuguesa no Brasil, passa a ser reproduzido tanto mais intensamente quanto mais

altamente dividida por hierarquizações como uma totalidade integrada por laços humanos dados com o sexo e os atributos “raciais” complementares; e, finalmente, é essa fábula que possibilita visualizar nossa sociedade como

⁵⁷ “No campo esquerdo, vê-se uma mulher negra mais velha, com as mãos erguidas para o céu em agradecimento. No centro, uma mulher negra mais jovem, que tem sobre os joelhos o filho quase branco. Este, por sua vez, olha para a avó - e para a sua origem - com simpático interesse. As mãos e os olhares desses três personagens compõem um fluxo circular que garante forte dinamismo e coerência interna à tela. Esse movimento é amplificado pelas folhas recurvadas da palmeira, ao fundo, e pelo fato de esse segmento ter na parte posterior uma parede amarelada de pau a pique e um chão de terra batida, quase do mesmo tom. A metade direita da pintura (segmentada em duas partes quase idênticas por uma linha vertical central formada pelo batente de madeira, pela criança que está no meio das atenções e se prolonga na delicada franja do xale materno) é ocupada por um homem branco que observa satisfeito, com um pequeno desvio de torso, aquele que provavelmente é seu filho. A brancura de sua tez é reforçada por ele estar diante de um vão de porta e ter, ao fundo, uma sombreada imagem de interior. Seus pés, que estão virados cautelosamente para o lado oposto do núcleo das mulheres, pisam não mais a terra batida, mas um calçamento de pedras que, mesmo precário, revela certo anseio de melhores condições de vida. O uso de tons rebaixados de marrom e amarelo, como que saídos da terra, contribui para dar unidade e movimento interno à tela” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, s/d).

algo singular – especificidade que nos é presenteada pelo encontro harmonioso das três “raças”. Se no plano social e político o Brasil é rasgado por hierarquizações e motivações conflituosas, o mito das três “raças” une a sociedade num plano “biológico” e “natural”, domínio unitário, prolongado nos ritos de Umbanda, na cordialidade, no carnaval, na comida, na beleza da mulher (e da mulata) e na música (DAMATTA, 1987, p. 69-70).

Envolta no momento histórico e social tal qual o descrito por Damatta (1987), Eros diz ter sentido, “em começo, as hostilidades do ambiente de desconfianças e de preconceitos” (VOLUSIA, 1939, p. 20) superados graças à relativa projeção de suas danças, que ela acreditava, naquele momento do pronunciamento da conferência, em 1939, estar em vias de rumar ao estrangeiro. Ciente dessa realidade de animosidade em relação aos povos nativos e escravizados, Eros busca fundamentar o processo de criação de suas danças a partir das pesquisas sobre os ritmos brasileiros e demonstrá-las. Por esse caminho, a bailarina julga dar a conhecer a relevância estética e ética desses povos, e a partir disso, divulgar a presença efetiva deles na construção do Brasil.

Outro aspecto sobre o ato de pesquisar é que, em tempos de reconhecimento da arte moderna e seu contexto – de produção preocupada com uma experimentação, ao mesmo tempo em que sistematizada (STANGOS, 1991) –, no qual Eros tentava se inscrever, a pesquisa pode ser considerada como mais uma forma de justificar a autorização e aceitação de sua obra. Além disso, possibilitava mostrar os motivos que sustentam seus movimentos deslocados do que se via comumente nos palcos que ela passa a ocupar e na escola que cria e passa a ensinar.

Por essa observação acerca do empenho de Eros Volusia em elaborar uma pesquisa, apresento de modo sistematizado o conteúdo da conferência da bailarina sob o argumento de que vale algumas reproduções de impressões e descrições da própria bailarina acerca do que motivou suas criações em bailados brasileiros. E além de a bailarina cultivar um processo de coletar dados sobre as danças que a cercavam desde sua infância, ela também realizou uma viagem ao Nordeste no ano de 1937 para aprofundar umas e inaugurar outras investigações, tendo passado por Alagoas, Pernambuco e Bahia. Segue então um quadro em que organizo as danças e suas informações, as quais considero que ajudam a dar corpo a esse bailado. Elas

estão dispostas na sequência em que aparecem na escrita de Eros, e todas tem como referência o escrito Dança Brasileira, de 1939:

QUADRO: DANÇA BRASILEIRA (FONTE: VOLUSIA, 1939)

Dança: Clássica (p. 12 e 13)

Movimentos: dança em ponta, “fouetés” e “pirouettes”;

“quando danço em ponta sinto-me à superfície da arte; e se ao público gênero de baile dá a impressão de espiritualidade, para nós bailarinos ela representa a dança em seu materialismo, pelo mal-estar físico que ocasiona a posição anormal dos pés” (p. 12)

Origem ou local mencionado na pesquisa: A chamada escola clássica é francesa; o primeiro baile em ponta foi realizado em 1826 pela bailarina sueca Maria Taglioni; antes dela a dança era realizada em meia ponta e em três quartos de ponta;

Música: não menciona;

Imagem: não consta.

Dança: Passo, mais conhecido como frevo (p. 23)

Movimentos: “Improviso carnavalesco com reminiscências de capoeiragem, não há dois dançadores que executem o ‘passo’ do mesmo modo nem que sejam capazes de repeti-los com os mesmos movimentos e atitudes [...] Quedas simultâneas e saltos contorcidos (de origem provavelmente indígena), executados quase simultaneamente, podendo constituir passos novos na coreografia universal; braços que se sacodem freneticamente e assumem atitudes imprevistas; caras em que olhos, nariz, faces, lábios, todas as feições, toda a fisionomia dança em caretas de expressionismo cômico, acompanhando as acrobacias das pernas que desafiam as leis da gravidade. Posições ridículas, gestos, simiescos, a dança enlouquecida ou a caricatura da dança, eis a primeira impressão visual do frevo [...] A dança foge à cadência lenta e quase sempre sensual de sambas e marchas” (VOLUSIA, 1939, p. 23-24).

Compartilha de nomes de golpes de capoeiragem: “tesoura”, “dobradiça”, “jocotó”, “urutu malandro”, “urubu chumbado”, “serí sem unha”, “mergulha em frente do exgoto”, “chã de costinha”, “chã de barriquinha” e “ambolê”;

Origem ou local mencionado na pesquisa: nomeado aproximadamente a partir de 1908 em Pernambuco;

Música: ritmo acelerado e movimentos precipitados;

Imagem: Eros se apresenta em quatro imagens nomeadas “Frevo”. Em todas segura um guarda-chuva pequeno e veste uma calça e blusa e usa um chapéu com aba colocada lateralmente. As poses são variadas: na primeira ela faz uma flexão lateral com o corpo, na segunda ela está abaixada de lado, com um joelho quase tocando o chão e o guarda-chuva erguido, e nas duas próximas fotos ela está de frente e de pé, também com o guarda chuva para o alto, sendo que na terceira foto os joelhos se encontram e os pés estão afastados e na última, as pernas estão cruzadas. Sobre a sequência de fotos, é razoável observar que há sugestão de movimento entre uma e outra, possivelmente para reforçar a descrição de movimentos “enlouquecidos” (FIGURA 4).

Dança: Maracatú (p. 24)

Movimentos: “é uma dança de espáduas, um movimento giratório de ombros, que os pescoços acompanham em elastecimentos musicais, enquanto os pés deslizam, marcando apenas o

compasso. Voltas rápidas, de corpos eretos, são executadas de momento em momento [...] os movimentos característicos do maracatu são encontrados com menos acentuação, em algumas danças fetichistas dos afro-brasileiros”; ainda segundo Eros, o maracatú é um “xangô mascarado”;

Origem ou local mencionado na pesquisa: Pernambuco – tem origem na congada.

Música: de origem nos ritmos negros;

Imagem: Por ter origem na congada, que é uma dança de origem nos reisados, é uma dança solene. Na imagem, Eros usa um vestido longo, com mangas, na cabeça uma coroa e uma capa longa desde os ombros; nela estão impressos alguns símbolos não legíveis. A posição da bailarina é costas-lateral, ela está com o corpo levemente inclinado para trás e com os braços erguidos segurando um mastro, em uma posição que sugere realeza e reverência. Segundo Eros, “o maracatú pouco perdeu de sua origem solene, de seu caráter religioso, de sua tristeza banzeira, de sua tragédia racial, guardando-os intactos ainda em seus volteios violentos, que lembram súbitas revoltas” (p. 24; FIGURA 6).

Dança: Toré – dança guerreira dos caboclinhos (p. 24 e 27)

Movimentos: Na Toré, “dança guerreira em que eles se dividem em filas inimigas e se defrontam em ataques e defesas. Armados, ainda, de arcos estilizados, dançam dois a dois, vis-à-vis, em desafio [realizando] marcações geométricas, que hábil malabarista preparou aqueles músculos para os saltos elásticos e consecutivos desse bailado longo e impressionante? [...] as danças que executam em conjunto são tão precisas, que quando pulam sucessivamente, ininterruptamente, dão a impressão da unidade, tem-se a ilusão de um corpo enorme, indefinidamente saltando”;

Origem ou local mencionado na pesquisa: Pernambuco, em um terreiro no bairro Afogados, em Recife, onde conheceu Maria Plácida, rainha dos caboclinhos. Eros identifica coreografia “flagrantemente” ameríndia, composta por negros e mestiços, além da rainha negra;

Música: “Flautas de bambu e chocalhos em forma de ventarola (leques de Ochum), são os principais instrumentos de música desse estranho espetáculo [...] As preacas – arcos e flechas estilizados [ver figura 7 – servem-lhes ainda de instrumento de percussão: eles fingem atirar no inimigo fazendo soar as flechas nos arcos, para marcação do ritmo da dança. Ora cantando, ora declamando, eles misturam alguns nomes de nossa história aos feitos de velhas tribos, atribuindo a personagens reais acontecimentos imaginários, num confusionismo de inconsciente coletivo”;

Imagem: “Caboclinhos (‘preaca’ autêntica dos caboclinhos do Recife)”; esse é o título que Eros atribui à fotografia em que ela está segurando uma “preaca”, que conforme a descrição dada na reprodução do texto acima trata-se de arco e flecha estilizados, utilizados como percussão. A posição de Eros no registro é conforme a posição descrita para a dança: ela está em quase cócoras, segurando a preaca e usando saia e cocar de longas penas (FIGURA 7).

Dança: Do mel (colheita do casulo/festa do mel) (p. 27)

Movimentos: armados de machadinhas estilizadas, movimentando-se de cócoras numa simulação de debastar florestas [...] saltos a pequena altura, o jogo oscilante dos braços, o avanço e recuo dos bustos [...];

Origem ou local mencionado na pesquisa: Indígenas das margens do Rio Araguaia, que Eros conheceu no Rio de Janeiro, na infância;

Música: Eros registra os versos que entoavam:

Corta pau, cabôco,

Corta pau e tira o mé,

Esta abéia é urussú,

Esta outra não é...

Vamo cabôco

Come o mé;

Imagem: não consta; no entanto, é possível remeter à imagem Caboclinhos (FIGURA 7), já que Eros faz uma relação entre as duas manifestações dizendo que a cena dos Caboclinhos lhe era familiar pela experiência da infância.

Dança: congada ou auto dos congos (p. 24 e 28)

Movimentos: “Dança dramática [...] foi sem dúvida a mais fecunda criação coreográfica dos negros no Brasil [...] procissão de São Benedito, com andor de Nossa Senhora do Rosário [...] um balé interessantíssimo, cheio de aparato e rico de movimento, em cujo assunto se assinalavam lutas de reis e de raças”. Eros menciona que a congada origina o maracatu e se mantém distinta dele por ser um movimento mais genuíno; assim, a congada é “de origem solene, de caráter religioso, de tristeza banzeira, de tragédia racial, guardando-os intactos ainda em seus volteios violentos, que lembram súbitas revoltas, na falsa imponência de suas cortesias d reis miseráveis e na angustia de seus cantares que enchem de gemidos a algazarra dos dias de Momo”;

Origem ou local mencionado na pesquisa: Pernambuco, possivelmente vinda dos congos;

Música: cantos das taieras – negras vestidas geralmente de branco enfeitadas de jóias e fitas – remetiam aos lundus (imagem XX – p. 24);

Imagem: não consta. Uma imagem em canção é o que sugere Sandroni (2001) ao citar a música de Ar Barroso, de 1939, Aquarela do Brasil, em que se faz referência ao “Rei Congo no Congado”, reafirmando a composição de uma marcha real para essa dança, que é colonial.

Dança: Bailado pastoril – cordões, ternos, ranchos, pastorinhas (p. 28 e 33)

Movimentos: “As danças principais dessas brincadeiras religiosas eram executadas ora a dois entre um animal e seu guia, ora constituíam solos cômicos em que a pessoa que aparecia fantasiada de bicho, em meio da roda formada pelas demais personagens, exibia suas habilidades, pondo em relevo as características do totem”;

Origem ou local mencionado na pesquisa: festas de natal vindas da Europa, dinamizadas pela “participação do elemento nativo e do negro”;

Música: não menciona;

Imagem: não consta.

Dança: bumba-meu-boi (faz parte dos reisados) (p.33)

Movimentos: “como os pastoris, costuma percorrer ruas em visita a determinadas famílias.

Origem ou local mencionado na pesquisa: “de origem talvez egípcia, chegou ao Brasil pelo português [...] utilizadas pelos jesuítas na catequização” e com adesão dos negros “pois para os bantus esse animal foi motivo de culto: cada família criava e cultivava um boi, crendo viesse do mesmo uma proteção divina”;

Música: não menciona;

Imagem: não consta.

Dança: auto dos quilombos (p. 33-34)

Movimentos: “a mesma dança dos ‘caboclinhos’ de Pernambuco – a lindíssima ‘toré’ – pode ser identificada dentre os trechos deste auto”;

Origem ou local mencionado na pesquisa: “Criado em Alagoas, brasileiro na origem e no tema, o ‘ballet’ dos quilombos é uma preciosa contribuição folk-lórica para a coreografia artística do Brasil. O bailado ‘auto dos quilombos’ tem enredo originário da revolução dos Palmares, registra páginas de nossa história e permite que admiremos destacadamente e simultaneamente as características antagônicas de afro-brasileiros e ameríndios. Sobreviventes de negros bantus e caetés nele se manifestam em evidente beligerância”;

Música: não menciona;

Imagem: não consta.

Dança: batuque – brinquedo, vadiação, briga simulada, jogo de capoeiragem (p. 34)

Movimentos: “belíssimo bailado acrobático [...] formada uma roda pelos músicos, pelos expectadores, que são sempre muitos, e por alguns contendores, os primeiros adversários entram no círculo e se acocoram diante dos músicos, permanecendo assim por alguns momentos, de olhos cerrados em concentração de forças ou invocação religiosa talvez”

Origem ou local mencionado na pesquisa: luta regional baiana – Capoeira de Angola, de Angolinha, de São Bento Grande, de São Bento Pequeno, Assalva Senhor do Bomfim, Conceição da Praia, Santa Maria, Jogo de fora, Batuque Boi (nomes que assinalam pequenas diferenças reconhecidas apenas entre os próprios capeiristas);

Música: Na Bahia Eros diz que o “jogo sobressai, assume expressões artísticas, pois é executado dentro da música, ritmado ao som de berimbaus, chocalhos e pandeiros”;

Imagem: Na imagem “Batuque”, Eros aparece adornada de muitos colares de contas redondas, de cores claras e escuras que lhe cobrem o colo, e também usa pulseiras do mesmo material nos punhos e braços. Ela veste uma saia longa listrada, a qual suspende a parte frontal e deixa as pernas à mostra; os joelhos juntos, jogados para um lado, simulam movimento (FIGURA 8).

Dança: samba bole-bole (p. 37-38)

Movimentos: Eros descreve uma roda de samba que participou em Salvador, na Bahia: “executado durante uma meia hora, nele colaborando quase todos dos participantes da roda, com improvisos litero-coreográficos. Competição de requiebrados, em que cada figura põe intencionalmente em relevo sua mobilidade. Nem sempre é nos quadris que essa mobilidade ressalta: o corpo todo entra em jogo; entra em jogo toda a alma e, instintivamente, giram pupilas, tremem testas, abanam orelhas, incham e desincham bochechas e o ‘bole-bole’ das caras se torna mais interessante que o das ancas em rotação;

Origem ou local mencionado na pesquisa: Salvador, Bahia;

Música: o bailado é executado em roda e os participantes batem as mãos e os pés e cantam em coro:

“Nega Elisa quando dança,
Bole aqui e bole ali,
Balaio dela balança,
Parece que vai cair!...”

Bole-bole, bole-bole
Quero vê nega boli...”;

Imagem: Samba (FIGURA 9)

Dança: samba da chave (p. 38)

Movimentos: Eros lê na demonstração dessa dança uma modalidade dramática com efeitos teatrais. Ela descreve a cena: “uma chave é posta no terreiro, escondida entre os pés dos dançarinos dispostos em roda. Simulando aflição, uma personagem destaca-se do círculo, catando e sambando nervosamente, ora contorcendo o busto, ora alçando os braços em prece, ora palpando os circunstantes à procura do objeto”;

Origem ou local mencionado na pesquisa: Salvador, Bahia;

Música: Os versos abaixo são cantados em solo pelos participantes, que vão alterando os versos ao seu modo:

“Eu perdi a chave,
A chave do baú,
A chave de ouro,
Com corrente de prata.
Ai meu pai me mata
Si a chave eu não achá!
Meu Sinhô do Bomfim
Amostra a chave onde está:
A chave de ouro
Com corrente de prata
Que perdi aqui
Meu Sinhô do Bomfim
Que será de mim...”
A chave é encontrada e os participantes seguem cantando e dançando em volteios:
“Oia a chave aqui!
Meu Sinhô do Bomfim
Mandou ela pra mim”;

Imagem: Eros denomina “Samba” (p. 43) uma fotografia em que aparece vestida com uma saia de babados longa, além de recoberta de outros tecidos amplos que lhe cobrem toda a silhueta. Além de volumosos colares e pulseiras, Eros tem um turbante na cabeça. Ela segura as saias arqueando os braços, o que simula os movimentos circulares. Eros ainda ressalta acerca das nações de africanas levadas para a Bahia. Segundo ela, “a negra baiana denuncia sua origem sudanesa pelos trajes, pelas maneiras, pelas feições e, sobretudo, pela dança” (p.42).

Dança: o samba em diversas origens e nomes: “corrido, chutado, batido, letrado, corta-jaca, bate-baú, balaio, da chave, do partido alto, baiano, de roda, requebrada e sapateada” (37-41)

Movimentos: são diversos, um exemplo são “os ventres se beijam em uma umbigada, samba de improviso”;

Origem ou local mencionado na pesquisa: Eros assim narra o samba já em terras cariocas: “vindo da Bahia, o samba de pouca roupa e de maneiras grosseiras, chegou ao Rio. Olhou surpreso a urbs e, elevando a vista, encontrou, nos nossos morros, velhos retratos da cidade de Salvador. E foi morar perto do céu” (p. 41);

Música: não menciona;

Imagem: “Samba estilizado” é uma segunda foto que Eros atribui a essa dança. acrescentar a

especificação de estilizado dá a ideia do movimento que ela sugere a respeito do samba chegar ao Rio de Janeiro e se urbanizar pelos seus morros. O figurino para esta foto é mais simples de todos: apenas um vestido longo, justo ao corpo e rodado na barra. A fotografia compõe-se pelo movimento crescente entre um braço e outro, abertos, acompanhado de um passo e o corpo torcido. Parece interessante analisar a imagem do ponto em que, na condição de mostrar seu estilizado, Eros se despe de tantos acessórios utilizados para as outras fotografias e evidencia seu corpo na apropriação desse ritmo que ela parece elaborar como sendo o mais brasileiro de todos os bailados (FIGURA 10).

Dança: Maxixe (p. 16; 37)

Movimentos: “music-hall”, dançada a dois; antes número popular, foi incorporada às festas no Teatro Municipal em festas de gala e nas temporadas oficiais de bailados clássicos;

Origem ou local mencionado na pesquisa: brasileira (“music-hall”, dança que passa ao salão);

Música: não menciona especificamente. Indiretamente é possível identificar pelas relações: “o maxixe encontrava-se disfarçado de tango, e “ouvira cá de baixo uns rumores que lhe produziam nas notas estranhas palpitações [...] foi por um carnaval: o samba teve desejo de se espalhar pelo asfalto, desceu, penetrou o centro, e, assim, em plena Avenida, travaram conhecimento o maxixe e a batucada”;

Imagem: “Maxixe”; na foto, Eros está com o dorso torcido e projeta pernas e braços a direções opostas, alongando a imagem pela posição dos membros. A perna se abre lateralmente, abrindo a saia em leves babados e uma fenda frontal. É possível associar a postura com o tango, e assim Eros se refere ao maxixe “disfarçado de tango”⁵⁸ (FIGURA 11);

Dança: Candomblé da Bahia (p. 42 e 47)

Movimentos: “Danças contra-corpo, danças convulsivas, danças de feitiçaria”;

Origem ou local mencionado na pesquisa: o ritual que Eros descreve é de um terreiro da cidade de Salvador;

Música: “A dança das ‘iauôs’ ou ‘vanía’, composta de sete cantos acompanhados de toques diferentes dos três ‘atabaques’ que se harmonizam num apelo coletivo aos ‘santos’, parece envolver o ambiente numa cadeia elétrica, tem algo de extraordinário que a palavra jamais poderá descrever”;

Imagem: O registro fotográfico intitulado “Candomblé – indumentária autêntica de iauô” conta também com uma rica descrição feita por Eros a respeito do vestuário, a qual transcrevo: “Calças brancas, de tecido fino, descendo até os tornozelos, enfeitadas de renda do joelho para baixo; camisa branca, de renda feita a mão; uma anagueta engomada, descendo da cintura às coxas por cima das calças; uma anágua ampla e comprida, também engomada, com enfeites de renda, sobre a anagueta; uma terceira saia, em estamparia clara ou toda branca, sobre as anáguas; um pano da Costa, passado de traz para a frente, por baixo dos braços, e amarrado sobre os seios; um terçal (ou fita estreita) passado pelos quadris, também de traz para frente, amarrado na altura das virilhas, arregaçando ligeiramente as saias; ao pescoço um moçam – cordão de palha da Costa artisticamente trançado, com remate de uma borla da mesma palha desfiada – pendendo sobre o peito, e as ‘guias’ ou colares de miçangas, com as cores simbólicas dos santos protetores; no pulso direito a ‘desissá’ – feita de búzios da Costa – e mais sete pulseiras imitação de ouro e prata; no pulso esquerdo a ‘laquedebá’ – de lantejoulas pretas e contas vermelhas – com mais sete pulseiras

⁵⁸ Segundo Carlos Sandroni (2001), é da mesma família rítmica do maxixe, de compasso 2/4. Sandroni utiliza como fonte de estudos o livro de Jota Efegê, intitulado *Maxixe, a dança excomungada*. Além da alusão ao título é interessante ressaltar que o estudo aponta para 1880 as primeiras menções escritas sobre o maxixe, e que no início do século seguinte chegou à Europa como uma dança urbana.

imitação de ouro e prata; em cada braço um bracelete feito de búzios da Costa e outro de metal dourado; a cabeça descoberta; os pés descalços e eis pronta, a espera do enviado, a feita dos candomblés” (p. 47-49) (FIGURA 12).

FIGURA 6 – MARACATÚ



Fonte: VOLUSIA, 1939.

FIGURA 7 – CABOCLINHO COM “PREACA” AUTENTICA DOS CABOCLINHOS DO RECIFE



Fonte: VOLUSIA, 1939.

FIGURA 8 - BATUQUE



Fonte: VOLUSIA, 1939.

FIGURA 9 – SAMBA BOLE-BOLE



Fonte: VOLUSIA, 1939.

FIGURA 10 – SAMBA ESTILIZADO



Fonte: VOLUSIA, 1939.

FIGURA 11 – MAXIXE



Fonte: VOLUSIA, 1983.

FIGURA 12 – CANDOMBLÉ DA BAHIA



Fonte: VOLUSIA, 1939.

Demonstrar as pesquisas de Eros pela descrição feita por ela mesma é uma forma de tentar expor os movimentos e a autoria da bailarina. Entendo ainda que nesse ponto se instalam fronteiras entre o fazer e comunicar uma pesquisa, e talvez esse seja um espaço do qual me avizinho e ocupo mesmo um lugar de expectadora do que a bailarina reuniu em termos de base para suas produções. Muito menos que um limite, no sentido de uma barreira, é uma forma de ressaltar a escrita de Eros, modulada pelo olhar atento de pesquisadora que empenhou-se em demonstrar e ensinar suas elaborações não só em gestos, mas também pelo registro de suas investigações. Suas investidas em cuidar com rigor dos conteúdos de suas danças, criar figurinos, defender a plasticidade e expressão de um corpo e uma arte mestiços, emergentes em uma nação que demandava e ainda demanda por elaborar seu passado colonial, esses elementos expressam o que persigo como o pulsar de um devir. Na afirmação em criação que faz pela arte, encontro a composição que reforça as conjunções da mulher em movimento (DELEUZE; GUATTARI, 2011a), o que ecoa em gestos estilizados e propaga uma multiplicidade que quer se afirmar detentora de uma diferença.

E se o devir-mulher não se obriga a emergir em função do corpo feminino de Eros Volusia, tampouco ele se ausenta pelo não debate entre masculino e feminino no que a bailarina produz. Talvez seja exatamente o percurso de passar por um entre dois e produzir uma dinâmica própria, em um apelo de superar modelos e inaugurar estilos (DELEUZE; GUATTARI, 2012b); nem clássico nem o movimento popular genuíno, mas uma estilização que passa pela reinvenção.

A arte de Eros demonstra a compreensão de um sincretismo localizado na experiência brasileira, o que tende a fazer da sistematização volusiana do bailado brasileiro mais que uma mera apropriação dos elementos negros e indígenas; parece tratar-se mais de um trajeto de movimentar-se com. E assim, Eros pode ser lida como uma intérprete bem peculiar do Brasil, que apesar de reproduzir alguns efeitos românticos da política de embranquecimento, teve lucidez para fazer reflexões bem pontuais acerca do processo de mestiçagem, com quando afirma:

O negro e o índio, reduzidos à escravidão, irmanados pelo infortúnio, pela ignorância e pelo fanatismo, oraram juntos, renderam juntos culto aos seus deuses. O branco veio depois se chegando a eles, talvez para se divertir com a angústia rítmica das raças sofredoras... mas não pode resistir à sugestão dos estranhos rituais, enleiou-se nas sonoras correntes... e o que

hoje encontramos em candomblés, xangôs e macumbas, são rebentos de dança brasileira, desabrochando verdes do solo após longos labores de exertias amorosas e confraternizações de magoa (VOLUSIA, 1939, p. 48).

Nisso parece haver algo mais que uma simples reprodução de um ideal de afirmar uma mestiçagem construída em processos pacíficos. Eros parece absorver e emprestar uma melancolia no trato com o assunto. E além das queixas que ela registra sobre os preconceitos em relação aos seus bailados, é de se imaginar mesmo que não tenha sido uma trajetória totalmente aceita esse seu movimento de reunir e estilizar o bailado brasileiro. Isso porque, visitando esses seus escritos, observando a riqueza de detalhes sobre povos indígenas e negros, sobre seus rituais, penso que, se ainda hoje há tanta resistência e violência contra esses saberes, como era para o público que assistiu à sua conferência receber todos essas informações, se é que elas foram todas proferidas, de fato.

2 EROS VOLUSIA EM PLANOS DE MEMÓRIA E ATUALIZAÇÃO DE UM PERCURSO

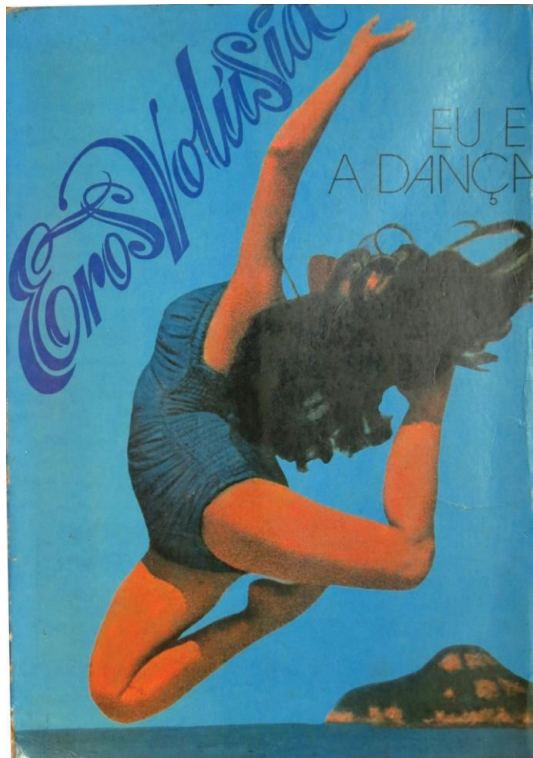
Portanto, é a memória que faz que o corpo seja coisa distinta de uma instantaneidade e que lhe dá uma duração no tempo (DELEUZE, 1999, p. 17).

A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, 'intempestivamente', não instantaneamente (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 34).

A duração Eros Volusia, ou a “pertença nas relações” (DELEUZE, 2002), é constituída principalmente por suas experiências na dança a partir da conjunção de suas superfícies de mulher [e] mestiça, às quais se somam o tornar-se **bailarina [e] artista [e] professora [e] coreógrafa [e] pesquisadora de ritmos [e] criadora do bailado nacional**. Sua carreira profissional concretizou-se na atuação nos palcos, que durou até o começo da década de 1950 e nas atividades docentes no Serviço Nacional de Teatro entre os anos 1939 e 1966, quando o curso de danças foi extinto e ela aposentou-se “após 27 anos dedicados ao ensino da dança” (PEREIRA, 2004, p. 119). Passadas quase duas décadas desde o encerramento de suas atividades, ela resolve reunir virtuais desses seus tempos e dos seus componentes pessoais e narrar-se no livro de memórias *Eu e a dança* (VOLUSIA, 1983).

O relato autobiográfico de Eros equaciona duração e memória na relação com espaço e matéria, e nisso a arte da dança é ressaltada. Memória e duração relatam a diferença de natureza em-si para si, do que emerge o território subjetivo ou unidade ontológica que Eros se constitui; no fora e em relação a essa composição subjetiva está o espaço, que na duração passada é palco e na atualização torna-se linguagem escrita, da qual a bailarina se utiliza para seguir criando; e a matéria, antes criação em bailado brasileiro, torna-se apanhado de virtuais e elaboração sobre as experimentações na narrativa que compõe (DELEUZE, 1999). Espaço e matéria fornecem diferenças de grau às atividades da bailarina, que ora atua como professora, ora coreógrafa, ora artista no palco, ora pesquisadora. Essas atuações constituem a mulher em suas conjunções, conferindo-lhe percepções, sentidos e rastros no tempo.

Figura 13: Capa do livro *Eu e a Dança*⁵⁹, de Eros Volusia.



Fonte: VOLUSIA, 1983 (acervo da autora).

A bailarina chega a esse estudo enlaçada em um misto de passado e presente, o qual convém analisar a relação de composição e desagregação. A respeito desse jogo temporal, Deleuze afirma que, “essencialmente, a duração é memória” (DELEUZE, 1999, p. 39) com diferenças de natureza no momento do acontecimento de cada uma. As experiências de Eros, ao modo das existências, emergem no tempo, em um ciclo de se estender e se contrair em durações, que constantemente passam do presente à memória. É bom acentuar a memória como algo que se distende em uma multiplicidade de relações distribuídas em espaço-matéria, que eventualmente se tornam presentes nas durações. Isso é o que está posto nos próximos tópicos, no modo como Eros retoma seu passado de bailados e o faz expandir em seu presente pelo registro sobre suas danças, outra duração que configura o plano de atualização (DELEUZE, 1999; BERGSON, 2006).

⁵⁹ Em Nota dos Editores, a foto da capa (figura 02) foi creditada a Max Ottoni, que fez o registro em “um dos famosos saltos (em que ela era insuperável), envolta em seus maravilhosos cabelos” enquanto treinava, em uma manhã ao ar livre, ao que os editores completam: “Lembra-nos sua poética definição de dança: ‘DANÇAR, ser uma mensagem de carne radiosa uma comunicação da terra com o céu’” (VOLUSIA, 1983, p. 5).

Duração produz virtuais que compõem a memória; e entre esses virtuais alguns são acionados a se atualizarem na duração fluida que segue no presente um ciclo que produz a diferença conforme virtuais são selecionados e incorporados ao atual. Disso é importante ressaltar a unicidade entre memória e duração: elas são distintas no tempo e cumprem uma reafirmação do processo permanente de se constituir em ser, o que realiza no movimento de se deslocar pelos processos de subjetivação. Nas palavras de Deleuze (1999, p. 58), “a cada instante, nosso presente contrai infinitamente nosso passado: os dois termos que tínhamos separado inicialmente vão soldar-se intimamente”. Trata-se da composição de um território subjetivo em um processo que movimenta pontos distintos na linha temporal – duração e memória –, expandindo-os a um plano unívoco e plural ao mesmo tempo.

Eros Volusia é duração no momento da escrita de *Eu e a dança*, quando se narra pelos virtuais emitidos de duração no passado. O momento da escrita contrai suas memórias e as atualiza, ao passo que essa sua duração no presente da escrita é distendida pelo seu tempo passado, até os momentos das experiências vividas, principalmente pela dança. Desse modo, ela é diferença em si mesma, composta de naturezas temporais diversas, apreendidas de acontecimentos da duração. E justamente o que difere entre duração e memória garante de conferir-lhe “unidade ontológica” (DELEUZE, 1999, p. 58), pois ela modifica-se nas experiências pelo tempo, altera suas qualidades, mas permanece sendo ela mesma: um território subjetivo.

Uma vida que atravessa um século faz movimentos dentro de movimentos históricos. Auto-relatar-se em memórias é mais um desses movimentos e marca inflexões em que a mulher bailarina expõe linhas de um atual que reúne virtuais gerados no passado, e ela é por eles tomada. No tempo que foge a Eros e encerra seus movimentos bailarinos, ela parece reconhecer que, “embora seja útil e ativo, o presente é o que não é mais, puro devir, sempre fora de si. Em contrapartida, o passado, que cessou de agir e de ser útil, conserva-se enquanto passado. O passado é o único que é, rigorosamente falando” (PELBART, 1999, p. 36). E se conforme afirma Pelbart (1999), que o presente não é, mas está constituindo-se em ser, é porque o acontecimento que está constantemente exposto às retomadas da

atualização. A imagem é de um contorno, que já esboçado, pede sentidos e delineamento, ao modo de como Eros introduz suas memórias:

Não era meu intento escrever um livro, no entanto, foram muitas as organizações oficiais e artísticas que me procuraram para pedir meu depoimento sobre a dança e minhas atividades artísticas. Por ter feito meu depoimento e tendo já alguns escritos sobre a dança é que resolvi estender o assunto e eis-me a escrever o livro que não estava nas minhas cogitações (VOLUSIA, 1983, p. 9).

Ao faltar o movimento em palco e escola de dança, Eros se projeta no movimento de palavras, de gerar nova natureza que incide em diferença em si mesma na criação de experiência elaborada em memória e duração. Sua escrita tem ares da proposta de Bergson quando propõe que “recuperemo-nos, tais como somos, num presente espesso e, além disso, elástico, que podemos dilatar indefinidamente para trás, recuando cada vez mais longe o anteparo que nos oculta de nós mesmos” (BERGSON, 2006, p. 148).

Na mesma linha de propor imagens de elementos de deslocamentos temporais, como elasticidade e espessura, Deleuze recorre também à dobra, proposta na filosofia de Leibniz, para referir-se ao atual que, ao curvar-se, remete-se ao tempo passado. Ao narrar-se, Eros realiza uma dobra no tempo presente, e em suas memórias “se define por sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito, e contraí-las, não ao infinito, mas até o grau de extensão atribuído a sua categoria” (DELEUZE, 1988b p. 13, tradução livre⁶⁰); ao dobrar-se ela visita suas atuações e percurso para narrar-se em suas relações passadas. O movimento pela dobra se faz na condição de projetar o ser ao fora, à emergência do devir, ao múltiplo. É o lançar de linhas ao aberto de possibilidades de (re)criar-se, ao que a bailarina inventa formas de seguir em existência. A dobra expõe o ser na duração a experimentar novas fronteiras e explorar suas topologias, extensões, movimentos, deslocamentos, para em seguida tornar-se memória, provocando a diferença no ser que segue se deslocando.

Assim, entre a duração e a memória da mulher bailarina, diferentes naturezas se movimentam nas dobras de seu tempo: o que é memória se abre no presente da escrita e por atualização libera o devir que produz a diferença na unidade ontológica, diferença em criação de novas formas de se compor.

⁶⁰“L’organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l’infini, et de les déplier, non pas à l’infini, mais jusqu’au degré de développement assigné à l’espèce” (DELEUZE, 1988B p. 13).

Entre os tempos da duração e memória emerge a diferença que há entre “o espaço e a duração, entre a matéria e a memória” (DELEUZE, 1999, p. 74). A memória Eros Volusia tem na dança a matéria que deslocou a mulher que habitou essa arte criando seus devires de duração. Eros Volusia, atualizada na escrita de memórias, traz outros devires ressaltados de seu plano de virtuais, que mostra tramas da bailarina por sua matéria de expressão⁶¹ (DELEUZE; GUATTARI, 2012b), e mais a frente, no terceiro movimento dessa atualização fornece argumentos que permitem elaborar suas conexões e expansão em corpo feminino para o devir-mulher⁶².

Em todos os momentos dessa atualização importa o movimento e mudança, por isso a junção com a cartografia, que desloca pelos territórios elaborados. A concepção é de que “toda mudança real é uma mudança indivisível. Gostamos de tratá-la como uma série de estados distintos que, de certa forma, se alinham no tempo” (BERGSON, 2006, p. 168), na relação entre o eu e a coisa, que se alteram em conjunto. Assim, sigo a observação do que se altera e do que se mantém nos planos tornados mapas de atualização, sendo que a dança, antes configurada em palco e ensino, ganha graus diferentes e segue dando à existência de Eros relevo e a vibração de um corpo inventivo, que em distinção ou ampliação às suas configurações de duração, empresta à tese os sentidos de um devir-mulher por traduzir o que se quer inventivo de novas formas de existência.

Dança, antes movimento, torna-se concepção assim descrita por Eros Volusia (1983, p. 123):

Introduzir a plástica na música como um “maillot” tenuíssimo; transmutar em expressão e movimento os ritmos sonoros que nos penetram os sentidos, devolvendo-os na rapidez do milagre da arte; encarcerar vãos nos gestos, dando asas aos rastejos; empreender às melodias uma fuga do eu; traçar

⁶¹ Nesse movimento entre memória e duração, é importante não perder de vista a cartografia que segue em composição na imagem do território. Interessa destacar nesse ponto o que Deleuze e Guattari relacionam desde a cartografia para a elaboração da matéria de expressão. Segundo eles, “há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para devirem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para devirem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir território” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 127).

⁶² Tenho elaborado sobre o devir-mulher da tese, que é conduzido pelos devires de Eros Volusia. Como apresentado na introdução do trabalho, o devir-mulher de Eros não é algo automático ao fato de ela ser uma mulher, nem mesmo por sua biografia e feitos. O devir-mulher de Eros está no seu movimento pela história, no movimento de criação de uma arte e de um corpo feminino que se lançou em construir sentidos novos desde a sua trajetória, e aqui movimenta pensar a educação feminina na perspectiva de um devir instigado em criação, movimentando a perspectiva da história da educação feminina em restituir corpos a esse presente.

com o corpo, no espaço, as palavras profundas do silêncio; conter na elasticidade frágil da forma a alma de toda a natureza e a natureza de todas as almas; dançar! Dançar mesmo em quietude, com os olhos errantes, com os lábios trementes, com o sangue em palpitação, com o pensamento espiralando para o alto; ser mensagem de carne radiosa, uma comunicação da terra com o céu!

Desse modo, é preciso considerar as relações que a arte provoca nos planos de Eros Volusia, pois ela se liga à duração e memória da bailarina, e o faz de modo heterogêneo, em experiências diversas. E nisso, as diferenças de natureza se aplicam da matéria à unidade ontológica: ora é professora, ora é coreógrafa, ora pesquisadora, conferencista, artista filha de artistas, ora rememora esses devires na escrita sem deixar de ser a mesma Eros Volusia. Já a matéria possui graus: a dança, antes palco, passa a narrativa em graus diferentes na duração e na memória. A unidade ontológica Eros Volusia se constitui e não cessa seu movimento de duração por estar fora dos palcos ou quando não cria mais coreografias, o que talvez a mobilize a registrar a autobiografia.

A unidade ontológica aparece na relação com o tempo e espaço: ela os percorre na possibilidade infinita, mas por tratar-se de relações de imanência, concreta, real, é que deve convergir ao em-si, do qual, aliás, não deve ter se desconectado, afinal, é uma unidade. Eros Volusia, enquanto unidade ontológica, expande-se por novas experiências sem deixar de ser o que é; a expansão não atribui graus, não é quantitativa, não surge na escrita de memórias uma nova Eros, o que há é a diferenças de natureza, uma multiplicidade (DELEUZE, 1999, p. 13).

Nesse sentido, Pelbart (1998, p. 90) propõe que, no horizonte desse deslocamento temporal, o mais homogêneo dê lugar ao mais heterogêneo (PELBART, 1998, p. 90). Dessa forma, interessa o modo como as camadas de tempos atuam sobre as conjunções de Eros, gerando diferenciação e consistência que me leva a analisar o devir-mulher na relação com os processos femininos de subjetivação. O processo que vem se acentuando conforme percorro os planos da tese é de singularizar a bailarina em uma empreitada que mistura, em alguma medida, a cartografia e a perspectiva biográfica. A esse respeito seleciono o proposto nos estudos de Dosse (2015, p.57) e compartilho da tarefa de “captar o detalhe ínfimo, minúsculo que tenta reproduzir da melhor maneira a singularidade de um corpo, de uma presença”, do qual observo os contornos enquanto território

subjetivo. E ainda, para além de um território único, instalo as fronteiras de Eros com o feminino que se constitui no *topos* de um bloco de homogeneidade que autoriza apenas o dual com o masculino.

Observo que há elementos heterogêneos na trajetória da bailarina, e no processo da cartografia, Deleuze e Guattari (2012b) fazem atentar à possibilidade de eles não constituírem “inicialmente mais do que um conjunto vago, um conjunto discreto, que tomará consistência” no plano conforme se mobilizarem as intersecções entre problemas, tempos e modos de subjetivação (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.140). Assim, o problema que motiva a tese, que era o silenciamento histórico feminino, encontra seu contraponto e aparente solução na criação da arte e do corpo da mulher bailarina. Desse modo, mesmo agenciada em uma sociedade patriarcal, Eros faz experimentações com o corpo e se profissionaliza pela arte, o que na experiência genealógica direta a ela, a mãe Gilka não conseguiu efetivar. Mesmo que na virada entre as décadas de 1930 e 1940 suas apresentações ganhem figurinos de corpo mais à mostra, quando passa a atuar em Cassinos, que ainda se possa dizer de uma condição feminina a serviço de um entretenimento de apelo mais ao masculino, isso não anula os movimento de criação e mobilização de saberes e ocupação de territórios artísticos, e provoca sua distensão pelo tempo.

Os desdobramentos da condição feminina são explorados em suas memórias, nas situações em que relata sobre sua sexualidade, por exemplo, na justificativa sobre não ter se casado. Nisso, os fios da mulher vão se compondo na narrativa retrospectiva e presente de uma vida em que as escolhas passaram pela dança, como ela relata: “Tive vários pretendentes à minha mão, mas todos exigiam que eu me divorciasse da dança e como isso seria o mesmo que cortar-me as asas eu jamais concordei com essa separação. Acredito no destino e no meu não estava incluído o casamento” (VOLUSIA, 1983, p. 124).

Nesse ponto, a questão não é a dança em si, mas o contexto que abrigava Eros, em que os papéis femininos eram bem demarcados, e ser mulher artista era incompatível com o casamento. Os movimentos de diferenciação na vida da mulher bailarina ocorrem boa parte em função do que se apresenta como matéria⁶³ e do

⁶³ Em interação com a unidade ontológica é que se apresenta a matéria que dispõe de diferença de grau, em formas de intensidades quantitativas diferentes. Nessa interação, a matéria é externa à

que dela decorre: a arte da dança em criação, palcos e na docência. No entanto, não se trata de utilizar a dança ou alguma dessas atividades como um eixo central na duração de Eros. Antes, é preciso apreender a imanência, o que não se fixa a um único sentido e que atribua relações; que seja “sem forma (...) mais radicalmente, sem transcendência, imanência pura” (PELBART, 1998, p. 31).

Desse modo, ainda que se trate de uma vida pela arte, esta investigação não restringe Eros Volusia à sua matéria, até porque sua composição ontológica está nos movimentos de diferenciação da mulher, em que ela vai se compondo e sendo composta; que apesar de destacada e perpetuada pela dança, sua atualização nesse estudo enfatiza um conjunto de sua existência pelo feminino, almejando as linhas do devir-mulher. Nesse ponto é um esforço por não realizar o que Dosse (2015) critica, que é a chamada *vidobra*⁶⁴, que é “quando o relato da vida se apresenta como explicação da obra. Os relatos biográficos, nesse caso, às vezes não passam de reproduções dos textos” (DOSSE, 2015, p. 81) ou da obra produzida, o que talvez se assemelhe aos processos de construir mapas por decalque (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

Observo Eros no *em-si* mesma que é unidade composta por multiplicidades desde o tempo de sua duração, em suas memórias ou na atualização nesse presente. Apesar da matéria da dança mobilizar sua biografia, atribuir a ela um pólo principal ou um eixo seria negar, ou ao menos secundarizar a multiplicidade e o movimento de diferenciação que se dá no seu devir; ainda reforço, é por isso que atualizar Eros é um exercício de percepção sobre os seus movimentos não só na dança, mas de sua expansão enquanto mulher, ainda que a dança se instale como um espectro para a composição de seu território subjetivo.

A mulher Eros em composição presente é unidade ontológica, diferente do que produz e cristaliza em suas danças, movimentos e atuações, elas são criações em matéria, circunscritas em um tempo específico. Tanto que, o que atualizo é a mulher Eros; a dança vem a reboque da diferenciação que causou na subjetividade e superfície, até mesmo ressoando nos seus devires. Nem tampouco Eros não ter

duração, e também externa a si mesma (DELEUZE, 1999, p. 74). Isso atribui lugar para o encontro entre elas no fora, em função de um devir de relações múltiplas, internas e externas, localizar o encontro no entre existência e matéria, criando espaços desde seus tempos passados até a contemporaneidade.

⁶⁴ O termo é citado por Dosse (2015) a partir do que apresenta Antoine Compagnon em *La Troisième République des Lettres* (1983).

contraído casamento a define, apenas circunscreve marcas em suas durações e atualizações, dizem do que está acontecendo a cada um de seus tempos – nesse exemplo diz de uma demanda do casamento para o feminino –, tal como a cartografia é orientada a desenvolver.

Assim, o que se forma no acontecimento compõe o plano de consistência de Eros, e nessa relação topológica, “a duração se diferencia segundo os obstáculos que ela encontra na matéria, segundo a materialidade que ela atravessa, segundo o gênero de extensão que ela contrai” (DELEUZE, 1999, p. 76). Por isso Eros é devir-mulher da tese, pelos obstáculos colocados pelas relações de gênero⁶⁵, traduzido aqui pelos limites ao corpo feminino, antagonizado no dualismo que restringe as relações⁶⁶. Ao deslocá-la nesta tese em planos de atualização, ela é corpo em criação de virtuais na dança pelo plano de suas experiências de elaboração do bailado brasileiro, corpo-narrativa no plano da escrita das memórias de suas atuações, e o que está posto no plano único da tese, mas de modo específico na composição do terceiro plano dessa atualização, Eros é imagem de corpo feminino a movimentar a história da educação de mulheres.

Na perspectiva cartográfica, os relevos temporais se alteram, produzindo novos mapas, e essa perspectiva é para provocar que a imagem anterior, da mulher histórica enclausurada, invocada por Michelle Perrot (1988), ganhe um plano em extensão que extrapole o registro biográfico de uma vida, da individualidade que tem a biografia de Eros Volusia à molecularidade feminina. Algo que no presente da tese emerge como corpo feminino, uma composição ontológica afetada por espaços e materialidades que permitem criar novas narrativas para um feminino em devir.

Por ora, o convite é para seguir pelos relevos da escrita de memórias da bailarina, afinal, o que está acontecendo (KASTRUP, 2009) para que Eros retome

⁶⁵ Judith Butler (2019) explora as relações de gênero, ou a performatividade de gênero como algo que não se desloca da diferença material entre sexos, ela julga que se trata de camadas que atribuem um valor cultural a gênero e biológica a sexo, o que segundo ela, mascara a atribuição de governo e controle dos corpos biologicamente definidos entre um e outro. Desse modo, o gênero blinda o sexo como lugar de construção pré-linguística, e a materialidade do corpo segue dual e com pouca possibilidade de questionamento sobre como é abordado nas relações.

⁶⁶ E nesse ponto os estudos de gênero ajudam no registro de mapas criados acerca do ser mulher, quando afirma a “construção social e cultural do feminino e do masculino, atentando para as formas pelas quais os sujeitos se constituíam e eram constituídos, em meio a relações sociais de poder” (LOURO, 2002, p. 15). O lugar dessa afirmação, já estabelecido como consenso, solicita atualizações para desfazer os lugares binários sem deixar de considerar que os planos molares históricos têm modelos específicos para homens e mulheres.

lembranças e selecione algumas delas para um novo registro da carreira e da mulher?

FIGURA 14: EROS VOLUSIA ATUALMENTE (1983).



Fonte: VOLUSIA, 1983.

2.1 EROS VOLUSIA EM CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA: ESPAÇOS DE REINVENÇÃO

Eu e a dança (1983) é um livro de memórias apanhadas por Eros Volusia entre narrativas de si, imagens, recortes de críticas publicadas pela imprensa, e por fim, o registro de uma entrevista que fez com sua mãe, a poeta Gilka Machado, e ainda alguns poemas dela. A publicação aconteceu em sequência ao falecimento de Gilka, ocorrido em 1980, e a obra é anunciada em homenagem a ela; nas palavras de Eros Volusia (1983), “tudo que escrevi dedico à minha adorada e inesquecível mãe”. Sendo a décima e última parte do livro dedicada à Gilka e seus poemas, Eros se justifica dizendo que aquela era a primeira vez que elas se separavam e isso a fazia sofrer:

Nunca sabemos quando chega o dia da nossa viagem sem volta, por isso utilizei as poucas forças de que ainda disponho para chegar ao final deste relato.

Talvez alguns achem estranho que em *Eu e a Dança* estejam envolvidos fatos alheios à mesma.

Acontece que são fatos que me ligam às minha raízes e sendo assim estão ligados ao meu Eu (VOLUSIA, 1983, p. 164).

Indicado esse aspecto da publicação e para pensar seu teor em termos de relação com o gênero autobiográfico, compartilho da denominação com a qual Margareth Rago (2013) opera em sua obra *A aventura de contar-se*. Ao lidar com trajetórias de mulheres por via de fontes variadas, como memórias, depoimentos, entrevistas, entre outros, Rago (2013, p. 33) define que seu trabalho se apresenta na perspectiva de uma “noção de espaço autobiográfico”. Considero que essa denominação é interessante ao estudo presente em função de que, os recortes são realizados pela própria Eros Volusia, para a narrativa e registro de si, mas com a utilização de elementos que configuram um relato em avizinhamentos e fronteiras que remetem mesmo à composição de um espaço que é co-habitado.

Os critérios de tempo em planos diferentes também colaboram para adotar essa “noção de espaço autobiográfico”. Nesse sentido, Rago (2013, p. 32) identifica que há um desfazimento das “linhas de continuidade histórica” no material de pesquisa que utiliza como fonte, das narrativas das mulheres sobre as quais investiga, e que nele se apresentam “uma forte preocupação com a reinvenção de si”. Assim também parece a obra de Eros Volusia, que apesar de sugerir uma linearidade pelos primeiros tópicos, que são relativos à sua árvore genealógica, nomeada “Minhas Raízes”, seguida d’“O nascimento da artista”⁶⁷, essa continuidade não se sustenta cronologicamente, pois ela narra os fatos e expõe suas percepções sobre a dança de modo desordenado; até que ela fecha voltando ao que chama de “raízes”. É como se, ao ver fechar ciclos, Eros inventasse novas formas de iniciar outros.

Desde a leitura das primeiras partes do livro é possível visualizar uma reinvenção de si pela afirmação do passado. Para isso, Eros vai fazendo panoramas não cronológicos sobre a carreira, enfatizando aspectos como premiações, cargos, atuações e características de suas criações na dança. A respeito dessa reinvenção, é preciso colocá-la na perspectiva da atualização, e não do que é corrompido ou idealizado; isso passa pela tradução que Eros apresenta de seu corpo no momento

⁶⁷ “Minhas Raízes” e “O nascimento da artista” estão apresentados no primeiro plano de atualização da tese por entender que a narrativa que Eros faz desses dois momentos colaboram mais para falar de sua formação como artista que desse momento em que forjo uma atualização de si por ela mesma ao visitar suas memórias.

dessa escrita, talvez um corpo que busque se expandir ao vigor de outros tempos. Isso acontece, por exemplo, quando ela escreve uma pequena nota entre a primeira e segunda parte do livro:

Deixo aqui minha gratidão: Ao Dr. Clement Fajardo – médico e amigo maravilhoso que mantém o equilíbrio dos meus nervos com sua ciência e sabedoria, e consegue amenizar as amarguras da minha alma com sua imensa bondade – a quem devo o ânimo para escrever um livro (VOLUSIA, 1983, p. 31)

Desse modo, na experiência desse corpo que se diz carregar amarguras é que, entre o tempo presente da escrita e o remontar o passado desde gerações que nem mesmo conheceu pessoalmente, Eros percorre paisagens que se alteram conforme o tempo imprime suas marcas.

Tendo já percorrido alguns planos da bailarina nesta elaboração, os mapas temporais desenhados até aqui são variados. E assim, chegar até suas memórias narradas em *Eu e a dança* (1983) e elaborá-las por essa “noção de espaço autobiográfico” (RAGO, 2013), ajuda a pensar os movimentos de Eros quando circula pelos espaços que ela traz na memória em forma de virtuais; e com isso, a bailarina faz emergir a reinvenção de um corpo que, pela via da reminiscência, atualiza-se pelas relações diversas que trazem à tona o movimento do vivido, dançado, coreografado, do ensinado e aprendido, pesquisado e criado em espaços concretos de acontecimentos.

Em uma referência que o uso da cartografia possibilita, como a relação com o *topos*, tomo ainda essa *noção de espaço autobiográfico* de modo literal para fazer os apanhados dos elementos das memórias registradas por Eros. Defino, então, os critérios para percorrer sua obra com base nos locais por onde a bailarina afirma sua presença ao longo das situações que seleciona e narra no registro que faz de si (VOLUSIA, 1983). Esses critérios também se justificam pela demanda de apresentar mais movimentos artísticos e pessoais da artista; assim, propor os espaços percorridos por ela implica em projetar o corpo da bailarina, inserido-o nos planos vividos e a torná-los mapas de uma geohistória (DELEUZE; GUATTARI, 2010) que segue sendo desenhada.

Além disso, considerando esse espectro autobiográfico, utilizo-me da proposição de Dosse (2015, p. 68), de que orientar-se pelas memórias de um sujeito sobre o qual se pesquisa a vida dá a “ilusão de penetrar no âmago da personagem e

chegar bem perto de sua intencionalidade [...]; dá a entender que se está mais próximo da restituição autêntica do passado”. Não se trata de almejar afirmar uma verdade sobre Eros, mas reafirmar o critério de observar as seleções dela mesma sobre seus feitos passados e assim justificar o fato de fazer avanços e recuos nos planos da vida da bailarina. A ilusão aqui, nada mais é que um exercício de tentar adotar e praticar perspectivas atentas e em variação acerca de Eros; tomar a seleção de virtuais da própria bailarina não é estabelecer critério de verdade, mas critério de subjetivação e experimentação da própria mulher investigada.

Os estratos históricos em topos que emergem em *Eu e a dança* (1983) possibilitam seguir trilhando pistas de criação de planos de consistência e materialidade da bailarina, os quais dizem da criação de uma singularidade (DELEUZE; GUATTARI, 2012b). São processos femininos de uma subjetivação que se inventa no passado e nesse plano se lança sobre si para reafirmar mais uma vez o intento criativo que carrega nos processos de produzir-se. Assim, o que realizou sob aspectos de viravolta no passado é visitado e passa por uma manobra em reviravolta⁶⁸.

A começar pela condição descrita da infância, de criança em circulação pelo subúrbio carioca, Eros se situa numa realidade cultural em que predominam referências em confluência de povos etnicamente marcados e em adaptação de ritos, costumes e práticas culturais⁶⁹. Ao narrar-se, a bailarina insiste no corpo

⁶⁸ Em mais uma apuração na relação filosófica entre Deleuze e Henri Bergson, retomo rapidamente a discussão sobre memória e duração nos termos da experiência através da operação de resolvê-la entre seu estado espontâneo de experimentação e a elaboração das condições de acontecimento, pelo que é elaborado por método intuitivo (DELEUZE, 1999). Recorro a tal método de modo pontual pelo teor de movimento, do pensamento e da matéria, que cumpre redimensionar a condição da experiência, provocando sobre ela o olhar analítico e experimental que a configura em termos de diferença. Experimentações em agenciamentos e repetições que se agitam em confluências e divergências até que se abra a diferença em fissura. Os tempos da viravolta e reviravolta vão sendo ressignificados, de modo que, ao abordar seus feitos no passado, Eros produz novas camadas de acontecimento.

⁶⁹ Na reunião de crônicas de João do Rio, nomeada *A alma encantadora das ruas* (2008), as narrativas acontecem no cenário urbano do Rio de Janeiro, então Capital Federal. Em *A musa das ruas*, publicada originalmente em 1905 na Revista Kosmos, João do Rio ensaia sobre os processos de criação de uma confluência musical popular versada que estava em germe – o samba, por exemplo, teria sua primeira gravação em 1915 com o título *Pelo Telefone* – e narra: “A musa renovou aqui o símbolo do filho pródigo. Teve pais notáveis, princípios sérios, e viveu no palácio dos reis, freqüentou os gênios e os salões fidalgos. Mas, um belo dia, sem dizer água-vai, foi-se, degenerou, pintou o sete, embebedou-se, vive pelas alfurjas e chombergas, afina o violão em sítios escusos, e – ó acontecimento! – está forte, está sacudida, é a musa que não tem cefaléias e não sofre de arismetismo. Quem a criou? Gregório de Matos ao norte fez o lundu; São Paulo ao Sul o viradinho. A fusão dos dois é a alma do Brasil (RIO, 2008, p. 237).

moreno, que por amor à terra fez-se autodidata (VOLUSIA, 1983). De práticas mestiças, ela oscila entre a afirmação das experimentações dos rituais que frequentou na busca de consolidar seu estilo e a declaração de ser católica batizada e crismada. No entanto, a ênfase está na narrativa do que ela chama de danças fetichistas – até porque nos rituais católicos mais usuais no Brasil, e que é o que está em contraposição, não há possibilidade de elaborar sobre danças, pois esse elemento não é significativo. Nesse sentido, Eros conta sobre o quadro de dança “Candomblé”, no qual realizou um cerimonial completo por ocasião de uma temporada de revista no Teatro Carlos Gomes⁷⁰:

Eu representava a mãe de terreiro, o conjunto na maioria composto por alunas minhas, representava as “feitas” e assim o quadro foi realizado desde as oferendas à dança das laôs e, finalmente, a evocação e a descida dos protetores que baixavam no corpo das bailarinas e as levava aos extores, aos movimentos convulsivos a ponto de, como muitas outras vezes aconteceu quando eu apresentava esses números às bailarinas eram realmente possuídas pelos espíritos e caíam em transe, o mesmo acontecendo com parte da plateia que se levantava às pressas para o “hall” do teatro até que passasse o transe, o que fazia do quadro um espetáculo autêntico e de grande beleza (VOLUSIA, 1983, p. 130).

Sobre esse acontecido em suas apresentações, do transe ter alguma recorrência nelas, ele é narrado para outra situação no ano de 1931, por ocasião de Eros ilustrar uma conferência sobre danças do Brasil Colonial na Sociedade Brasileira de Belas Artes, a convite do historiador Luiz Edmundo. Segundo conta, quando se exibia em um número de dança fetichista, “com música autêntica da linha de umbanda” teve “que terminar a dança sem música, pois a maioria dos componentes da orquestra no decorrer da apresentação foi caindo em transe” (VOLUSIA, 1983, p. 44). E sobre os batuques e cantos, Zenícola (2014) afirma que eles são exatamente o que invoca esse estado durante um ritual.

No processo de descrever o pesquisar, criar e dançar, a música é um elemento recorrente no bailado de Eros (1983), elemento que enfatiza a importância das composições e acompanhamentos musicais para criações e apresentações coreográficas. Segundo ela, sua carreira de investimentos na estilização das danças

⁷⁰ Em tempo, é importante mencionar que Eros não atribui datas aos eventos que narra; alguns, como as viagens, participações no cinema ou espetáculos mais expressivos, dos quais ela apresenta inclusive documentos datados, é fácil identificar de modo até preciso. No caso desse evento, em especial, é possível deduzir que ele tenha acontecido na primeira metade da década de 1940, pois é quando Eros se apresentava com as alunas do seu curso do Serviço Nacional de Teatro. Inclusive, a cena descrita é a mesma que se passa na sua participação no filme *Romance Proibido*, de 1944, disponibilizado na figura 16.

brasileiras provocou que “grandes maestros começaram a compor músicas de características nacionais, especialmente destinadas à coreografia, pois os compositores não se interessavam em trabalhar os motivos folclóricos para bailado” (VOLUSIA, 1983, p. 41).

Esse aspecto acompanha Eros desde seus primeiros passos na dança, levando em conta a narrativa de que, ainda na infância, eles se iniciam em aliança com a sonoridade dos tambores do terreiro do Pai João, de estética orientada pelos elementos dos cultos de matriz africana. Nesse sentido, Zenícola (2014) ajuda a elaborar sobre as possíveis relações entre dança e música na perspectiva do Candomblé ao estudar a respeito do Xirê, culto público dessa prática ritualística que

apresenta uma união entre canto, dança e o batuque. Esses três elementos não podem ser considerados funções autônomas, uma vez que, segundo as culturas africanas, estão incumbidos de, juntos, ao lado de lendas, objetos, mitos, promover a interação entre os homens e entre o mundo visível, o aiê, em nagô, e o invisível, o orum. A forma da comunicação na música não se limita aos elementos sonoros, abrangendo ainda a relação entre a música e outras artes, sobretudo a dança (ZENÍCOLA, 2014, p. 88-89).

Essa relação entre música e dança é recorrente na narrativa de Eros e diz dos espaços percorridos por ela. Ao longo de sua carreira, em expansão das experimentações e investigações, passa a dançar acompanhada por maestros e orquestras, inclusive proporcionais a palcos como do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mas o que interessa observar é que, pelos ritmos brasileiros e pelos movimentos de dança executados por ela a que tive acesso, mostram a marcação do corpo no registro de acentuações bem pulsadas em movimentos de pés, quadril, ombros e cabeça, esta última especialmente visível nas imagens de suas memórias na fotografia abaixo, Eros Volusia em Paris.

FIGURA 15 – EROS VOLUSIA DURANTE UM ENSAIO EM PARIS (1948).



Fonte: VOLUSIA, 1983.

E como são poucos os registros em audiovisual, é impreciso fazer constatações acerca dos sons sob os quais Eros se apresentava. Adiante, quando trato da viagem aos Estados Unidos e o relato de Eros sobre a gravação pela Metro, em Hollywood, é possível destacar uma queixa da bailarina a respeito dos arranjos da música que elaboram para sua dança, que segundo ela, descaracterizavam o ritmo sob o qual sua dança era desenvolvida.

Nisso que pode ser considerado um critério de cuidado com suas criações, os ritmos são extremamente valorizados quando ela menciona suas apresentações. Sobre a viagem aos Estados Unidos, em 1942, relata que teve resistência a esse e outros convites ao exterior, pois sabia da impossibilidade em deslocar com ela músicos brasileiros. Nessa viagem aos EUA, em uma apresentação no Night Club Ciro's relata: "Dancei acompanhada por músicos americanos, mas não foi fácil fazê-los executar o nosso ritmo" (VOLUSIA, 1983). Para a gravação de uma cena do filme Rio Rita, produzido pela Metro, contrato que a levou aos Estados Unidos, queriam que ela dançasse o recorte de várias danças suas a partir de um arranjo

feito por um músico norte-americano, ao que ela relata que colocou “a questão nos seguintes termos: ou dançava com música de compositor brasileiro ou voltava ao Brasil sem filmar” (VOLUSIA, 1983, p. 57).

Já em sua viagem a Paris diz ter tido a sorte de encontrar um pianista, Rubem Braga que, além de brasileiro “era ótimo pianista e tornou-se um grande amigo, auxiliando-me em quase todas as minhas exposições” (VOLUSIA, 1983, p. 78).

Em outros registros sobre atuações, encontra-se um interessante relato que orienta a dimensão do que eram suas apresentações, dos poucos disponíveis em vídeo e acessível pela rede do Youtube. É a participação de Eros no filme *Romance Proibido*⁷¹, do ano de 1944. A cena é da coreografia Batuque de Terreiro, que aparece em fotos do seu livro (FIGURA 16 – BATUQUE DE TERREIRO n. 3); e como Eros gosta de identificar a referência à autoria, afirma que na ocasião dançou “com música de Nepomuceno e com a orquestra e arranjo de Eleazar de Carvalho” (VOLUSIA, 1983, p. 127). O quadro de dança, no qual é acompanhada por suas alunas, é uma cena do filme e tem contexto em uma elitizada noite carioca no Jockey Club, com público variado entre homens e mulheres. Inclusive, a descrição transcrita das memórias de Eros sobre seu bailado “Candomblé”, dançado no Teatro Carlos Gomes, coincide com a coreografia assistida no trecho do filme.

⁷¹ ROMANCE PROIBIDO (1944); O bailado de Eros Volusia inicia aos 9'30 e vai até o minuto 13'21.

FIGURA 16 – BATUQUE DE TERREIRO⁷²



Fonte: VOLUSIA, 1983.

Para além da baixa qualidade na qual o vídeo está disponibilizado, Eros comenta que já na gravação “o som ficou muito deficiente devido à precária aparelhagem” (VOLUSIA, 1983, p. 127). No que diz respeito ao nome do bailado, Batuque de Terreiro, o áudio deixa a desejar, pois apesar dos tambores estarem em cena todo o tempo da performance, eles são nítidos somente nos primeiros 0’35 segundos, como uma introdução. Nesse primeiro momento, Eros está sentada ao centro, com um cachimbo na boca, e suas bailarinas entram no palco dançando para compor a cena; assim que Eros se levanta e passa a dançar de pé, a música de orquestra inicia e prevalece pelo resto da cena, de modo que o batuque não sobressai mais na sonoridade. A cena se desenrola em tom dramático; e esse bailado, Batuque de Terreiro, é classificado por Eros como parte de suas composições fetichistas, ou como considera todas as suas criações nacionais, impregnado “de uma grande dose de expressionismo” (VOLUSIA, 1983, p. 45).

De todo modo é interessante observar o cenário que simula um terreiro com um fundo fechado com imagens de folhas grandes, tropicais, árvores e uma

⁷² O cenário da foto é o mesmo do filme Romance Proibido.

estrutura de madeira com uma cobertura de capim, sob a qual três homens com indumentárias brancas e seus respectivos tambores estão posicionados a tocar⁷³. Tal cenário é o mesmo da figura 16, Batuque de terreiro, na qual são retratadas Eros e suas alunas que participaram da cena. Chama a atenção que todas colocam em destaque as mãos ao posarem para a foto, e durante a execução do bailado, as mãos têm movimentos de se direcionarem para os corpos umas das outras, mas principalmente para a figura principal da cena, que é Eros. O vídeo é interessante para observar um dos movimentos característicos da bailarina, que é o serpentear das mãos, que contrastam com os movimentos ritmados do corpo contra corpo.

Além desse aspecto da memória que Eros Volusia carregou em seu corpo e em suas danças, da expressão da cultura negra, também da infância Eros relata o encontro com uma tribo indígena, levada ao Rio de Janeiro vinda das margens do Araguaia pela professora Leolinda Daltro. Sobre o episódio, ela relata ter aprendido suas danças na ocasião: “Com eles aprendi e pude estilizar toda a beleza das suas danças, completamente diferentes dos ritmos negros, mas possuindo, também, aquela nostalgia, aquele misticismo, aquelas impressões que tanto me embriagavam” (VOLUSIA, 1983, p. 133). Conforme Eros avança na carreira artística, ela inclui mais elementos das danças brasileiras na composição de sua arte⁷⁴.

Por esses elementos recorrentes nas memórias de Eros, que sinalizam o aprendizado da dança, inicialmente dado em condição informal em seu cotidiano, considero apropriado atribuir a Eros um procedimento ao modo de uma antropofagia estética, já que ela trata de absorver alguns elementos estéticos de rituais que se

⁷³ Zenícola, que estuda as danças e a relação com a música em rituais de Candomblé, fala sobre esse trio de tambores, na verdade, três atabaques que são: “um grande, ou *rum*, o médio ou *rumpi* e o menor dos três chamado *lê* [...] Os atabaques, além de importantes dentro do ritual, desempenham diversas funções, entre elas a de saudar os convidados mais importantes quando estes chegam ao terreiro; chamam os orixás com insistência, através de seus ritmos, ou do *adarrum*, para que os orixás tomem os iniciados, ou seja, para que estes entrem em transe; conduzem a intensidade do transe através de variações de ritmos que podem ir do suave ao agressivo; determinam também o momento de os orixás irem embora. Além disso, os atabaques são objeto de respeito, sendo reverenciados pelos convidados, *iaôs* e até mesmo pelos orixás” (ZENÍCOLA, 2014, p. 85-86).

⁷⁴ Considero importante associar, ainda que brevemente, o tratamento que Miguel Arroyo dá aos aprendizados baseadas em epistemes não contempladas nas formas hegemônicas de saber, como as epistemes pretas e indígenas, o que ele nomeia “outras pedagogias”: “ao buscar essas Outras Pedagogias nos Outros Sujeitos em ações coletivas e movimentos está reconhecendo que estes são sujeitos de outras experiências sociais e de outras concepções, epistemológicas e de outras práticas de emancipação” (ARROYO, 2014, p. 28)

dão na experimentação da potência do corpo, que declarado mestiço⁷⁵, desempenha de modo específico as “noções de espaços autobiográficos” (RAGO, 2013). Entre o vivido e o narrado, parece lançar-se a um tempo imemorial que a escrita lhe permite; e assim Eros se declara sob o título de “Anseio de Eternidade”:

Palavras que calo nos gestos que crio, eu quero dizer-vos o quanto os amo, mas é meu destino falar para o mundo e cerro meus lábios, e sigo bailando. Eu venho de longe, mas ainda mais longe estou sendo esperada. Não me procures deter: minha forma de torrente transbordará de teus dedos; na alucinada independência de meus passos arrasto séculos de escravidão. Não me procures deter: levo dançando minha raça ao encontro da humanidade, para o bailado universal do futuro em que serei a Bem-Amada. Não me procures deter: há na minha inquietação um louco anseio de eternidade (VOLUSIA, 1983, p. 144).

Apesar de muitos outros ritmos – como samba, o maxixe, os batuques, frevo, entre outros – fazerem parte do repertório de Eros e serem apresentados em seu livro por textos e fotografias, a base do movimento e de uma ética preta aparecem destacados em suas criações e narrativas produzidas a partir delas. Tais composições têm forte carga do corpo, de intensidade tanto material quanto esse imaterial, relatado por Eros logo acima. Recorro mais uma vez a Denise Zenícola para a leitura da relação entre o bailado brasileiro volusiano e a dança ritualística, o que remete de forma incisiva ao corpo, agora descritos como “gestos [que] não são mais fisiológicos; passam a integrar rituais e são entendidos como universais e arquetípicos. Dessa forma, o gesto ultrapassa em muito o entendimento estético e visual” (ZENICOLA, 2014, p. 114).

Ainda sobre esse processo ao qual denomino antropofagia estética, ele é importante para povoar a imanência de Eros de relações com cultura afrobrasileira, uma forma de assumir o que Lélia Gonzalez aborda pela perspectiva da “amefricanidade⁷⁶”. A respeito de assumir a dança dos povos tradicionais do Brasil nas suas danças, Eros Volusia relata nas memórias ter sido

⁷⁵ Além da própria Eros se autoreferenciar corpo e dança mestiços, Pereira (2004) intitula um tópico como “Brasília Morena”, além do documentário disponível na rede do youtube Eros Volusia e a dança mestiça (VOLUSIA, 2004). Ao longo do texto exploro, de modo pulverizado, as questões relativas à chamada mestiçagem no Brasil com suas diversas nuances. Ressalto que o tratamento de Eros como mulher mestiça tem os aspectos históricos que viveu. Recorro também ao que Munanga (1999) discute a esse respeito (ver nota 5).

⁷⁶ “O termo é cunhado por Lélia Gonzalez (1988, p. 69) na seguinte proposta: “Trata-se de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, ele é

Hostilizada por uns, que achavam a dança brasileira invencionece minha e que consideravam aquele ritmo selvagem, negróide, indignos, portanto, de aparecer em ambiente de tradição e elite como o palco do Teatro Municipal, mas ao mesmo tempo aplaudida por grandes críticos e, principalmente, pela massa popular que é quem consagra verdadeiramente um artista, eu ia enfrentando a todos e a tudo, pesquisando, criando, estilizando e defendendo corajosamente a dança do Brasil e o direito que lhe cabia de aparecer ao lado de danças de outras terras, principalmente estando em sua própria casa (VOLUSIA, 1983, p. 40-41).

Desse modo, Eros buscou transpor o reconhecimento estreito da formação da cultura brasileira e as autorizações às manifestações artísticas na dança. Interessa congrega a atitude de pesquisa e incorporação dos elementos afro-brasileiros por Eros ao que Nilma Lino Gomes propõe, de que “a racionalidade estética foi a menos colonizada, ela é, talvez, a menos indolente” (GOMES, 2017, p. 61).

Observo nisso um encontro de potencialidades no que diz respeito às danças afro-brasileiras e a condição de expressão do corpo feminino especificamente. Ambos, corpo feminino e cultura dos povos tradicionais brasileiros, cultivam uma potência que circulava e que estavam vivas dentro de um sistema contraditório que estabelece a demanda da homogeneização e silenciamento do que não pertencia às classes dominantes.

O que Eros diz fazer é traduzir essa potência pela dança. E em suas elaborações de corpo bailarino e professor defende que “o aprendizado da dança tem sobre o indivíduo uma influência muito maior do que geralmente imaginam os leigos. As criaturas se habituem a usar o corpo artisticamente, a cuidá-lo e amá-lo” (VOLUSIA, 1983, p. 122). Por toda a referência de Eros na estética preta e indígena, e nas formas de miscigenação brasileira, associada à concepção volusiana sobre a

uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o t pelo d para, aí sim, ter seu nome assumido com todas as letras: Améfrica Ladina (não é por acaso que a neurose cultural brasileira tem no racismo o seu sintoma por excelência). Nesse contexto, todos os brasileiros (e não apenas os ‘pretos’ e ‘pardos’ do IBGE) são ladinoamefricanos. Para um bom entendimento das artimanhas do racismo acima caracterizado, vale a pena recordar a categoria freudiana de denegação (Verneinung) [...] Enquanto denegação de nossa ladinoamefricanidade, o racismo ‘à brasileira’ se volta justamente contra aqueles que são o testemunho vivo da mesma (os negros), ao mesmo tempo que diz não o fazer (‘democracia racial’ brasileira)” (grifos da autora). Sobre a autora e seus estudos, Djamila Ribeiro (2017, p. 26) ajuda a compreender: “Os trabalhos e as obras de Gonzalez também tem como proposta a descolonização do conhecimento e a refutação de uma neutralidade epistemológica. Importante ressaltar o quanto é fundamental para muitas femininas negras e latinas a reflexão de como a linguagem dominante pode ser utilizada como forma de manutenção de poder, uma vez que exclui indivíduos que foram apartados das oportunidades de um sistema educacional justo. A linguagem, a depender da forma como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento e criar mais espaços de poder em vez de compartilhamento, além de ser um – entre tantos outros – impeditivo para uma educação transgressora”.

dança como um lugar do cuidado ao corpo do corpo bailarino, é possível afirmar um encontro vitalista no espaço que se inaugura em intersecção entre os elementos rememorados nas memórias da bailarina. Nisso cabe a questão sobre o que pode um corpo bailarino em rememoração? O que ele pode talvez seja exatamente a reinvenção, não só de si, mas também dos espaços que antes atuava o corpo em performance e agora ocupa o corpo em escrita de si, com ressignificação e elaboração da potência cristalizada em um passado de criação. O movimento à atualização em um presente de novas fronteiras é o espaço aberto, é devir, e em outros planos, indicam a mulher em processo de seguir forjando espaços além de si, promovendo encontros com a possibilidade de criação.

2.2 MEMÓRIA ATUALIZADA EM IMAGEM

A relação essencial não é mais matérias-formas (ou substâncias-atributos); mas não está tampouco no desenvolvimento contínuo da forma e na variação contínua da matéria. Ela se apresenta aqui como uma relação direta material-forças. O material é uma matéria molecularizada, que enquanto tal deve "captar" forças, as quais só podem ser forças do Cosmo. Não há mais matéria que encontraria na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente. Trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual deve capturar forças não visíveis (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 167).

Captar forças não visíveis pela imagem é uma proposta que está colocada desde a primeira ilustração apresentada no trabalho, mas não somente pela imagem em figura, mas em toda imagem proposta em narrativa. O topológico é o que sobressai e o que conduz a cartografia, é o que é dado à percepção. A mulher molecularizada, de corpo mestiço a compor dança pela junção de fragmentos ainda visíveis e localizáveis no seu entorno, um trabalho de captar forças do que a cercava. A pesquisadora que cria um bailado em mosaico de elementos brasileiros, a artista e professora que produz a arte em palcos e aulas: de todas as suas conjunções, Eros reúne o molecular para a constituição de um bloco, que na imagem cristalizada, deixa escapar o giro, o salto ou simplesmente um olhar que fitava e fantasiava, nas suas palavras, a “vitória do Brasil, dos brasileiros, a vitória [dela mesma] e a do bailado brasileiro” (VOLUSIA, 1983, p. 156).

Para pensar os palcos e danças de Eros desde suas memórias, narradas em *Eu e a dança* (VOLUSIA, 1983), retomo-as a partir das imagens que o livro propõe,

disponíveis em 4 cadernos de fotos e um Apêndice – fotos e ofícios. No primeiro deles estão reproduzidas dezoito imagens, sendo que as três primeiras são reproduções da reportagem da Life Magazine, revista de variedades norte americana, de circulação relevante no período, sendo que Eros foi a primeira brasileira a estrear a capa desse periódico. Uma das páginas reproduzidas é composta por nove fotos da bailarina (Figura 17). Em novembro de 1941 Eros viaja aos Estados Unidos em função de um contrato pela Metro Goldwin Mayer para gravar uma cena do filme “Rio Rita” (1942). Conhece Hollywood, e se instala por lá alguns meses. Dessa passagem pela América do Norte existem registros fotográficos, que estão disponíveis entre as cinco fotografias que abrem esse primeiro caderno de fotos (VOLUSIA, 1983).

FIGURA 17 – EROS VOLUSIA NA LIFE MAGAZINE.



Fonte: VOLUSIA, 1983.

Assim como para os subtítulos e textos, as fotografias não estão em ordem cronológica, sendo interessante destacar a escolha de abrir os cadernos de fotografias por esse seu feito internacional. Ela conta que tudo começou em um período de temporada no Cassino Atlântico; em visita ao Brasil, “os desenhistas de Walt Disney desenhavam meus movimentos e vibravam com os meus números” (VOLUSIA, 1983, p. 54). Eros acredita que devido a esse evento é que o jornalista norte-americano, da mencionada revista fez contato e fotos, tudo despretensiosamente, segundo ela: “jamais sonhara em ocupar a capa de revista tão famosa” (VOLUSIA, 1983, p. 54).

As demais fotografias do primeiro caderno inauguram uma série de imagens que retratam Eros em figurinos de danças legendadas pelos nomes das mesmas, alternadas com eventos da vida da bailarina. Reproduzo “Eros aos 17 anos” (FIGURA 18), “Tico-Tico no Fubá do filme Rio Rita” (FIGURA 19) e “Samba na ponta” (FIGURA 20).

FIGURA 18 – EROS AOS 17 ANOS



Fonte: VOLUSIA, 1983.

FIGURA 19 – TICO-TICO NO FUBÁ DO FILME RIO RITA



Fonte: VOLUSIA, 1983.

FIGURA 20 – SAMBA NA PONTA.



Fonte: VOLUSIA, 1983.

No segundo caderno de fotos de *Eu e a dança* (VOLUSIA, 1983) são 19 imagens, todas de figurinos e temáticas, com exceção de uma em que “Eros [está] no Aeroporto de Salvador Bahia” (VOLUSIA, 1983, s/p; Figura 21), o que registra sua viagem de investidas em pesquisas sobre as danças do território brasileiro, o que a levou ao nordeste do Brasil em 1937 para busca de elementos para seus bailados. O evento é pouco comentado nos escritos de memórias, mas conforme mencionado, rendeu-lhe boa parte dos conteúdos de sua conferência e publicação *Dança Brasileira* (VOLUSIA, 1939).

FIGURA 21: EROS NO AEROPORTO DE SALVADOR BAHIA.



Fonte: Volusia, 1983

No terceiro caderno de fotos são 21 imagens, sendo que uma é reprodução de um retrato de Eros pintado pelo artista Smailovitch: “Madona Marajoara” (Figura 22). Eros escreve sobre modelar para o quadro no subtítulo “Minhas mãos”, tendo em vista que o pintor as destaca em um primeiro plano na pintura: suas mãos com o dorso à mostra e dedos bem abertos, alongados na altura dos seios se destacam no contraste com as formas que compõem a roupa, de temas étnicos indígenas. “Sempre trabalhei muito minhas mãos (...) vocês podem reparar que em todos os meus retratos e poses as minhas mãos ressaltam de tal maneira que Ana Pavlova

disse que minhas mãos falavam e era de uma beleza invulgar” (VOLUSIA, 1983, p. 141).

A imagem ainda guarda outras camadas, que são apresentadas no estudo de Anna Linhares (2015); os apontamentos passam pelo simbolismo no Brasil e os grafismos dos indígenas Marajoaras, tal como aparece nas roupas vestes com que Eros é retratada por Smailovitch. Linhares (2015) observa que o nacionalismo brasileiro passava por um espelhamento à Europa, mas propunha o simbolismo indígena, por exemplo, como uma particularidade da nação – ainda que boa parte desses povos já tivesse sido dizimada. Os Marajoaras são parte do que se denomina genericamente de Botocudos de língua tapuia e se destacaram em oposição aos tupi-guarani pela língua e pela ferocidade nos combates de resistência. Linhares analisa a imagem de Madona Marajoara e considera emblemática a fusão de figuras como a de Maria, mãe de Jesus. Nas análises que Linhares faz da repercussão da exposição da pintura, ela encontra afirmação de que “a imagem era suntuosa e esplendorosa, mesmo que esquisita, bizarra [ainda assim] definida como formosa, pois se tratava de uma representação do povo brasileiro” (2015, p. 138).

FIGURA 22: “MADONA MARAJOARA” (RETRATO PINTADO PELO ARTISTA SMAILOWICH).



Fonte: VOLUSIA, 1983

A autora ainda aponta a boa aceitação do grafismo marajoara pelas camadas mais cultas do período (LINHARES, 2015, p. 137), o que parece também servir ao projeto da miscigenação em que se elege elementos da estética para a projeção de uma brasilidade que, por outro lado é descartada enquanto elemento de fato valorizado e de direitos. O caso, de alguma forma, é localizar Eros nessa empreitada de miscigenação, em que empresta seu interesse e entrega ao projeto de criação de um bailado brasileiro, além de um corpo miscigenado, conjunto que serve perfeitamente à estatura do desenvolvimento de um Brasil que se embranquecia civilizando todo o aspecto e pele não brancos.

Retomando o caderno 3 de fotografias das memórias de Eros, há ainda fotos de movimentos, como em saltos ou posicionamento de quadris; em todas Eros está de figurino de dança. Saia rodada e com babados, como aparece em “Baiana Estilizada” (Figura 23) ou tangas ornadas de franja e, guizos que se agitam quando a bailarina é fotografada nos estúdios da Metro em Hollywood (Figura 24). Mais acessórios são as pulseiras, tornozeleiras, colares e brincos, que com as roupas compõem as cenas dos movimentos realizados. A propósito de seus figurinos, ela menciona o casal Matheus Fernandes e Mary Angélica, responsáveis pela confecção de seus figurinos. Pouco antes do falecimento de Gilka Machado, a bailarina e a poeta foram procuradas pela neta do casal, Christine Nazareth⁷⁷, que reuniu materiais audiovisuais da bailarina e produziu um documentário sobre sua carreira.

⁷⁷ Foi feito contato com Christine Nazareth a fim de localizar o vídeo produzido por ela, mas o mesmo não está disponível.

FIGURA 23 – “BAIANA ESTILIZADA”.



Fonte: Volusia, 1983.

FIGURA 24 – EROS DANÇANDO NOS ESTÚDIOS DA METRO (HOLLYWOOD EUA).



Fonte: Volusia, 1983.

O quarto caderno de fotos é composto por 17 imagens, todas em posição realizando movimento e figurino de danças, exceto uma de perfil de Eros, cuja legenda registra mais uma vez a idade da bailarina na ocasião, repetindo a legenda e foco de perfil do primeiro caderno: “Eros aos 17 anos”. Em “Bate nos tambores” (FIGURA 25), a bailarina aparece cercada por três homens negros e seus respectivos atabaques; o destaque da cor da pele e a referência aos instrumentos são pela recorrência à inclusão de negros nos espetáculos e pelos instrumentos de batucadas, que fazem parte das apresentações de Eros desde seu primeiro número no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no ano de 1929, além de todo discorrido acerca dos temas e conteúdos do bailado brasileiro. Ainda na imagem “Bate nos tambores” é possível perceber de modo bem nítido a posição das mãos em dedos bem alongados, movimentos expressivos característicos de Eros.

FIGURA 25 – EROS VOLUSIA EM “BATE NOS TAMBORES”



Fonte: Volusia, 1983.

Nas demais imagens que registram movimentos, em algumas delas os cabelos fazem sequência aos membros, como é o caso do registro de Eros à beira-mar e em Macumba (TRANSE – FIGURA 26); esta última imagem captura a bailarina em um salto que coloca em movimento as franjas de sua tanga e contas de sua “peiteira” (PEREIRA, 2004), mas o destaque é para os cabelos que fazem um movimento circular e fica parte cobrindo seu rosto e outra parte suspenso para o alto. Os movimentos de cabeça e cabelo são característicos das danças de Eros conforme compõem a expressividade que a bailarina ressalta para seus movimentos, circulares e intensos. O mesmo movimento é registrado em uma foto que aparece no último caderno, legendado “Eros Volusia durante um ensaio em Paris”, de 1948, o que tende a afirmar que o movimento da bailarina era uma marca de suas danças (FIGURA 15).

FIGURA 26 – MACUMBA (TRANSE).



Fonte: VOLUSIA, 1983.

O último caderno de fotos é o Apêndice da obra, que além de fotos, conta também com 4 fac-símiles de documentos. São cartas recebidas por Eros. A

primeira tem data de agosto de 1931 e foi emitida pela Sociedade Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro, em agradecimento por uma tarde de artes que o presidente da Sociedade, Marques Junior, agradece pela lição de patriotismo: “Nós vimos que o Brasil, na vida íntima de seu povo, pode sugerir à tua privilegiada inteligência, à tua sentida coreografia, ao ritmo delicioso de teus gestos e movimentos, aquela hora de evocação, que será na nossa sensibilidade uma lembrança inesquecível” (VOLUSIA, 1983, s/p).

O segundo *fac-símile* é de um envio feito pelo “*Committee for the celebration of the presidents birthday*” pela presença de Eros nas comemorações do aniversário do então presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt⁷⁸. Datada em 25 de fevereiro de 1942, a carta encaminhada a Eros foi endereçada a Hollywood, de onde a bailarina partiu, compondo o grupo de artistas designado para participar das festas comemorativas de aniversário do presidente naquele ano. O convite, feito a ela e à mãe, que a acompanhou na viagem aos Estados Unidos, foi para estadia de uma semana em Washington D. C.

Dois dos *fac-símiles* são de envios feitos à Eros na ocasião de sua temporada em Paris, em 1948. Um deles, emitido em 22 de outubro por Les Archives Internationales de La Danse, faz considerações sobre a conferência-demonstração que Eros fez no local. Assinada pelo diretor do Musée de la Danse, Pierre Tugal, a carta elogia a comunicação de Eros em relação a um tema tão novo para eles, que seria o “folclore dançante brasileiro”: “claro, preciso e bastante poético”. Ainda elogia a ilustração da conferência com a dança, afirmando desejo de que Eros fizesse nova exposição esclarecendo mais sobre os bailados brasileiros e seus aspectos incomuns. Eros conta nas narrativas que sua estadia inicialmente breve, fazendo uso de vinte dias de férias para atender a “um convite para tomar parte num festival ‘folk-dance’ Sul-Americano” (VOLUSIA, 1983, p. 78), prorrogou-se para seis meses.

Mais convites, como uma *tourneé* pela Europa, a exibição da conferência na “Sorbone” e talvez mais exibições em Les Archives Internationales de La Danse não puderam acontecer, pois o retorno ao Brasil se impôs por causa de sua atuação na Escola de Danças. O segundo *fac-símile* pela viagem à França, o último do Apêndice, foi emitido pela “Présidence de La République”, uma carta datada de 13

⁷⁸ Franklin Delano Roosevelt foi o 32º Presidente dos Estados Unidos de 1933 até sua morte em 1945, pelo Partido Democrata. Nasceu em 30 de janeiro de 1882, em Nova York.

de julho de 1948 e assinada pela então primeira dama, Michelle Auriol, esposa do Presidente Francês Vincent Auriol: um agradecimento à participação de Eros no evento em benefício da “Infância Infeliz”.

Das fotografias do apêndice, a primeira imagem é de Gilka Machado (FIGURA 27). Na sequência, uma foto de Eros aos quatro anos, aos doze (FIGURA 28) e aos 18 anos. Ainda outras duas fotos de Eros na viagem a Paris (FIGURA 15; FIGURA 29), uma dela em figurinos da dança “Fetichê” e duas fotos de “Eros Volusia atualmente” (FIGURA 14), na ocasião da publicação. É interessante destacar sobre a foto de Eros montada à bicicleta, em Paris (FIGURA 29). Aparentemente corriqueira, a foto traz à tona elementos do jogo de interdições às mulheres, como é o caso de trajar calças compridas e o uso da bicicleta, que se deram não sem disputas ao longo da primeira metade do século XX. Questões relativas à mobilidade feminina não são problematizadas por Eros ao longo dos relatos da carreira conduzida por elementos que lhe acionavam e conservavam sua imanência, pelo movimento de conectar as danças que lhe marcaram o corpo em experiências e criações.

FIGURA 27 – GILKA MACHADO



Fonte: VOLUSIA, 1983.

FIGURA 28 – EROS VOLUSIA AOS 12 ANOS



Fonte: VOLUSIA, 1983.

FIGURA 29 – EROS VOLUSIA PASSEANDO EM PARIS



Fonte: VOLUSIA, 1983.

No geral das imagens é possível dizer de um corpo em movimento, principalmente pelos registros em performances artísticas. Ver selecionada a foto de Eros montada à bicicleta para suas memórias chama a atenção, pois ao final da década de 1940 ainda havia tabu para mulheres fazerem uso de bicicleta e de calças, como é o que Eros vestia na ocasião. Disso, uma provocação ao trabalho, de pensar a aparente naturalização de Eros em relação às tantas imagens com partes do seu corpo bastante aparente, sendo que ela não menciona nenhum teor moral sobre suas exposições. Afinal, o propósito de pensar seu contexto de imanência e problematizar as circunstâncias das autorizações e interdições ao corpo feminino é questão proposta por esta investigação, de lançar um debate mais demorado sobre as possibilidades do corpo feminino ao longo do século XX. O corpo artístico feminino estaria em algum tipo de vanguarda no que diz respeito às autorizações às mulheres? Ou estaria mais para um tipo de classificação do corpo, específico e com adequações sociais e morais, ou seja, um corpo para ser exibido?

A respeito das imagens de Eros, é interessante observar seus figurinos. Roberto Pereira observa-os pela exposição que proporciona do corpo: “cobrindo-lhe os seios, acessórios feitos de contas de metal, que Eros chamava de ‘peiteiras’ compunham o figurino [...] Muito ousadas para a época”, chegavam a deixar à mostra os seios (PEREIRA, 2004, p. 78). Isso em um momento histórico em que ocorriam interdições, até mesmo via legislação, para proibição do uso da roupa de banho modelo biquíni⁷⁹, que por sua origem, “na língua portuguesa, segundo o Dicionário Michaelis (2018), é maiô de duas peças, de tamanho muito reduzido. O biquíni, como hoje o conhecemos, foi inventado em 1946, na França” (MARTINS, 2018, p. 10). A autora desses estudos em moda conta que a chegada do estilo de peça chegou ao Brasil causando empolgação, mas foi rejeitada moralmente por ser vulgar mostrar o umbigo, ao ponto de provocar “leis para conter a excitação na praia até, aproximadamente, o início dos anos 60, quando o Presidente da República,

79 “A exibição do corpo em um biquíni foi de difícil assimilação pela sociedade, mas a insistência dos vanguardistas em aparecer no traje transformou os ambientes em que a roupa de banho é necessária em locais de livre expressão. A praia, antes um território pouco frequentado, transformou-se em um local de mistura de classes, onde surgiram símbolos, músicas, imagens, personagens e acontecimentos, exercendo o papel de foco gerador de comportamentos e palco da emancipação cultural de diversas gerações, abrindo espaço para a modernidade e para a libertação feminina” (MARTINS, 2018, p. 46).

Jânio Quadros, proibiu o uso de biquínis em praias e piscinas do território nacional” (MARTINS, 2018, p. 15).

Para esta referência, as imagens de Eros Volusia na Revista Life, de 1941, são bem datadas, já que as fotografias e os fatos apresentados em suas memórias (VOLUSIA, 1983), na grande maioria, não trazem a referência à data. O recurso é associar as imagens aos acontecimentos da bailarina para datá-las, além de recorrer a Roberto Pereira (2004) na biografia que faz de Eros. Uma estratégia para observar seus figurinos e datá-los, aproximadamente, é observar as imagens que compõem o escrito Dança Brasileira (VOLUSIA, 1939). Até aquele momento, tratava-se de modo mais específico de recriar vestuário para as danças pesquisadas (4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). A partir dessa data, quando Eros passa a dançar em Cassinos, é possível perceber que seus figurinos ficam mais ousados, com o corpo mais à mostra⁸⁰. É o caso de parecer desenvolver para configurações mais estilizadas, como é o caso da saia indígena que é usada na fotografia que ela nomeia Iracema de 1939, mesmo figurino que ela usa na imagem intitulada Caboclinho (IMAGEM 7), feita de longas penas, ao passo que, na sequência dos anos, os motivos indígenas aparecem sob outros signos, como o que indico a seguir.

Quando da aparição de Eros Volusia na capa da revista norte-americana Life Magazine, em 1941, algumas das fotos mostram a bailarina com o que parece ser um “maiô de duas peças” (FIGURA 17) em diversas poses diferentes, na realização de movimentos colocam a peça, ou as peças oriundas do “maiô de duas peças” em mais destaque. Nelas, Eros usa o que Pereira (2004) observa que ela chamava de “peiteira” (FIGURAS 17, 18, 25 e 26) e a parte de baixo assemelha-se muito à uma calcinha de biquíni, é o modelo chamado tanga, que é coberto por um cinto com desenhos geométricos na parte frontal, que lembram motivos indígenas e alguns penduricalhos e franjas que entram em movimento junto com a bailarina, conforme é possível identificar em algumas das imagens. A propósito da observação dos desenhos aparentemente indígenas exatamente nesse figurino, é interessante destacar a questão elaborada pela pesquisadora Martins (2018): “Quem inventou o biquíni: o índio ou o francês?”

A história do biquíni pode ter começado no ano de 1946, no entanto, muito antes disso, os povos indígenas já usavam trajes muito semelhantes à

⁸⁰ Fazer nota identificando as imagens da tese em que seja possível fazer esse recorte de tempo.

roupa de banho, confeccionados, conforme cita Prado (2011), com fibras vegetais, contas, penas e até cerâmica, caso das tangas marajoaras, utilizadas pela cultura marajoara em que seus primeiros sinais remontam a 3.500 anos (MARTINS, 2018, p. 11).

Para além dos motivos geométricos desenhados na tanga usada por Eros, a data mencionada no estudo para a história do biquíni chama a atenção, pois coloca Eros em certo pioneirismo no uso da peça. Nesse ponto, considerando o estudo citado sobre a origem do biquíni, registrada em meados da década de 1940 (MARTINS, 2018), é possível dizer que de alguma forma Eros foi uma das mulheres brasileiras que protagonizou o tipo de peça em seus figurinos, cabendo a distinção entre o uso no palco e para uso em banhos de mar, rio ou piscina.

Corpo topológico, concreto, reveza o corpo utópico nas danças de Eros quando esta performatiza em movimentos que fogem às possibilidades cotidianas do corpo comum, em projeções que estão mais para o ideal no sentido das formas perfeitas do movimento e do corpo dançante, esteticamente projetado. Corpo múltiplo em atuações diversas resiste a padrões sociais e é corpo imanente nas referências afro e indígena que lança a dança ao chão. Corpo enunciação que ocupa espaços sociais, sobe aos palcos, produz conteúdos dançados, repetidos e ensinados, em circulação nacional e internacional (CUNHA; FRAZÃO, 2019, p. 4).

A respeito dos figurinos da bailarina, é possível identificar para a primeira década de atuação, 1930, que eles eram compostos por vestidos ou saias, em sua maioria longas, com babados e grandes rodas, variando com maiôs e peças únicas coladas ao corpo, com alguma sobreposição mais fluida⁸¹ (FIGURAS 6, 9, 10, 12). As peças do figurino podem ser identificadas ainda pelas temáticas, que nessa primeira década diziam respeito ainda a algum estudo clássico – como é o caso da fotografia “Pássaro Branco” que fecha o primeiro caderno de fotos – e às pesquisas de Eros sobre as danças brasileiras – como é o caso do “Lundu” (FIGURA 30), “Rainha do Maracatu” (FIGURA 6), “Maxixe”. Esta última imagem legendada “maxixe” (IMAGEM 11) traz uma mistura entre saia em babados e rodada e um top, que mais tarde seriam compostas com tangas ao invés das saias volumosas, ou alternadas. Esse é o caso do seu quadro no filme Romance Proibido, em que Eros

⁸¹ A diferença no estilo dos figurinos é bem demarcada quando se observa as fotografias que compõem a publicação Dança Brasileira, de 1939. Podem ser feitas muitas ressalvas, como o fato de que a publicação foi elaborada pela entrada de Eros para a docência no Serviço Nacional de Teatro, por isso não seria composta de fotos com o corpo à mostra. Mas é aproximadamente nesse período da carreira que Eros se efetiva como bailarina em shows de cassinos, o que possivelmente demandava de figurinos que evidenciassem o corpo da bailarina e não necessariamente a pesquisa de dança em si.

dança com uma saia longa e rodada e o top denominado “peiteira”, confeccionado de contas redondas, e ao final da dança, a cena tem seu desfecho com Eros abrindo a saia e revelando uma tanga também coberta de contas.

FIGURA 30 – LUNDU



Fonte: VOLUSIA, 1939.

Tendo suas apresentações em Cassinos inauguradas na virada entre 1930 e 1940, é possível afirmar que os figurinos em peças reduzidas tenham sido para atender a essas apresentações. Além dessa hipótese, ou juntamente a ela, os figurinos de peças menores podem fazer referência à citada familiaridade com o corpo mais desnudo dos povos originais das Américas. Por Eros fazer uma estilização dos bailados indígenas, é plausível que as indumentárias também sejam parte da reconstituição dos aspectos da brasilidade que Eros trazia nas personagens de suas danças, principalmente em relação às danças de inspiração indígena, já que havia uma referência a um naturalismo relacionado ao corpo em contato com a natureza.

3 O ATUAL DE EROS VOLUSIA: TOPOLOGIAS EM RELEVO NO TERRITÓRIO EDUCAÇÃO

Eros Volúsia não era, decididamente, uma artista comum. Seu talento para a dança ia muito além da técnica clássica e ela fez de seu corpo um instrumento catalisador das inovações tão necessárias ao bailado brasileiro. Buscou na raiz do intenso processo de miscigenação, fruto de fatores sócio-histórico-culturais, os elementos essenciais para a construção de uma dança, cuja singularidade de movimentos refletia não somente a diversidade de culturas, mas, sobretudo, a busca de uma identidade própria para a dança brasileira, influência do nacionalismo então em voga (SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA, s/d).

Diferentes movimentos deslocam esta tese entre a dança do corpo, o deslocamento das palavras, a atualização do feminino na história, todos na busca de encontrar ritmos que embalem existências, criações e devires. E se o que está em questão é uma cartografia, observo que o movimento é universal, pois dança também a terra e deslocam-se as fronteiras das disciplinas do conhecimento em uma proposta aqui transdisciplinar. A proposta é um fazer por ato de pensar movendo as relações no sentido de reconhecer territórios e as condições de expressão subjetiva que cada um contém (DELEUZE; GUATTARI, 2012b).

Entre a dança de corpos e a dança das palavras, localizo meios e fluxos em trânsito e avizinhamentos; com isso, contornos de fronteiras formam territórios que emergem nesta tese: corpos femininos em linguagem, em acontecimentos e narrativas. As fronteiras realçam as sonoridades próprias de cada território, cada qual com seus ritmos que ora se continuam, ora descontinham (DELEUZE; GUATTARI, 2012b). Ritmos em devir, na busca de fluxos de potência, ora da dança de palavras à dança de corpos, ora da dança de corpos à dança de palavras.

Nisso constitui a cartografia que é feita no registro de territórios em suas multiplicidades de relevos e ocupações, entradas e saídas, recepções e emanações de elementos migratórios. Cada possibilidade de representação de um território é um corte que o atravessa e se faz plano, mapa, do todo ou de partes. Mas esse plano pode também ser um atravessamento que orchestra a junção de vários territórios, não sem antes haver a demarcação de cada um – a mulher que dança, a mulher que reúne os passos dançados e todo um plano do feminino que nos contém e que avança em atualização.

Territórios são sonoros e assim se constituem em ritornelos; “ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som; [...] os aparelhos de rádio ou de TV são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho reclama quando o som está muito alto) (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 122). Para cada território, a composição de uma sonoridade se estabelece pela repetição em ritornelo: meios vibratórios codificados de modo que “há **ritmo** desde que haja **passagem transcodificada** de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 124-125). Assim, os territórios ora ecoam para dentro, ora para fora; eles têm suas composições e complexidades internas e externas que passam pelas suas fronteiras e se fecham ou se fazem porosas aos fluxos que o circundam.

Nesse sentido, os planos trabalhados nesta tese vão das singularidades dos planos de vida, que formam território subjetivo de Eros Volusia, espécie de arranjo que se constitui e se expande ao eco de subjetividades femininas coletivas, um plano em devir-molecular, que se pretende devir-mulher. Instalo-me no movimento dessas composições, no entre que encontra os fluxos e busca, ao mesmo tempo, construir e romper contornos desses territórios para cartografar os ritmos que conduzem os movimentos a fim de orquestrar ruídos e estabelecer na fronteira o mapa de um encontro.

Com isso, os planos apresentados de Eros Volusia consolidam (des)conexões com os planos históricos da dança e da educação feminina e, finalmente, mais como paradoxo do que síntese, forjo nesse plano a composição de um devir do corpo feminino. Defendo esse devir desde a imanência topológica da mulher em suas conjunções para elaborá-la em devir-mulher; isso porque, repetir e reafirmar a constituição de Eros, apesar de aparentar uma fixidez, é na verdade inspirado por Deleuze e Guattari como um horizonte de que há nas suas “conjunções força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 48).

Nesse processo de consolidar a subjetivação em movimento, compõe-se um plano-ritmo em atualização, que se confunde com planos históricos, no entanto, sem fixar-se neles. Nesse sentido, a distinção “é que a ação [no sentido do evento] se faz num meio, enquanto que o ritmo se coloca entre dois meios, ou entre dois ‘entre-meios’, como entre duas águas, entre duas horas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b,

p. 126). O desejo pelo plano-ritmo é por aquilo que se possa dobrar e percorrer, reinventando o que parecia determinante.

Por isso cartografar Eros Volusia desde a observação de suas conjunções [e] – mulher [e] mestiça [e] bailarina [e] artista [e] professora [e] coreógrafa [e] pesquisadora de ritmos [e] criadora do bailado nacional –, ao mesmo tempo em que apresenta um desafio de não determiná-las como ponto de origem, mas como meios pelos quais me movimento. Tais conjunções são desenhadas sobre uma paisagem em multiplicidade dançante, e com isso dinâmica e ao som de ritmos em convergência e dispersão, em movimentos para dentro e para fora do que compõem um território singular, de corpo feminino em experimentações. Assim, o território subjetivo que é Eros Volusia tem sonoridades próprias, adquiridas no enlace com outros territórios que marcam e configuram singularidades da mulher nos seus ritmos e bailados, fronteiras por ela consolidada nesse processo e a consolidá-la.

Acontecimentos e deslocamentos de Eros em experimentações e criações enredam o devir-mulher da tese. A invenção desse fluxo irrompe de um corpo topológico que invoca um serpentear de movimentos de criação em uma existência e em uma dança. Ao compor seu plano e lhe atribuir um campo de consistência, persigo seus rastros sobre os quais tenciono a trajetória de uma mulher, suas possibilidades de criação e experimentação de modos de vida específicos.

As sonoridades que acompanham a trajetória da bailarina vão do meio exterior para o interior, e vice-versa, e são compostas de ritmos literalmente diversos que vão desde a sonoridade poética criada em seu núcleo familiar, passando pelos sons de tambores afrobrasileiros e indígenas até a “civilizada” música clássica. Desde essas fronteiras que afirmo, amparada por Deleuze e Guattari, arrisco-me a seguir pensando-as autorais, conforme Eros segue aparentemente se lançando em “uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 123). Com isso, os percursos de vida dessa mulher estabelecem conexões, por uma espécie de membrana porosa que mistura seus meios ao mesmo tempo em que se mistura com o mundo, demarca o limite do território pela assinatura expressiva de suas improvisações.

A afirmação de que “há **território** a partir do momento em que há expressividade do **ritmo**” (Deleuze; Guattari, 2012b, p.127) coincide literalmente com a experiência da bailarina na infância quando atraída para dançar ao som de

tambores do Terreiro do João da Luz, vizinho à sua casa (VOLUSIA, 1983). A composição do território dançante de Eros Volusia resulta da expressão de ritmos do corpo motivados por ritmos musicais que se constituem na cultura brasileira. Mas o ritmo aqui é também figura de linguagem para dizer que um território se constitui de meios e seus códigos, de algo que se difunde em sentidos que dão a ver e comunicar; assim, um território “é essencialmente marcado por ‘índices’, e esses índices são pegos de componentes de todos os meios: materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele, fontes de energia, condensados percepção-ação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 127).

Em uma narrativa fabulosa sobre Eros, Nelson Rodrigues diz que a bailarina “impõe ritmos às forças de índole rebelde. O seu pensamento pode ser comparado a um rio que viesse rolando desde a infância do mundo através das idades, e que tivesse conservado todas as imagens do caminho” (VOLUSIA, 1939b, p. 18). Arrisco-me a dizer que, com isso, o escritor captou-lhe os meios, ou índices, quando a descreve em sua arte da dança como quem disciplina as tormentas. Os acontecimentos propostos na composição dessa imagem, esse rio que rola por paisagens de tempos e espaços, dão uma configuração de Eros em suas investidas no modo cascavelando, tal como ela nomeia uma de suas fotografias (FIGURA 31). Na imagem, ela aparece em projeção de serpentear pelos membros, em que aciona o corpo desde o centro até o refinado ondular de mãos, que lhe é característico.

FIGURA 31 – CASCAVELANDO.



FONTE: VOLUSIA, 1983.

As “forças de índole rebelde”, ritmadas pela bailarina, podem dizer também de um lugar de encontro com as culturas subjugadas no processo imperialista de exploração na colonização das Américas, tendo em vista as principais referências das suas danças. Expressões estéticas dos povos originais do território brasileiro e da cultura afro-brasileira se fundem em resistência ao processo colonizador de apagamento de singularidades; com isso, a arte se apresenta como um dos refúgios e sobrevivência de saberes (GOMES, 2017) colocados à margem do sistema capitalista, patriarcal-sexista-racializante.

Esse aspecto racial atravessa toda obra de Eros e é ressaltada nessa cartografia, pois é inevitável a percepção desses elementos. No entanto, não se trata de defender Eros ou sua arte como protagonista de questões raciais, apesar do forte apelo de suas pesquisas e danças às expressões de um Brasil miscigenado. Nem seria o caso também por ela não ser considerada uma mulher negra, menos ainda indígena, e também por ela não ter aproximações de movimentos sociais com

tal pauta: sua atuação é estética, mas talvez transborde algo desses movimentos de dança. Eros é a chamada “morena brasileira”, um dos modos de derivação racializante para a mestiçagem brasileira. Como alternativa a esse seu aspecto, opto por localizá-la em sua terra, e tal como arranjo sua conjunção na forma como é nomeada: mulher mestiça. E apesar disso, ou exatamente por isso, não me furto da trama da condição de formação da população brasileira, até porque interessa atender ao chamado das análises que provocam as peles brancas em considerar os fatores de raça que também atravessam a “branquitude”⁸², o que seria uma forma de sair do lugar da normalidade padrão e colocá-la a questão pela linguagem.

Ainda contextualizando Eros Volusia a esse respeito, retomando a sua questão genealógica, conta-se uma passagem em que o médico, político e literário Afrânio Peixoto, precisando entregar uma correspondência à poeta Gilka Machado, mãe de Eros, resolve fazê-lo pessoalmente por questões práticas – estava nas proximidades do endereço. O caso é um fato que se passa em 1919, e é narrado a Humberto de Campos tempos depois de acontecido, e publicado em 1954 por este interlocutor, em suas memórias de diálogos com o amigo médico; Peixoto narra a Humberto de Campos que na ocasião, fora recebido por uma “pequena mulata” em vestidos de casa: “Mas, seu Humberto, que tristeza! Eu não conhecia Gilka, a não ser por retrato: jovem mulher branca, atraente, chamando a atenção... eu tive pena de a ver nesse pardieiro, onde tudo respirava à pobreza e quase à miséria” (DAL FARRA, 2017, p. 46).

Essa questão é ainda debatida por Ruy Castro em *Metrópole a Beira-Mar* – O Rio Moderno dos Anos 20, em capítulo que dedica a Gilka Machado. O pesquisador menciona a história a partir da mesma fonte, os escritos de Humberto de Campos, que teria também atribuído a sensualidade das poesias de Gilka Machado à sua “mentalidade de crioula”. Castro questiona exatamente os estudos atuais que “pintam” Gilka como

vítima do moralismo e do racismo, por ser “mulher negra”. Mulher, sim, mas negra? Todas as fotos de Gilka que chegaram até nós, nos livros e na

⁸² O tema é transversal a esta tese na medida em que percorro lugares de tradição de saberes e poder conferidos legitimamente à branquitude sem, contudo atribuir esses lugares de privilegio como processo de racialização. “Tais sistemas [de representação e autorrepresentação] preservam referenciais coloniais, ocidentais, que demarcam a qualidade superior da representação do branco, referência constante na construção de escalas de medida de significados e lugares sociais. Nessas relações o mestiço ideal se transforma na representação que cada vez mais articula especificidades culturais e conformação étnica” (GARCINDO DE SÁ, 2013, p. 224).

imprensa, mostram uma mulher de traços brancos. Nas várias entrevistas dadas por ela em qualquer época, não há a menor queixa ou referência a preconceito racial. E há outra maneira definitiva de tirar a prova. Em 1942, Gilka iria aos Estados Unidos acompanhando sua filha Eros, que faria uma participação especial como bailarina no filme da MGM *Rio Rita*, de S. Sylva Simon, com a dupla Abbot e Costello. A agência William Morris, que tinha Eros sob contrato, recebeu-as em Nova York”. Sob o argumento de terem sido hospedadas em hotéis que não recebiam negros e terem tomado transportes também setorizados entre brancos e negros sem notícias de terem sido discriminadas (CASTRO, 2019, p. 220).

Sobre a circulação e falta de queixas sobre discriminação racial nos espaços frequentados, talvez não seja exatamente o caso para uma cidade como o Rio de Janeiro, de mestiçagem à brasileira e suposta e incoerente “democracia racial” por aqui praticada. De fato, o último argumento tem coerência pelos aspectos de segregação racial nos Estados Unidos, mas que de toda maneira remete à condição que mistura os corpos negros, indígenas e europeus em graduações de cor muito variadas, afetando mais intensamente às pessoas pretas retintas, o que abstém Gilka de discriminação acentuada⁸³. Outro aspecto a ser considerado é pela atualização desse debate, na forma como se dá a atribuição pelo censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, que demanda da autodeclaração. Em partes por isso não me empenho aqui de reivindicar negritude a Gilka Machado nem a Eros Machado, além do que esse seria um trabalho que demandaria um esforço específico para ser tratado. Importa primeiro que na própria exposição dos pontos e contrapontos, a história e seus autores Afrânio Peixoto e Humberto de Campos já dizem de um lugar racializante, que condiciona o corpo feminino negro. E entregue aos planos que construo e se apresentam para serem questionados: por que não enegrecer essas artistas e suas trajetórias? Após lançados tantos dados que ligam às questões raciais brasileiras, convém considerar a possibilidade de inquirir a história de cunho sedentária e provocar-lhe um movimento no sentido de um “discurso afirmativo da mulher negra” objetivando a “desconstrução da mulata discursivamente e sexualmente construída. O que importa agora é se opor à

⁸³ Talvez seja interessante lembrar o caso de Machado de Assis, escritor que fundou a Academia Brasileira de Letras, lugar canônico da literatura no Brasil, e que tem hoje sua condição racial discutida no sentido de reivindicar o reconhecimento da participação efetiva de negros e indígenas em todos os âmbitos da cultura e saberes no Brasil. Mais debates a respeito no site Geledes- Instituto da Mulher Negra (GELEDES – DUAS CORES DE MACHADO DE ASSIS, s/d). Além de Machado de Assis, o debate ocorre em torno da compositora Chiquinha Gonzaga, chamada disponível no mesmo canal da Geledes (GELEDES – NEGRITUDE DE CHIQUINHA GONZAGA GANHA ACENTO EM EXPOSICAO EM SÃO PAULO, s/d).

imagem da mulata faceira, sexualizada construindo assim, a imagem de uma mulher negra orgulhosa de si e, portanto, valorizada” (FIGUEIREDO, 2020, p. 253-254).

E no propósito dessa análise, de percorrer trilhas alternativas, que tornem possível uma narrativa não empenhada apenas em reproduzir discursos, desemboca em experimentações entre o feminino e questões raciais e sociais. Isso é provocado no percurso de construir a cartografia da mulher que de alguma forma se confunde com seu bailado brasileiro na assinatura expressiva desde suas topologias.

Nesse sentido, a literatura de Gilka e mais especialmente as danças de Eros, são lugares de deslocamento e (des)subjetivação, devires e também capturas em relação à condição de silenciamento histórico feminino que se dá em camadas sociais, econômicas, culturais e de racialização. Neste ensejo, além dos conteúdos das danças de Eros, os fatores racializantes são processos presentes nessa trajetória de bailarina em questão, é fronteira e borda. Assim, tais proposições têm relevância inevitável para este trabalho na medida em que são condições das estruturas sobre as quais Eros desenvolve a si própria e sua arte.

Considerando que Eros se movimenta sobre a terra denominada Brasil, em suas fronteiras ladino amefricanas⁸⁴, muitos mapas por ela são traçados e se constituem ou podem ser vistos como planos variados. Dentre esses planos, ou mapas, Eros se situa no corte de tempo e espaço entre o Brasil da Primeira República e o da Era Vargas. Esse período corresponde à instalação de uma política nacionalista, e apesar de ressaltar e até celebrar as matrizes indígenas e africanas, não efetivaram políticas públicas de garantia de direitos capazes de sanar toda a injustiça e crueldade do processo predatório sobre o qual se deu a exploração de terras e povos na constituição das Américas. Neste ponto não trata de julgar os conteúdos das danças de Eros, se apropriados nas pesquisas e experimentações realizadas diretamente nos ritos e celebrações indígenas e afrobrasileiras; importa situar a criação do território nacionalista para analisar seus meios, internos e externos, e nesta trama, localizar o bailado brasileiro de Eros Volusia.

⁸⁴ Lélia Gonzalez (1988) difundiu em seus estudos a condição de Amefrica Ladina, substituindo e/ou organizando as consoantes para ressignificar desde a língua como as culturas afro e indígena tem tanta contribuição sobre a formação da latinidade, porém não são reconhecidas sob uma série de estratégias de ignorar a efetiva participação na construção de saberes, relegados a estereótipos da cultura popular.

3.1 O DEVIR-MULHER EM RITORNELO

Escrever é fazer letra para a música do tempo; e é esta música, sempre singular, que nos indica a direção da letra, que seleciona as palavras que transmitam o mais exatamente possível seus tons, seus timbres, seus ritmos, suas intensidades (ROLNIK, 1993, p. 246).

O processo de analisar a trajetória de Eros Volusia não se encerra nos territórios temporais e espaciais diretamente habitados por Eros; por isso a proposição de uma análise cartográfica da trajetória de Eros conduz a pensar as dimensões múltiplas e fronteiriças que um território subjetivo proporciona.

Desse modo, diferentes sonoridades acionam a composição dessa perspectiva analítica, desde os sons dos tambores presentes indiretamente no legado Eros, sons que invadem, empurram, arrastam, constituindo territórios definidos pelos sons ritmados. A referência a tal repetição sonora, o ritornelo, é feita por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012b) e vem dos meios de diferentes territórios fundados por pássaros canoros, cada qual com seus ritmos de expressão e apropriação sobre uma terra comum.

A terra comum desta análise convoca o devir mulher de Eros Volusia, desdobrar uma mulher em suas conjunções e favorecer a percepção de outras mulheres que coabitam tempos e espaços nos diversos planos da atualização. Isso diz do que orienta o ritornelo que persigo: o devir-mulher. Ao invés de uma oposição binária, como é o caso do ser-mulher em contraste com o ser-homem, o devir-mulher se dá por meio de microfeminilidades (DELEUZE; GUATTARI, 2012b), uma mulher molecular que se instala no estrato social-cultural-educacional disponível e se propõe à criação de seus próprios planos, que se convertem em um plano único singular a compor sua imanência em bailado sobre a estrutura. “É preciso, portanto, conceber uma política feminina molecular, que se insinua nos afrontamentos molares e passa por baixo, ou através” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 72), em linhas transversais àquelas verticais e horizontais organizadas; mas por vezes também perdem a conexão, aceleram demais ou caem na repetição da estrutura, o que é importante considerar para evitarmos a falsa convicção de uma linearidade ou evolução do comportamento feminino, em vias de expansão ética.

Nesse intermédio, importam os ritornelos do devir-mulher, não por considerá-los de uma natureza específica feminina, inclusive porque tal ritornelo não é automático às pessoas do sexo feminino. O apelo é pelas formas de experimentação atribuídas a nós mulheres, nas quais estão reservados papéis específicos, em boa parte atribuídos à configuração sexual dos nossos corpos. A cartografia que essa análise desenha para fins de atualizar os percursos de vida de Eros Volusia tende a traçar modos experimentais de investigação quando organiza em diferentes blocos as fontes e acontecimentos pessoais da bailarina até sua arte e contexto histórico; mas são os ritmos que atravessam a condição de subjetivação da mulher que apresento como ritornelo desta tese, pois é isso que lhe confere a tessitura de um propósito do devir-mulher, ou do seu acontecimento.

Assim, desde outro território, o da pesquisa em educação, é que elaboro esta cartografia em um movimento que vai de um meio a outro e encontra na fronteira uma intercessão de multiplicidades entre educação e arte. Esse ritornelo que proponho, do devir-mulher, se configura desde o território do ser mulher e da história da educação feminina, pelas formas de subjetivação feminina em agenciamentos de apelos ditados globalmente pelo imperialismo e colonialismo dos últimos séculos, e por isso precisa realizar uma linha de fuga, ou uma rota de voo sobre a condição estabelecida para tal territorialização do ser mulher. O agenciamento, nesse caso, se dá no corpo feminino, por isso interessam os códigos que dizem das configurações subjetivas, que segundo Barros e Kastrup (2009, p.74) resultam de “um processo histórico que molda estratos e portam em si mesmas processualidade, guardando a potência do movimento” interditado pela categorização prévia, disposta em uma grade de linhas verticais e horizontais que se cruzam em ângulos retos. Por isso o procedimento cartográfico, “porque funciona na desestabilização daqueles eixos cartesianos” (BARROS; KASTRUP, 2009, p.74).

Os movimentos, antes em linhas previsíveis e controladas em matérias-formas precisam passar a uma “relação direta ‘*material-forças*’. O material é uma matéria molecularizada, que enquanto tal deve ‘captar’ forças, as quais só podem ser forças do Cosmo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 167). O material é corpo de mulher, que territorializado nos eixos da estrutura do patriarcado precisa recorrer à criação de novos territórios – desterritorializar e reterritorializar – liberando-se das linhas rígidas que condicionam corpo a movimentos retilíneos e lineares. Por isso

ligar-se à força do Cosmo, no sentido de que as forças da terra se encontram domesticadas, formatadas, previsíveis como na proposta cartesiana de partir de dois eixos para reproduzir as demais linhas em um gráfico orientado por pontos de origem. Recorrer às forças do Cosmo porque as forças da terra estão subjugadas por um sistema em bloco: patriarcal-imperialista-capitalista-racializante.

Tal investida não deve ser confundida com um movimento de retirada do embate por formas de libertação em relação a esse bloco, pois apesar de fazer referência literal às condições de deterioração da terra – solo, águas, fauna e flora – e a ocupação política e econômica desigual dela, e por tudo isso, o movimento é exatamente de criação de novas formas de habitá-la pela citada “política feminina molecular” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 72) traduzida em devir-mulher.

Desse modo, percorro por um entre-linhas de apelo tangencial e topológico que é corpo de mulher, é acontecimento e é imanência; passa pela invenção dos traços da bailarina por meio da filosofia da diferença que (des)forma a pesquisa histórica⁸⁵ linear e se sobrepõem ao plano organizado em paralelas horizontais e verticais. Concomitantemente, o território educação da pedagogia tradicional é lugar onde se torna visível o eixo cartesiano na forma como o corpo é tratado, tanto na disposição física dos espaços escolares quanto nas regras com as quais retroalimenta o meio social. Nesse intuito é que escolho a intercessão entre arte e educação no propósito de reunir e captar forças da potência de criação de novas experimentações ao feminino.

Com isso, novos riscos conectam codificações de ser mulher, liberando o movimento de linhas tangenciais do tempo, dobrando a linha linear temporal e as fronteiras do ideal de feminino, o que amplia e reconfigura avizinhamentos propícios ao devir-mulher. Para tal é preciso considerar que “uma linha de devir só tem meio. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. [...] Ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 96).

⁸⁵ O processo desta tese foi iniciado na linha de pesquisa História e Historiografia da Educação deste mesmo Programa de Pós-Graduação em Educação e Universidade. Na segunda metade do desenvolvimento do trabalho, para melhor adequação teórico e metodológica, a pesquisa foi realocada na linha Linguagem, Corpo e Estética na Educação.

FIGURA 32 – LINHA LINEAR



FIGURA 33 – LINHA DOBRADA



Experimentando linhas: linear (1) e linha dobrada (2); inviabilização e possibilidade de encontros. Além dos avizinhamentos mencionados anteriormente nos movimentos das linhas, a dobra confere novas espacialidades e limites, provocando também um dentro e fora que não cessam as relações e incorporam elementos para a o plano que se forma. São traços que se expandem, territórios que aumentam limites, planos que se complexificam em mais possibilidades de relações.

Assim, entre o pesquisar e o dançar, a fronteira que busco expandir é a do corpo histórico feminino; por isso o objetivo de atualizar Eros Volusia. Retomando o que apresentei da historiadora francesa Michelle Perrot, que considera as primeiras décadas do século XX como o período no qual “as mulheres se atrevem a outro discurso acerca do corpo feminino” (PERROT, 2003, p. 24), ressalto que essa topologia feminina guarda muitos embates. O corpo feminino é o que passa entre ao longo desse século XX e se avizinha, deixando zonas de indiscernibilidade no tempo, ao que atualizo Eros Volusia movimentando a história sedentária (DELEUZE; GUATTARI, 2010), ecoando a pergunta que mobilizou pesquisas da historiadora mencionada: “Mulheres enclausuradas, como chegar até vocês?” (PERROT, 1988, p. 186).

O plano que reverbera em ritornelo, que se recobre de camadas conforme atualizado é dado pelo corpo, e corpo é movimento: mesmo parado ele pulsa e devém. O corpo é de mulher bailarina, pulsante; é corpo vibrátil (ROLNIK, 2016) que reconhece fluxo e converge para criação de matérias próprias de expressão. Um cenário de referência para este corpo dançante é a cidade do Rio de Janeiro, Capital Federal, entre as décadas de 1930 e 1950, mas essa cartografia não tem esse limite espacial, ela faz referência às dimensões por onde o corpo tiver sentidos de ir, é dinâmica; também não tem recorte temporal, ela atualiza o passado de forma nômade.

As conjunções de Eros – **mulher [e] mestiça [e] bailarina [e] artista [e] professora [e] coreógrafa [e] pesquisadora de ritmos [e] criadora do bailado**

nacional – traçadas cartograficamente em referência às entradas e saídas de seu território pelos avizinhamentos múltiplos, de fronteiras diversas. E esses elementos dizem de um encontro com a filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, dois homens brancos franceses que empregam o ato de pensar na desterritorialização do pensamento em relação à tradição; dois europeus em alguma medida não eurocêtricos. Sob a condição das imagens estabelecidas pela tradição, eles sugerem subtrair delas o(s) elemento(s) $n-1$ que faça(m) saltar sentidos e intensidades na leitura de mundo: uma leitura pela diferença.

Ler Eros Volusia na composição de uma análise da diferença provoca a se pensar as imagens e representações que se impuseram ao corpo das mulheres. Texturas que sobressaem dessas telas compõe limites impostos e as tentativas de superá-los, tidos e intensidades de uma existência expressa na arte. Embora suas conjunções [e] sugiram uma soma, o que está em voga é a percepção tal qual o $n-1$, que situa uma figura feminina, um ser mulher, e extrai dela as percepções que saltam de seus agenciamentos, movimenta o ser em uma tentativa nômade (DELEUZE; GUATTARI, 2011a). Ler Eros Volusia pela diferença, reunir as percepções que saltam de suas conjunções é compor o devir-mulher da tese, contorno de fluxos movimentados pelas danças no corpo que atravessa a história em planos que se sobrepõem, se alinhavam lado a lado, se rompem e enfim demonstram a composição de territórios que não cessam de fluir contra essa mesma história.

Ler o corpo de Eros, e nele ler corpos femininos em uma geofilosofia (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Tal qual um território geográfico sobre o qual se deseja lançar em plano a estrutura do seu relevo, é preciso extrair dele suas altitudes, depressões, peculiaridades e então formular dele uma imagem. Ele passa então de mapa geográfico territorial/político (n) a mapa topográfico, uma derivação de n subtraídas dele as percepções que se quer registrar, um $n-1$. Estamos mais habituados à imagem de mapas políticos, que descrevem o território sob os aspectos das fronteiras entre países, estados ou municípios, que também é uma forma de representar um território (n) subtraindo-lhe as percepções da divisão política da administração do território para torná-las em evidência.

3.2 O POR VIR DE UMA PEDAGOGIA DO ENCONTRO

Tal qual territórios são criados sob argumentos e percepções diversos, sem, no entanto, ignorar as fronteiras e avizinhamentos, também são territórios em composição nessa escrita que considera seus limites e fronteiras, encontros e distanciamentos. Tal qual a proposta de Deleuze e Guattari (2011a) quando tratam do Rizoma e fazem dele um instrumento de leitura da realidade e dos acontecimentos que nela se desdobram para fins de elucidar de uma forma que não é nem linear ou horizontal nem sobreposta ou vertical, planos de investigação que se conectam para fins de demarcar fluxos de devires de microfeminilidades:

Um platô não é nada além disso: um encontro entre devires, um entrecruzamento de linhas, de fluxos, ou uma percolação — fluxos que, ao se encontrarem, modificam seu movimento e sua estrutura; é por isso que o mais importante dos operadores que este livro consegue construir concerne não ao relevo de um platô, mas àquele por meio do qual os platôs se chocam e se penetram, mudando todos os índices de ambiente e as coordenadas de território: é a desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, s/p).

A noção de **encontro** aqui configurada tem a ver com os territórios de mulheres que entram em fronteira e ao mesmo tempo a dilui. Essa fronteira não está restrita à temática das mulheres, e por isso torna necessário um devir que começa com a troca de códigos, ou seu compartilhamento para criar ou recriar subjetividades e temáticas. A Eros que apresento nesta tese não é a mesma Eros apresentada por seus biógrafos; o território educação, meu território subjetivo de mulher estudante, professora e pesquisadora, o território da filosofia da diferença e todos os marcadores desta investigação, ao se cruzarem, recriam a atualização da bailarina. No limite, essa atualização de Eros é atravessada pela histórica pandemia da Covid-19 que marca o cotidiano e transforma a dinâmica da vida. O que se problematiza pela fronteira e encontro em argumentos da tese é acentuado pelas restrições dos encontros na prevenção de uma doença causada por um vírus de contágio que termina por evidenciar seu valor. O contexto demonstra um espaço em lacuna, antes ocupado pela relação direta de corpos, mas também evidencia desencontros persistentes.

O encontro então passa à condição de configurador do território da tese, e por isso proponho uma pedagogia do encontro⁸⁶ para falar dos processos educacionais que passam por uma “viagem solitária: uma solidão povoada pelos encontros com o irreduzivelmente outro” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 290). O movimento instalado carrega consigo um rastro de elaborações pelas trocas que abrem novos espaços, novos movimentos e experimentações. O encontro está no lugar da criação de um corpo feminino, individual e coletivo, micro e macropolítico. Tomo a fala de Guattari em diálogo com Suely Rolnik na obra *Micropolítica – Cartografias do Desejo* (1996), acerca do encontro a partir de um de seus vários encontros na viagem que fez ao Brasil, que sugere esse entre que se constrói e é ocupado pelo movimento do molecular que se agita na reunião de corpos:

O que me ficou do encontro de ontem é a constatação de que a questão da micropolítica está latente, está explodindo e vem sendo discutida, mesmo que não seja com a mesma conceituação. O que mais me fascina é o fato de ela estar sendo discutida não só entre os grupos minoritários, e sim num território muito mais amplo, território daquilo que se costuma chamar de “movimento popular” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 307).

Os devires seguem em fluxos do micro, moleculares, de fragmentos à construção do movimento conjunto. Algo lateja isoladamente inflamado, ensaia supurar e supura na superfície molar que não pode conter ocultas suas mazelas; rebenta em fissuras que o bloco estrutural, institucional, homogeneizante não pode mais conter. Esse processo se delineia e configura um mapa do devir-mulher operado pela criação desse movimento conjunto.

Quando Virgínia Woolf ensaia sobre os processos de criação feminina na história da literatura, ela afirma que “as obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada” (WOOLF, s/d, p. 82). Assim, tomar no corpo feminino o devir-mulher é forma de afirmar a imanência e a emergência desse mapa de criação que de modo imperativo, deve ser coletivo, precisa do encontro.

⁸⁶ Reitero o já assinalado, de que na literatura está disponível uma problematização que considera o termo “pedagogia do encontro” pelo pesquisador Ernesto Martins (2015), que traz suas análises sempre ao lado da pedagogia intercultural, de cunho comunitário, sociocultural, socioeducativo e pedagógico, interpretando-a como uma pedagogias de baixa densidade e como fenômeno da intergeracionalidade (MARTINS, 2015, p. 786). Destaco a referência mas não dialogo diretamente com esse estudo.

Nessa cartografia não se trata apenas de localizar corpos femininos, mas criar esses corpos nos agenciamentos que lhes tornam acontecimento. Novamente o encontro: ele é uma intersecção, um espaço que compõe agenciamentos, conforme afirmam Guattari e Rolnik (1996). Os autores descrevem a noção de agenciamento em quatro possibilidades para sua constituição: a primeira se refere aos fluxos de toda natureza; a segunda é relativa a dimensões territoriais, da circunscrição da subjetivação; a terceira é sobre dimensões processuais; e finalmente a quarta dimensão diz respeito ao encontro, a “uma espécie de encontro com outras dimensões de existência” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 227). Com isso posso dizer que a configuração dos mapas de mulheres ganha forma, contornos de territórios dados pelos fluxos que lhe atravessam, em processos que lhe provocam o movimento de entradas e saídas desses fluxos que se operam conforme acessam dimensões internas e externas, atribuídas no encontro.

E aqui destaco a referência ao ritornelo em seus movimentos “ora...ora...ora”: ora situar-se no território ora desterritorializar-se, colocar-se em trajeto de vôo, de fuga para criação de novos territórios, reterritorializar-se até que seja impelido a novas fugas, a novos voos para novas formas (DELEUZE; GUATTARI, 2012b). A implicação aqui está em aderir ou não às formas atribuídas, em captura, fuga e criação, fluxos interditados, rebentados, em vias de criar seus movimentos e caminhos.

Os territórios constituídos para imposição de um modo de ser mulher nos últimos séculos ou os agenciamentos femininos – ou masculinos – têm contribuição da pedagogia e dos processos de escolarização. Uma pedagogia tradicional traz o encontro se não inviabilizado ao menos condicionado pela formatação dos corpos em um tipo de agenciamento de padronização das dimensões do corpo. A escolarização é um lugar comum pelo qual é possível afirmar sobre as possibilidades de circulação e condições restritas de criação, implicados nos processos sociais de reprodução que destina corpos às funções de representar que se atualizam na era moderna (FOUCAULT, 1991).

Provoco para um olhar sobre a história da pedagogia tradicional ocidental pelo narrado por Afrânio Peixoto em sua obra *A educação da mulher* (1936). O autor menciona o educandário feminino, Fundação de St. Cyr, estabelecido em 1680 por Mme. Maintenon, a esposa morganática do Rei Luis XIV. Ela atribuiu algumas

pensionistas a Mme. de Brinon, uma Irmã Ursulina que abandonou o convento. Esta deveria ensinar religião, leitura, escrita e contas. O instituto foi crescendo, e em 1682 estabeleceu-se em Rueil, perto de St. Germain, com capacidade de receber 60 meninas, “burguesas ou de pequena nobreza, que ela [Mme. de Maintenon] esperava, depois de educadas, ‘estabelecer e colocar pelo casamento’” (PEIXOTO, 1936, p. 64). Em 1684 já eram “124 raparigas”, quando recebeu do rei Luiz XIV o castelo de Noisy, perto de Versailles.

Sobre essa iniciativa, interessa o que Afrânio Peixoto apresenta em termos de demanda educacional para as mulheres burguesas, já que as mulheres populares seriam educadas via processos do cotidiano, inaugurados juntamente com configurações da organização social em processamento. A institucionalização da educação feminina por volta do século XVII é apresentada como forma de fazer cumprir os projetos de família sob o título de “Pragmatismo: educação às necessidades da vida”, no que o Peixoto reproduz o que era a proposta de Mme. Maintenon por seu educandário:

Creai vossas burguesas, como burguesas. Não lhes são necessários nem versos nem conversações. Pregai-lhes os deveres da família, a obediência ao marido, o cuidado das crianças, a instrução do lar doméstico, a modéstia com os que vem comprar, a boa fé no comercio, a moderação; que elas edifiquem seus pais, seus amigos, seus vizinhos; que dêem bons conselhos e bons exemplos (PEIXOTO, 1936, p. 66-67).

Mais dos preceitos educativos elaborados por Mme. Maintenon (apud PEIXOTO, 1936, p. 69) é de que “evitem-se as discursadeiras. Para falar bem basta saber o que se deve dizer com bom senso”, ou seja, os fluxos do discurso têm seus limites. Localizado em um período pré-capitalista, esse modo institucionalizado de educar mulheres foi um meio de adequá-las às novas formas de organização social, o que se consolidaria, tanto institucionalmente quanto como costume cotidiano, aliás, de modo a um reforçar o outro. Assim, com uma prática escolarizada a um número restrito de mulheres, as formas e técnicas se disseminaram também de outras formas, como o que Silvia Federici narra, de que “na Europa da Era da razão, eram colocadas focinheiras nas mulheres acusadas de serem desbocadas, como se fossem cães, e elas eram exibidas pelas ruas; as prostitutas eram enjauladas e submetidas a simulações de afogamento” (FEDERICI, 2017, p. 203).

Os limites impostos têm repercussões no que diz respeito ao encontro com outras dimensões da existência, seja pela punição do corpo, que lhe restringe fluxos, ou pela formatação do comportamento via aceitação e exaltação de qualidades desejadas, reforçadas sempre em última instância pela ameaça da punição socialmente difundida e aceita.

A suposta rivalidade feminina, naturalizada como algo próprio da relação entre mulheres, seria decorrente de uma disputa por conquistar ou manter a conquista de um homem que confira a ela o lugar de mulher na sociedade patriarcal. Um lugar de poucos elos, pois “as ‘amizades particulares’, de mestres e alunas, e entre alunas, são perigosas. Fazer-se amar, para se fazer obedecida; mas só se fazendo estimada é que se chega a ser amada” (PEIXOTO, 1936, p. 67).

Por fim, o que hoje se faz bandeira do movimento feminista pelo nome de sororidade é justamente a tentativa de reatar fluxos interditados ao longo desse processo de configuração dos agenciamentos femininos. A professora e pesquisadora norte-americana bell hooks (2018), em sua obra *O feminismo é para todo mundo*, relata em capítulo que acredita que “A sororidade ainda é poderosa”. A importância desse aspecto caro ao feminismo é para vencer o que, segundo hooks, orienta o comportamento feminino de competição pela aprovação patriarcal, sistema que alimenta a crença de que o feminino é inferior ao masculino. Desse modo, a sororidade é uma forma de solidariedade política entre mulheres em uma operação de enfraquecer o sexismo contido no apelo à cisão entre mulheres e assim minar o patriarcado.

Ao percorrer séculos em imagens femininas estabelecidas idealmente, Vânia Carneiro (2015) analisou o estabelecimento de “técnicas psico-motoras bem como os repertórios visuais e materiais produzidos pela aristocracia de corte do século XVIII [que] forneceram os elementos essenciais para o que no século XIX ficou conhecido como mulher-ornamento” (CARVALHO, 2015, p. 8). Assim, uma confluência de fatores – culturais, econômicos, educacionais – resulta em formas de agenciamentos do feminino em um lugar da condição de subjetivação na perspectiva do patriarcado e suas instituições. E apesar dessa forma ser molar, rígida e predominante no controle dos corpos, essa circunstância não é única nem totalmente limitante, tanto que ao ser mulher contraponho uma cartografia do devir-mulher. Trata-se de um movimento que parte da percepção dos agenciamentos em

suas formas restritivas em direção à criação de formas subjetivas que contemplem a vitalidade que toda forma de vida tem possibilidade e não deve ser restringida, de efetivação de um corpo livre para praticar em ato a sua potência (LAPOUJADE, 2002).

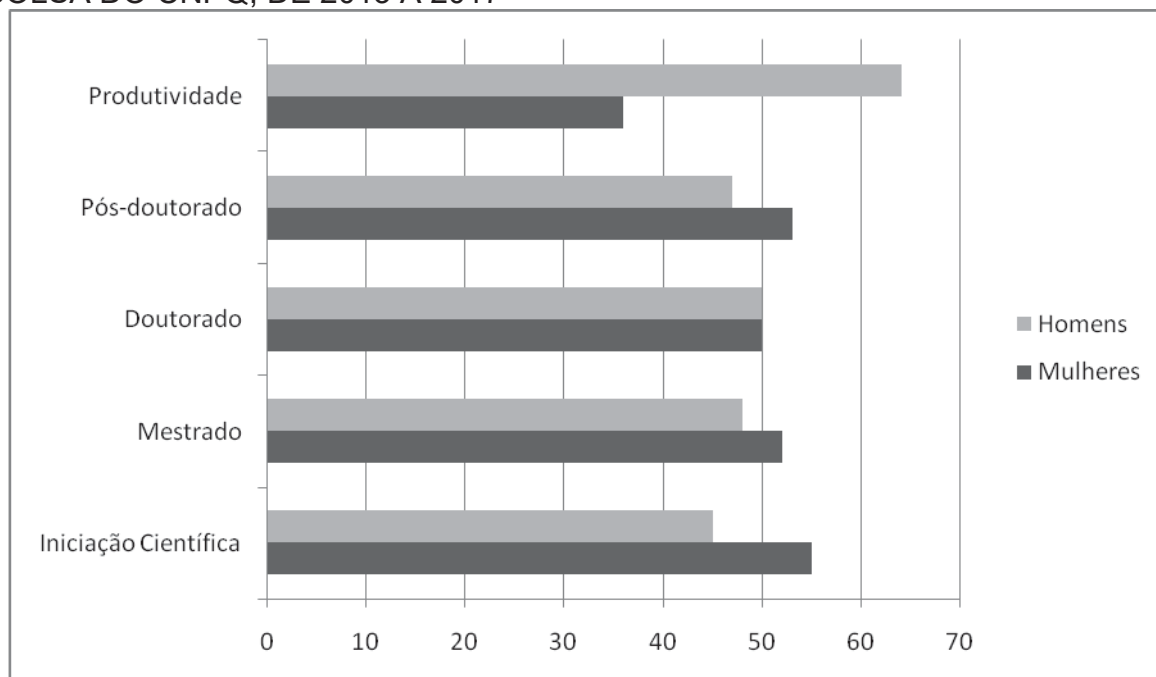
3.2.1 A educação, um território de encontros

E assim os contrapontos são partes da composição desse ritornelo de devir-mulher que ora é ser mulher em percepção de uma condição territorializada pelo patriarcado e ora faz o movimento de desterritorializar-se dessa configuração para ora criar para si novas formas de subjetivação, o que abre vias para o devir. E apesar do apontado sobre a pedagogia tradicional, a educação institucionalizada é o território desde onde acontece esta tese. Reconheço que habitar esse território é privilégio de mulheres que ocupam espaços antes negados ao feminino; no entanto, apesar de avanços nos números de mulheres nas produções acadêmicas, esse é um movimento ainda pouco democrático tendo em vista a contradição entre os números de mulheres bolsistas na fase de estudos na graduação e pós e as mulheres bolsistas em programas de produtividade da Agência CNPQ (GÊNERO E NÚMERO, 2018); na iniciação científica, em nível de graduação, somos 55% entre bolsistas, 52% de bolsistas de mestrado, 50% de bolsistas de doutorado e 53% de mulheres bolsistas de pós-doutorado. No entanto, quando se trata de pesquisadores contemplados por bolsas de produtividade⁸⁷, mulheres passam a 36% dos contemplados por essas bolsas, isso sem contar os aspectos interseccionais no que diz respeito às desigualdades de raça e classe (ver quadros abaixo).

Não se trata de reduzir a participação feminina na vida acadêmica aos números, mas de usar esse indicativo como forma de questionar o que esses dados dizem das carreiras profissionais em nível de produção de conhecimento em nossa sociedade.

⁸⁷ “Produtividade em Pesquisa - PQ Finalidade: Destinada aos pesquisadores que se destaquem entre seus pares, valorizando sua produção científica segundo critérios normativos, estabelecidos pelo CNPq, e específicos, pelos Comitês de Assessoramento (CAs) do CNPq” (CATEGORIA DE BOLSA DE PRODUTIVIDADE DO PESQUISADOR NO CNPQ, s/p).

QUADRO 3 – PROPORÇÃO DE MULHERES E HOMENS POR MODALIDADE DE BOLSA DO CNPQ, DE 2013 A 2017



Fonte: Gênero e número, 2018.

“A diferença entre mulheres e homens as bolsas PQ aumenta à medida que se avança aos níveis mais altos dessa categoria: eles chegam a 75% dos agraciados com a bolsa nos níveis 1A e Sênior”

Da mesma forma, não se trata aqui de aclamar ou forjar uma virtuosidade da escolarização ou simplesmente reivindicar lugares institucionais ao feminino, mas de reconhecer a relevância do acontecimento educação em referência a uma sociedade regida pela palavra; e se a educação escolarizada⁸⁸ é um meio de situar-se nela, é preciso reconhecer a importância política da educação e colocar a pauta de gênero como território a ser ocupado e dimensionado em sua potencialidade. Neste presente, o acontecimento é educação pública brasileira, de alcance ainda tímido no nível superior e com muitas lacunas no nível básico (ver tabelas abaixo). A educação é acontecimento e forja o território de partida para os encontros deste presente, é a estrutura sob a qual eu mulher e muitas outras se projetam na tentativa

⁸⁸ O trecho que segue, a respeito d’*A Ordem do discurso*, analisa “O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e seus saberes? Que é uma “escritura” (a dos “escritores”) senão um sistema semelhante de sujeição, que toma formas um pouco diferentes, mas cujos grandes planos são análogos? Não constituiriam o sistema judiciário, o sistema institucional da medicina, eles também, sob certos aspectos, ao menos, tais sistema de sujeição do discurso?” (FOUCAULT, 2010, p. 44-45).

de criarem novas experimentações para si próprias e seus contextos. E é adequado dizer, por que não, criar para si novos corpos, novos planos e novas cartografias.

QUADRO 4 – NÚMERO MÉDIO DE ANOS DE ESTUDOS - BRASIL 1960 A 1990

NÚMERO MÉDIO DE ANOS DE ESTUDOS BRASIL 1960 a 1990				
	1960	1970	1980	1990
Gênero				
Homem	2,4	2,6	3,9	5,1
Mulher	1,9	2,2	3,5	4,9
Cor				
Branco	2,7	...	4,5	5,9
Preto	0,9	...	2,1	3,3
Pardo	1,1	...	2,4	3,6
Amarelo	2,9	...	6,4	8,6
Regiões				
Norte/Centro-Oeste	2,7	0,9	4	...
Nordeste	1,1	1,3	2,2	3,3
Sudeste	2,7	3,2	4,4	5,7
Sul	2,4	2,7	3,9	5,1

Fonte: Relatório sobre o desenvolvimento Humano no Brasil, 1996
Brasília: PNUD/IPEA, 1996.

Fonte: PORTAL INEP - ESTATÍSTICAS DA EDUCAÇÃO BÁSICA NO BRASIL

QUADRO 5 – EDUCAÇÃO PELO INSTITUTO BRASILEIRO GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA



Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais.

Fonte: IBGE, 2016.
Educação

“O Brasil já superou o gargalo da educação, porque hoje as mulheres são mais escolarizadas do que os homens, mas isso ainda não está refletido no mercado de trabalho [...]. Ela está chegando mais escolarizada, então por que o rendimento ainda não está similar? Muito provavelmente ela está escolhendo ocupações que precisam de uma jornada de trabalho mais flexível porque ainda tem a

carga de afazeres domésticos extremamente pesada.” (Bárbara Cobo – coordenadora de População e Indicadores Sociais do IBGE)⁸⁹

Transito então nas fronteiras dessa cartografia, que pela investigação se fazem porosas. Em cada território dão a ver-se marcas específicas, “qualidades [que] pertenceriam a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz. Essas qualidades são assinaturas” (2012 MP4, p. 130). Assim, a tese tem assinatura na educação e parte desse território, movimenta-se na atenção aos corpos femininos aprendizes de modernidade e se avizinha ao território da dança em seus deslocamentos que transitam entre o sentido literal e o sentido figurado, a dança a movimentar a história da educação feminina.

Na atualização que provoca o encontro com o corpo bailarino desfaz-se a linha temporal linear e rasga-se o plano único para dar lugar a diferentes planos em sobreposição e interação. Assim, na composição desta pesquisa emprego sempre o tempo verbal presente, mesmo que se trate de atualizar o passado, o que é objetivo desta pesquisa, e logo recorrente ao longo do trabalho. Invocar o presente, mesmo que pasmado por passados de silenciamentos ou ludibriado por representações pontuais de memórias honrosas: é aqui a possibilidade de criar e dar sentido à criação, mais precisamente criação feminina. O recorte de gênero é definido a partir da experimentação da singularidade feminina no tempo e espaço de uma sociedade patriarcal-sexista, racializante-racista e capitalista, que assombra indivíduos destinando-lhes lugares sociais nem sempre favoráveis à experimentação de possibilidades e desejos. Neste presente, por vezes desacorçoado, invoco o acontecimento, que encontra fluxos pulsantes e se desacomoda na dança de Eros Volusia, de acontecimento em movimento na criação do bailado brasileiro; e em uma linha que dobra o passado para junto do presente, dá-se a criação de um corpo feminino que busca atualizar os limites e potências para a expressão feminina.

Habito o território educação para produzir uma tese, e ao fazê-lo narro os processos da escrita e seus encontros, alguns efêmeros, de indicações pontuais, e outros tantos que se fazem perenes, sempre à mão e a assistir os atos de pensar

⁸⁹ Conferir também: Estatísticas de Gênero Indicadores sociais das mulheres no Brasil (Estudos e Pesquisas • Informação Demográfica e Socioeconômica • n.38) https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf

que aqui se dobram e desdobram. Esse é o processo pelo qual a cartografia se instala trazendo à tona contornos e fronteiras de territórios que emergem conforme a problematização se desenrola. Os encadeamentos resultam de encontros que tendem a conectar e fazer desejar reencontros e reconexões, repetições que não acontecem em busca do mesmo, até porque seria em vão, pois o que chega por elas é a diferença.

Essa é uma cartografia de Eros Volusia que produz uma cartografia de encontros entre territórios femininos, os quais se constituem em tempos e espaços diversos; começa por um encontro não marcado na história, talvez até improvável, de naturezas distintas, quiçá um desejo de investigar movimentos femininos que desafiem imagens fixadas da mulher no ideal de reprodução que subjuga as experimentações. A linha de uma existência, geralmente representada reta e segmentada, ganha novas dimensões quando exposta às relações da geografia, pois esta “a arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um meio” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 115).

Assim procedo com Eros Volusia a fim de extrair o devir-mulher desta tese: dobro a linha histórica organizada para ir do fato aos movimentos dos acontecimentos da tese. Aos deslocamentos da bailarina os movimentos das mulheres na história são acionados para retirá-las da condição sedentária que a história cronológica, institucional, patriarcal as relega.

Ao atualizar Eros Volusia do território da arte ao território da educação, emergem diferentes planos e condições femininas; estes planos dispõem de meios codificados (DELEUZE; GUATTARI, 2012b) que conferem fronteiras próprias a cada ser mulher, tornando-as singulares, ao mesmo tempo em que configura corpos de mulheres a agenciamentos comuns de uma sociedade patriarcal-sexista-capitalista-racista, que faz rebentar uma linha de fuga para o feminino, ou uma linha de devir-mulher; o mesmo código que forja o território também é conexão para reunir os avizinhamentos que reforçam os espaços em fronteiras. Perpassa essa escrita os planos da linguagem às configurações possíveis ao corpo de mulher, ao seu devir. Eros Volusia incorpora a profissionalização pela dança em um corpo mestiço em acontecimentos, e assim é o devir-mulher desta tese: ela é o personagem rítmico que desloca os sentidos e torna porosas as fronteiras das disciplinas de conhecimento que reúno nesta elaboração, que faço em um esforço transdisciplinar

no sentido de permissão de transitar entre saberes. Não há lugar único e individual para o ser mulher, o que há é movimento e emergência de forças para romper com as formas prescritas para o corpo e assim encontrar o fluxo do devir-mulher.

3.3 A UNIVERSIDADE E SUAS POSSIBILIDADES DE DEVIRES: O ENSINO, A PESQUISA E A EXTENSÃO

Assim, neste tipo de trabalho com o pensamento o que vem primeiro é a capacidade de se deixar violentar pelas marcas, o que nada tem a ver com subjetivo ou individual, pois ao contrário, as marcas são os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos toma outro (ROLNIK, 1993, p. 244).

Tornei-me educadora licenciada em filosofia fazendo “filosofia para[com] crianças”, de faixa etária entre oito e doze anos, uma “educação para o pensar”. A participação na extensão universitária da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ/MG, 2003-2007) confere outras perspectivas na relação com a familiar sala de aula, a começar pelo ritual de afastar carteiras e cadeiras, abrir espaços, sentar em círculo no chão e provocar os sentidos das crianças para um encontro com as próprias perguntas. Alguns olhares perscrutam: o cânone filosófico pelo uso de seu nome aparentemente em vão, e o de algumas professoras regentes das turmas nas quais o projeto se instala, que observam por cima dos óculos aquele movimento de afronta à ordem dos e das estudantes enfileirados e enfileiradas.

Entre os aprendizados da licenciatura em filosofia, predomina a ética da extensão de um fazer-junto com os colegas de projeto e com a comunidade escolar; um aprender-com a professora Maria José Netto, que inspirada em Nietzsche, Mathew Lipman, Walter Kohan promovia em suas práticas de comunidade de investigação o espaço para a pergunta a ser feita, inventada, criada. Saio daí com a pergunta: o que uma comunidade espera de uma professora de filosofia?

Já lançada à atividade profissional, com contrato de professora de filosofia para o ensino médio – regular e Educação de Jovens e Adultos – na Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais (2008-2009), as violências das práticas escolares ganham contornos nítidos e intensidades saltam. A condição é de assumir um lugar institucional que indaga o outro sobre verdades de pouca aderência naquela realidade periférica de adolescente, de hormônios à flor da pele, ou de

estudantes da Educação de Jovens e Adultos, trabalhadores em busca de oportunidades e novos tempos.

Com o pensamento rachado e os sentidos confusos, desejo saber como se chega aonde se chega?, como se instala com tanta naturalidade nesse ponto de chegada, nessa sala de aula. E onde estão os corpos dos estudantes e dos professores? Retorno como pesquisadora àquela Universidade, agora no Programa de Pós-Graduação em Educação: Processos Socioeducativos e Práticas Escolares (UFSJ/2010-2012). A universidade está mudada, têm novos campus e muitos cursos mais de graduação e pós-graduação. Os investimentos na educação superior fazem multiplicar o que eu havia conhecido antes:

QUADRO 6 – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI EM NÚMEROS

UFSJ em números	2005 ⁹⁰	2011 ⁹¹	2019 ⁹²
professores do quadro permanente	193	618	863
técnicos administrativos	229	431	520
alunos matriculados	3417	10268	10.986
cursos diurnos e noturnos	19	46	49
Campus	3	6	6
areaconstruída em m2	89.355,36	166.809,00	212.650,57
Terreno em m2 total	973.567	1.295.694	4.087.824,27
Programas de Pós-Graduação Stricto Sensu	2	15	38
Cursos de pós-graduação Lato Sensu pelo	_____	2890	720 ⁹³
Núcleo de Educação a Distância/UAB			

Fonte: UFSJ em números – 2005; 2011; 2016-2019.

A relação com o conhecimento agora é outra, o departamento é o de educação, e o afeto é o de um reencontro com a filosofia pelos escritos de Michel Foucault (1926-1984), filósofo até então desconhecido após um currículo de filosofia

⁹⁰ UFSJ EM NÚMEROS, 2005.

⁹¹ UFSJ EM NÚMEROS, 2011.

⁹² UFSJ EM NÚMEROS, 2016-2019.

⁹³ CURSOS A DISTÂNCIA em 2019: Especialização em Educação Empreendedora; Especialização em Práticas de Letramento e Alfabetização; Especialização em Mídias na Educação; Especialização em Gestão em Saúde; Especialização em Gestão Pública; Especialização em Gestão Pública Municipal; Engenharia de Segurança no Trabalho; Ensino de Filosofia no Ensino Médio; Ensino de Sociologia no Ensino Médio; Mundos Nativos: Saberes, Cultura e História dos Povos Indígenas

focado na tradição filosófica mais longínqua. É hora de experimentar a ética do pesquisador. Nesse ponto, meu espaço de atuação passa ao arquivo do Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional, o IPHAN da cidade de São João del-Rei, e a operação à história. A revista *Careta* me foi apresentada como um desafio por Laerthe de Moraes Abreu Junior, então orientador e hoje um caro interlocutor e amigo. De alguma forma lancei-me ali como cartógrafa sem sabê-lo, compondo mapas daquelas revistas de variedades e seus conteúdos, mapas que de início eu não sabia aonde iam dar. O processo de leitura das revistas se desenrola ao modo de um método intuitivo, de buscar os sentidos da experiência ultrapassando-lhe o simples dado (DELEUZE, 2002).

A ética do pesquisador se apresenta na condução do processo e na abertura à pergunta que se reinstala constantemente. Entre o arquivo e os corredores da Universidade, Laerthe de Moraes Abreu Jr. Alerta para o cuidado teórico e com as palavras; inspira também a um caminhar junto, em bando, no cuidado com o grupo que reúne as orientandas do período, ativo até o presente momento desta tese, em trocas constantes; ainda que venha a se desfazer, o grupo tem códigos ativados e memorizados.

Esse processo acadêmico em nível de mestrado me aciona o ato de pensar pela pesquisa, que se instala com violência e inaugura um ciclo de criação até então não nomeado como tal: criação de pesquisa e ao mesmo tempo criação de um corpo feminino a partir da composição de mulheres que me antecedem. O encontro com a história macro/institucional de mulheres silenciadas pela *ordem do discurso* é registrado na análise da revista carioca de variedades, a *Careta*, no recorte temporal de 1914 a 1918. As percepções saltam na experimentação de habitar o corpo de mulher educadora [e] pesquisadora que é despertada. As várias imagens de mulheres que vejo nas edições da revista, um padrão de feminilidade que ao mesmo tempo em que está distante quase um século, também está no presente que ainda restringe, de alguma forma, os corpos femininos; afinal, mesmo que um século depois, as atuações esperadas para as mulheres ainda estão primordialmente nos papéis de mãe, esposa, mulher resignada e em busca de virtudes, com a diferença que no século XXI passamos às disputas do mercado de trabalho.

Perguntas desencadeadas e as normalizações ganham novos espectros. Como se chega aonde se percebe estar-passar? Onde estão os corpos e matérias de expressão femininos? (ROLNIK, 2016, p. 193).

As perguntas que por vezes ainda são feitas de modo precipitado, recebem novamente a interlocução de Abreu Jr. (2020): “como nos tornamos aquilo que somos?”. Essa pergunta é transcrita desde a conclusão daquela primeira etapa do ofício – esgotante⁹⁴ – de pesquisadora.

“Como foi possível nos tornar aquilo que somos hoje” é também outro modo de dizer como foi que “em um dado momento se formaram o que em seguida funcionará como evidência, universalidade, necessidade”, ou seja, o que possibilitou o surgimento dos modos como acontecemos hoje, dessa ou dessas formas de ser, viver e conviver que caracterizam a história. Assim, as duas proposições – “nos tornamos” ou “acontecemos” – vão na mesma direção para compreender o sujeito tal como se apresenta hoje na sociedade (ABREU JR, 2020, p. 74).

Um (in)cansável retorno a essa pergunta me move na ocupação desse território-educação, em percalços de esgotamento, não sem cansaço da questão que se dá de forma nômade, extensa e intensa. As possibilidades de acontecer se revelam em muitas: fixar-se ou desterritorializar-se compreende um entre no qual se distribuem platôs que abrigam o pensar em seus deslocamentos múltiplos a compor singularidades.

Ao modo do n-1, “essa unidade é parte sempre subtraída sobre a qual não se acrescenta uma dimensão superior, mas dimensões que a dispõem” (CUNHA, 2019, p. 937) e em busca de mais dimensões para meu corpo singular em corpo coletivo feminino, sigo por esse lugar que tanto altera minhas dimensões: a universidade e seus desafios éticos. O ano é 2017 e a instituição, a Universidade Federal do Paraná. Retomo a pesquisa em história da educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação na linha de pesquisa História e Historiografia da Educação; os tempos são outros, e a pergunta precisa de outros espaços e tempos para se atualizar: como Eros acontece mulher? Como eu aconteço mulher/como acontecemos mulher? Para afinal formular como devir-mulher?

⁹⁴ Deleuze (2010) dedica a escrita de um texto para definir o que ele chama de “o esgotado” em contraposição ao cansado. Este último encontra-se sob forças que o imobilizam, fazem seus membros se desfalecerem e sucumbirem à ação em função de uma falta de perspectiva sobre a existência e seus temas. Já “o esgotado” produz até o último fôlego driblando os pontos de bloqueio e trilhando toda possibilidade vital a ser extraída de uma situação. Assim, colocar a pesquisa na relação com o esgotado é pensá-la pelo viés de um território explorado em uma temática e uma duração. Esgotar tempo e espaço de um estudo para dar-lhe existência, fazer dele corpo comum.

A ética à qual a universidade me provoca agora é a ética da estudante; estar sob tal ocupação enquanto acadêmica de doutorado passa em intensidade e velocidade caótica. Reinstalo-me na linha Linguagem, Corpo e Estética na Educação sob expectativa dos códigos ritmados pela *professora rizoma* (CUNHA, 2002). Na busca por um lugar que possibilitasse a expansão do recorte histórico e das perguntas, novas alianças são construídas: quando de passagem por territórios nos quais se julga habitar, algo arrasta as devoções que anestesiam o corpo vibrátil; seguir como o faz a criança, que entre contemplação e experimentação, indaga pela existência e cria mundos em devires intensos. O devir e a ética da estudante encontram os fluxos inquietos da diferença pela professora Claudia Madruga Cunha, a “professora rizoma”, que indaga, incisiva: “qual filosofia? Sempre esta pergunta rondando este texto, sempre o fendendo, o rachando, o irrompendo” (CUNHA, 2011, p. 46). A mulher e a filosofia convidam a um recomeçar e as parcerias para o novo percurso encantam pelos experimentos em bando de um Laboratório Rizoma, lugar de estudos e criações.

Assim, chego a essa tese, em fazeres acadêmicos que tomam meus acontecimentos de mulher pesquisadora e educadora, que para passar ao devir-mulher precisa passar antes por um devir-estudante para sustentar o lugar das perguntas movidas pela ética da pesquisadora, aquelas que teimam em fazer desterritorializar em busca de novas perspectivas.

Quando nos apartam aos poucos ou bruscamente da curiosidade interessada da infância, talvez seja a pesquisa acadêmica uma forma de reterritorializar a indagação frente ao mundo; a ética do estudante exige da ética do pesquisador, de ter que fazer não só boas perguntas, mas perguntas que tenham consistência teórica e metodológica, e mais, perguntas que se aterrem nas experiências e tratem de atualizar reivindicações de uma filosofia vitalista⁹⁵. E além dessas relações, a ética do estudante entra em contato com a ética do professor e de um sistema. As implicações passam pela condição de ser do estudante, uma maioria minoritária dentro das instituições. E com isso se dão dois processos de constituição mútua:

⁹⁵“As experimentações transacionais, psicologizantes, culturais e vitalistas da compreensão do real histórico são transfiguradas em um novo ponto de vista: o da presença do mundo como trama do ser que deve ser percorrido, que é criado a todo momento” (NEGRI, 2019, p. 61).

formar-se estudante para assumir-se educadora, e se assumindo educadora, não esquecer a estudante.

No momento em que escrevo, esses territórios de educação passam a registros das memórias, as quais acabo de atualizar e reacomodar. E não saio ilesa: percebo-me nômade, pensando no recomeço em novos bandos sem deixar de ser os bandos que me compõem, sem perder as entradas e saídas do rizoma que se esgota para dar lugar a novas conexões. E assim, território subjetivo e matéria, pesquisadora e tese precisam deixar nítido a que se dedicam: movimentos de desterritorializar e reterritorializar. Por isso, esse território educação só não importa menos pelo chão que é, denso, imanência em tessitura. Sobre ele é preciso um acontecer nômade. Nesse processo, platôs diversos compõem o ato de pensar ao qual se lança a estudante em corpo e experimentações para um devir-mulher.

Sigo em fluxos que indicados por aquelas a quem elegi como interlocutoras no plano histórico feminino, que por linhas diversas se avizinham ao território educação. Delas capturo planos e as encontro na *geofilosofia de um devir-mulher* em processos de deslocamento. A composição é feita em movimento de criar novas imagens do feminino e no processo faz criar versos que se instalam entre os estudos, a vida cultural em Curitiba e a militância feminista que retroalimenta perguntas e bandos:

POEMA DA LINGUAGEM ANCESTRAL

Lapsos de memórias perdidas em qualquer canto da história.

Cheguei tarde na criação,

Fui interditada no paraíso.

A expressão, aquiete!

O movimento talhado,

Uma linguagem silenciada

Antes mesmo de compor a narrativa,

Natimorta.

Antes a palavra prescrita,

Melhor o corpo silenciado que o feto abortado:

Quem lidaria com a merda que vem de cima?

Desse norte que não é mais meu rumo

Desde que libertei essa linguagem

Que faz seguir:

Um salve pro artista que narra,

Um salve pra mim que interpreto,

Inter-pretas,

Salve D. Lourdes,

Minha primeira professora.

Se nasci do ventre rompido da minha mãe,
 Foi da sua pedagogia preta que despertei
 Gente, linguagem.
 Reinventada, refeita, desfeita.
 Penso na escuta,
 Esperei ouvir o que não é dito.
 A disputa é pela linguagem,
 E quem espera vê-la escrita pode não conseguir ler.
 Sentidos tolhidos em um corpo livre,
 E sentidos livres para um corpo tolhido.
 Tanto faz.
 Vai ler o quê,
 Saber o quê?
 Toma o lápis, o carvão, a esferográfica,
 A pena não seria mais poético?
 Mas a poesia é só a forma
 Que conforma
 A narrativa, nesse ponto.
 O que importa é a linguagem.
 A pena foi narrativa, foi contexto.
 A linguagem, desde então,
 Desde muito antes
 É um corpo
 Que segue, gira e contorce.
 Que recebe a inspiração ancestral,
 Que se pendura e se articula
 Junto ao corpo que outrora o pariu,
 Pecaminoso por dar a vida.
 Tanta culpa é do tamanho da sua fertilidade,
 Por isso recolhe suas crias, gera e regenera.
 Há muito a fazer:
 Tantos milênios de patriarcado...
 Ou tanta linguagem patriarcalizada?
 Mãe preta, de novo me desperta gente.
 Me gesta linguagem,
 Me pari resistência.

3.3.1 (Des)território de encontro

Gilka Machado (1893-1980) publica seu primeiro livro de poesias, *Cristais Partidos* em 1915. A matéria de expressão da mulher em versos narra um mundo com cheiros, cores, sons, sensações em movimento e interação, como no poema Sândalo:

Quente, esdrúxulo, activo, emocional, intenso,
 O sândalo espirala, o espaço ganha, berra...
 E eu, sôfrega o sorvo em longos haustos, penso
 Ser ele a emanção da volúpia da Terra.

Odor que o sangue inflama e que um desejo imenso
De prazeres sensuais em nossas almas ferra,
Quer perfume o brancor de um rendilhado lenço,
Quer percorra, a cantar, as brenhas, o ermo, a serra.

Quando o aspiro a embriaguez em mim se manifesta,
E ébria do amor transponho a virential floresta,
Onde a Luxuria, como uma serpente, assoma...

Há rumores marciais, sangrentos, agressores,
De trompas, de clarins, cornetas e tambores,
Na forte exalação deste infernal aroma
(MACHADO, 1915, p. 25)

Poesia sensorial, chamada também de poesia erótica, que diz de um corpo que vibra com o visível, mas também com o invisível: leitura e escrita com intensidade sobre territórios habitados, um convite a habitar juntas o lugar nômade da criação. O encontro com a poesia de Gilka Machado convém como contraponto ao silenciamento feminino, tal como analiso nos estudos a partir da revista *Careta*, na qual mulheres não assinam nem textos, nem fotos, nem ilustrações (FRAZÃO, 2012). O avizinhamento com a poeta confirma as linhas duras da estrutura, sem aderência do diferente; antes, impõe homogeneizar, e o que lhe resiste, classifica à margem da ordem do discurso (FOUCAULT, 2010). A poesia de Gilka se opõe ao universal da estrutura homogeneizante e é alcançada no fluxo marginal que chega ao presente, pois não está arranjada no lugar canônico da poesia e literatura brasileiras⁹⁶, nem tampouco é lida nas páginas da revista *Careta*. Ainda assim, as tecnologias da imprensa de alguns jornais e revistas e dos livros publicados garantem visibilidade a essa história singular. Por entre linhas verticais, molares e universais, as linhas moleculares e transversais da poeta atravessam, entre sorrateira e escandalosa, fragmentando o mundo ideal de verdades em muitos outros possíveis. O (des)território em movimento e acontecimento do feminino faz desejar transpor as imagens que os discursos institucionais lhe conferem, superar a reprodução pela criação de sentidos e lugares próprios.

Seguir por territórios de passagem nos quais se deve contagiar de bons encontros (DELEUZE, 2002) como quem se nutre em uma antropofagia estética, nutrir-se de poesia e implodir o caminho único ao feminino, acionar devires. E as

⁹⁶ A produção e circulação da poesia de Gilka Machado foi tratada ao longo do texto de modo pontual e especialmente no tópico 1.3.1 Poemadanchando: convergência entre poesia e dança.

poesias de Gilka trazem movimentos de uma intensidade que se expressa de forma recorrente pelos elementos da natureza, como quando fala das “Vibrações do Sol”:

Dias em que fremindo os meus nervos estão,
Em que estranho meu ser passivo e scismarento;
Dias em que meu corpo é uma palpação
De azas, da natureza ante o deslumbramento!

Num dia assim, como este, os meus tédios se vão,
E ao céu de escampo azul ao Sol de ardor violento,
Eu só quero sentir a forte vibração
Da vida, num prazer ou mesmo num tormento.

Saem dos lábios meus as expressões em trovas;
Quero viver, gozar emoções muito novas,
Amo quanto me cerca, amo o bem, amo o mal.

E numa agitação de anseios incontidos,
Nestes dias de Sol, os meus cinco sentidos
São aves ensaiando o vôo para o ideal (MACHADO, 1917, p. 27).

Gilka participa dos movimentos da natureza que lhe vibram o corpo poético e dos movimentos da dança que compõem o corpo bailarino da filha Eros Volusia: juntas são *poemadançando* conforme nomeia a pesquisadora e bailarina Soraia Silva (2007), que se propõe a “verificar a imagem metafórica que se apresenta como poesia nos passos e nos textos de Eros Volusia e como dança nas palavras poéticas de Gilka Machado” (SILVA, 2007, p. 12). Da implosão da imagem única da mulher interdita e silenciada institucionalmente se desenha o (des)território das mulheres, uma história atualizada ao nomadismo e abertura à invenção, cada qual com sua matéria de expressão e convencidas da necessidade de criar para si um corpo “fora do corpo programado” [DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 68], de devir em partículas-linhas que compõem planos. Esse avizinhar de consistências pela diversificação dos planos femininos faz eco à questão filosófica e imanente no sentido que lhe especifica: o que pode um corpo de mulher?

3.3.2 Entre o desterritorializar e o reterritorializar

Eros Volusia, corpo feminino ao qual os versos inauguram as possibilidades da criação na dança, tem à sua frente um espaço aberto para os movimentos do corpo; Gilka Machado parece desenhar à filha um espaço aberto para os movimentos, autorizado para a dança, conforme escreve e descreve no poema Impressões do Gesto (A uma bailadeira), publicado em 1922 na obra Mulher Nua:

Danças
Teu corpo tem
Todas as nuances
Da onda que vae e vem.
Danças, e um movimento ininterrupto e insano
Põe no teu ser divinamente humano
Palpitações de oceano.

Danças, nas atitudes que ora assumes,
A tua forma delicada, esguia,
Sobe, espirala, rodopia,
E se estira e desliza,
Fica entre o olfato e olhar
A minha sensação que se torna imprecisa,
Pois, ou teu corpo ora se vaporiza
Ou com certeza todos os perfumes
Nele se vieram corporificar.

Danças, ligeira como te aprumas,
Como te elevas das cousas rasas,
Teu ser enfeixa nivosas plumas,
Teu frágil ser é uma saudade de asas.

Danças e cuido que estejas voando
Pois toda em vãos te transfiguras,
Teus membros lembram aves em bando
No anseio das alturas (MACHADO, 1922, p. 87-96).

Os versos de Gilka demarcam um território de resguardo a Eros Volusia; a poeta narra em poesia os passos da bailarina, e na dimensão concreta, agencia a carreira da filha pela tutela direta no profissional, além dos agenciamentos pessoais. Conforme declara Eros, a mãe “passou a dedicar-se a minha formação artística e acompanhava-me em todas as minhas atuações” (VOLUSIA, 1983, p. 36). Gilka media as relações que as estrias da sociedade patriarcal colocam à mulher: muitas são as passagens em que pretendentes de Eros submetem o interesse por ela à aprovação de Gilka. O que disso resulta é que Eros escolhe a dança. Na carreira profissional de bailarina, Gilka empenha-se ao ponto de abrir à Eros um Studio de ensaios, sobre o qual não sei ao certo a data, mas suponho acontecer mesmo antes dos estudos de Eros na Escola de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Também nesse estúdio, além de aulas de danças, realizam-se conferências literárias e saraus: o encontro sempre nos acontecimentos da bailarina que declara em memórias: “sinto saudades dessas reuniões, pois hoje os artistas vivem muito afastados uns dos outros. Não existe aquela convivência com os intelectuais, como nós fazíamos” (VOLUSIA, 1983, p. 121).

Dessas franjas que vão surgindo, repercutem os critérios de exercício da sexualidade da mulher, do que Eros menciona os cuidados de Gilka sobre sua relação com o casamento, ao administrar que os pretendentes de Eros passassem por sua avaliação. Assim, a arte e tutela da mãe parecem propor outros planos: novas estrias limitantes ou o (des)território compartilhado? - já que Gilka declarou à filha o desejo passado de ser uma bailarina e também a alertava sobre as exigências de um casamento para as mulheres (VOLUSIA, 1983).

O caso é que Eros (re)territorializa seu corpo de mulher na dança, território no qual cria [e] ensina aquilo que expressa as dimensões aprendidas nos seus deslocamentos pelos espaços e tempos que lhe afetam. Corpo vibrátil desde criança que experimenta sentidos diversos.

Os acontecimentos da bailarina apresentam dimensões pelas entradas e saídas de territórios corporais da dança e da expressão feminina. Entre o corpo literal-molecular e as representações fixadas no ideal do corpo feminino-molar, interessou tornar ativa uma existência pelo ato de criação de si, um entre que passa ao lado da reprodução de totalidade da vida para fazer convergir os sentidos que favorecem a expansão da singularidade pela experimentação.

Há corpos a serem restituídos a si mesmos e para isso precisa do movimento de emissão de partículas, é preciso inventar linhas de propagação que irrompam em devir-mulher primordialmente. Isso porque, quando questiono onde estão os corpos, estou pensando em corpos destituídos das existências às quais eles deveriam garantir a expansão, e exatamente à mulher que, ainda menina, “se rouba esse corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 72). Esse plano do corpo feminino roubado é o que se estabelece previamente, mas nem por isso é definitivo; logo é passível de ser rearranjado e ter suas linhas de captura transformadas em linhas de fuga, em um devir-minoritário que se fragmenta para dar conta de ultrapassar as imposições rígidas.

Nesse sentido o corpo antropofágico da bailarina segue seu percurso de afectos. No seu encaço, com atenção às velocidades e lentidões, visito paisagens para uma história nômade, ou uma geofilosofia (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Pelos caminhos, muitos encontros seguem acontecendo.

3.4 O FORA DENTRO DA TESE

“Ora, dar por terminado um texto, publicá-lo, vem como que fazer um corte e efetuar no visível este devir que se engendra no invisível. Penso que isto vale igualmente para as aulas e os rituais acadêmicos como teses e concursos de carreira: são diferentes maneiras de se fazer este corte e inventar um corpo que venha encarnar o devir” (ROLNIK, 1993, p. 250)

O fora é acontecimento, e acontecimento é devir. Trago essa conjunção para tratar do acontecimento da tese: ela é a cristalização da empreitada escrita de provocar devires que se instalam pelo processo de investigação, um “devir [que] compõe com o caos uma potência metamorfoseante” e realiza-se conforme velocidades próprias; assim, o devir “implica o domínio das relações do pensamento com acontecimentos que vem de um fora, um campo dinâmico e divergente que não se opera segundo um desenvolvimento linear e cronológico” (SANTOS, 2013, p. 71). Isso para afirmar que essa tese é devir enquanto acontecimento oriundo da experimentação singular de um processo de pesquisa, atravessado pela sociedade patriarcal, organizada nos estratos e instituições do Estado Moderno Ocidental.

O processo de pesquisar e cristalizar o pesquisado nesse texto é acontecimento e devir na potencia de uma metamorfose, assim reconhecida sob o entusiasmo da filosofia da diferença pela interlocução com Cunha, de que “o que está implicado aqui é uma permissão de compreender o pensar numa perspectiva diversa, desfazendo-se de determinados postulados que o condicionaram” (CUNHA, 2011, p. 77). A implicação da metamorfose é o movimento para, entre o pouso e uma dinâmica, reconhecer a condição de criação do devir no empenho de não só analisar o processo, mas realizá-lo. O processo é de colocar subjetividades femininas em movimento e encontro, reconhecer no pouso o movimento que é contínuo, e na dinâmica fazer realçar o que se repete e se constitui em singularidade.

Todo o movimento até aqui, e o que daqui se projeta, é motivado pela observação sobre a condição feminina de criação, de matéria e de uma subjetividade própria e autônoma. Eventualmente, uma coisa se entrelaça na outra, como é o caso da trajetória de Eros Volusia, que tem sua subjetividade orientada, em boa parte, pela arte da dança que ela produz, arte que de alguma forma lhe

expande fronteiras e propicia encontros que compõe seus modos de existência e sua ética. Esse processo tem potencial de produzir outros mapeamentos, não como modelo, mas como provocação ao pensar a ética e a estética na relação com a produção de uma matéria, como considero ser a criação de uma pesquisa concomitante à elaboração da trajetória de quem investiga. Organizado pensamento em arquivos e fontes históricas, em discursos institucionais hegemônicos e lineares, o desejo por movimentos femininos que desafiassem espaços e tempos manifestou-se em demanda de narrar o feminino em linhas artísticas, pois assim a arte sugeriu-se um plano inclinado em imanência, engendrada por linguagens outras, epistemologias de lógicas avessas. Entre conexões de memórias femininas, apresentou-se o bailado de Eros Volusia em uma trajetória que mobiliza o pensamento em ato de pensar o feminino, o corpo feminino, suas possíveis linhas de singularidade e a criação de planos de imanência. O exercício de compreender a arte e a existência de Eros Volusia sob a perspectiva da filosofia da diferença traz o caos ao ato ao fazer repensar o plano organizado pelos discursos institucionais de modo a criar para o feminino outros planos: o plano da imanência, de consistência, de devir.

Assim, o problema que se apresenta para a tese é a criação de planos de imanência para o feminino. O “plano de imanência, consistência ou composição, implica uma desestratificação de toda a Natureza, inclusive pelos meios os mais artificiais. O plano de consistência é o corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 63) e só acontece mediante a desterritorialização. O ato de pensar passa ao ato de criar para Eros Volusia um corpo sem órgãos, ou seja, um corpo constituído de linhas singulares, da diferenciação, um corpo que se retira da estrutura de modelos ideais e se lança aos limites de uma existência em fuga e reterritorialização. Esse procedimento ressalta o movimento dos devires e aciona o fluxo do devir-mulher no agenciamento da linha de singularidade da bailarina.

Como observado, o plano de imanência demanda desterritorialização, e com isso é preciso insurgir a tese na relação com a estrutura na qual ela inicialmente foi estabelecida. Tal procedimento deve ser aplicado para criar um plano de imanência para a tese, pois se trata de certa coerência: se o que se deseja é a criação de um corpo sem órgãos, que ele se coloque em experimentação desde a escrita identificada com o livro sobre o qual Deleuze e Guattari declaram que “assegura a

desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 28). Por isso pode se considerar uma desorganização ao elaborar sobre o movimento do fora da tese, que lhe é inevitavelmente dentro, assim como o plano de imanência da mulher bailarina é fora da estrutura quanto mais imanente e dentro dela for.

Assim, o fora dentro da tese é parte desse movimento de metamorfoses pelos tempos e planos, entre trajetórias que se atualizam no presente e provocam sobre as condições de existência feminina; metamorfose que primeiro deve se aplicar à escrita enquanto essa se situa na empreitada de se metamorfosear. As perguntas emergem no momento presente de estratos que contém a operação da pesquisa, contexto que provoca pensar as singularidades que lhes inserem na multiplicidade do feminino. Experiências em imagens-lembranças mediam encontros que preparam o plano do devir-mulher, movimento que potencializa as linhas a passarem da experiência individual vulgar à singularidade que participa do todo: a elaboração da mulher-melecular em sua topologia na existência, convergida para a criação de si pela criação de narrativas: “não é a moça que devem mulher, é o devir-mulher que faz a moça universal (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 73).

No diverso do tempo se abrigam encontros armados no fora que é dentro da tese. A bailarina Eros Volusia compartilha suas imagens-lembranças em memórias e documentos históricos. Eros, presente contemporâneo ao seu passado, que tornado narrativa se expande no acontecimento da pesquisa. Nesse fazer, trata-se de corpos femininos que não compartilham da dança nem da arte, nem da trajetória acadêmica e nem da filosofia, talvez se esbarrem no exercício da docência, mas em práticas bem diversas; na arbitrariedade das escolhas, esse encontro se dá no desejo de criação de narrativas, de si e de suas realidades. Um plano de imanência unívoco ao feminino na perspectiva resgatada sobre a produção de discursos autônomos em relação aos padrões patriarcais, que então “recorta um pedaço do caos sem nada perder do infinito [e faz-se em] uma eterna luta contra a metafísica e dialética” (LEVY, 2011, p. 103). Registrar errâncias de trajetórias singulares, entre a dança e a escrita desta tese, faz emergir femininos diversos, cada qual a seu modo no encontro que se dispõe a fissurar uma superfície que se aparenta fixa e universal. A dança confere movimento às memórias de Eros, que por sua vez provocam o

movimento dessa escrita. Tudo é ou pode ser encontro de movimentos, de devir: da matéria da arte e da dança, dos estudos, da descoberta da diferença, da viravolta e da reviravolta sobre as experimentações do feminino.

Uma existência deslocada pela arte, como se apresenta Eros Volusia, faz inventar a pergunta pela possibilidade de criação feminina: o quanto de criação de si tem na criação de uma matéria? E no pensar debruçado sobre a questão, no fora das linhas organizadas, a pergunta se replica e tenta alcançar a pedagogia exercitada na pesquisa: o quanto de criação de si tem na criação de uma tese, especialmente uma tese em que se propõe investigar os processos femininos de subjetivação e acaba sendo interpelada pelo devir-mulher?

Esta investigação carrega cronologias e filiações, as quais participam do movimento de se metamorfosear da “produção filiativa, da reprodução hereditária, que só retém como diferenças uma simples dualidade dos sexos no seio de uma mesma espécie”, ao reconhecimento do “absurdo hierarquizar as coletividades mesmo animais do ponto de vista de um evolucionismo de fantasia, onde as matilhas estariam no mais baixo, dando lugar em seguida às sociedades familiares e estatais” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 24). Territórios de tempos cronológicos e hierárquicos evadidos, o não-lugar do devir instala-se em reterritorializações menos mensuráveis. Em termos do tempo desde quando o devir-mulher se instalou como referência para esta análise, é uma manifestação recente nos processos da tese, e apesar disso o pulsar do devir-mulher pode ser percebido antes mesmo da genealogia propriamente dita da pesquisa. Uma coisa é desde quando a pesquisa se filia cronologicamente ao devir, ao rizoma, à diferença como projeção para o pensar: isso se deu no curso do doutorado como um desafio em deslocar o projeto⁹⁷; outra é a rede de afetos que se instala por toda uma vida de relações do feminino em processos de percepção da realidade pela qual transita o corpo em experimentações, que tendem a diminuir os fluxos do devir-mulher e ressaltar a reprodução do ser mulher instalada nos planos sociais devidamente organizados. Nesse entremeio pode ser recorrente a sensação da injustiça ou medo atrelada à

⁹⁷ Os primeiros 24 meses desta pesquisa foram desenvolvidos na linha de História e Historiografia da Educação, no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR. Por questões de inadequação teórico e metodológicas, e por contar com a co-orientação da Professora Claudia Madruga Cunha desde o 24º mês de curso, a transferência foi efetivada e desde então uma reacomodação do objeto e problemas da pesquisa estão em desenvolvimento.

condição feminina, bem como sensação de potência ao se reconhecer nessa aliança, conforme se attingir a possibilidade do devir.

O caso é como essas estruturas de reprodução hereditária de imagens de representação, que se herda como referência do feminino, são atravessadas por afetos que se instalam e conduzem à consciência desses modos de pensar por imagens de filiação. E o processo de tornar consciente desses padrões remete às formas de contágio ao modo das matilhas, “modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 20) que não exige um protocolo hierárquico. Os devires – animal, criança, mulher – são fluxos que se dão pela fissura com as formas de produção filiativa, que irrompem na concretude da expansão em criação de novas imagens e novas realidades. Aqui me atenho ao devir-mulher, mas é didático pensar na possibilidade limitada de expansão animal e também vegetal em início de século XXI, quando oceanos tomados de lixo e o avanço de formas restritas de cultivo da terra empobrecem a fauna e a flora mundial, resultando em desequilíbrios que se tornam grandes desastres ambientais de subjugação de todas as espécies, não esquecendo que estamos entre elas, subjugando a nós mesmos. Ou sobre a condição do devir-criança, mais de um século de escolarização em formatos comparáveis às prisões e hospitais (FOUCAULT, 1991), o que diz de um processo que encerra a força vital em quadrados que tendem à imobilização e à mecanização de movimentos e pensamentos, condicionamentos que servem ao adulto disciplinador em um ciclo de decalque de imagens que inibem o corpo vibrátil (ROLNIK, 2016). Assim, essas forças de devires – mulher, criança, animal – correm subterrâneas aos sistemas e achar seu fluxo nem sempre é tarefa fácil.

O devir é minoritário, não que se refira a uma minoria numérica, mas porque tem seus fluxos dificultados ou até mesmo impedidos, e por isso é devir, porque precisa se deslocar, provocar fissuras e dar vazão à sua existência. Nisso é que convém colocar diante da demanda da criação de linhas de singularidade, imagens também singulares, de mulheres em devir, que se avizinham na fronteira do contágio pela criação. Retomo o que Deleuze e Guattari (2012b, p. 76) chamam de “involução criadora” em um processo de eliminar “queixa e ofensa, desejo não satisfeito, defesa ou arrazoadado, tudo que enraíza alguém (todo mundo) em si mesmo, em sua molaridade”. Criar novas imagens a partir da criação de novos planos, que se

sobreponham aos estratos, que ofereçam direções alternativas aos percursos lineares. E assim recorro ao plano de imanência para dedicação ao desejo desvinculado da necessidade e da falta impostas pelo plano molar. É preciso destacar que a relação entre planos não tem uma sequência linear, ela é como um trânsito constante entre imagens organizadas por desejos molares externos e a imanência preenhe de ato de pensar e de criar, onde ocorre a instalação do caos a fim de atender à vibração da potência vital singular. As imagens prontas estão nos estratos, projetadas em transcendente, e há de se descolar delas em seu plano organizado pela criação de novas imagens.

O valor transcendente, por sua vez, coloca-se como inamovível, tendo sempre estado aí e devendo permanecer para sempre. Face a tal valor, a subjetividade fica perpetuamente em falta, culpada a priori ou, na melhor das hipóteses, em estado de “concordata ilimitada” (segundo a fórmula do Processo de Kafka). A “mentira do ideal”, como escrevia Nietzsche, se torna “a maldição suspensa acima da realidade” (GUATTARI, 1992, p. 133).

O valor transcendente se coloca hierarquicamente acima da realidade, e nesse procedimento, nega o corpo. Nesse contraponto é que importa a reterritorialização em um aspecto bem pragmático, de fundar os lugares negados aos corpos. O estado pré-filosófico, quando os devires espreitam à potência de devir e os movimentos dos planos levam os sujeitos a “interpretar os diferentes tipos de signos que o violentam em seu percurso” (MAURICIO; MANGUEIRA, 2011, p. 298). Assim são as referências à história feminina nas imagens e mais imagens a enquadrar e determinar o ser mulher, diante do que o devir pode inspirar que as singularidades se extraíam daí. Extrair singularidade das experimentações é tarefa minuciosa que deve ser acionada em movimento constante, tendo em vista que a forma desses corpos, em “ser homem ou mulher teve implicações no modo de relacionamento com a cidade, com o trabalho, a casa, o consumo e assim por diante”, tanto quanto refletem que “as diferenças sociais, étnicas e econômicas significaram modos diferentes de inserção no sistema capitalista” (CARVALHO, 2015, p. 2).

E assim, inquietações provenientes da tese provocam intensidades ao cumprir o objetivo de localizar mulheres no movimento entre as molaridades e o fluxo das singularidades em imanência. Essa intensidade se dá no fora da tese, como efeito da diferença que mobiliza o pesquisar e reverbera no acontecimento da

investigação pela percepção de um apelo em nos localizarmos no movimento dessa escrita. Como forma de efetivar um potencial da pesquisa, os fluxos reclamam uma pedagogia do próprio processo⁹⁸, de delinear a manifestação da criação de discursos por mulheres, sendo a própria investigação uma criação feminina e pretensamente feminista. A pedagogia do encontro nomeia essa experimentação da tese que provoca singularidades, que cria um plano de imanência atribuído ao ato de pensar a condição feminina, uma dobra da própria condição acionada em devir. Não se trata de projeção da individualidade para um coletivo, mas sentir reverberar a multiplicidade nas linhas de singularidade de quem pratica o pensar, deixando os contornos dos processos de subjetividade se inventar em fluxos de reconhecimento das potências vitais da criação. Retomar a percepção e despi-la das camadas de condicionamento social para o pesquisar-sentir-ensinar sendo mulher, de corpo organizado dentro de instituições que desafiam os sentidos de singularidade, cuidando que não se automatize a relação entre ser mulher e devir-mulher. Sobre isso convém ter uma paradoxal vigilância de “nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 71); e produzir isso inclusive na mulher interpretada biologicamente pelo sexo feminino ou naquela assim reconhecida ao longo da existência: “a mulher como entidade molar tem que devir-mulher, para que o homem também devesse mulher ou possa devir” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 71).

E entre os efeitos do devir-mulher na tese está a dissolução do tempo cronológico e as imagens que o acompanham na representação do ideal. E como

⁹⁸ Apesar da tese se tratar de uma filiação a uma Instituição de Ensino Superior, no sentido de fazer parte de práticas hegemônicas de saber, tomamos emprestado a ideia de Miguel Arroyo (2014) de “outras pedagogias” à pesquisa. Isso considerando o que pouco se registra sobre o ato de pesquisar, sendo ele mesmo uma pedagogia, um processo de formação que na última década abriu-se para uma ampliação significativa no Brasil, a partir da qual houve inclusão de “tempos/espacos em que Outros Sujeitos se afirmam, trazendo experiências sociais, políticas de resistência, de construção de outra cidade, outro campo, outros saberes e identidades. Tempos/espacos onde se afirmam Outras Pedagogias de emancipação” (ARROYO, 2014, p. 25). A relação entre “outras pedagogias” e “outros sujeitos” e a renovação do contexto dos estudantes de pós-graduação é a ampliação das temáticas e perspectivas das pesquisas, sendo ainda que os Programas de Pós-Graduação tornaram-se centros de convergência e formação para quadros sociais de camadas sociais mais variadas, sob efeito de diversificar as perspectivas e pontos de articulação das investigações com base na própria realidade. Nessa geração contemplada pela ampliação de vagas e temas é que tem possibilidade essa investigação.

interessadas em novos modos de existência, menos violentos em todos os níveis de instituição, a criação de novas imagens segue a metáfora de abertura de caminhos na reconfiguração dos sentidos da história, autorizando uma relação com um tempo não fixado⁹⁹.

Desejos e tempos em rearranjos motivam a tese em seus aspectos de criar novas expressões às trajetórias femininas. E nesse movimento foi e é preciso assumir que “se escreve por que algo do que se sofre não foi dito ainda, pelo menos não como foi padecido. Entre a contingência e a necessidade, a escrita se define pelo experimento, força de um sentido advindo da experiência” (CUNHA, 2011, p. 64). E um desses sentidos de experiência está em questionar os estratos que abrigam o seu fazer e reterritorializam os processos femininos de subjetivação que criam a narrativa e criam a si mesmas. Ou seja, ao cartografar criações artísticas de outras mulheres, a pesquisa tem potencial de remeter a considerar outras formas de produção feminina, entre elas, a própria produção, ao que almejo mais que a reprodução de saberes, mas a criação de sentidos. Este propósito remete ao que Guacira Lopes Louro (2002) define como uma marca de investigações feministas, quando pesquisadoras se autorizam a questionar a realidade das relações de gênero. Outro aspecto tratado pela pesquisadora é referente aos espaços conferidos a essas pesquisas, eventualmente pouco receptivos aos debates sobre gênero. Louro lembra momentos em que o “fazer científico e acadêmico referenciado ao feminismo assumia-se como comprometido politicamente, desafiando a neutralidade e a objetividade tão caras à ciência tradicional” (LOURO, 2002, p. 13).

Sob o desejo de sobrepor planos e estratos é que instalou-se a discussão das potências do corpo e do devir-mulher; tal qual máquina de guerra, incentivada por Deleuze e Guattari (2012b), pela diferença e pelo desejo de exercer a potência da narrativa e que a exposição do fora dentro da tese se dá, pela contaminação por narrativas de mulheres que provocam ao devir. Com isso, a pesquisa cumpre de elaborar sobre os fluxos, de dar corpo e linguagem ao que é latente na relação com a realidade.

Desse modo, esse processo buscou tornar enunciado o que até então eram proposições sobre o feminino. A questão passa pelo delineamento do que emerge

⁹⁹ Como mencionado a respeito do curso da tese na História da educação, um critério desse campo de pesquisa é o estabelecimento de um recorte temporal dentro do qual as análises devem se limitar.

como regularidade na linguagem que classifica, ordena e organiza experiências femininas em linhas verticais e horizontais menos flexíveis, que são as proposições (DELEUZE, 1988a). Esse enquadramento, quando tornado consciente, via de regra se rompe no apelo ao devir-mulher, para o qual não basta ser mulher; antes, reforço que importa saber que é “a situação particular da mulher em relação ao padrão-homem que faz com que todos os devires, sendo minoritários, passem pelo devir-mulher” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 90). Logo, a força desse devir se estabelece no corte ser mulher da história, condicionado e atado às linhas rígidas da estrutura, as quais não construiu e ficou relegado a segundo sexo, o outro da história (BEAUVOIR, 2016). Acionado o ato de pensar, no processo busco desfazer de recortes do tempo histórico e imagens fixadas para dar fluxo ao movimento que interessa ver saltar: a mulher na criação e expansão de seus planos.

Nesse movimento se constroem linhas de fuga que buscam novos sentidos além da reprodução de ideal estático das imagens dogmáticas do feminino, oriundas do pensamento apoiado em valores transcendentais universais (DELEUZE, 1988C). Nisso, importou traduzir em narrativa e devir o ato de pensar mobilizado em reunir rastros e fragmentos-imagens para um devir-mulher; este é expresso no singular, mas participa da multiplicidade dos sentidos do feminino na interseção entre a unidade ontológica e experimentações emergentes.

Desses fragmentos-imagens subtraem-se as análises de um modelo de representação pautado na reprodução de uma moral específica, oriunda de uma “oficina de fabricação dos ideais”, que segundo Nietzsche (2009, p. 51), “cheira muito a mentira”. Para ir além dessas imagens instituídas do feminino é que novos quadros são necessários para novas configurações sob a experimentação da criação, estabelecendo que criar uma matéria ou um pensamento ou uma tese pode ser motivo de desterritorializar e ultrapassar a relação sujeito-objeto, deslocando-se de processos de subjetivação que mais subjugam.

Assim, esse fora que aqui se apresenta para uma narrativa pretensamente conclusiva diz de uma fissura que engendra as linhas do devir-mulher a pesquisar, situada entre o pensamento de formas estruturantes e o ato de pensar, acionado em ruptura. Nesse movimento, pensamento e pensante, pesquisa e pesquisadoras encontram-se com a filosofia da diferença: uma filosofia-rizoma que convida à expansão para novos planos pela pedagogia do conceito e demonstra que, “todo

começo criativo enfrenta energias que desequilibram a ponte entre o dentro e o fora (...). Exercício de pensamento que começa pelo desencontro entre o caminho tantas vezes trilhado e o que se está por trilhar” (CUNHA, 2011, p. 44). O ponto de partida na experimentação pelo feminino está inicialmente disponível para a investida; esse mesmo elemento é ponto de chegada após serem elaborados os sentidos do feminino em seus deslocamentos através dessa fissura e o que disso decorre¹⁰⁰.

Esse deslocamento é impulsionado pelo movimento da diferença, que promove esse fora dentro da tese e faz dele plano de imanência da subjetividade das pesquisadoras que atuam nessa tessitura, provocando distinguir topologias micro no contraste com a esfera macro. O devir-mulher é linha de fuga que arrasta modelos da relação com o universal, e depara-se com a mulher molecular, de partículas que se movimentam buscando novas articulações no contexto molar e estrutural; microfeminilidades que devem se instalar e exercer seu poder de criação no contraste com as linhas duras e inflexíveis de poder que só se fazem reproduzir.

O processo é de entre-fluxos de narrativas de mulheres, encontro entre planos de imanência, disparado pelo ato de pensar a condição feminina e a perguntar sobre como se dispõem as linhas desses planos de composição femininos através do modo como eles se relacionam com os estratos sociais e institucionais. Assim, elaborar sobre as condições e dinâmicas nas quais se dá a criação de planos históricos e a elaboração da imanência, da linha singular, do devir-mulher leva a corroborar que há condições históricas específicas para as relações de gênero.

Por fim, ressalto que a questão que se coloca como fora não equivale ao seu sinônimo de externo e sim ao estrato atual da escrita, a atualização que emerge no presente enquanto lembranças, a partir das quais se formam as imagens. Ainda, o exterior configura “algo que se aloja no domínio das formas, ao passo que o fora é o campo da multiplicidade virtual, do acontecimento, das singularidades, em que tudo está ainda por vir e, no entanto, tudo já aconteceu” (LEVY, 2011, p. 113). O fora dentro da tese inspira esse aspecto de espaço, mas como já dito, é acontecimento. Talvez ajude pensar o fora como o espaço no sentido aberto do acontecimento, pronto a promover a intensidade do ato de pensar e do encontro inicialmente não nomeado com a mulher-molecular. Enveredar pelos discursos para estabelecer a

¹⁰⁰ Esse argumento é desenvolvido no tópico que trata do método intuitivo.

manifestação do feminino, e a resposta se deu por rígidas estruturas que acomodam a reprodução de imagens da mulher, expressa em ideais criados pelo masculino patriarcal. Disso decorre a criação em esforço de criar incessantemente o plano de imanência no espaço aberto do acontecimento, no fora que não é externo, mas é entre e se situa para dar a ver as formas, que sejam novas e pautadas sempre na repetição da vida.

REFERÊNCIAS

AUDIOVISUAL

BAPTISTA, Mercedes. **Depoimento para a posteridade**. Disponível no Arquivo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Acesso em set de 2019.

RAINHAS DO BAILADO, 1940. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zexvP_k3MiA, acessado em 01/06/2021.

ROMANCE PROIBIDO, 1944. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=cNQj_Ye6UXA. Acesso em 12/05/2021.

RIO RITA (TRECHO DA COREOGRAFIA DE EROS), 1942. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TsNlolyVBQY&t=8s>. Acesso em 30/01/2021.

VOLUSIA, Eros. DANÇA MESTIÇA, 2004. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=52WvGWOHvX8&t=31s>. Acesso em 01/07/2021.

BIBLIOGRÁFICAS

ABREU JR, Laerthe de Moraes. **Foucault: pensador transversátil**. São Paulo: Ôzé Editora, 2020.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGENCIA BRASIL, Indígenas denunciam mais um ataque de garimpeiros em terra Yanomami, 2021. Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-05/indigenas-denunciam-mais-um-ataque-de-garimpeiros-em-terra-yanomami>. acesso em 22/004/2021)

AGÊNCIA CÂMARA DE NOTÍCIAS, 29/03/2019. <https://www.camara.leg.br/noticias/554554-baixa-representatividade-de-brasileiras-na-politica-se-reflete-na-camara/>). Acesso em 03/02/2021.

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. **Instrução pública no Brasil (1500-1889): história e legislação**. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

AMADOR, Fernanda; FONSECA, Tania M. G. **Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa** – considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 61, n. 1, 2009.

ARROYO, Miguel. **Outros Sujeitos, Outras Pedagogias**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

BARRETO, Arnaldo L.; FILGUEIRAS, Carlos A. L. Origens da Universidade Brasileira. **Quim. Nova**, Rio de Janeiro – RJ, v. 30, n. 7, p. 1780-1790, 2007.

BARROS, Laura P. de; KASTRUP, Virginia. Cartografar é acompanhar processos. IN: **Pistas do Método Cartográfico**: Pesquisa, intervenção e produção de subjetividade. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia e ESCÓSSIA, Liliana da (orgs). Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 52-75.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o Movente**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In.: BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad.: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRAIDOT, Rosi. **Diferença, diversidade e subjetividade nômade**. Trad. Roberta Barbosa. Labrys, Estudos Feministas, n. 1-2, julho/dez, 2002, p. 1-14.

BRASIL, LEI 13.104 DE 09 DE MARÇO DE 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Brasília, DF, 09 de março de 2015. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848.htm. Acesso em 03/03/2021.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. Trad. Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

CAMARGO, Angélica R. **Arquivos institucionais e a história do teatro no Brasil**: o caso do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Revista Sala Preta (*Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo*, v. 17, n.2, 2017; p. 164-180.

CAMPOI, Isabela. **O livro “Direitos das mulheres e injustiça dos homens” de Nísia Floresta**: literatura, mulheres e o Brasil do século XIX. *História* (30), São Paulo-SP, USP, 2011, pp. 196-213.

CARLONI, Karla. **Representação do nacional (1930-1945)**: o ballet e o popular na cidade do Rio de Janeiro. XXVII Simpósio Nacional de História – conhecimento histórico e diálogo social. Natal RN, 22 a 26 de julho de 2013. Anpuh.

CARNEIRO, Altair de Souza. **Deleuze & Guattari**: uma ética dos devires. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Toledo. Toledo, PR, 2013.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Cinderelas, bailarinas e a vida longa das galanterias**. Trabalho Encomendado 1 - GT02 - História da Educação. In: 37ª Reunião Nacional da ANPEd. Florianópolis: UFSC, 2015.

CASTRO, Rui. **Metrópole a Beira-Mar** – O Rio Moderno dos Anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CATEGORIA DE BOLSA DE PRODUTIVIDADE DO PESQUISADOR NO CNPQ. Disponível em [https://metadados.capes.gov.br/index.php/catalog/118/variable/V102?pdf=1#:~:text=Produtividade%20em%20Pesquisa%20-%20PQ%20Finalidade,Assessoramento%20\(CAs\)%20do%20CNPq](https://metadados.capes.gov.br/index.php/catalog/118/variable/V102?pdf=1#:~:text=Produtividade%20em%20Pesquisa%20-%20PQ%20Finalidade,Assessoramento%20(CAs)%20do%20CNPq). Acesso em 20/01/2021

CDPDan – Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volusia/UNB. Disponível em <http://cdpdan.blogspot.com/2010/05/sobre-o-coletivo.html>. Acesso em 01/07/2021.

CHADE, Letícia Orfali. **Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação** em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. CELACC/ECA-USP 2009

CPDOC-FGV. A era Vargas – Dossiê de Gustavo Capanema, s/d. (https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo_capanema visitado em 16/06/2021)

CUNHA, Claudia M. **A professora-rizoma:** TPM (tensão pré-menstrual) e magia em sala de aula. Educação e Realidade, v. 27, n.2, jul-dez, 2002.

CUNHA, Claudia Madruga. **Filosofia-Rizoma:** Metamorfoses do pensar. Curitiba, PR: CRV, 2011.

CUNHA, Claudia M. **Princípios da cartografia e o pensamento da diferença em Deleuze** – o que quer a pesquisa cartográfica? Atos de Pesquisa em Educação - ISSN 1809-0354 Blumenau, v.14, n.3, p.934-959, set./dez. 2019 2019, p. 934-959.

CUNHA, Claudia Madruga; FRAZÃO, Fernanda C. Costa. **Eros Volusia bailarina e professora de dança:** momentos de um legado artístico. Trabalho - 39ª Reunião Nacional da ANPEd (2019) GT24 - Educação e Arte; 20 a 24 de outubro de 2019 Universidade Federal Fluminense Niterói RJ.

DALL FARRA, Maria Lucia. Prefácio a Poesia Completa de Gilka Machado. Prefácio. MACHADO, G. **Poesia Completa.** São Paulo: Selo Demônio, 2017.

DAMBRÓS, Cristiane. Contexto histórico e institucional na demarcação de terras indígenas no Brasil. **Revista NERA**, v. 22, n. 48, p. 174-189, Dossiê Território em Movimento, 2019.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando:** uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia S. Martins, Ver. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988A.

_____. **Le Pli**: Leibiniz et le Barroque. Paris : Les Éditions de Minuit, 1988b.

_____. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. graal, 1988c.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Guiles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. **Bergsonismo**. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____, Gilles. **Espinosa**: Filosofia Prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. O esgotado. In: **Sobre o teatro**. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 66-74.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5. Trad. Ana Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

_____. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Gurerra e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011a.

_____. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 2. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2011b.

_____. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3. Trad. Aurélio Gurerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lucia Claudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012a.

_____. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012b.

DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 17 de jan. 1940.

DOSSE, F. **Gilles Deleuze e Felix Guattari**: biografia cruzada. Tradução de F. Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Trad. Gilson César C. Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, s/d. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>). Acesso em 01/04/2021.

FANINI, Michele Asmar, **Fardos e Fardões**: Mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003). Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA, Marcela Roberta Ferraro. **Os desdobramentos de Salomé**: leitura da poesia erótica de Gilka Machado. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2002.

FIGARI, Carlos. **As outras cariocas**: Interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro séculos XVII ao XX. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata a Judith Butler. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org) **Pensamento Feminista hoje**: perspectivas coloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 240-259.

FIOCRUZ – MAPA DE CONFLITOS, 2020. Disponível em <http://mapadeconflitos.ensp.fiocruz, 2020 .br/conflito/rr-invasao-de-posseiros-e-garimpeiros-em-terra-yanomami/>. Acesso em 01/04/2021.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: Nascimento da prisão. 38 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

_____. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

FRAZÃO, Fernanda C. C. **A revista Careta e a educação das mulheres**: uma dispersão discursiva para a normalização feminina no contexto urbano (1914-1918). Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São João del-Rei, 2012.

_____. A moda e a normalização do corpo na Revista *Careta*: dispositivos para a educação feminina no contexto urbano (1914-1918). In: **(Re)Leituras de Foucault nas pesquisas em educação**. ABREU JUNIOR, Laerthe de M.; TODARO, Monica de A.; GUIMARÃES, Paula C. D. (Orgs). São Paulo: BT Acadêmica, 2017; p. 65-80.

GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de transformar tudo**. Trad. Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GAMA, Almerinda. Eros Volusia Labareda. **Diário de Notícias** (RJ), 11 de dez. 1932, p. 14.

GARCINDO DE SÁ, Eliane. **Mestiço**: entre o mito, a utopia e a história reflexões sobre a mestiçagem. Rio de Janeiro: Quartet: Faperj, 2013.

GELEDES – **DUAS CORES DE MACHADO DE ASSIS**. Disponível em <https://www.geledes.org.br/duas-cores-de-machado-de-assis/>. Acesso em 15/02/2021.

GELEDES – **NEGRITUDE DE CHIQUINHA GONZAGA GANHA ACENTO EM EXPOSICAO EM SÃO PAULO**. Disponível em https://www.geledes.org.br/negritude-de-chiquinha-gonzaga-ganha-acento-em-exposicao-em-saopaulo/?utm_source=pushnews&utm_medium=pushnotification. Acesso em 15/02/2021.

GÊNERO E NÚMERO – **OS CAMINHOS DE MULHERES E HOMENS NA CIÊNCIA BRASILEIRA**, 2018. Disponível em: [os-caminhos-de-mulheres-e-homens-na-ciencia-brasileira](http://www.generonumero.media/infografico-os-caminhos-de-mulheres-e-homens-na-ciencia-brasileira) <http://www.generonumero.media/infografico-os-caminhos-de-mulheres-e-homens-na-ciencia-brasileira/>. Acesso em 30/03/2021.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: Saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLANDA, Heloísa B (org). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 38-50.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. Trad. Francisco Caetano Lopes Jr In: HOLLANDA, Heloisa (Org.) **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 243-288.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). Trad. Marcos Santarrita. 9 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Trad. Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2018.

IBGE, 2016. Disponível em <https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/materias-especiais/20453-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html>. Acesso em 10/02/2021

JARDILINO, J. R. L. **Educadora, Feminista, Indigenista**: Leolinda Figueiredo Daltro, uma “Dama” da educação brasileira no final do século XIX. Rev. hist.edu.latinoam - Vol. 18 No. 26, enero - junio 2016 - ISSN: 0122-7238 - pp. 7 – 11.

JORNAL DA USP. **Cresceu mais de 140 o número de procedimentos estéticos em jovens nos últimos dez anos**, 11/01/2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/cresceu-mais-de-140-o-numero-de-procedimentos-esteticos-em-jovens-nos-ultimos-dez-anos/>). Acesso em 01/03/2021.

JORNAL O PAIZ. Rio de Janeiro, 27 de out. 1910, s/p.

KASTRUP, Virginia. Pista 2: O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Pistas do Método Cartográfico**: Pesquisa, intervenção e produção de subjetividade. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia e ESCÓSSIA, Liliana da (orgs). Porto Alegre: Sulina, 2009. Pags 32-51.

KRAHE, Inês Bueno; MATOS, Sônia Regina da Luz. **DEVIR-MULHER COMO DIFERENÇA** V Congresso Internacional de Filosofia e educação – V CINFE. MAIO DE 2010, CAXIAS DO SUL/RS. https://www.ucs.br/ucs/tplcinfe/eventos/cinfe/artigos/artigos/arquivos/eixo_tematico3/Devir-mulher%20como%20diferenca.pdf

KURT, Peter. **Isadora**: uma vida sensacional. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Globo, 2004.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINHARES, Anna M. A. **Um grego agora nu**: Índios Marajoara e identidade nacional brasileira. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

LÔBO, Yolanda. Entre um Fio de Veludo ou de Retrós: as Narrativas de Ex-alunas da Escola Doméstica de Natal. In: FARIA, Lia e LÔBO, Yolanda (Orgs.). **Vozes Femininas do Império e da República**: Caminhos e Identidades. Rio de Janeiro: Quartet: Faperj, 2013. P. 51-74.

LOURO, Guacira Lopes. Epistemologia feminista e teorização social: desafios, subversões e alianças. In ADELMAN, M. e SILVESTREIN, C. B. (Orgs.) **Gênero Plural**. Curitiba: Ed. UFPR, 2002, p. 11-22.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (org). **Conceitos da Arte Moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1991, p. 24-37.

MACHADO, Gilka. **Cristais partidos**. Rio de Janeiro: 1915.

_____. **Estados de Alma**. Rio de Janeiro, 1917.

_____. **Mulher nua**. Rio de Janeiro, 1922.

_____. **Meu glorioso pecado**. Rio de Janeiro, 1928.

_____. Entrevista a Eros Volusia. In: VOLUSIA, Eros. **Eu e a dança**. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983, p. 160-162.

_____. **Poesia completa**. São Paulo: Selo Demônio, 2017.

MARTINS, Bruna Cumani. A conquista de um território: o biquíni na Terra Brasilis. Projeto Interdisciplinar, apresentado como requisito parcial à conclusão do curso de Tecnologia em Design de Moda, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, realizado no 1º semestre de 2018

MARTINS, Ernesto. **Do olhar à escuta e ao convite intercultural**: reflexões socioeducativas para uma pedagogia do encontro e comunitária. Educere et Educare : Revista de Educação. ISSN 1809-5208; e-ISSN 1981-4712. Vol. 10, nº 20, 2015, p. 783-797

MAURICIO, Eduardo; MANGUEIRA, Mauricio. **Imagens do pensamento em Gilles Deleuze**: Representação e criação. Fractal: Revista de Psicologia, v. 23 – n. 2, p. 291-304. Maio/Agosto 2011.

MOREIRA, Josinelia Santos. **Gilka Machado**: mulher-serpente-poema. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia. 2016.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

NEGRI, Antônio. Sobre Mil Platôs. (p.56-79). In. NEGRI, Antônio. **Deleuze & Guattari** – uma filosofia para o século XXI. Viel, J. Trad. São Paulo: Filosófica Politéia: 2019

NIETZSCHE, F. **Assim Falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Trad. Mario da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **A Genealogia da Moral**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Ed. Escala, 2009.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**: ou como filosofar a marteladas. . Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Ed. Escala, s/d.

NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes artistas mulheres? In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André. **Histórias da sexualidade**: Antologias. MASP Museu de São Paulo Assis Chateaubriand: São Paulo, 2017, p. 16-37.

NUCCI, Jorge Miguel; MOREIRA, Marco Antonio Albano; LOPES, Carlos. **Topografia e Cartografia**. São Carlos, SP: UFSCAR/UAB, 2017.

NUNES, Fernanda Cardoso. **Nos domínios de Eros**: o simbolismo singular de Gilka Machado. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira): Universidade Federal do Ceará, 2007.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 23 de fev. 1929, s/p.

O MALHO. Rio de Janeiro, 21 de jan. 1937, p. 26-27.

PAGNI, Pedro Angelo. O cuidado de si em Foucault e as suas possibilidades na educação: algumas considerações. In: **Michel Foucault**: sexualidade, corpo e direito. Luiz Antônio Francisco de Souza, Thiago Teixeira Sabatine e Boris Ribeiro de Magalhães (Orgs.) Marília, São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Pags. 19-46.

PEIXOTO, Afrânio. **A educação da mulher**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

PEREIRA, Roberto. **Eros Volusia**: A criadora do Bailado Nacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

PERROT, M. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Entrevista com Michelle Perrot**. Cadernos Pagu (4) 1995: pp. 29-36. Entrevista concedida a Sheila Schavarzman.

_____. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel. **Corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PORTAL INEP. Disponível em <http://portal.inep.gov.br/documents/186968/484154/Estat%C3%ADsticas+da+educa%C3%A7%C3%A3o+no+Brasil/e2826e0e-9884-423c-a2e4-658640ddff90?version=1.0>. Acesso em 10/02/2021

RADIO SENADO - **90 anos do Cafe Nice**, 2018. Disponível em <https://www12.senado.leg.br/radio/1/curta-musical/2018/08/18/90-anos-do-cafe-nice>. Acesso em 25/01/2021.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

RIO, João do. A musa das ruas. In: RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 234-252.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir**: uma perspectiva ética/estética/crítica no trabalho acadêmico. Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Zaramra A. **A Geofilosofia de Deleuze e Guattari**. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade Estadual de Campinas, SP, 2013.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA. Disponível em <http://spcd.com.br/verbete/eros-volusia/>. Acesso em 19 de mai. 2021.

SAUVAGNARGUES, Anne. **“Somos nada mais que imagens”** – Entrevista com Anne Sauvagnargues. Revista Polis e Psique n.10 (1) 2020, pp. 6-29. Entrevista concedida a Édio Raniere.

SAYAO, Lara. Prefácio de Filosofias Africanas. IN: LOPES, Nei; SIMAS, Luiz A. **Filosofias Africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020, p. 8-10.

SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade**: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. e-cadernos CES, ano 18, n. 1, Coimbra, 2012.

SILVA, Juliana de Souza da. **Uma leitura de Cristais Partidos, de Gilka Machado, pelo viés do imaginário**. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande (FURG), 2014.

SILVA, Soraia Maria. **Poemadançando**: Gilka Machado e Eros Volúcia. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SOLIDARITY. Paris: **Maió de 68**. Trad. Leo Vinivcius. Col. Baderna. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.

STANGOS, Nikos. Prefácio de Conceitos da Arte Moderna. In: STANGOS, Nikos (org). **Conceitos da Arte Moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1991, p. 7-9.

SOUZA, Gilda de M. **O espírito da roupas**: a moda no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Vanderlei S. de. **A eugenia brasileira e suas conexões internacionais**: uma análise a partir das controvérsias entre Renato Kehl e Edgard Roquette-Pinto, 1920-1930. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.23, supl., dez. 2016, p.93-110

UFSJ EM NÚMEROS, 2005. Disponível em [https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pplan/UFSJemNumeros%202005\(1\).pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pplan/UFSJemNumeros%202005(1).pdf). Acesso em 11/02/2021.

UFSJ EM NÚMEROS, 2011. Disponível em https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pplan/UFSJ_em_numeros_producao.pdf. Acesso em 11/02/2021.

UFSJ EM NÚMEROS, 2016-2019. Disponível em <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pplan/ufsjemnumeros20162019.pdf>. Acesso em 11/02/2021.

VARIKAS, Eleni. **Universalismo e particularismo**. In: Dicionário Crítico do Feminismo. Helena Hirata et al. (orgs). São Paulo: Editora UNESP (FEU), 2009, p. 266-270.

VOLUSIA, Eros. **Dança Brasileira** [Conferência de 1939 publicada no mesmo ano]. Rio de Janeiro: Typografia Baptista Souza, 1939.

VOLUSIA/MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, 1945.

VOLUSIA, Eros. **Eu e a dança**. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983.

XAVIER, Evandro dos Passos. Companhia de dança Afro Bataka: ações artísticas, socioculturais e políticas. 2011. 127 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

ZENICOLA, Denise Mancebo. **Performance e Ritual**: A dança das labás no Xirê. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, 2004, p. 59-61.

WILLIANS, James. **“Pós-estruturalismo como filosofia da diferença – diferença e repetição de Gilles Deleuze”**. (p.83 a p.117).In. WILLIANS, James. Pós-estruturalismo. Luidivik, Caio.trad. 2.ed.Petrópolis:Vozes, 2013. [capítulo consultado]

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Artigos lidos perante a Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odtaa, em Girton, em outubro de 1928. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.